

Wilhelm Böttner (1752 – 1805), ein hessischer Hofmaler

Studien zur Porträt- und Historienmalerei

mit Katalog

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg,
ZEGK – Institut für Europäische Kunstgeschichte

vorgelegt bei

Prof. Dr. Michael Hesse

von

Hille Gruber M. A.

aus

Heidelberg

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

I. Einleitung	1
I.1. Aufbau und Ziel der Arbeit	2
I.2. Forschungsstand und Quellenlage	3
II. Die Biographie des Malers Wilhelm Böttner	6
III. Das Œuvre Wilhelm Böttners	17
III.1. Zur Porträtmalerei im ausgehenden 18. Jahrhundert	17
III.2. Das Porträt im Werk Böttners anhand ausgewählter Beispiele	22
III.2.1. Repräsentative Standesporträts	22
III.2.1.1. <i>Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel</i>	22
III.2.1.2. <i>Landgraf Wilhelm IX. von Hessen-Kassel</i>	29
III.2.1.3. <i>Marie-Antoinette, Königin von Frankreich</i>	34
III.2.2. Porträts mit privatem Charakter	38
III.2.2.1. <i>Caroline von Schlotheim, spätere Gräfin von Hessenstein</i>	38
III.2.2.2. <i>Familienbild des Landgrafen Wilhelm IX.</i>	42
III.2.2.3. <i>Selbstporträts</i>	46
III.3. Zur Historienmalerei im ausgehenden 18. Jahrhundert	53
III.3.1. Ursprung und Bedeutungswandel der Historienmalerei	53
III.3.2. Wertschätzung und Auftragslage der Historienmalerei am Ende des 18. Jahrhunderts	56
III.4. Die Historienmalerei im Werk Böttners anhand ausgewählter Beispiele	59
III.4.1. Mythologische Themen	59
III.4.1.2. <i>Jupiter und Ganymed</i>	59
III.4.1.3. <i>Abschied des Aeneas von seinem Vater an der elfenbeinernen Pforte</i>	69
III.4.1.4. <i>Daedalus bindet Ikarus die Flügel an</i>	85
III.4.1.5. <i>Schlafende Venus mit Amor</i>	96
III.4.1.6. <i>Pygmalion</i>	106
III.4.2. Literarische Themen	124
III.4.2.1. Szenen zu der Verserzählung des <i>Oberon</i> von Christoph Martin Wieland	124
III.4.2.2. Szenen aus der <i>Geschichte des Agathon</i> von Ch. M. Wieland	142
III.4.3. Politische Themen am Beispiel der <i>Huldigung der Generäle an Kurfürst Wilhelm I.</i>	156
III.5. Böttners Historiendarstellungen im Spiegel seiner Zeit	176
IV. Schlussbetrachtung	198
V. Quellen- und Literaturverzeichnis	205
VI. Katalog	

Vorwort

Es gibt viele, die zum guten Gelingen dieser Publikation beigetragen haben, und ihnen gilt es an dieser Stelle zu danken.

Mein ganz besonderer Dank betrifft natürlich Prof. Dr. Michael Hesse für die inspirierende und fachlich unterstützende Begleitung meiner Dissertation.

Meinen Freunden, insbesondere Yvonne Weber, Sigrid Spieß, Katharina Küster und Irene Mohl fühle ich mich außerordentlich verbunden, da mich ihre kritischen Anmerkungen zum Text sowie ihre aufmunterten Worte immer wieder zum Weitermachen antrieben.

Während meiner Recherche zu dieser Arbeit unterstützten mich viele Menschen und Institutionen, denen ebenfalls mein herzliches Dankeschön gilt. Darunter waren es vor allem folgenden Personen, die mir nützliche Unterlagen zu kommen ließen: Frau Dr. Heinz, Leiterin der Neuen Galerie in Kassel, Herr Dr. Lauer, Direktor des Brüder Grimm Museums in Kassel, Herr Klaube, Archivar des Stadtarchivs in Kassel, Herr Dr. Miller, Direktor des Museums des Schloss Fasanerie/Eichenzell, Herrn Dräger, verantwortlich für die Verwaltung der Schlösser und Gärten in Hessen sowie Freiherr Alexander von Dörnberg, der mir Hinweise gab zu Gemälden, die sich im Privatbesitz befinden, Herrn Große-Löscher, der mich bei der Ausarbeitung des militärischen Teils des Huldigungsbildes sehr unterstützte.

Bilder spielen in dieser Publikation eine große Rolle und ich bedanke mich sehr für die wertvolle Überlassung von Bildmaterial beziehungsweise für die Erlaubnis Gemälde und auch Zeichnungen zu fotografieren und verweise auf die jeweiligen Angaben in der Dissertation.

Ganz besonderen Dank gilt meinen Töchtern Monika und Claudia, die im Entstehungsprozess dieser Arbeit häufig auf meine mütterliche Unterstützung verzichten mussten. Am meisten fühle ich mich jedoch meinem Mann, Dr. Wolfgang Gruber, verbunden, der mir diese Dissertation ermöglichte, mich auf meinen Rechercheisen begleitete und mir zu jeder Zeit alle erdenkliche Hilfe und uneingeschränkte Unterstützung gab und der nie an meinem Vorhaben zweifelte.

I. Einleitung

Im ausgehenden 18. Jahrhundert entwickelte sich in der Porträt- wie auch in der Historienmalerei eine Ausdrucksform, die sich stilistisch dem Klassizismus näherte. Ein Vertreter dieser neuen Richtung war der Hofmaler Wilhelm Böttner aus Kassel, der heute meinem Erachten nach zu Unrecht in der kunsthistorischen Bewertung stark vernachlässigt wird. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts berichtete der Kunstkritiker Johann Wilhelm Berrer über den Hofmaler Böttner:

„Größen zweiten Ranges wie Wilhelm Böttner sind uns kaum mehr als dem Namen nach bekannt.“¹

Dennoch stuft auch er den Künstler als „bewunderte(n) Maler der Großen seiner Zeit“ ein, der im „Glanz“ des hessischen „Fürstenhofes“ und im „Lichte“ der Kasseler Akademie stand.² 1785 bemerkte der Chronist Archenholz, dass Böttner in Rom mit seinem Gemälde *Jupiter und Ganymed* (HG 4) ein so großes Aufsehen erregte, dass er mit dem Werk „viele Künstler in Verzweiflung setzte“³. Und 1803 schreibt sein Zeitgenosse Karl Wilhelm Justi:

„Es ist zu beklagen, daß dieser Künstler seit mehreren Jahren sich fast ausschließlich mit der Porträtmalerei beschäftigt, und dadurch verhindert wird, öfter in seinem Hauptfache, in der historischen Malerei, aufzutreten! Allein Porträts sind jetzt fast das einzige, was man verlangt, und Hr. Böttner weiß immer noch genug Interesse und Charakter in seine Köpfe zu legen. Dennoch würden größere historische Stücke sein achtungswürdiges Künstler-Talent in einem noch höheren Lichte zeigen“⁴

Obwohl Justi Böttners Talent in der Historienmalerei sah, war sein Malstil in der Porträtmalerei am hessischen Hof so geschätzt, dass er auf Grund eines Bildnisses der französischen Königin Marie-Antoinette (PG 2), das dem aktuellen Zeitgeschmack folgte, eine Anstellung als Hofmaler erhielt. Welche seiner Fähigkeiten waren es, die ihn für seine Zeitgenossen so beachtenswert machten? Was bewunderten sie an der Darstellungsweise dieses Künstlers, der heute fast in Vergessenheit geraten ist? Welche Faktoren beeinflussten seinen Malstil? Was unterscheidet seinen Stil von der damaligen Maltradition? In der vorliegenden Dissertation sollen diese Fragen anhand der Bildbeschreibungen ausgewählter Werke aus dem Œuvre Böttners beantwortet werden.

¹ BERRER 1920, 154; Berrers Bericht erschien unter J.W. Berrer, *Wilhelm Böttner*, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 1920, Bd. II, S. 154. Es darf angenommen werden, dass sich Berrers Aufsatz über den Maler Böttner auf authentische Quellen bezieht. Dafür spricht, dass einige seiner Daten heute noch archivarisches überprüfbar beziehungsweise belegbar sind.

² S. BERRER 1920, 154.

³ S. ARCHENHOLZ 1785, 268.

⁴ JUSTI 1803, 121.

Auslöser der intensiven Beschäftigung mit diesem Maler war meine Sichtung der Dauerpräsentation einiger Werke Böttners in der Neuen Galerie zu Kassel 1997. So entstand in der Folge 1998 eine Magisterarbeit, die sich ausführlich mit der Biografie Wilhelm Böttners und seiner Porträtmalerei beschäftigte.⁵ Das Werk des Malers erschien mir so interessant und vielschichtig, dass ich mit einer Dissertation sein gesamtes Œuvre erforschen möchte.

I. 1. Aufbau und Ziel der Arbeit

Um der Frage nach der Bedeutung des Hofmalers Wilhelm Böttner beurteilen zu können, werden in der vorliegenden Arbeit aus dem sehr umfangreichen malerischen Werk ausgewählte Porträt- und Historiendarstellungen vorgestellt und auf der Basis kunsthistorischer Quellen erforscht und eingeordnet. Der Schwerpunkt liegt hier auf der Zeit seiner Anstellung als hessischer Hofmaler unter den Landgrafen Friedrich II. (r. 1760-1785) und Wilhelm IX. (r. 1785-1821) von Hessen-Kassel.

Den Bilduntersuchungen wird eine Biographie Wilhelm Böttners vorangestellt, um einen Einblick in die persönliche Situation des Malers zu erhalten. Berücksichtigt werden dabei vor allem zeitgenössische Archivalien.⁶

Nach allgemeinen Bemerkungen über die Porträtmalerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts beginnen ausführliche Bildbeschreibungen ausgewählter repräsentativer Standesporträts sowie Porträts mit eher privatem Charakter. Sie werden hinsichtlich des Inhalts und der eingesetzten Stilmittel untersucht und es erfolgt dabei immer wieder die Einordnung in die tradierte europäische Porträtmalerei und deren modische Strömungen. Der in dieser Arbeit verwendete Terminus *Standesporträt* richtet sich nach den Definitionen von Andrea M. Kluxen⁷ und Rainer Schoch⁸. Beide bezeichnen diejenigen Porträts als *Standesporträts*, die den gesellschaftlichen Rang und den sozialen Stand des Dargestellten wiedergeben.

⁵ Hille Gruber, *Wilhelm Böttner (1752-180), ein hessischer Hofmaler – Studien zum Porträt mit Werkverzeichnis*. Die nicht publizierte Arbeit stand der Neuen Galerie in Kassel zur Verfügung und fand in ihren Veröffentlichungen nach 1998 Verwendung.

Einige Ergebnisse dieser Magisterarbeit wurden im Jahre 2000 in einem Aufsatz zusammengefasst und im zehnten Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft herausgegeben: Hille Gruber (Heidelberg), *Wilhelm Böttner (1752-1805) – Ein hessischer Hofmaler von europäischer Prägung*, in: Bernhard Lauer (Hg.), *Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft*, Kassel 2000, Bd. X, S. 89-120.

⁶ Vgl. V. Quellen- und Literaturverzeichnis.

⁷ Vgl. Andrea M. Kluxen, *Das Ende des Standesporträts, Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt 1760-1848*, München 1989.

⁸ Vgl. Rainer Schoch, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1975.

Nach dieser Analyse der Porträtmalerei Böttners wird in ähnlicher Weise seine Historienmalerei betrachtet. Wegen der wichtigen Stellung dieser Gattung innerhalb der theoretischen Kunstgeschichte fällt dabei der allgemeine Teil etwas ausführlicher aus. In den anschließenden Bildbeschreibungen, dem Schema der Porträtmalerei folgend, wird unterschieden zwischen mythologischen, literarischen und politischen Themen. Betrachtungen von Böttners Historiendarstellungen im Spiegel seiner Zeit runden diesen Abschnitt ab.

Die Schlussbetrachtung konzentriert sich auf die Beantwortung der dieser Dissertation zugrunde liegende Fragestellung, was Wilhelm Böttner im Hinblick auf seine stilistische Besonderheit in der Porträt- aber auch in der Historienmalerei zu einem hochgeschätzten Maler seiner Zeit machte und ihn beachtens- und erwähnenswert erscheinen lässt.

In einem separaten Band ist der Arbeit ein kommentierter Katalog hinzugefügt. Dieser erfasst erstmalig chronologisch alle bekannten Porträt- und Historien Gemälde Wilhelm Böttners. Da für viele Bildnisse keine Titel bekannt sind, wählte ich sinngemäße aus. In einer anschließenden Kurzaufzählung werden auch jene Gemälde berücksichtigt, die heute nur noch durch die Literatur nachgewiesen werden können.

I. 2. Forschungsstand und Quellenlage

Die Porträt- wie auch die Historienmalerei Wilhelm Böttners wurde in der neueren kunsthistorischen Forschung nicht berücksichtigt. Nur Johann Wilhelm Berrer veröffentlichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts den bislang einzigen Aufsatz zu Böttners Gesamtwerk.⁹ Bis zu diesem Zeitpunkt war lediglich ein Brief Böttners an Johann Wilhelm Justi publiziert, in dem er über sein Leben berichtete und ein erstes Werkverzeichnis vorlegte.¹⁰ Letzteres wurde 1819 von Justi überarbeitet und ergänzt.¹¹ Friedrich Noack¹² – in dem *Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler*

⁹ Vgl. BERRER 1920, 154-165.

¹⁰ Vgl. Karl Wilhelm Justi, *Wilhelm Böttner und Johann August Nahl*, in: Johann Georg Meusel (Hg.), *Meusels Miscellaneen artistischen Inhalts*, Erfurt 1796, Bd. III, S. 290-305.

¹¹ Vgl. Karl Wilhelm Justi, *Böttner*, in: Karl Wilhelm Justi (Hg.), *Friedrich Wilhelm Strieders Grundlage zu einer hessischen Gelehrten- und Schriftsteller Geschichte von der Reformation bis 1806*, Marburg 1819, Bd. 18, S. 52.

¹² Friedrich Noack, *Böttner, Wilhelm* in: Ulrich Thieme/Felix Becker (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1909 und 1910, Bd. 3, S. 211f.

von der Antike bis zur Gegenwart (Ausgabe 1909/10) und Hans F. Schweers¹³ – in seinem Katalog *Gemälde in deutschen Museen* (Ausgabe 1994) nahmen diesen Brief Böttners als Grundlage ihrer Dokumentationen.

Da kein aktuelles Bestandsverzeichnis des Porträt- und Historienwerks von Böttner existiert, wurde in der vorliegenden Arbeit auf Justis Niederschriften aus den Jahren 1796 und 1819 zurückgegriffen, in denen neben zahlreichen Gemälden mit mythologischen Themen allerdings nur wenige Porträts Böttners aufgelistet sind. Die Vollständigkeit dieser Arbeit erforderte neben dem Kontakt zahlreicher Museen, den Besuch vieler Schlösser und Adelsfamilien in Hessen, deren Bedeutung ich zu Böttners Zeit gründlich recherchierte. Hier ließen sich schließlich eine Reihe zusätzlicher Porträts auffinden, die eine fundierte, ausführliche wissenschaftliche Bearbeitung ermöglichten. Der beigegefügte Katalog enthält zum Teil noch nie veröffentlichte schwarz-weiße und farbige Abbildungen. Bei vielen Schwarz/weiß-Aufnahmen handelt es sich um Ablichtungen aus verschiedenen Fotoarchiven.¹⁴ Für die genaue malerische Analyse wurden diese zum größten Teil diese nochmals von mir farbig aufgenommen. Erstmals wurden Porträts und Historiendarstellungen aus Privatbesitz fotografiert. Das entstandene dokumentarische Werkverzeichnis ist einmalig in dieser Form.

Für die Erfassung der biographischen Daten dienten Archivalien aus dem Taufbuch des Geburtsortes Wilhelm Böttners zu Ziegenhain¹⁵, dem Stadtarchiv in Kassel¹⁶ und dem Hessischen Staatsarchiv in Marburg¹⁷. Weitere biographische Daten basieren auf dem bereits erwähnten Brief Böttners an Justi sowie dem Aufsatz Berrers und meine Magisterarbeit von 1998, wie bereits unter Kapitel I erwähnt.

In der direkten Nachkommenschaft ermittelte Nachfahren Wilhelm Böttners waren leider nicht bereit zu kooperieren.

¹³ Vgl. Hans F. Schweers, *Gemälde in deutschen Museen*, Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke, München/New London/Paris 1994, Bd. 1, A-F, S. 172f.

¹⁴ Museumslandschaft Hessen Kassel (MHK); Hessische Hausstiftung, Museum Schloss Fasanerie; Universitätsmuseum Marburg; Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten (SPSG); Stiftung Schloss Friedenstein.

¹⁵ Auszug des Taufbuches zu Ziegenhain 1745, 1747, 1749, 1752, 1754 und Auszug des Traubuches zu Ziegenhain 1744.

¹⁶ Stadtarchiv Kassel (StA KASSEL), S1, Nr. 397, *Böttner Wilhelm*.

¹⁷ Hessisches Staatsarchiv Marburg (HSTAM), Hess. Geheimer Rat Bd. 2, 2. Teil Hofachen; IV Kulturelles Leben; Bestand 5 Maler und Bildhauer, Kunstakademie, Gemäldegalerien, Museen S. 143-149.

Methodisch stützt sich die vorliegende Arbeit auf Forschungen zur Porträtmalerei von KLUXEN 1989¹⁸, SCHOCH 1975¹⁹, BUSCH 1993²⁰ und KANZ 1993²¹ und zur Historienmalerei von JANITSCHKEK 1970²², PATZ 1986²³, KÖRNER U.A. 1986²⁴, BUSCH 1993²⁵ und GAEHTGENS/FLECKNER 1996²⁶.

¹⁸ Andrea M. Kluxen vgl. Fußnote 7.

¹⁹ Rainer Schoch vgl. Fußnote 8.

²⁰ Werner Busch, *Das sentimentalische Bild, Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

²¹ Roland Kanz, *Dichter und Denker im Porträt, Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, München 1993.

²² Hubert Janitschek (Hg.), *Leon Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften*, Osnabrück 1970 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 11, Nachdruck der Ausgabe Wien 1877), S. 45-163.

²³ Kristine Patz, *Zum Begriff der >Historia< in L.B. Albertis >De Pictura<*, in: Zeitschrift Kunstgeschichte 1986, Bd. 49, S. 268-287.

²⁴ Hans Körner/Constanze Peres/Reinhard Steiner/ Ludwig Tavernier, *Empfindungen und Reflexion – Ein Problem des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim/Zürich/New York 1986.

²⁵ Werner Busch vgl. Fußnote 20.

²⁶ Thomas W. Gaehtgens/Uwe Fleckner (Hg.), *Historienmalerei*, Berlin 1996.

II. Die Biographie Wilhelm Böttners

Wilhelm Böttner kam am 25. Februar 1752²⁷ in dem hessischen Ort Ziegenhain als Sohn des Kaufmanns H. Jacob Böttner (1717-1787) und Anna Catharina, geborene Hilgenberg (1718-1793)²⁸, auf die Welt. Wilhelm war das vierte ihrer fünf Kinder.²⁹

Über Böttners Jugendjahre ist recht wenig bekannt. Ein Brief aus dem Jahre 1795 von ihm an Karl Wilhelm Justi liefert autobiographische Daten.³⁰ Böttner berichtet darin:

„Mein Vater [...] und meine Mutter [...] gaben mir eine Erziehung, wie es ihre Umstände erlaubten. Ich wurde im Christenthum, Rechnen und Schreiben unterrichtet, und zur lateinischen Schule gehalten; nachmals auch zu Kassel, wohin wir im Jahr 1762 zogen, in die französische Schule geschickt.“³¹

Die Lateinschule ist vermutlich die Stadtschule seines Heimatortes und die in Kassel.³² Eine französische Schule kann zu jener Zeit in Quellen nicht nachgewiesen werden.³³

Den Brief an seinen Verlegerfreund Justi setzt Böttner humorvoll fort:

“Unaufhörlich beschäftigte ich mich in meinen freyen Stunden mit Schmierereyen mancher Art, und dies ging so weit, dass ich sogar in den Schreib- und Rechenstunden meine Lehrbücher besudelte, wodurch ich mir manchen Verdruss meiner Lehrer zuzog.”

Und auch den Grund der Verwendung des Wortes „Schmierereyen“ erklärt er ausführlich in einer Fußnote auf derselben Seite:

“Ich bediene mich dieses Ausdrucks, weil meine damaligen Mahlereyen keinen bessern Namen verdienten. In Ermangelung der Farben nahm ich statt Roth, Rüthel, und statt Blau blaue Stärke, welches besonders eine sehr üble Wirkung that, wenn ganze Flächen abgefallen waren, das oft der Fall war, weil ich die Farben nicht mit Gummi zu befestigen wusste.”³⁴

Ebenfalls geht aus dem Brief hervor, dass Böttners Eltern das künstlerische Talent ihres Sohnes erkannten und förderten.

²⁷ Am 27. Februar 1752 wurde er auf den Namen Johann Wilhelm getauft. Gevatter war Mstr. Johann Wilhelm Lüttebrand. Vgl. Auszug des Taufbuches der Kirchengemeinde Ziegenhain 1752, S. 134, Nr. 15.

²⁸ Tochter eines Ziegenhainer Metzgers. Jacob und Anna Catharina waren seit 1744 verheiratet. Vgl. Traubuch der Kirchengemeinde Ziegenhain 1744, S. 54, Nr. 15.

²⁹ Vgl. Taufbüchern der Gemeinde Ziegenhain 1745, 1747, 1749 und 1754.

³⁰ Vgl. JUSTI 1795, 290-305.

³¹ JUSTI 1795, 19f.

³² In den meisten Stadtschulen wurde in jener Zeit Latein gelehrt. Die Stadtschule in Ziegenhain bestand aus einem Rektor und zwei Lehrern. Die Stadtschule oder das Pädagogium in Kassel, das damals im Martinsstift untergebracht war, setzte sich aus einem Rektor und sechs Lehrern zusammen. Vgl. Die erste Herausgabe des *Landgräflichen Hessen Cassel'schen Staats- und Adress-Kalenders* von 1764.

³³ Herr Klaube aus dem Stadtarchiv in Kassel äußerte sich diesbezüglich, dass Böttner möglicherweise auch eine Ausbildungsstätte in der Oberneustadt, im Hugenottenviertel, besucht haben könnte.

³⁴ JUSTI 1796, 292.

„Auf Anrathen vieler Freunde entschlossen sich meine Eltern, mich der Malerey zu widmen. Zu dem Ende nahm mich mein Vater in der Herbstmesse 1766 mit nach Frankfurt am Mayn, um mich bey dem dortigen Mahler Junker in die Lehre zu tun, weil derselbe uns sehr geschickt empfohlen war. Allein in Frankfurt wurde dieses meinem Vater, als derselbe schon mit Junker'n in Unterhandlungen stand, sehr widerraten, weil ich weit mehr bey Tischbein in Kassel lernen würde.“³⁵

Und so kam der 15-jährige Wilhelm Böttner wieder nach Kassel, um eine Lehre bei Johann Heinrich Tischbein d. Ä. zu absolvieren:

„Drey Jahre blieb ich bey ihm. Ich erhielt sogleich im ersten Jahr die kleine Preimedaille im Zeichnen und im Jahre 1770 die große im mahlen“³⁶

Diese Auszeichnungen errang Böttner am Collegium Carolinum in Kassel, an dem Tischbein als Professor lehrte und das sein Schüler wohl parallel zu seiner Lehre ebenfalls bei ihm besuchte.³⁷ Auf der einen Seite erhielt er eine fundierte handwerkliche Ausbildung in der Malerei und im Umgang mit seinen Materialien, zum Beispiel das Grundieren der Leinwand, Mischen und Auftragen der Farben. Auf der anderen Seite lernte er an der Akademie, seine künstlerischen Ideen zeichnerisch als Entwurf zu erfassen. Dieses *disegno*, auf der die dortige Ausbildung im Wesentlichen beruhte, galt als geistige Konzeption, Idee beziehungsweise Kern allen künstlerischen Schaffens.³⁸

Die Jahre bei Tischbein kommentierte Böttner rückblickend durchaus kritisch:

„Ich verfertigte verschiedene Bildnisse, welche man mit Güte aufnahm. Da ich aber in drey Jahren keine hinlänglichen Grundsätze hatte sammeln können, so fand ich am Ende, dass ich, mir selbst überlassen, mehr verlernt, als gelernt hatte.“³⁹

Neue Erkenntnisse erhoffte sich der Maler von der bekannten und gerühmten Bildergalerie in Düsseldorf. Und so hielt er sich ab Herbst 1772 für sieben Monate in der Stadt am Rhein auf. Dort arbeitete er jedoch verstärkt an der Akademie und zeichnete Abgüsse nach antiken Statuen, da in der Galerie zu dieser Zeit

„[...] alles Kopieren vom Kurfürsten untersagt ist weil verschiedene Eleven sich der vorhin genossenen Erlaubnis unwürdig gemacht hatten.“⁴⁰

³⁵ JUSTI 1796, 292. Justus Juncker (1703-1767) war Maler und Radierer und gehörte zu dem Kreis der Frankfurter „Goethe Maler“. Vgl. HERAEUS 2003, 92.

³⁶ JUSTI 1796, 293.

³⁷ Vgl. FLOHR, 1997, 64.

³⁸ Vgl. allg. PANOFKY 1960.

³⁹ JUSTI 1796, 292.

⁴⁰ JUSTI 1796, 293. Zur Bildergalerie: Der pfälzische Kurfürst Johann Wilhelm (r. 1690-1716) errichtete in den Jahren 1709–1714 neben dem Düsseldorfer Schloss ein Galeriegebäude. Es war die erste von einer Residenz unabhängige Bildergalerie in Deutschland. Die darin gesammelten rund 350 Gemälde, darunter 46 Bilder von Rubens, 25 von van Dyck und Rembrandts Passionszyklus, bildeten die erlesenste Sammlung in Deutschland. Kurfürst Carl Theodor (r. 1742-99) unterstellte die Gemäldesammlung nach der Mannheimer Auslagerung im Siebenjährigen Krieg (1756–63) dem Maler Lambert Krahe (1712-90), der in den nachfolgenden Jahren die Bilder restaurieren und neu hängen ließ. In dieser Zeit der Neuordnung war die Galerie nur für wenige hochgestellte

Nach Kassel zurückgekehrt, entschloss sich Böttner im Herbst 1773, seine Ausbildung in Paris fortzusetzen. Er folgte damit der Tradition der reisenden Künstler, die sich seit Ende des 15. Jahrhunderts zu unterschiedlichen Kulturstätten im In- und Ausland begaben, um zum Beispiel als Maler ihre Kenntnisse in Perspektive und Architektur zu vervollständigen und Meisterwerke vor Ort zu kopieren. Auch Böttners Lehrherr Johann Heinrich Tischbein, d. Ä.⁴¹ sowie dessen Neffe der “Goethe-Tischbein” Johann Heinrich Wilhelm⁴² und viele andere heute noch bekannte Zeitgenossen Böttners wie Anton Raphael Mengs⁴³ oder Angelika Kauffmann⁴⁴ hielten sich zur Ausbildung in den wichtigsten europäischen Kunstmetropolen Paris, London, Amsterdam, Venedig, Florenz, und Neapel auf und natürlich in Rom, der so genannten *caput mundi*. Das waren Städte, die besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur von bildenden Künstlern, sondern auch von Dichtern und Schriftstellern wie Johann Wolfgang von Goethe aufgesucht wurden. Häufig nutzten junge Adlige eine solche “Grand Tour”, um sich vor Antritt ihres offiziellen Amtes unter anderem in der Kunst international zu bilden. Neben der Bewunderung der großen Naturerscheinungen war es besonders ein erwachendes historisches Bewusstsein, das die Reisenden veranlasste, Monumente der Antike wie auch Gemälde und Bauten der als besonders vorbildlich erachteten Hochrenaissance zu besuchen und zu betrachten.⁴⁵

So war es für Böttner nicht verwunderlich in Paris auf Landsleute wie den Maler Johann August Nahl d. J.⁴⁶ zu treffen, durch dessen Vermittlung er im Karthäuserkloster Vauvert die Genehmigung erhielt, Werke von Eustache Le

Persönlichkeiten zugänglich, andere brauchten eine Erlaubnis des Kurfürsten. Vgl. HOFMANN, 1999, 240f.

⁴¹ Johann Heinrich Tischbein, d. Ä. war 1744-1748 in Paris bei Carlo van Loo, 1749 bei Giovanni Battista Piazzetta in Venedig, wo er nach Tizian und Veronese kopierte und 1750/51 in Rom. Auf seiner Rückreise verbrachte er nochmals neun Monate bei Piazzetta in Venedig, vgl. H. Volmer, *Tischbein Johann d. Ä.* in: THIEME/BECKER 1992, Bd. 33, 210.

⁴² Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829), Schüler seines Onkels J. H. Tischbein d. Ä. in Kassel, ging 1771–1773 nach Holland und hielt sich dort besonders in Amsterdam auf. 1779 reiste er über München, Venedig und Florenz nach Rom, vgl. H. Volmer, *Tischbein Johann d. J.* in: THIEME/BECKER 1992, Bd. 33, 212.

⁴³ Anton Raphael Mengs (1728-1779) besuchte viermal Italien, vgl. Paul F. Schmidt, *Mengs Anton Raphael* in: THIEME/BECKER 1992, Bd. 24, 390f.

⁴⁴ Angelika Kauffmann (1741-1807) bereiste Mailand, Parma, Bologna, Florenz, Rom, Neapel, Venedig und London, vgl. H. Tietze, *Kauffmann, Angelica* in: THIEME/BECKER 1992, Bd. 20, 1f.

⁴⁵ Vgl. allg. BLACK 1992 und Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, in: KOSUTH 1999.

⁴⁶ Johann August Nahl d. J. (1752-1825) lernte ebenfalls bei Johann Heinrich Tischbein, d. Ä. in Kassel. Er besuchte um 1772 Paris und kehrte von seinem ersten Romaufenthalt 1774–81 gemeinsam mit Wilhelm Böttner zurück, vgl. Dettmann, *Nahl, Johann August d. J.* in: THIEME/BECKER 1992, Bd. 25, 333.

Sueur⁴⁷, dem “Raphael français”⁴⁸, kopieren zu dürfen. Diese Erlaubnis war “von ungeheurem Nutzen für mich”⁴⁹, berichtet Böttner begeistert in dem bereits zitierten Brief an seinen Freund Karl Wilhelm Justi. Die anschließende Begegnung mit dem Werk Raffaels in der Gemäldegalerie des Herzogs von Orleans im Palais Royal wurde von Böttner selbst als Schlüsselerlebnis für seinen weiteren Erfolg in Paris eingeschätzt, denn er schreibt:

“Unter allen Kopien aber, die ich daselbst verfertigte, war mir keine besser gerathen als ein heiliger Johannes nach Raphael, welcher mir wegen seiner hohen Korrektheit ungemein Freude gewährte, weshalb ich auch keinen Fleiss sparte, um womöglich die Vollkommenheit des Originals zu erreichen. Dieses Gemähde hatte in meine Seele einen so tiefen Eindruck gemacht, dass ich mich hinfort bey Allem, was ich nach der Natur verfertigte, unaufhörlich bestrebte, jenes vortreffliche Muster nachzuahmen. Diesem Umstande glaube ichs verdanken zu müssen, dass ich i. J. 1776 die grosse Preis-Medaille im Zeichnen bey der königlichen Akademie erhielt. Dadurch erlangte ich die Ehre für verschiedene Grosse zu arbeiten; so mußte ich ein Familienstück des Herzogs von Monmorency, der Comtesse de Plot u.s.w. verfertigen.”⁵⁰



Zeichnung: Kopie des Johannes aus der *Verklärung* von Raffael⁵¹

1777 reist Böttner weiter nach Rom, dem Ziel der meisten Grand Tour-Bildungsreisenden und, wie der Maler brieflich vermerkt,

„[...] dem Sitz der Künste. Hier hatte ich Gelegenheit, den Raphael in seinem ganzen Umfang kennen zu lernen. Noch immer schlägt mein Herz hoch auf, wenn ich einen Blick in die Vergangenheit thue! Wie beseeligend für mich das Anschauen dieser herrlichen Meisterwerke war, mit welchem Wonnegefühl ich mich bestrebte, die darin enthaltenen Vollkommenheiten ganz aufzufassen, – dies kann ich mit Worten nicht sagen.”⁵²

Sowohl in Paris als auch in der caput mundi konnte Böttner sich nun endlich den zuvor in Düsseldorf versagten Wunsch erfüllen, sich an Gemälden alter Meister zu bilden, diese zu kopieren und nachzuempfinden. Doch eine Kopiererlaubnis erhielt

⁴⁷ Eustache Le Sueur (1617-1655) malte 1645 für die Chartreuse de Vauvert zu Paris eine Folge von 22 Bildern aus dem Leben und Wirken des heiligen Bruno, vgl. R. Gaul, *Lesueur (Le Sueur), Eustache* in: THIEME/BECKER 1992, Bd. 23, 132 f.

⁴⁸ Le Sueur begeisterte sich für Raffael und die italienischen Meister. Er gehörte zu den zwölf Gründern der 1648 eröffneten *Académie royale de peinture* in Paris und wurde danach zum *peintre du roi* ernannt, vgl. AK GRENOBLE 2000, 186.

⁴⁹ S. JUSTI 1796, 293.

⁵⁰ JUSTI 1796, 294f. Mit der königlichen Akademie ist die Pariser *Académie de Peinture et de Sculpture* gemeint, in der Böttner von 1774–1775 eingeschrieben war. Zu den Immatrikulationsakten der Akademie vgl. BECKER 1971, 344. Darin wird auch Nicolas Bernhard Lépicier (*Peintre du Roi*) als ein Bürge Böttners erwähnt und Böttners Lehrer Joseph Marie Vien. Das Aufnahmestück ist noch nicht erforscht.

⁵¹ Das Original der *Verklärung Christi* hängt heute in Rom, Pinacoteca Vaticana. Böttner muss eine Kopie oder eine Zeichnung gesehen haben. Seine o.a. Zeichnung: Rötrel auf Papier, 47,6 x 35,8, Göttingen Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Graphische Abteilung, Inv. Nr. H 696; Foto: Bildarchiv Foto Marburg (Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte).

⁵² JUSTI 1796, 294.

nicht jeder junge Maler und so war für den jungen Hessen eine einflussreiche Unterstützung besonders wichtig. Im Justi Brief erwähnt er den Hessen-Kassel'schen

„[...] Rath Reiffenstein, dieser würdige, biedere Mann, welcher sich meiner [...] bey vielen Gelegenheiten recht patriotisch angenommen hatte, indem er mir durch sein Ansehen die Erlaubnis verschaffte [...] Titian, Correggio, u.s.w. zu kopieren.“⁵³

In der Auseinandersetzung mit den großen Künstlern vergangener Epochen entwickelte sich bei Böttner der Wunsch, etwas Eigenes zu schaffen. So entstand das Ölbild *Jupiter und Ganymed*⁵⁴, ein Werk, das großes Aufsehen unter den Künstlern erregte und den Bekanntheitsgrad des jungen Malers steigerte:

“Der nachher so berühmt gewordene Maler David, damaliger Pensionär der französischen Akademie in Rom, war der erste, welcher dies Gemälde sah. Er sagte dieses seinem Vorgesetzten, dem Directeur Ms. Vien. Dieser besuchte mich nicht nur selbst, und besah mein Gemälde, sondern er schickte mir nachher auch alle Fremde zu, welche zu ihm kamen. Hierdurch wurde ich in Rom gar bald bekannt.“⁵⁵

Diese Aufregung dokumentierte auch der hessische Chronist Johann Wilhelm von Archenholz 1785, indem er berichtet, dass Böttner in Rom mit seinem Gemälde *Jupiter und Ganymed* viele Künstler in Unruhe versetzte.⁵⁶ Und auch dem Freund Böttners, dem Historiographen Karl Wilhelm Justi war eine Beschreibung des Bildes wert:

"Jupiter ist auf einer Wolke sitzend vorgestellt, wie er, von Nektar berauscht, in der rechten Hand einen Becher hält, und mit der linken Hand den Ganymed umfasst, um ihm einen feurigen Kuss auf die Lippen zu drücken. Ganymed blickt Jupiter unschuldsvoll an, hält in seiner linken Hand ein Gefäß mit Nektar, und ergreift mit seiner rechten Hand den Becher beym Fuss, um ihn dem Könige der Götter abzunehmen. Der Übergang des Knabenalters ins Jünglingsalter ist herrlich im Gesicht Ganymeds ausgedrückt, und der höchst emphatische Ausdruck des schönen Knaben verschmilzt in den bezauberndsten Kolorit."⁵⁷

⁵³ JUSTI 1796, 295. Zu Johann Friedrich Reiffenstein (1719-1793), Hessen-Kassel'scher Rath, Sachsen-Gothaischer Hofrat, vgl. SPELER 2001, 42. Reiffenstein lebte ab 1762 in Rom und besaß einen guten Ruf als Altertumsforscher, Maler und Kunstagent. Er verkehrte mit Winckelmann, Goethe, Lessing, Herder und mit zahlreichen Künstlern wie Jakob Philipp Hackert, Angelika Kauffmann und Johann Heinrich Tischbein. Zudem war er Bevollmächtigter verschiedener europäischer Höfe wie Kassel, Berlin, Gotha und St. Petersburg,

⁵⁴ Vgl. JUSTI 1796, 294. Böttner malte *Jupiter und Ganymed* 1777. 1804 verkaufte er das Gemälde für 1000 Reichstaler an einen Grafen Sternberg in Prag. Laut Auskunft der National Galerie in Prag hing das Bild dort bis 1844 und wurde dann von der Familie Sternberg zurückgenommen. Der weitere Verbleib ist nicht bekannt, vgl. Brief vom 1.6.1998, Dr. H. Seifertová, Narodni Galerie, Praze. Eine von Böttner selbst angefertigte verkleinerte Kopie wird heute in der Sammlung der MHK in Bad Homburg vor der Höhe, im Depot unter der Inv. Nr. 1.1.987 aufbewahrt.

⁵⁵ JUSTI 1796, 295. Zu Jacques-Louis David (1748-1825), französischer Maler, von 1775–80 Stipendiat an der *Académie de France à Rome* dank des 1774 gewonnenen Rompreises, vgl. Hans Vollmer, *David, Louis (Jacques Louis)* in: THIEME/BECKER 1992, Bd. 8., 459. Zu Joseph-Marie Vien (1716-1809), französischer Maler und Radierer, von 1776–81 Direktor der *Académie de France à Rome* im Palazzo Capranica, vgl. H. Vollmer, *Vien, Joseph Marie* in: THIEME/BECKER 1992, Bd. 34, 337.

⁵⁶ Vgl. ARCHENHOLZ 1785, 267.

⁵⁷ JUSTI 1796, 294f.

Eine ähnliche Darstellung desselben mythologischen Themas hatte bereits im September 1760 in Rom für großen Aufruhr gesorgt. Ein Fresko dieses Sujets und in nahezu gleicher Komposition wurde von dem Archäologen und Kunstgelehrten Johann Joachim Winckelmann für ein wieder gefundenes antikes Werk gehalten.⁵⁸ Erst 1779 stellte es sich nach Jahren kontroverser Diskussion als ein Bild des Malers Anton Raphael Mengs heraus. Ob Böttner dieses hochaktuelle Thema bewusst aufgriff, um damit auf sich aufmerksam zu machen, ist nicht dokumentiert.

Wohl angesichts dieses Erfolges blieb Böttner in Rom und erfuhr in Italien im Frühjahr 1780 weitere Anerkennung. Auf Anraten seines Protektors Hofrat Reiffenstein beteiligte er sich an einem Wettbewerb der *Accademia di Pittura, Scultura ed Architettura* in Parma und gewann mit seinem Gemälde *Abschied des Aeneas von seinem Vater Anchises an der elfenbeinernen Pforte* den ersten Preis, eine Goldmedaille im Wert von 50 Dukaten.⁵⁹

Im Mai desselben Jahres bat Böttner, der trotz aller Wertschätzung auf einen Geldzuschuss angewiesen war, den Landgrafen Friedrich II. von Hessen um Unterstützung, weil es seinem Vater „zu schwer falle [...] [ihn] in der Fremde zu erhalten.“⁶⁰ Wieder befürwortet sein Gönner Reiffenstein das Gesuch. Am 16. Juni 1780 wird dem Maler ein Stipendium von je 200 Reichstaler auf zwei Jahre bewilligt.⁶¹ Noch vor Ablauf dieser Zeit verließ Böttner jedoch im Mai 1781 wegen einer Fieberepidemie Rom und kehrte im Herbst desselben Jahres nach Kassel zurück. Seine Rückreise in Begleitung von Johann August Nahl d. J. führte ihn über Mantua, Venedig, Innsbruck, Augsburg, München, Wien, Prag, Dresden und Leipzig, wobei die Maler die Gelegenheit weiterer Kunststudien nutzten.⁶² Wieder in seiner Heimatstadt Kassel wurde Böttner zwar als Mitglied der Akademie aufgenommen,⁶³ erhielt aber keine Aufträge und bat daher den Landgrafen um eine Besoldung, die jedoch nicht genehmigt wurde.⁶⁴

⁵⁸ Vgl. Beate Christine Hirsch, *Jupiter und Ganymed, 1758-1759* in: AK FRANKFURT 1999, 28f. und WINCKELMANN 1764, 276-277.

⁵⁹ Vgl. JUSTI 1796, 295. Das Gemälde *Abschied des Aeneas von seinem Vater Anchises an der elfenbeinernen Pforte* ist noch im Besitz der Galleria Nazionale in Parma und hängt als Dauerleihgabe in der Ambasciata d'Italia in Paris, 51, rue de Varenne.

⁶⁰ S. Brief Böttners an den Landgrafen Friedrich II., Rom 27.5.1780, in: HSTAM, Best. 5, Sign. 9559: Der Maler Wilhelm Böttner, Unterstützung seiner Studien, Ernennung zum Hofmaler und Professor an der Malerakademie, sowie sein Tod 1780-1805.

⁶¹ Vgl. HSTAM Best. 5, Sign. 9559: Brief Reiffenstein an den Landgrafen, Rom 27.5.1780 und Genehmigungsbeschluss für Stipendium, Unterschrift Robert, Weissenstein 16.6.1780.

⁶² Vgl. JUSTI 1796, 302. In Mantua studierten sie beispielsweise die Fresken von Giulio Romano im Palazzo Te.

⁶³ *Hochfürstl. hessen-cassel'scher Staats- und Adresskalender auf das Jahr Christi 1782*, 103.

⁶⁴ Vgl. HSTAM, Best. 5, Sign. 9559: Brief Böttners an den Landgrafen, nicht datiert.

Daraufhin begab sich Böttner 1783 erneut nach Paris, um dort, wie es bei den jungen Malern dieser Zeit üblich war, Bildnisse von Angehörigen des französischen Hofes zu kopieren. Man hatte dabei die Gelegenheit, sich an der Malweise berühmter Hofporträtisten zu schulen, und gleichzeitig die Möglichkeit, durch gelungene Nachbildungen die Gunst der eigenen frankophilen Herrschaft zu gewinnen. Böttner reproduziert in dieser Zeit unter anderem die offiziellen Staatsporträts von Ludwig XVI., dessen Bruder sowie auch von Königin Marie-Antoinette – und dies mit Erfolg, wie er selbst berichtete:

„Der Landgraf Friedrich II. kam im Jahre 1784 nach Paris, als ich gerade mit diesem Gemälde [Königin Marie-Antoinette] beschäftigt war. Ich hatte das Glück ihm zu gefallen, und zu seinem Hofmaler angenommen zu werden.“⁶⁵

Ergänzend muss erwähnt werden, dass sich Böttner bereits in einem Brief vom 14. Mai 1784 als Hofmaler in Kassel beworben hatte, also wenige Wochen vor dem landgräflichen Besuch.⁶⁶

Ein Bestallungsschreiben bestätigte seine Anstellung bereits zum 1. Oktober 1784, obwohl Tischbein noch im Amt war. Das jährliche Gehalt von 200 Reichstalern wurde ihm sogar schon ab 1. September 1784 bezahlt.⁶⁷ Diese landesfürstliche Anstellung ließ den zweiunddreißigjährigen Böttner noch im gleichen Jahr endgültig nach Kassel zurückkehren. Als Hofmaler war Böttner nun vertraglich verpflichtet, seinem Landesherrn ständig zur Verfügung zu stehen und konnte überdies von ihm an andere Höfe geschickt werden, um dort vorhandene Staatsporträts zu kopieren, beziehungsweise diese als Vorlage zu benutzen.⁶⁸ Gemälde von Friedrich Wilhelm III., dem König von Preußen, von seiner Gemahlin Königin Louise und deren Schwester Prinzessin Friederike von Mecklenburg-Strelitz belegen diesbezüglich einen Aufenthalt am preußischen Königshof zu Berlin im Jahre 1799.

⁶⁵ JUSTI 1796, 296.

⁶⁶ Vgl. HSTAM, Best. 5, Sign. 9559, Bl. 13. „In dieser zuversichtlichen Hoffnung ergeht an Hochfürstl. Durchlaucht, meine untherhänigste Bitte Höchstdieselben wollen mich zum Hofmahler nebst einer angemessenen Besoldung zu ernennen oder mir wenigsten mit der Survivance meines würdigen Lehrers des Rats Tischbeins mit einer Besoldung und vorfallenden Arbeit zu begnadigen.“

⁶⁷ Vgl. HSTAM, Best. 5, Sign. 9559, Bl. 15, Bestallung von Wilhelm Böttner zum Hofmaler: „Nachdem Wir den dermalen sich noch in Paris aufhaltenden Mahler *Wilhelm Böttner* aus Caßel zu unserm Hofmahler mit einem Jährlichen Gehalt von Zwey Hundert RT mit dem Beding, daß Er sich sofort nach Caßel begeben soll, gnädigst ernannt haben; So hat Unsere Kriegs- und Domainen Kammer die Verfügung zu thun, damit demselben sothaner Gehalt a`1 tem September dieses Jahres an, und fernerhin, bis auf anderweite Verwendung, jährlich verhandreichete und gehörigen Orts in Ausgabe verrechnet werden möge. Weisenstein den 1 ten Oct: 1784. vt. Wille.“

Tischbeins letztes höfisches offizielles Porträt stammt von 1787, vgl. FLOHR 1997, 32.

⁶⁸ Vgl. HSTAM, Best. 5, Sign. 9563: Der Maler Strack, Kontrakte mit ihm [am hessischen Hof] und Böttner 1795–1799.

Böttner waren private Arbeiten zwar gestattet, jedoch hatten Aufträge seines Fürsten oberste Priorität. Für seine ständige Verfügbarkeit erhielt er das bereits erwähnte Jahressalär, für ausgeführte Gemälde zusätzliche Honorare.⁶⁹

Nach dem überraschenden Tod Friedrich II. im Oktober 1785 wurde dessen Sohn Wilhelm IX. Böttners neuer Arbeitgeber. Er galt als sehr sparsam. Zum Beispiel hielt er Oberhofmarschall von Veltheim an, beim Ankauf von Gemälden Preisnachlässe auszuhandeln – speziell auch bei Böttner. Der Hofmaler erklärte sich widerstrebend bereit, dem Fürsten nur die Hälfte des allgemeinen Verkaufspreises zu berechnen, dagegen konnte er im „im Ausland“ bis zum „Dreifachen“ verlangen.⁷⁰

nach dem Tod seines ehemaligen Lehrers Heinrich Tischbein d. Ä. wird Böttner noch im selben Jahr, 1789, dessen Nachfolger als Professor und Direktor an der Academie der Mahler-, Bildhauer- und Baukunst zu Kassel.⁷¹ Im Gegensatz zu Tischbein, dessen Gehalt 641 Reichstaler betrug, bezieht Böttner lediglich 500 Reichstaler, was ihn zu Beschwerden veranlasste.⁷² Eine solche Beanstandung war angesichts der vielfältigen Aufgaben, die an ihn, besonders als Direktor der Malklasse, herangetragen wurden, verständlich. Die Fülle von Verpflichtungen im Einzelnen, die sein Amt ihm auferlegten, lässt sich aus Dokumenten des Staatsarchivs Marburg⁷³ und aus den Studien des Historikers Knackfuß⁷⁴ ersehen.

Böttner musste vor allem persönlich Unterricht im Zeichnen nach dem Leben abhalten. Hinzu kamen die Überwachung der sonstig unterrichtenden Mallehrer und das Nachsehen von Schülerarbeiten in wöchentlichem Wechsel mit den Malern Samuel Nahl und Ernst Friedrich Ferdinand Robert sowie dem Bildhauer Johann Christian Ruhl. Bei der Preisverleihung anlässlich der jährlichen Akademie-Ausstellung war Böttner stimmberechtigt und sollte dort auch eigene Bilder beitragen. Weiterhin wurde sein Urteil bei der Vergabe von Reisestipendien und bei Neuanschaffungen für die fürstlichen Schlösser und Galerien erwartet. Hinzu kamen

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd. Darin liegt auch eine von Böttner vorgelegte Preisliste für den Fürsten. Sie wurde am 5.11.1796 genehmigt:

20–25 Louisdor für ein Ganzportrait = 125–156 Reichstaler.

6 - 8 " " " Kniestück = 38 - 50 RT.

4 - 5 " " " Bruststück = 25 - 31 RT.

Der Preis für Historienbilder sollte jeweils ausgemacht werden und bei Anfertigung jedes einzelnen Stückes dem Hofobermarschall ein besonderer Auftrag zugehen.

⁷¹ Vgl. HSTAM, Best. 5, Sign. 9559: Bestallung W. Böttners zum Professor an der Maler-Academie und Direktor der Malklasse. Weissenstein, 3.11.1789.

⁷² Vgl. HSTAM, Best. 5, Sign. 9563, Bl. 10. Böttner beschwerte sich über das niedrigere Gehalt, als er nach Einsicht der Hofakte feststellte, dass Tischbein mehr für seine Bilder bezahlt bekommen und überdies Naturalien und freie Apotheke erhalten hatte.

⁷³ HSTAM, Best. 5, Sign. 9565: Entwurf einer Organisationsänderung bei der Maler-Academie.

⁷⁴ Vgl. KNACKFUSS 1908, 86-104.

diverse Sonderaufgaben, als ein Beispiel sei die Überwachung des Kupferstechers Gotthelf Wilhelm Weise bei der Anfertigung von Stichen genannt. Ebenfalls kam ihm die Beurteilung von Kandidaten zur fürstlichen Anstellung auf dem Kunstsektor zu, auch außerhalb der Akademie sowie die Erstellung von Gutachten, die nach Aussage des Historikers Knackfuß fachkundig, politisch abgestimmt und meistens wohlwollend waren.⁷⁵

Aus dem Aufsatz von Berrer geht hervor, dass Böttner 1799 vom Landgrafen nach Berlin geschickt wurde, um den König und die Königin zu malen.⁷⁶ Leider traf der hessische Künstler die königliche Familie krank an und wenig „disponiert“, sich porträtieren zu lassen. Wilhelm IX. schrieb daher an den Oberhofmarschall, er möge Böttner, „diesem guten Manne“ behilflich sein da ihm sehr daran gelegen sei „sowohl vom König als auch von der Königin wahre Originale zu haben. Widrigenfalls ist der Professor alsdann sogleich wieder anhero zu schicken.“⁷⁷ Nach Berrer hat Böttner das Porträt der Königin Luise möglicherweise vor Ort gemalt, jedoch das des Königs scheint er in Kassel angefertigt zu haben, denn er ließ sich von seinem Freund dem Maler Rauch aus Berlin Angaben über Details der königlichen Uniform machen.

Am 30. März 1800 heiratete der bereits 48-jährige Maler die um 17 Jahre jüngere Friederike Luise Wille (1769-1849), Tochter eines Kasseler Predigers und des späteren Rektors des Hersfelder Gymnasiums.⁷⁸ Das Paar bezog noch im selben Jahr ein stattliches Haus in der Bellevuestraße/ Ecke Georgenstraße, das Böttner gekauft und mit einem Atelier im Dachgeschoss nach dem Vorbild Tischbeins ausgestattet und ausgemalt hatte.⁷⁹ In den fünf Jahren ihnen verbleibenden Ehejahren schenkte Friederike drei Töchtern das Leben.⁸⁰ Die zweitgeborene Tochter Marie Elisabeth verlobte sich Anfang Juli 1829 mit dem Maler und Radierer Ludwig Emil Grimm.⁸¹

⁷⁵ Vgl. Ebd. 104.

⁷⁶ Vgl. BERRER 1920, 163. Archivunterlagen zu diesem Ereignis wurden bislang nicht gefunden.

⁷⁷ BERRER 1920, 163.

⁷⁸ JUSTI 1819, 55.

⁷⁹ JUSTI 1819, 457.

⁸⁰ Helene Wilhelmine, verheiratete Riehl (1801-1834), Maria Elisabeth, verheiratet mit Ludwig Emil Grimm (1803-1842), Johanna Margarethe, verheiratete Wiele (1805-1834). Zu den Geburtsdaten der Töchter vgl. *Gesellschaft für Familienkunde in Kurhessen und Waldeck e.V.*, Kassel 1986, Bd. 5, 148, 152 und 154. Zu den Todesdaten vgl. KOOLMAN 1985, 778.

⁸¹ Das in dieser geplanten Verbindung auch der materielle Aspekt eine Rolle spielte, zeigt ein Brief Jacob Grimms vom 15.11.1829 an seinen Bruder Ferdinand: „Auch in der absicht ist Louis verbindung vorteilhaft für ihn, dass seine braut wohlhabend ist und ihm, wie ich höre 600 rth. jährliche Einkünfte sichert; denn von seinem ungewissen erwerb würde er nicht hinreichend leben können.“ SCHOOF 1960, 165. Die Hochzeit fand 3 Jahre später am Sonntag, dem 20 Mai 1832 statt. Ludwig Emil – bereits zweiundvierzigjährig – erhielt im gleichen Jahr eine Professur an der Kasseler Kunstakademie mit einer Besoldung von dreihundert Reichstalern im Jahr. Jetzt fühlte er sich unabhängig von seiner wohlhabenen Schwiegermutter Friederike, vgl. STOLL 1911, 466f.

Wilhelm Böttner verstarb 1805, im Geburtsjahr der dritten Tochter, an einer Lungenentzündung.

Im Jahre 1806 resümiert Justi:

„Ruhmvoll, aber kurz war seine Laufbahn hienieden; eine Lungenentzündung endigte am 24. Nov. 1805 sein der Kunst geweihtes, wirkungsreiches Leben.“⁸²

Rund achtzig Jahre später schrieb der Verleger Jacob Hoffmeister einen Nachruf in seinen *gesammelten Nachrichten über Künstler und Kunsthandwerker in Hessen* nüchtern und knapp:

“Hochgeehrt und reich starb er [Böttner] zu Cassel am 24. November 1805. Man hat ausserordentlich viele Gemälde von ihm.“⁸³

Böttner war zu Lebzeiten als Künstler hoch angesehen – Justi vermerkt zum Beispiel schon 1795:

“Böttner hat sich zu Kassel und auf dem Weissenstein Denkmähler gestiftet, die seinen Namen verewigen werden.“⁸⁴

Über seine Lehrtätigkeit und seine Schüler ist jedoch wenig bekannt. Lediglich zwei Eleven werden in der Literatur erwähnt. Johann Erdmann Hummel soll laut Knackfuß von Böttner “zum Historienmaler” geschult worden sein, wurde jedoch „in Italien am meisten durch die Landschaft angeregt.“⁸⁵ Auch Johann August von der Embde studierte zwischen 1799 und 1804 bei Wilhelm Böttner an der Kasseler Akademie.⁸⁶ Beide Maler entwickelten später einen von ihrem Lehrer Böttner völlig unabhängigen Malstil.

Böttners Gemälde aber waren so anerkannt und beliebt, dass sie seinen Zeitgenossen als Vorlagen dienten. So radierte Johann August Nahl beispielsweise den schon erwähnten *Jupiter und Ganymed*.⁸⁷ Und Ludwig Emil Grimm zitiert unter anderem in seiner Lithographie *Petition einer Kasseler Bürgerdelegation bei Kurfürst Wilhelm II. am 15.9.1830 Böttners Huldigung der Generäle an den Kurfürsten Wilhelm IX.* (HG 19).⁸⁸

⁸² JUSTI 1806, 123.

⁸³ PRIOR 1885, 11.

⁸⁴ JUSTI 1995, 290f.

⁸⁵ S. KNACKFUSS 1908, 91.

⁸⁶ Vgl. AK KASSEL 1996, 47, Johann J. August von der Embde (1780-1862) Porträt- und Genremaler. Neben Carl Glinzer (1802-1878) gehörte er zu den bedeutendsten Bildnismalern des Biedermeier in Kassel.

⁸⁷ Vgl. PRIOR 1885, 11.

⁸⁸ Vgl. Abb. in: AK KASSEL 1985, 119.

Böttners künstlerischen Vorbildern hingegen kommt man durch sein Nachlassverzeichnis⁸⁹ besser auf die Spur. In diesem findet sich unter anderem eine Ausgabe des *Tractat[s] von der Mahlerey* von Leonardo da Vinci⁹⁰, das für den jungen Maler wohl Lehrbuch und Ratgeber zugleich war. Bereits in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hatte Cennini in seinem *Trattato della pittura* schriftliche Gedanken über den Bildungsgang und praxisbezogene Ratschläge für junge Künstler festgehalten.⁹¹ Leonardo da Vinci erweiterte diese Aussagen um die Forderung nach wissenschaftlicher Bildung eines Künstlers. In seinen allgemeinen Malerregeln heißt es: “Studiere zuerst die Wissenschaft und dann verfolge die Praxis, die aus selbiger Wissenschaft hervorgeht.”⁹² Diesem Ratschlag des großen Vorbilds folgte auch Böttner, indem er versuchte, mit Büchern über Geschichte, Mythologie, Religion oder mit den archäologischen Schriften Winckelmanns, den philosophischen Werken von und über Voltaire oder mit klassischer Literatur wie Ovids Metamorphosen aber auch mit wissenschaftliche Abhandlungen über Anatomie, Mathematik und Chemie dieser Aufforderung nachzukommen und seine eigene Ausbildung durch das Lesen derartiger Werke zu vervollkommen. Diese breite Interessenslage des hessischen Malers wird durch die Auflistung des Nachlasses dokumentiert.⁹³ Sein persönliches Leitbild war dabei wohl der *pictor doctus*, der nach allen Regeln der Theorie und Praxis geschulte Maler.⁹⁴

⁸⁹ StA KASSEL, S1, Nr. 397.

⁹⁰ StA KASSEL, S1, Nr. 397, 11.) Leonardo da Vinci, *Traktat von der Mahlerey*. m. Kupf. Nürnberg. 1747.

⁹¹ Cennini, Cennino di Drea (tätig 2. Hälfte 14. Jh.), *Trattato della pittura, Schriften über Bildungsgang und Ratschläge für junge Künstler um 1390*. Sie blieben als Ganzes ungedruckt bis 1821 Giuseppe Tambroni in Rom eine Ausgabe unter Benutzung des Codex der Ottobonia (Vatikanische Bibliothek Nr. 2974) veröffentlichte.

⁹² Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, dt. Ausgabe nach dem Codex Vaticanus 1270, Wien 1882, Malerregel Nr. 54, S. 53.

⁹³ Hier eine beispielhafte Aufzählung aus StA KASSEL, S1, Nr. 397: IV. Bücher in Folio: 2.) Herold, *Heiden-Welt, oder über die heidnische Götter*, Basel 1554; In Quarto: 9.) Ein hundert und fünfzig Kupfer zu den ovidischen Metamorphosen, durch Wilhelm Baur inventirt und Abraham Aubry gestochen; In Octavo & Duodecimo: 18.) Luchet, *Histoire litteraire de Voltaire*, Tom. I – VI, Cassel; 52.) Schazzens, *erläuterter Hommanischer Atlas*, 3 Th., 1737; 68.) Linguet, *Examen des œuvres de Voltaire*, Hamburg 1784; 72.) Vogel, *Grundriß einer Litteratur für medizinische Aufklärung*, Jena 1802; 75.) Wolf, *Auszug aus den Anfangsgründen der mathematischen Wissenschaften*, Halle 1772; 80.) Winckelmann, *histoire de l' Art chez les Anciens*, 2 Tom, Yverdon 1784; 143.) Thomas a Kempis, v. jd. *Nachfolge Christi*, Eisch; 146.) Schmidts *Geschichte der Deutschen*, 12 Th. in 6 Bänden, Mannheim u. Frankenth. 1783; 154.) *Oeuvres de Voltaire*. T. VII-X. XVI-XXI, XIII & XXIV; 158.) *Lettres familières de Winckelmann*, III Tom, Yverdon 1784; 171.) Tromsdorf, *sistematisches Handbuch der gesammten Chemie*, I–VII Band, Erfurth 1804.

⁹⁴ Vgl. dazu RAUPP 1980, 18.

III. Das Œuvre Wilhelm Böttners

Bevor die Werke Böttners einer genaueren Betrachtung unterzogen werden, hier einige Überlegungen, die verdeutlichen sollen, welchen Einflüssen – national und international – und welcher Kritik Künstler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgesetzt waren.

III. 1. Zur Porträtmalerei im ausgehenden 18. Jahrhundert

Während in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das „*höfische Kulturmodell*“⁹⁵ des Frankreich der Zeit Ludwigs XIV. nahezu alle Formen der Bildnismalerei Frankreichs und Deutschlands prägte und die auf den offiziellen Porträts gezeigten Menschen gesellschaftlich so identifizierbar waren, dass sie nach Stand und Funktion eingeteilt werden konnten, änderte sich dieses starre Schema in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts setzte europaweit eine geistesgeschichtliche Strömung ein, die sich gegen Autoritätsansprüche von Kirche und absolutistischem Staat wandte und alle Normen, Institutionen und Traditionen einer kritischen Prüfung unterzog. Diese unter dem Begriff 'Aufklärung' bekannte Epoche berief sich auf die menschliche Individualität und Vernunft in einem gesellschaftlichen Emanzipationsprozess. Die damit verbundene Lösung von alten Vorstellungen und Ideologien schärfte auch den Blick des Kunst- und damit Bildbetrachters erheblich.

Die Beurteilung eines Gemäldes beschränkte sich fortan nicht primär auf dessen Inhalt und malerische Darstellung, sondern bezog auch die Wirkung auf den Betrachter und die moralisierende Aussage ein.⁹⁶ Diese andere Sichtweise, die ungefähr ab 1760 eine neue Art der Darstellung mit sich brachte, die auch in besonderer Form im Porträt zum Tragen kam, bewirkte einen Stilpluralismus in der Malerei.⁹⁷

In Frankreich lösten nach 1715, dem Tode Ludwigs XIV., die städtische Aristokratie und Teile des unter dem Merkantilismus erstarkten Bürgertums die zentrale Staatsverwaltung als wichtigsten Auftraggeber für die Malerei ab.⁹⁸ Die Einführung regelmäßiger Salonausstellungen ab 1737 bot der städtischen Aristokratie

⁹⁵ S. BECKER 1971, 34.

⁹⁶ Vgl. SCHOCH 1975, 25f.

⁹⁷ Vgl. KLUXEN 1989, 9.

⁹⁸ Vgl. SCHOCH 1975, 24.

Möglichkeiten, ihre gegenwärtige Sichtweise und ihren neu erworbenen Status auch im Porträt zur Schau zu stellen. Beliebt wurde beispielsweise das *portrait mythologique*, das mythologische Rollenporträt, das vor allem die Frauen in der Rolle einer Gestalt aus der antiken Mythologie zeigt. Die Subgattung war jedoch scharfen Angriffen der mit der Aufklärung einsetzenden literarischen Kunstkritik ausgesetzt, die ihr mangelnde Wahrscheinlichkeit (*vraisemblance*) unterstellte.⁹⁹ Dann entwickelte sich das *portrait psychologique*¹⁰⁰, das eine realistische und natürliche Darstellung anstrebte, in der das Individuum – ganz nach dem philosophischen Konzept der Aufklärung – losgelöst von seinem Stand präsentiert werden sollte. Dabei wurden Stimmungen und Gefühle durch detailliert ausgeführte Physiognomien, Gebärden und Körperplastizität ausgedrückt.¹⁰¹

Das „aufgeklärte“ französische Porträt zeichnet sich überdies durch eine fortschreitende Formreduktion aus, die sich sowohl in der Purifizierung der Gestaltung als auch in Verminderung des attributiven Beiwerkes zeigt. So wird der Hintergrund teilweise zu einer raumlos neutralen Folie reduziert, die zugleich auch als Bildträger kenntlich ist. Eine solche Beschränkung steigert die Konzentration auf die individuelle Gestalt.¹⁰²

Vor allem in der englischen Porträtmalerei im ausgehenden 18. Jahrhunderts ist der Trend zur Darstellung natürlicher Stimmungen und Gefühle unter weitgehender Vernachlässigung des Standes des Porträtierten zu erkennen. In England hatte sich dies weitgehend unabhängig von französischen Traditionen entwickelt.¹⁰³ Zu einer derart gelösten Entfaltung, die sich die Natur zur Hilfe nahm, hatte schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts ganz entscheidend Anthonis van Dyck beigetragen, der von 1632 bis zu seinem Tod das Amt des „*principalle Paynter in Ordinary to their Majesties at St. James*“ innehatte.¹⁰⁴ Er wurde für die Nachwelt wichtig durch Bildnisse, die den gehobenen Adel in lässiger Eleganz porträtierten und mit wenigen,

⁹⁹ 1747 erschien die erste gedruckte, französische Kunstkritik, die *Reflexions sur quelque causes de l'état présent de la peinture en France* von La Font de Saint-Yenne, in denen das Porträt einen breiten Raum einnahm. Gestützt auf die akademische Lehre von der Hierarchie der Gattungen wurde gegen die Porträtisten polemisiert, die die Historienmaler aus ihrer dominierenden Rolle zu verdrängen schienen. Die Kritik entzündete sich hauptsächlich an der Mode der mythologisch verbrämten Personen. Vgl. SCHOCH 1987, 24.

¹⁰⁰ Als Hauptvertreter des psychologischen Porträts gilt Maurice-Quentin de La Tour (1704-1788). Er kam mit seinen Bildnissen den Vorstellungen seiner aufgeklärten Zeitgenossen am ehesten entgegen. Vgl. SCHOCH 1975, 31.

¹⁰¹ Vgl. SCHOCH 1975, 30f.

¹⁰² Vgl. KLUXEN 1989, 91.

¹⁰³ Vgl. KLUXEN 1989, 91.

¹⁰⁴ S. SCHNEIDER 1994, 128.

die Würde des Gezeigten unterstreichenden Attribute zeigten. Innerhalb seines Œuvres gilt das Gemälde *Karl I. bei der Jagd* bis heute wegweisend für das Ganzfigurenporträt in der Landschaft.¹⁰⁵ Dank der fortgeschrittenen sozialen Entwicklung konnte in England eine dem kontinentalen Absolutismus vergleichbare Machtkonzentration in der Hand des Königs vermieden werden, was auch die *Glorious Revolution* von 1688 verdeutlichte. Es entfaltete sich eine konstitutionelle Monarchie auf der Insel mit einer Machteinschränkung des Königtums zu Gunsten von Landadel und der Londoner Bürger. So fanden englische Porträtmaler ihre Klientel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts neben dem Hofe in einer Gesellschaft, die aus sozial aufstrebenden und geadelten Bürgern bestand.¹⁰⁶

Andrea M. Kluxen stellt vier Charakteristika der englischen Porträtmalerei dieser Zeit heraus: den *Sozialstil*, die *Natur- und Natürlichkeitsauffassung*, die *Verfügbarkeit der Ikonographie* und die *Historisierung*.¹⁰⁷ Kluxens Ansicht ist auch für die Beurteilung der Porträtarbeiten Böttners von Bedeutung.

Zunächst zum *Sozialstil*. Die Malweise und die Motive sind funktionsorientiert und mit wenigen, den Stand bezeichnenden ikonographischen Mitteln versehen. Für Selbstbildnisse, Bürger- und Gelehrtenporträts wurden häufig die Bildnisauffassung und die Malweise Rembrandts zitiert.¹⁰⁸ Porträts aristokratischer Auftraggeber wurden weiterhin im Stile van Dycks unter Verwendung barocker Hoheits- und Heroisierungsmotive ausgeführt, jedoch mit reduziertem Aufwand.

Natur- und Natürlichkeitsauffassung bezieht sich auf die Verbindung von Porträt und Landschaft sowie auf ein zwangloses, vermeintlich natürliches Verhalten des Porträtierten. Die im Bild vielfach erscheinende Flora entwickelte sich von einer attributiven oder idealen Pflanzenwelt zu einer Stimmungslandschaft,¹⁰⁹ die den Ausdruck und die Seelenlage des Porträtierten steigert. Ein flüchtig erscheinender Pinselduktus trägt zu diesem Eindruck bei. Dennoch dient die Landschaft weitgehend als Kulisse, da sie dem Menschen untergeordnet und teils ohne Raumtiefe ist. Ein weiteres Merkmal der neuen englischen Porträtauffassung ist die *Verfügbarkeit der Ikonographie*. Als Zitat erhielt sie eine neue Funktion. Bekannte Bildformeln etwa

¹⁰⁵ Anthonis van Dyck (1599-1641), *Karl I. bei der Jagd*, um 1635, Musée National du Louvre, Paris; Abb. aus: SCHNEIDER 1994, 129.

¹⁰⁶ Vgl. BUSCH 1993, 10.

¹⁰⁷ S. KLUXEN 1989, 73f.

¹⁰⁸ Bereits Jonathan Richardson (1665-1745), der in seiner *Theorie of Painting*, (hg. 1773), S. 36 u. 82, für bestimmte Probleme die stilistische Anlehnung an verschiedene Maler empfahl, schlägt für die Darstellung von Leidenschaft den Stil Rembrandts, für formale Qualitäten die Malweise Rubens vor. Vgl. KLUXEN 1989, 82.

¹⁰⁹ Ebd. 78.

Posen und Gesten in berühmten Gemälden oder nach antiken Statuen werden nicht mehr in bekannter Weise entschlüsselt, sondern erhalten im jeweiligen Bildzusammenhang neue Gewichtigkeit. Die Porträtmalerei eignet sich so die klassische Tradition an, um neue Bedeutungsinhalte zu schaffen.

Das vierte Charakteristikum der englischen Porträtmalerei ist die *Historisierung*. Adlige, meist weiblichen Geschlechts, aber auch Schauspieler und Gelehrte wurden als Personen der Mythologie oder Geschichte gezeigt, die in Bildern von berühmten Künstlern dargestellt und als vorbildlich erachtet worden waren. Die Historisierung von Porträtierten wurde dabei ohne realen Bezug zum Leben der Dargestellten eingesetzt.¹¹⁰ Durch Kombination von historischer Rolle und Zitat eines verehrten Künstlers wurde das Bildnis in eine höhere Sphäre gehoben und die vorgeführte Person heroisiert. Die Ikonographie erhielt dadurch einen Mehrfachsin, die dem französischen *portrait mythologique* ähnlich war.

Der Stil des britischen Porträts, dem „goût anglais“ galt auf dem Kontinent seit etwa 1760 als Inbegriff eines modernen, eleganten, internationalen Bildnisses.¹¹¹

Maler wie Joshua Reynolds und Thomas Gainsborough werden damit verbunden.¹¹²

Auch in der deutschen Porträtmalerei sind in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufklärerischen Strömungen erkennbar, allerdings nicht im gesamten Raum in gleicher Ausprägung. Bereits im 17. Jahrhundert waren im Heiligen Römischen Reich der Frühabolutismus und Autonomiebestrebungen einzelner Territorialstaaten, die zur Auflösung der Reichseinheit beitrugen, weit fortgeschritten.¹¹³ Die Vielzahl der Territorien begünstigte in der höfischen Kunst das Eindringen unterschiedlicher Einflüsse aus mehreren Richtungen vornehmlich aus Frankreich und England. Was rezipiert wurde, hing zum einen von den dynastischen und politischen Beziehungen sowie der Konfession der Landesherren ab.¹¹⁴ Zum anderen spielte natürlich auch der persönliche Kontakt eines Künstlers zu diesen Ländern – beziehungsweise sein Studium der entsprechenden Kunstwerke – eine wichtige Rolle.

¹¹⁰ Ebd. 87. Vgl. zum gleichen Thema auch allg. TASCH 1999.

¹¹¹ KLUXEN 1989, 9 und 51.

¹¹² Joshua Reynolds (1723-1792), Thomas Gainsborough (1727-1788).

¹¹³ Vgl. allg. HINRICHS 1986.

¹¹⁴ Zunächst folgten die kleineren, protestantischen Staaten dem englischen Vorbild. Nachdem der „goût anglais“ schließlich modern geworden war und eine gewisse Internationalität gewonnen hatte, ließ sich in Deutschland eine allgemeine Anlehnung an die britische Kunst beobachten. Vgl. KLUXEN 1989, 17. Zentren des englischen Einflusses waren Dessau-Wörlitz, Hessen-Kassel, aber auch Preußen, zudem wegen der persönlichen Interessen Carl Theodors Kurpfalz mit den Herzogtümern Jülich und Berg und ab 1777 Bayern.

Hofmaler, aber auch freischaffende Künstler, holten sich ihre Anregungen auf ihren Reisen zu den Kunstmetropolen wie Paris oder London. Als oberstes Ziel einer ‘Grand Tour’ galt jedoch ein Besuch Roms, wo sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Avantgarde der klassizistisch arbeitenden Künstler traf.¹¹⁵

Bei der Betrachtung deutscher Porträtmalerei muss auch die zeitgenössische Landeskritik erwähnt werden, die mittelbar einen wichtigen Einfluss auf die Arbeit der Porträtkünstler ausübte. Im 18. Jahrhundert hatte allgemein das Porträt für Kunsttheoretiker einen geringen Stellenwert. Der vorwiegend von den deutschen Theoretikern verkündeten Lehre von der *Schönheit* als Ideal in der Kunst stand die immer populärer werdende Beobachtung des Individuellen gegenüber. Gotthold Ephraim Lessing hatte das Porträt aus dem Bereich der Kunst ausgewiesen.¹¹⁶ Für ihn schien eine Bildnisaufnahme nicht vereinbar mit seinen ästhetischen Grundsätzen und Forderungen nach *Schönheit*. Auch Johann Joachim Winckelmann wollte die

„Mannigfaltigkeit der individuellen Erscheinungen in seinem System von der Schönheit“¹¹⁷

nicht eingefügt sehen. Bei beiden resultierte dieses Urteil aus ihrer Kenntnis und Einschätzung der antiken Kunst, die ihnen, verglichen mit der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit ihres Jahrhunderts, überlegen und mustergültig erschien.

Erst 1793 trug Johann Georg Sulzer zur Wertschätzung des Porträts in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* bei, indem er ausführt:

„[...] die Würde und der Rang, der dem Porträt unter den Werken der Malerey gebühret [...] steht unmittelbar neben der Historie.“¹¹⁸

Weiterhin stellt er fest:

„daß jedes vollkommene Porträt ein wichtiges Gemälde sey, weil es uns eine menschliche Seele von eigenem Charakter zu erkennen gibt. Wir sehen in demselben ein Wesen, in welchem Verstand, Neigungen, Gesinnungen, Leidenschaften, gute und schlimme Eigenschaften des Geistes und des Herzens auf eine ihm eigene und besondere Art gemischt sind. Dieses sehen wir im Porträt meistens besser als in der Natur selbst; weil hier nichts beständig, sondern schnell vorübergehend und abwechselnd ist; zu geschweigen, daß wir selten in der Natur die Gesichter in dem vorteilhaften Lichte sehen, in welches der geschickte Mahler es gestellt hat.“¹¹⁹

Während solche Aussagen in drastischem Gegensatz zu Winckelmann und Lessing standen, misst also Sulzer dem Porträt einen hohen Stellenwert bei und betont, dass

¹¹⁵ Von hohem Interesse der Rombesucher war die *Académie de France à Rome*, die von 1775–1781 unter der Leitung von Joseph-Marie Vien stand.

¹¹⁶ Vgl. FRIEDLÄNDER 1963, 226; Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).

¹¹⁷ S. Johann Joachim Winckelmann aus FRIEDLÄNDER 1963, 226.

¹¹⁸ SULZER 1793, 719.

¹¹⁹ Ebd., 719.

in ihm besonders das Idealische, das Seelische und die Individualität gezeigt werden könne. So lobt er den Maler Anton Graff, da dieser besonders über die Fähigkeit verfüge,

„[...] die ganze Physiognomie in der Wahrheit der Natur darzustellen“.¹²⁰

Trotz der teilweise herabwürdigenden Einschätzung von Porträts gab es auch in Deutschland Künstler von hohem Rang und internationalem Ruf, die sich dieser Gattung der Malerei widmeten, wie Anton Raphael Mengs, Angelika Kauffmann und Anton Graff.

III. 2. Das Porträt im Werk Böttners anhand ausgewählter Beispiele

1784 ernannte Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel Wilhelm Böttner zum Hofmaler. Nach Böttners eigener Aussage war das von ihm gemalte Bildnis der *Königin Marie-Antoinette von Frankreich*¹²¹ ausschlaggebend, das der Landgraf Friedrich II. im Herbst des Jahres 1784 in Paris gesehen hatte.¹²²

Von da an, bis zu seinem Tod im Jahre 1805, erstellte Böttner als Hofmaler eine Vielzahl von Porträts. Einige dieser Bildnisse, die vorwiegend im Auftrag von Angehörigen des Adels entstanden, werden im Folgenden genauer betrachtet und analysiert. Dabei wird zwischen Porträts, die einen rein repräsentativen, standesgebundenen Charakter aufweisen, und solchen, die darüber hinaus die Privatsphäre der Dargestellten wiedergeben, unterschieden.

III. 2.1. Repräsentative Standesporträts:

III. 2.1.1. *Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel*

Genau in der Mitte eines nahezu 85 cm hohen Gemäldes ist *Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel* vor einer Steinbrüstung stehend wiedergegeben.¹²³

¹²⁰ Ebd., 721.

¹²¹ Vgl. Kat. PG 2.

¹²² Vgl. JUSTI 1796, 296.

¹²³ Vgl. Kat. PG 3.

Für Wilhelm Böttner ist es das erste großformatig Ganzfigurenporträt, das er als Hofmaler gearbeitet hat. Den Grafen, von mittelgroßer Statur, zeigt er in rechts gerichteter Dreiviertelansicht, so dass Oberkörper und Gesicht dem Betrachter fast zugewandt sind. Der linke Fuß ist leicht vorgestellt. Der Fürst trägt einen blau-schwarzen samtene *Justaucorps*¹²⁴ über einer gleichfarbigen kurzen Kniehose, *der culotte*, dazu weiße Strümpfe und schwarze Schuhe mit silbernen Schnallen. Ein *Kordon*, eine blaue Schärpe mit dem hessischen Hausorden¹²⁵ als Anhänger, spannt sich schräg über der vorgewölbten Brust. Die rechte Hand des Landgrafen ist in eine schwarz bestickte, weiße Weste geschoben, während die Linke den Degen umfasst, der von dem fülligen Körper fast vollständig verdeckt wird.

Ein hermelinbesetzter, purpurroter Samtmantel mit Ordensstern des Goldenen Löwen liegt teils am Boden hinter dem Landgrafen, teils links neben ihm über einem Globus. Vor der Weltkugel sind in der unteren Ecke des Bildes – ein violett abgedecktes Tischchen mit zwei Büchern und eine herabhängende Schriftrolle zu erkennen. Oberhalb des Arrangements erscheint auf der Mauer neben einem Säulenschaft der untere Teil einer antiken weiblichen Statue¹²⁶ vor einem dunklen Vorhang. Dieser öffnet sich rechts und gibt hinter dem Landgrafen den Blick auf eine Landschaft mit dem Herkules-Denkmal frei.

Das Auftreten und die Physiognomie Friedrich II. wirken in der beschriebenen raumfüllenden, zum Teil konventionellen Kulisse eines repräsentatives Ganzfigurenporträt eher zurückhaltend als selbstherrlich und dennoch selbstbewusst und geistig profiliert: Gegenüber der blassen hohen Stirn erscheinen das übrige Gesicht und der Hals des Landgrafen kräftig gerötet. Einige Haare der weiß gepuderten Perücke sind zu beiden Seiten des Kopfes zu einem Röllchen, einem *pile de pigeon*, aufgedreht, während die restlichen Strähnen von einer schwarzen Schleife straff nach hinten zusammengehalten werden. Insgesamt erweckt die Perückenfrisur, gemäß der damaligen Mode, den Eindruck natürlichen Haares. Die Augen Friedrichs

¹²⁴ Zur Bekleidung des 18. Jahrhunderts vgl. allg. THIEL 1985 und BOEHN/FISCHEL 1996.

¹²⁵ 1770 stiftete Friedrich II. dem Hof der Landgrafschaft Hessen-Kassel aus Anlass seines 50. Geburtstages den *Goldenen Löwen* als Hausorden für zivile und militärische Verdienste. Das Ordenszeichen wurde an einer Schärpe getragen. Es ist ein vergoldeter ovaler Silberring, in dem ein aufrechter, gekrönter Löwe nach links schreitet. Im ovalen Schriftring steht auf gekröntem Grund der Wahlspruch: „VIRTUTE ET FIDELITATE“. Zu diesem Orden gehörte auf dem Gewand ein silbern gestickter Bruststern. In seinem Medaillon ist auf kamesinroter Seide der gleiche Wahlspruch mit Silberfaden eingenäht. Im Zentrum ist auf blauer Wolle der hessische Löwe mit goldener Krone in Silberfaden und roter Wolle eingearbeitet. Vgl. NIMMERGUT 1997, 496–515. Auf obigem Bildnis zielt der zugehörige Stern den roten Samtmantel.

¹²⁶ Vermutlich ist es eine der drei Artemisstatuen aus der römischen Kaiserzeit, die Friedrich II. 1776/77 in Italien erwarb. Vgl. AK KASSEL 1979, 242, Abb. 432–434.

II. sehen unter buschigen, schwarz-grauen Brauen über leichten Tränensäcken forschend, nachdenklich und maßvoll auf den Betrachter. Die Nase steht dazu gerade und wohlproportioniert zwischen leicht ausgeformten Nasolabialfalten. Eine füllig geschwungene Unterlippe korrespondiert mit einem leicht hochgewölbten Kinn, das fleischig in den Hals übergeht. Die weich modellierten Gesichtszüge wirken entspannt und so lebensnah, als hätte der alternde Landgraf selbst Modell gesessen. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass sich Böttner an Gemälden oder Repliken seines Lehrers orientiert hat.¹²⁷

Johann Heinrich Tischbein d. Ä. verwendete ein fast stereotypes Porträt, das sich auf den verschiedenen Bildern nur geringfügig in Komposition und Pose oder durch unterschiedliche Requisiten und räumliche Umgebungen änderte. Der Schüler übernahm offensichtlich nahezu die von Tischbein festgelegten Gesichtszüge des Landgrafen, löste sich aber von dem vorgegebenen energisch immer nach links schreitenden Feldherrentypus mit ausgreifenden Armen und den häufig dargestellten Schlachtenszenen im Hintergrund.

Den sich nach rechts wendenden Friedrich II. zeigt Böttner in festem offenen Stand – selbstbewusst seine Persönlichkeit darbietend. Die rechte Hand hat er lässig und zu-



Böttner, *Ldgr. Fr. II.* ¹²⁸ ..., *Ludwig XVI.* ¹²⁹ Tischbein, *Ldgr. Fr. II.* ¹³⁰ ..., *Ldgr. Fr. II.* ¹³¹

gleich einen ruhigen Eindruck vermittelnd in die Weste geschoben, eine Pose der *Sprezzatura*¹³². Diese Haltung zeigte der junge hessische Maler bereits bei dem

¹²⁷ Friedrich hatte bei seinem Regierungsantritt 1760 in Tischbeins Atelier ein Bildnis von sich bringen lassen, damit dieser davon Repliken anfertigen konnte. Vgl. BOTH/VOGEL 1973, 188. Anna-Charlotte Flohr berichtet von 21 Bildnissen, die im Atelier Tischbein entstanden sein sollen. Vgl. FLOHR 1997, 68.

¹²⁸ Vgl. Kat. PG 3.

¹²⁹ Vgl. Kat. PG 1.

¹³⁰ Tischbein d. Ä., *Landgraf Friedrich II*, 1773, Museumslandschaft Hessen Kassel; Abb. schwarz weiß aus: FLOHR 1997, G 22; farbig aus: www.dhm.de Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel. Aufruf am 22.07.09.

¹³¹ Tischbein d. Ä., *Landgraf Friedrich II*. Replik eines Kniestücks. Abb. aus: www.tegermany.com/Auswanderer.html. Aufruf am 22.07.09.

Bildnis Ludwig XVI. aus seiner Zeit in Paris 1783/84, jedoch schweift der Blick nicht wie der des französischen Königs in die Ferne, sondern ist – wohl dem Wesen Friedrichs II. entsprechend – abwägend und gedankenvoll auf den Betrachter gerichtet. Dabei scheinen seine Gesichtszüge nicht amtlich aufgesetzt oder distanziert, sondern seinem Gegenüber offen zugewandt. Dem Ganzfigurenporträt fügt Böttner neben den standardisierten auf Herrschaft, Macht und Würde hinweisenden Zeichen wie Fürstenmantel, Säule, Vorhang, Degen und Orden auch weitere so genannte *hinzutretenden Attribute*¹³³ bei, die Friedrich II. als kunstsinnigen Fürsten zeigen. Bücher, Globus, Antikenstatue und nicht zuletzt das Gewand, das eher einem allgemeinen am Hofe getragenen weniger offiziellen Habit à la français ähnelt als einer offiziellen Feldherren-Uniform, weisen Friedrich II. als Humanisten, Antikenkenner und „ersten Diener seines Staates“¹³⁴ aus. Eine solche Zuschreibung entsprach dem Landgrafen, der sich selbst gerne nach dem Vorbild Friedrichs des Großen als „prince philosophe“ bezeichnete. Schon bei der Amtsübernahme 1760 unterstrich er diese Einstellung und legte seine Pflichten in einem Regierungsprogramm „*Pensée diverses sur les princes*“ nieder.¹³⁵

Seine Aufgeschlossenheit gegenüber den aufgeklärten kulturellen und künstlerischen Kräften seiner Zeit bewies er, indem er 1777 die Kunstakademie und die Gesellschaft der Altertümer gründete und das ebenfalls von ihm errichtete Museum Fridericianum mit den Kunstschatzen des Landgrafenhauses der Öffentlichkeit zugänglich machte.¹³⁶

Als Ausdruck der geistigen Weitsicht des Landesherrn ist auf Böttners Gemälde auch die Entfaltung der Landschaft zu werten, die sich rechts auftut. Das in der Ferne erkennbare Oktogon mit der Monumentalstatue des Herkules ist sowohl als Hinweis auf die Bautätigkeit der Landgrafen in Kassel im Allgemeinen und der Friedrichs II.

¹³² Sprezzatura ein Ausdruck den Baldassare Castiglione (1478-1529) in seinem Buch *Libro del Cortegiano* (dt. *Das Buch vom Höfling*) als Fähigkeit bezeichnet, anstrengendes Tun leicht und mühelos erscheinen zu lassen.

¹³³ *Hinzutretende Attribute*: Bereits 1584 schlägt Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) im Porträtkapitel seines *Trattato dell'arte della Pittura* folgende zeichenhafte Formen zur Charakterisierung eines Porträts vor. Es sind zum einen *hinzutretende Attribute*, das heißt von dem Dargestellten unabhängige symbolische Zeichen, zum anderen *anhängende Attribute*, die im malerischen Repertoire verfestigt sind. Die *anhängenden Attribute* bestimmen die Ausdrucksdimension wie Pose, Miene, Haar und Gewand, somit die gesamte Erscheinung. Vgl. BUSCH 1993, 382. Nach Busch sind *hinzutretende Attribute* vorgewußt und für sich aussagekräftig. Sie sind nach Ermessen willkürliche und gedankliche Setzungen. *Anhängende Attribute* sind nach Busch, auch wenn ihre Gestaltungsmöglichkeit vorgewußt ist, erst in der Anwendung auf das individuelle Kunstwerk sinnstiftend. Sie sind kontextgebunden und abhängig von Wahrnehmungserfahrungen.

¹³⁴ Vgl. BOTH/VOGEL 1973, 24.

¹³⁵ Vgl. ebd., 18, 25.

¹³⁶ Vgl. GROSSMANN U.A. 1987, 289–291.

im Besonderen zu werten.¹³⁷ Zum anderen ist Herkules, der Held und Halbgott der Antike, auch als Symbol staatsmännischer Stärke und Klugheit anzusehen und wurde gezielt von den hessischen Landesherren zur Selbstdarstellung eingesetzt. Seit im Jahr 1717 Landgraf Karl von Hessen-Kassel (1654-1730) die acht Meter hohe Kupferskulptur als erste Kolossalstatue der Neuzeit nördlich der Alpen errichten ließ, stand sie auf Abbildungen der Landesfürsten sinnbildlich für dynastische Kontinuität. In dieser Tradition ist ihre Darstellung auch auf dem Böttner-Gemälde Friedrich II. zu deuten.¹³⁸

Das Gemälde ist in einem warmtonigen Kolorit aus feinen Braun- und Blauabstufungen gehalten, das im ausgesparten Landschaftsausschnitt ins Diffuse übergeht. In dieser Farbumgebung ist der scharlachrote, weit ins Bild fließende Mantel neben dem Landgrafen ein deutlicher Akzent. Friedrich II. ist durch das satte Schwarz seines Anzuges und die zart silberweiß gepuderte Perücke, die eine farbliche Entsprechung in der Weste findet, hervorgehoben. Ein von links oben kommender Lichteinfall, dessen Quelle nicht auszumachen ist, beleuchtet die Mittelpartie des Bildes und wirft Schatten nach rechts. Der malerisch und mehrdeutig gestaltete Raum bildet einen geeigneten Rahmen für das Ganzfigurporträt des Fürsten.

Da das Gemälde nicht datiert ist, wird zur näheren Zeitbestimmung ein Kniestück¹³⁹ mit der Signatur *W. Böttner pinx 1786* herangezogen, welches Friedrich II. mit ähnlichem Gesichtsausdruck und in identischer Haltung präsentiert.

Dieses Werk ist offensichtlich von Böttner nach 1785, dem Todesjahr des Landgrafen, angefertigt worden. Das Fehlen des Kommandostabes – ein Symbol ausübender Herrschaft – könnte diese Annahme unterstützen.¹⁴⁰ Da diese Machtinsignie ebenfalls auf dem Ganzfigurenporträt weggelassen wurde, ist anzunehmen, dass es sich auch hier um ein Porträt handelt, das postum nach 1786 geschaffen worden ist.

¹³⁷ Zur Bautätigkeit Friedrich II. von Hessen-Kassel: Nach Schleifung der Bastionen erweiterte er Kassel. Er schuf Anlagen wie Friedrichs-, Königs- und Leipzigerplatz und schaffte damit eine Verschmelzung mit der Oberneustadt. Zudem ließ er die Weißensteiner Allee als Achsenverbindung nach Wilhelmshöhe bauen. Vgl. GROSSMANN U.A. 1987, 290.

¹³⁸ Vgl. Stefanie Heraeus, *Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen*, in: AK KASSEL 1997/1, 93–98.

¹³⁹ Vgl. Kat. PG 4.

¹⁴⁰ Von Friedrich II. sind zu Lebzeiten viele Porträts von seinem Hofmaler Johann Heinrich Tischbein d. Ä. angefertigt worden. Sie zeigen ihn stets mit Kommandostab. Vgl. Beschreibungen von 19 Porträts, in: FLOHR 1997, 175–181, Abb. G 10–29.

1785, nach dem Tode Friedrich II. übernahm sein Sohn Wilhelm IX. die Herrschaft über die Landgrafschaft Hessen-Kassel. Damit war 1786 der Besitz des Kommandostabes ihm vorbehalten.

Beide Bildnisse sind dem Memorialgedanken verpflichtet und wahrscheinlich im Auftrag des Sohnes und Nachfolgers, Wilhelm IX., angefertigt worden. Möglicherweise kann die Bildfunktion klären, welches der beiden Gemälde als Replik anzusehen ist.¹⁴¹ In dem Ganzfigurenporträt soll in erster Linie dem Lebenswerk Friedrichs II. als aufgeklärtem Landgrafen ein Andenken gesetzt werden, wofür die Attribute aus dem Bereich der Wissenschaft und Kunst sichere Zeichen sind. Es war wohl zur Aufhängung im Schloss vorgesehen, vielleicht für eine Ahnenreihe. Denkbar ist, dass eine Signatur dafür nicht nötig war, da solche Bildnisse traditionell vom amtierenden Hofmaler ausgeführt wurden.

Das Kniestück mit seiner virtuoserer und auch idealisierteren Ausführung der Physiognomie hingegen scheint den Schwerpunkt auf die Person selbst zu legen, auf die Erinnerung an die Persönlichkeit des Landgrafen. Es hat die bemerkenswerte Größe von knapp 145 Metern und war zuerst im Besitz eines Staatsministers Friedrichs II.¹⁴² Es ist als Geschenk und Auszeichnung des Empfängers anzusehen, verließ damit den Bereich des Hofes und musste vom Künstler signiert werden.

Es ist daher anzunehmen, dass trotz der datierten Signatur in dem Ganzfigurenporträt die Originalfassung zu sehen ist.

Auch wenn das Kniestück das Ganzfigurenporträt Friedrich II. in seinen Abmessungen sogar übertrifft, zeichnet sich auch das Original durch seine Größe aus, die nicht nur als Demonstration gräflicher Würde auszulegen ist, sondern gleichzeitig als Symbol der Macht, der Herrschaft und des Selbstverständnisses.

Die Repräsentation im Großformat hat eine lange Tradition, die bis zu Tizian mit seinem zwei Meter hohen Gemälde von *Karl V. mit Hund*¹⁴³ zurückgeführt werden kann. Ein Höhepunkt und zugleich ein Vorbild für spätere Porträtmaler ist Hyacinthe Rigauds Staatsporträt *Ludwig XIV.*¹⁴⁴ Das Bild des Franzosen übertraf Tizians Monumentalbild noch um fast neunzig Zentimeter. Rigaud konnte sich dabei an der Schrittstellung Karls V., seiner nach links gewendeten Körperhaltung und Blickrichtung orientiert haben. Er fügte dem Bild jedoch noch Herrschaftsattribute

¹⁴¹ Unter Replik wird in dieser Untersuchung die Wiederholung eines Kunstwerkes durch den gleichen Künstler verstanden.

Je nach der Zufriedenheit des Auftraggebers war es üblich, Kopien beziehungsweise Repliken von demselben Maler ausführen zu lassen. 1743/44 ließ zum Beispiel Maria Theresia dreißig Repliken ihres neuesten Bildnisses von dem Maler Jean-Etienne Liotard (1702-1789) anfertigen. Vgl. AK WIEN 1980, 110.

¹⁴² Die Provenienz wird auf Wunsch des heutigen Besitzers nicht genannt.

¹⁴³ Tizian (um 1488/90-1576) *Kaiser Karl V. mit Hund*, um 1522, (192 x 111cm), Madrid, Museo del Prado.

¹⁴⁴ Hyacinthe Rigaud (1659-1743), *Ludwig XIV. im Krönungsornat*, 1701, (279 x 190cm), Paris, Musée National du Louvre, Inv. Nr. 7492.

bei, die er zum Teil der Antike und zum Teil der Bibel entnahm. Sie werden seitdem formelhaft für nachfolgende repräsentative Porträtmaler verpflichtend, wobei die ursprüngliche ikonographische Bedeutung auch verloren gehen konnte. So erinnert ursprünglich der rote Mantel an die griechische Chlamys oder den römischen Feldherrenumhang als Zeichen der Kriegskunst, vor allem im Verbund mit dem Schwert. Die Waffe steht auch in der Bedeutung des biblischen Paulusschwertes für Gerechtigkeit und für die von Gott verliehene Autorität. Die der Antike entlehnte Säule verkörpert Stärke, Kraft und Beständigkeit. Der Vorhang ist wiederum ein Element aus der christlichen Kunst.¹⁴⁵ Er steht dort zumeist symbolisch für die Enthüllung und soll im Falle Friedrichs – wie auch auf anderen offiziellen Repräsentationsgemälden – auf die Offenlegung des Wesens seiner Regierung hindeuten. Der Kommandostab und auch die Kollane, die Kette mit einem Orden, gehören zur Reihe der sich selbst erklärenden Herrschaftsinsignien.

Böttner komponierte mit dem Ganzfigurenporträt Friedrich II. ein Gemälde, das in seinem Großformat und in den gezeigten Attributen das prominente Vorbild Ludwig XIV. von Rigaud erkennen lässt. In der Pose wie auch im mimischen Ausdruck des Protagonisten orientierte es sich am klassizistischen Anspruch auf ein beruhigtes Standmotiv und auf eine innere und äußere Gefasstheit der Person, an einem Ideal, das Winckelmann wie auch Mengs in ihren Schriften propagierten.¹⁴⁶ Mit beiden hat sich Böttner, wie deutlich in seinem Nachlass erkennbar, intensiv auseinandergesetzt.¹⁴⁷ In der bescheidenen Einfachheit des Auftritts Friedrichs II. ganz ohne exaltierte Pose und ohne herrschaftlich offizielles Gewand gleicht der Souverän eher einem Gelehrten, der mit aristokratischen Attributen nobilitiert wurde, als einem ehemals regierenden Fürsten. Das entsprach wohl der Absicht des vermutlichen Auftraggebers Wilhelm IX., des Sohnes Friedrichs, der den Charakter und auch das Werk seines verstorbenen Vaters mit diesem Gemälde und auch mit dem angeführten Kniestück ehren wollte.

¹⁴⁵ Verwiesen wird auf die Autorenbilder der Evangelisten und den Verkündigungsdarstellungen. Vgl. *Velum* in: OLBRICH 1996, 579.

¹⁴⁶ Vgl. BEYER 2002, 268f.

¹⁴⁷ Zu Winckelmann vgl. StA KASSEL, S1, NR. 397, IV. Bücher in Quarto: 7.) „Winckelmann, *Histoire de l'art de l'antiquité*, Trois Tomes“; Bücher in Octavo & Duodecimo: 80.) „Winckelmann, *histoire de l'art chez les Anciens*, 2 Tom, Yverdon 784“; 158.) „*Lettres familières de Winckelmann*, III Tom, Yverdon 784“.

Zu Mengs vgl. StA KASSEL, S1, NR. 397, IV. Bücher in Octavo & Duodecimo: 85.) „Menges, hinterlassene Werke. 3 Bde. Halle 1786“; 115.) „Eloge historique de Mengs, 1781“.

III. 2.1.2. *Landgraf Wilhelm IX. von Hessen-Kassel*

Der plötzliche Tod Friedrich II. im Jahre 1785 stellte Böttner als Hofmaler vor die Aufgabe, mit seinem Porträt dem zukünftigen Landesherrn ein prägendes, dem Wesen eines Staatsmannes entsprechendes Ansehen zu geben. Das hier vorgestellte Ganzfigurenporträt – augenscheinlich das zweite großformatig Repräsentativbildnis in Böttners Laufbahn – wurde zum Vorbild für alle weiteren Konterfeis des neuen hessischen Regenten.¹⁴⁸ Es zeigt ihn im Typus eines energischen Feldherrn.

Landgraf Wilhelm IX. von Hessen-Kassel steht überlebensgroß in leichter Linkstorsion, breitbeinig in der Mitte des Gemäldes neben der Draperie eines purpurfarbenen Mantels in freier Natur.

Sein Kopf, im Dreiviertelprofil, ist entgegen der Körperwendung nach links gewandt. Aus dieser Position heraus nimmt er mit seinen blauen Augen unter niedrigen Brauen Kontakt mit dem Betrachter auf. Die leicht geschwungene, lange, schmale Nase dominiert seine Physiognomie. Der Mund mit den vollen Lippen unterstreicht das fleischige Gesicht und dessen Ansatz zum Doppelkinn. Der milde Gesichtsausdruck des Fürsten mit Kinngübchen und nach oben gezogenen Mundwinkeln, bildet einen deutlichen Kontrast zur Strenge seiner Uniform. Die Arme sind im Verhältnis zum mächtig vorgewölbten Oberkörper schmal, ebenfalls die Beine, die lang, schlank¹⁴⁹ und steif breitbeinig nebeneinander stehen, so dass sich Stand- und Spielbein kaum unterscheiden.

Wilhelm IX. hat die linke Hand in Schritthöhe an die herunterhängende Schwertscheide gelegt, während er sich mit dem lang ausgestreckten rechten Arm auf einen Kommandostab stützt. Hinter dem Regenten befinden sich ein metallisch glänzender Helm mit Federbusch, weiße Handschuhe, ein kurzer Marschallstab auf einem hermelinbesetzten, purpurfarbenen Umhang, bestickt mit dem Orden des hessischen *Goldenen Löwen*. Vor diesem Arrangement steht zu Wilhelms Füßen ein Brustharnisch, ein Kürass. Hinter diesen Attributen erstreckt sich bis zum oberen Bildabschluss ein mächtiger Eichenstamm, der von Efeu umrankt wird. Ein weit nach rechts ausladender, belaubter Ast bedeckt die Bildfläche oberhalb des Landgrafen. Der Bildhintergrund ist ausgefüllt mit dunstigen Wolken, die sich auf ein hügeliges Feld mit angedeutetem Schlachtengetümmel im Pulverdampf neigen.

¹⁴⁸ Vgl. Kat. PG 4.

¹⁴⁹ Böttner idealisiert damit den Porträtierten, von dem Quellen bezeugen, dass er eher ein kleiner, ziemlich unansehnlicher Mann war mit keinen gut gestalteten Beinen. Vgl. HOFFMEISTER 1878, 53.

Vorne rechts wächst in der Ecke ein löwenzahnähnliches Gewächs neben dem Porträtierten.

Besonders hervorgehoben ist auf dem Gemälde Wilhelms IX., das Böttners ganzfiguriges Memorialporträt Friedrichs II. um mehr als 135 cm übertrifft, die Uniform des Souveräns: Ein dunkelblauer Rock im Frackschnitt mit roten Aufschlägen, dessen Kragen und Futter eine gelbe Leibweste mit Schoß frei lassen. Farblich geht diese Unterjacke in enge Beinlinge über, welche in schwarzen, hohen Stiefeln stecken. Die Taille betont eine Offiziersschärpe aus Metallfäden. Die Montur zeigt aufgrund eines breiten silbernen Schlaufenbesatzes mit Quasten an den vorderen beschnittenen Jackenteilen die Zugehörigkeit zum *ersten hessischen Garderegiment zu Fuß*.¹⁵⁰ Drei Orden und vier Schmuckbänder dekorieren die Brust des Landgrafen: der Orden *pour la virtue militaire*¹⁵¹ am hellblauen Halsband, der preußische *Schwarze Adlerorden*¹⁵² auf der linken Brustseite des Uniformrockes und darüber der englische *Hosenbandorden*¹⁵³. Die vier Schmuckbinden sind wie folgt umgelegt: Die breite dunkelblaue Schmuckbinde des *Hosenbandordens* ist von der linken Schulter zur rechten Hüfte gezogen, darunter ist die orangefarbene des *Schwarzen Adlerordens* sichtbar. Unter dieser wiederum blitzt ein schmaler Streifen der hellblauen Schärpe des dänischen *Elefantenordens*¹⁵⁴ hervor. Das vierte, weinrote

¹⁵⁰ Zur Uniform vgl. BOTH/VOGEL 1973, 105, Abb. 23.

In den letzten Jahren des Siebenjährigen Krieges (1756–1763) hatte Friedrich II. dieses Bataillon *Garde zu Fuß*, 400 Mann stark, als reine Paradedruppe zum Exerzieren aufgestellt. Vgl. BOTH/VOGEL 1973, 23f. Noch im Jahr seines Regierungsantrittes, 1785, stellte Wilhelm IX. dieses Bataillon den anderen Regimentern gleich. Vgl. HESSEN 1996, 245.

¹⁵¹ Der Orden *pour la virtue militaire* wurde 1769 von Friedrich II. von Hessen-Kassel gestiftet und sogleich an Wilhelm verliehen. Er besteht aus einem Malteserkreuz mit Inschrift: *FL* für Friedrich, Landgraf (später *WL* für Wilhelm, Landgraf) auf dem oberen Arm, auf den drei anderen Armen *VIR - TU - TI*. Vgl. NIMMERGUT 1997, 514.

¹⁵² Den preußischen *Schwarzen Adlerorden* stiftete 1701 Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg. Dazu gehört eine orangefarbene Schärpe und ein silberner Bruststern mit eingepprägtem schwarzen Adler sowie dem Wahlspruch *SUUM CUIQUE*. Vgl. NIMMERGUT 1997, 756.

Das Verleihungsdatum an Wilhelm ist nicht bekannt. 1777 trägt er auf einem Bild von Johann Heinrich Tischbein d. Ä. den Orden noch nicht. Vgl. HESSEN 1996, 144. Eventuell wurde er ihm 1778 für seinen Dienst in der preußischen Armee verliehen. Auf dem Familienbild von 1787 (Kat. PG 12) ist dieser Orden ebenfalls sichtbar.

¹⁵³ Der *englische Hosenbandorden* wurde durch eine Stiftung Edward III. im Jahre 1348 gegründet. Das Emblem des Ordens zeigt die Figur des heiligen Georg umgeben von einem ovalen Goldrand mit dem Motto *HONI SOI QUI MAL Y PENSE*. Er wird an einer dunkelblauen Schärpe über dem Rock an der rechten Hüfte getragen. Dazu gehört ein Bruststern mit einem roten Georgkreuz und demselben Motto. Wilhelm IX. wurde der Orden im Jahre 1786 verliehen. Er war der 605. Träger. Vgl. SCHNEIDER 1988, 28.

¹⁵⁴ Den dänischen *Elefantenorden* stiftete 1693 Christian V. Mitglieder des Ordens tragen eine hellblau changierende Schärpe und einen Bruststern mit Kreuz auf rotem Grund. 1760 wurde der Elefantenorden an Wilhelm von seinem Schwiegervater verliehen. Vgl. HESSEN 1996, 33.

Band des hessischen Ordens des *Goldenen Löwen*¹⁵⁵ spannt sich genau in entgegengesetzter Richtung unter den zuvor genannten Bändern über die gelbe Weste des Grafen. Vervollständigt wird die Uniform durch einen tief in die Stirn gezogenen schwarzen Zweispitz, dessen oberer Rand mit einer breiten gewellten Silberborte besetzt ist und von einer mittig platzierten weißen Feder in roter Agraffe gekrönt wird.

In der Malweise weist dieses Ganzfigurenporträt Parallelen zu dem bereits beschriebenen Porträt Friedrichs II. auf. Auch hier überzieht ein warmtoniges Kolorit in feinen Braun- und Grünabstufungen das Gemälde und zeigt besonders in den Landschaftsausschnitten ineinanderfließende Farbübergänge. Akzentuiert werden beide Bildnisse durch die purpurroten Regentmäntel. Bei Wilhelm IX. finden sich noch einige gleichfarbige Entsprechungen im Kragen, an den Manschetten und im Rockfutter der Uniform, außerdem in der rot gefassten Feder am Hut sowie an zwei Ordensbändern. Das leuchtende Rot bildet einen auffälligen Kontrast zum Gelb der Leibweste und Beinlinge und zum Dunkel des Uniformrocks.

So ähnlich die Malweise auch ist, in Pose, Kleidung, symbolischen Attributen und Ambiente unterscheiden sich die Ganzfigurenporträts Friedrich II.¹⁵⁶ und Wilhelm IX. sehr voneinander. Liegt die Betonung der Darstellung des alten Landgrafen eher auf dessen aufgeklärter Gesinnung, was sich besonders in seiner inoffiziellen Kleidung, der ausruhenden Haltung und einigen Attributen aus der Wissenschaft zeigt, akzentuiert Böttner bei dem Sohn, Wilhelm IX., dessen absolutistische Einstellung und Vorliebe für das Militär. Darauf weist der weit ausladende fast noch barock anmutende Charakter der Geste des rechten Armes ebenso hin wie die breite, zur Aktion allzeit bereite Schrittstellung und die exakte Wiedergabe der Uniform mit den Ehrenabzeichen. Harnisch und Helm betonen die Zugehörigkeit zum Ritterstand, der kriegerische Tüchtigkeit, auch Zucht und Maßhalten in allen Lebenslagen verbunden mit einem christlichen Lebenswandel assoziiert. In der gesamten Darstellung Wilhelms IX. werden seine Lebensauffassung, sein Standesbewusstsein und die auf Tradition bedachte Abstammung widergespiegelt. Die am linken Bildrand stehende Eiche, ein Sinnbild der Stärke und Dauerhaftigkeit, verbunden mit

¹⁵⁵ Zum hessischen Hausorden vom *Goldenen Löwen* gehört eine weinrote Schärpe, eine goldener Anhänger mit einem gekrönten Löwen und dem Motto *VIRTUTE ET FIDELITATE* sowie ein gestickter, silberner Bruststern mit gleichem Motiv. Er wurde 1770 von Friedrich II. gestiftet und sogleich an Wilhelm verliehen. Vgl. HESSEN 1996, 95.

¹⁵⁶ Vgl. Kapitel III. 2.1.1. *Landgraf Friedrich II, von Hessen-Kassel*.

der Efeu umrankung als dem Zeichen für Treue verstärkt den Eindruck zusätzlich. Hinzu kommt die Inszenierung des skizzenhaft gezeichneten Schlachtenfeldes im Hintergrund, das nochmals die militärische Neigung des Regenten hervorhebt.

Das Porträt wurde von Böttner signiert und von ihm auf 1788 datiert. Es diente noch im gleichen Jahr Heinrich Schwenterley¹⁵⁷ als Vorlage zu einem Stich, der die Inschrift *Gemahlt von W. Böttner - Gestochen von H. Schwenterley* trägt. Es wurde dem Erbprinzen gewidmet. Physiognomie und Haltung Wilhelms sind dem Ganzfigurenbildnis Böttners entnommen. Auch das zwei Jahre später von Böttner gemalte Ganzfigurenporträt¹⁵⁸ des Regenten, weist nur geringfügige Unterschiede auf. In der Kleidung sind die gelben Beinlinge durch weiße ersetzt. Dem Ambiente auf der linken Bildseite ist im Hintergrund ein Burgturm – vermutlich die Löwenburg – beigegefügt und der rote Purpurmantel ist entfernt, so dass ein bewachsener Stein sichtbar wird.

Es ist anzunehmen, dass viele Kniestücke nach der großformatigen Erstaussführung Wilhelm IX. entstanden sind. Fünf von ihnen können mit Sicherheit nachgewiesen werden und sollen hier beispielhaft vorgestellt werden: Das erste (PG 4,2) befindet sich auf heute auf Schloss Wilhelmshöhe¹⁵⁹ und weist nur geringe Abweichungen vom Original auf. Der Federbusch am Hut ist ein wenig üppiger und anstelle des Kommandostabes hält der Souverän einen kurzen Marstallstab; im Hintergrund sind verschwommen vor einem Zeltlager drei Reiter zu sehen. Das zweite bekannte Kniestück PG 4,3 ist heute im Besitz der Universität Marburg. Auf ihm ist der Federbusch wieder schmal, der Marstallstab ersetzt auch hier den Kommandostab, rechts ist in bereits bekannter Manier der verschwommene Ausblick in eine Landschaft geboten. PG 4,4, das dritte Kniestück, das seinen Platz zurzeit ebenfalls auf der Wilhelmshöhe hat, zeigt Wilhelm in etwas andersfarbiger Uniform. Die dunkelblauen Rabatten seines Rockes sind durch ponceaurote ersetzt, Beinlinge und Weste erscheinen weiß. PG 4,5 ist heute in sehr schlechtem Zustand. Es ist dem Kniestück PG 4,6 sehr ähnlich. Jedoch auf PG 4,5 variiert die Armhaltung und an Stelle der Fransenepauletten, die Mitte der 1790er Jahre eingeführt wurden, liegen auf der linken Schulter eine Achselkappe und auf der rechten eine Schulterraupe mit Fangschnur.

¹⁵⁷ Vgl. Kat. PG 4, S1.

¹⁵⁸ Vgl. Kat. PG 4,1.

¹⁵⁹ Vgl. Kat. PG 4,2.

Das fünfte und letzte der hier exemplarisch vorgeführten Kniestücke (PG 4,6), das sich seit 1905 im Besitz der Stadt Kassel befindet, unterscheidet sich von den vorher beschriebenen Repliken vornehmlich auf Grund der Neuerung an der Kleidung in Form von Fransenepauletten auf dem Rock. Konnten die anderen Gemälde wegen der jeweils gezeigten Uniform zwischen 1785 und 1788 datiert werden, so ist dieses Porträt ganz eindeutig in die Zeit nach 1790 einzuordnen. In diesem Jahr wurden die hier abgebildeten Fransenepauletten an der hessischen Uniform eingeführt.¹⁶⁰

Alle diese Kniestücke haben ein recht großes Format von ungefähr 145 x 113 cm, das im Schnitt nur um 70 cm kleiner als das Format der zwei erwähnten Ganzfigurenstücke ist. So ist anzunehmen, dass die Kniestücke für Residenzschlösser bestimmt waren, wo sie wohl die traditionelle Aufgabe hatten, stellvertretend für den Herrscher in dessen Abwesenheit zu stehen.

Eine dritte Kategorie, die das Konterfei des offiziellen Herrscherporträts multiplizierte, waren die Brustbilder, die gerne als Geschenke angefertigt wurden, mit denen der Souverän verdiente Offiziere und Minister beehrte. Vorbildlich dafür sollen hier PG 4,7 und PG 4,8 und PG 4,9 angeführt werden. Auch bei diesen Bildnissen liegt der Unterschied wiederum in der Ausschmückung der Montur. Schloss Fasanerie zeigt einen Landgrafen, (PG 4,7) mit roten Frackrabatten, dessen rechte Schulterverzierung möglicherweise eine Fransenepaulette aufweist, was aber nicht klar zu erkennen ist. Die angegebene Datierung um 1796 ist jedoch ein Indiz dafür.

Es ist ähnlich dem Porträt auf Schloss Friedenstein (PG 4,8) welches durch eine Schriftrolle in der rechten Hand des Souveräns ergänzt ist. Das nach heutigem Kenntnisstand letzte Bildnis Wilhelms ist das des hessischen Landesmuseums Marburg (PG 4,9). Es zeigt Wilhelm bereits als Kurfürsten durch die Raupe mit Fangschnur, dem Zeichen für den Generalsrang, auf der rechten Schulter deutlich gemacht. Hinzu tritt im Hintergrund der gewaltige Bau von Schloss Wilhelmshöhe in Erscheinung, der unmittelbar nach dem Regierungsantritt des 40-jährigen Wilhelms IX. beim Architekten Simon du Ry¹⁶¹ in Auftrag gegeben wurde und ab 1788 nach den Plänen von Heinrich Jussow¹⁶² umgesetzt wurde. In dem Bild ist es auf die Achse des Herkules ausgerichtet, dessen ikonographische Bedeutung bereits ausführlich behandelt wurde.¹⁶³

¹⁶⁰ Vgl. HERAEUS 2003, 26.

¹⁶¹ Simon du Ry (1726-1799).

¹⁶² Heinrich Christoph Jussow (1754-1825).

¹⁶³ Vgl. Kapitel III. 2.1.1. *Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel*.

Hervorzuheben ist, dass viele offizielle Herrscherporträts häufig als Kupferstiche reproduziert wurden und im hessischen Staats- und Adresskalender als Frontispiz dem Text vorangestellt waren, so auch das oben angeführte Ganzfigurenstück Wilhelm IX. als Landgrafen von Heinrich Schwenterley oder die im Katalog aufgeführten Brustporträts wie PG 4, S2, S3, S4, S5, S6, die jeweils von Gotthelf Wilhelm Weise gestochen wurden.

Zum Ende soll festgehalten werden, dass Wilhelm Böttner ein Bildnis Wilhelm IX. schuf, das im Folgenden das Haus Hessen-Kassel prägte. Es war das Bildnis eines Herrschers, der sich dem fürstlichen Absolutismus und dem Ancien Régime – wie schon sein Großvater Wilhelm VIII. – verpflichtet fühlte und so einen Gegensatz zu seinem aufgeklärten Vater darstellte.

III. 2.1.3. *Marie-Antoinette, Königin von Frankreich*

In ein zugleich als Hintergrund und Rahmen dienendes grünschwarzes Oval präsentiert Böttner in einem halbfigürlichen Ausschnitt die anmutig graziöse und majestätische Erscheinung der Königin von Frankreich Marie-Antoinette.¹⁶⁴ Er selbst schreibt zu diesem – seinem vermutlich ersten repräsentativen – weiblichen Porträt:

„Im Herbst des Jahres 1783 machte ich eine zweyte Reise nach Paris, wo ich, ausser andern vornehmen Personen, auch die Königin von Frankreich mahlen musste. Landgraf Friedrich II. kam i. J. 1784 nach Paris, als ich gerade mit diesem Gemälde beschäftigt war. Ich hatte das Glück, ihm zu gefallen, und zu seinem Hofmahler angenommen zu werden.“¹⁶⁵

Die Königin hat der junge hessische Künstler *en grande parure*, in der Galarobe des Hofes, abgebildet und fügt sie in eine Dreieckskomposition in die Bildfläche. Die Pyramide wird durch die Körperhaltung Marie-Antoinettes gebildet, deren Arme auf dem Rockansatz aufliegen und somit die Vorgabe für zwei Seiten geben, während die Spitze von der hochgekämmten Frisur mit den nach vorne fallenden Straußenfedern gekrönt wird.

Marie-Antoinette trägt ein silbern glänzendes, hellgrünes Seidentaftkleid, das sich eng mit knittrigen Querfalten an den schmalen, modisch eingeschnürten Oberkörper schmiegt. Ihre Hände liegen für den Betrachter unsichtbar auf dem unterhalb der Taille seitlich abstehenden Schoß des Reifrockes, dem *panier à coudes*, der nur im Ansatz sichtbar ist. In Höhe der Ellbogen quellen aus den schmalen Ärmeln

¹⁶⁴ Vgl. Kat. PG 2 *Marie-Antoinette, Königin von Frankreich (1755-1793)*.

¹⁶⁵ JUSTI 1796, 296.

Spitzenmanschetten, die *engageantes*, hervor. Diese sind mit Schleifen akzentuiert, die Farbe und Material des Kleides wiederholen. Auch der Brustausschnitt des Mieders ist mit einer Schleife, einem *postillon d'amour*, desselben Stoffes geschmückt. Es hält ein durchsichtiges, mit feinem grazilem Rankenwerk und Streublümchen weiß besticktes Brusttuch, ein *fichu*, zusammen, welches die Schulter und das tiefe Dekolleté zart bedeckt. Der damaligen Mode entsprechend ist weder eine Perlen- noch Juwelenkette um den Hals der Königin gelegt.¹⁶⁶ Lediglich zwei weich herunterfallende Rollen, die sich aus der voluminös ondulierten Frisur, der *coiffure*, lösen, rahmen den schlanken Hals der jungen Königin. Die Haarpracht ist über der Stirn hoch toupiert und grau gepudert.¹⁶⁷ Ein duftig zartes, netzartig wirkendes, grünliches Stoffgespinst fällt der Königin schleierartig vom Kopf herab über den Rücken und die Schulter. Es verbindet die Frisur mit den drei nach vorne fallenden Straußenfedern. Der Schleier setzt sich kaum sichtbar über Schultern und Ärmel fort.

Die im Medaillon platzierte Marie-Antoinette hat ihr länglich-ovales schmales Gesicht leicht nach links gewendet und blickt mit sanftem Lächeln am Betrachter vorbei. Ihr weiß geschminktes Gesicht zeigt auf den Wangen deutlichen Rougeauftrag und findet eine weitere Betonung in dem dezenten Rot der herzförmigen Lippen. Zarte sichelförmige, fein hellbraun nachgezogene Augenbrauen geben dem Gesicht der Königin einen offenen Ausdruck. Das Blau der Iris wird von einer hellblauen Schärpe leuchtend wiederholt, die an der linken Seite ihrer auffallend schmalen Taille zur Schleife gebunden ist. Die Gesichtszüge von Marie-Antoinette wirken in ihrer Gesamterscheinung puppenhaft porzellanartig.

Das Bildnis ist in silbrig glänzenden Pastelltönen gefertigt. Zu dem schimmernden Brustausschnitt kontrastiert der dunkle, farblich undifferenzierte Hintergrund des Medaillons. Eine Lichtquelle außerhalb des Bildfeldes wirft hellen Glanz auf die Straußenfedern, die Stirn, das Dekolleté, die starre splitterige Seide des Kleides und auf die weich darüber fallenden Schleifen und Spitzen. Die Konturen der Porträtierten lösen sich durch die ein wenig verflüchtigende Malweise auf. Dieses unterstreicht den lieblichen Ausdruck der Dargestellten. Das eigentliche Wesen der Königin wird modisch verdeckt von dem Federschmuck, der maskenartigen Puderschminke, der extravaganten Frisur und dem kostbaren Stoff des Gewandes. Auf die

¹⁶⁶ Vgl. BOEHN/FISCHEL 1996, 58.

¹⁶⁷ Seit Mitte des 18. Jahrhunderts waren hochfrisierte Coiffuren am französischen Hofe à la mode. Etwa ab 1760 toupierte man das Haar über der Stirn besonders hoch. Vgl. THIEL 1985, 274 und 275.

Darstellung dieser Äußerlichkeiten verwendet Böttner große Mühe. Der formale Aufbau des Gemäldes ist sorgfältig konstruiert. Das Oval des Hintergrunds wiederholt sich in dem ausgewogenen, aber doch auffallend länglichen Gesicht der Königin, das dem Habsburger Geschlecht eigen war.¹⁶⁸ Und die beschriebene pyramidale Darstellung Marie-Antoinettes kehrt gegenläufig wieder in der Gestaltung ihres Dekolletés, das von dem *fichu* gerahmt wird. Geometrisch ist auch die spitze Nase aufgefasst sowie die Brauen, die sich rund über die Augen wölben.

Das Bild ist ohne Künstlersignatur und Datierung. Aus dem bereits zitierten Brief an Justi geht hervor, dass Böttner das Porträt von Marie-Antoinette Anfang des Jahres 1784 gemalt hat. Es scheint von ihm jedoch nicht im Auftrag gearbeitet worden zu sein, was man aus den Briefäußerungen annehmen könnte, sondern diente wohl zur Übung bei der Anfertigung von fachgemäßen Standesporträts und als Arbeitsmuster. In gleicher Weise entstand auch das Pendant von Ludwig XVI.¹⁶⁹ Diese Vermutung gründet sich auf der Tatsache, dass beide Gemälde im Besitz des Malers verblieben. Im Nachlassverzeichnis von 1806 werden sie in der Rubrik Ölgemälde Nr. 20 und 21 aufgeführt.¹⁷⁰ Bemerkenswert ist, dass, wie Böttner an Justi schrieb, das Bildnis der Königin die Ernennung des jungen Künstlers zum Hofmaler bewirkte. Allerdings war das nicht so überraschend, wie es nach dieser Aussage den Anschein hat, denn Böttner hatte sich bereits im Mai des Jahres 1784 mit folgenden Worten um das Amt des Hofmalers beim Landgrafen beworben oder wenigstens um die *Survivance*, das verbindliche Versprechen einer künftigen Anstellung:

„In dieser zuversichtlichen Hoffnung ergeht an Hochfürstl Durchlaucht, meine unterthänigste Bitte Höchstdieselben wollen mich zum Hofmahler nebst einer angemessenen Besoldung zu ernennen oder mich wenigstens mit der *Survivance* meines würdigen Lehrers des Rats Tischbeins mit einer Besoldung und vorfallenden Arbeit zu begnadigen.“¹⁷¹

Als Friedrich II. dann sowohl im Juli als auch im August 1784 Paris besuchte, scheint er dabei von den Qualitäten des Künstlers – vielleicht besonders wegen des Bildnisses der Königin – überzeugt worden zu sein. Auf jeden Fall wurde Böttner zum 1. September des Jahres offiziell mit einem Gehalt von 200 RT bestellt und kehrte noch im selben Jahr nach Kassel zurück.¹⁷²

¹⁶⁸ „Ihre Züge waren keineswegs regelmäßig zu nennen, sie hatte das längliche Oval ihrer Familie geerbt, eine Eigentümlichkeit der österreichischen Nation“. BEHREND 1921, 41.

¹⁶⁹ Vgl. Kat. PG 1 *Ludwig XVI. König von Frankreich* (1754-1793).

¹⁷⁰ Vgl. StA KASSEL, S1, Nr. 397: I. Oel=Gemälde, 20 & 21 Zwey Portraits von Louis XVI. und Marie Antoinette. Brust St.

¹⁷¹ HSTAM Best. 5, Sign. 9559, Bl. 13.

¹⁷² Ebd. Bl. 15.



Böttner, Marie-Antoinette ¹⁷³



Boze, Marie... ¹⁷⁴



Vigée-Lebrun, Marie... ¹⁷⁵



Wertmüller, Marie... ¹⁷⁶

Das Porträt Marie-Antoinettes ist offenbar dal vivo gearbeitet worden, sondern wie Böttners *Ludwig XVI.* in Anlehnung an eine frühere Darstellungsweise der Königin entstanden, die auch bei anderen Künstlern zu beobachten war.

Besonders ähnlich ist es einem Brustbild Marie-Antoinettes des französischen Malers Joseph Boze – sowohl im physiognomischen Ausdruck als auch in Haltung, Dekolleté und Kopfschmuck. Boze signierte zwar, datierte es jedoch nicht. Laut dem 1995 aufgelegtem Ausstellungskatalog *Marie-Antoinette, archiduchesse, dauphine et Reine* 1955 könnte das Porträt aus dem Jahre 1785 stammen, in dem sich Böttner bereits wieder in Kassel befand.¹⁷⁷ Ob Boze, der unter Ludwig XVI. zum „peintre breveté de la guerre“¹⁷⁸ ernannt wurde, sich eventuell an Böttner anlehnte oder umgekehrt, bleibt ungeklärt.

Anzunehmen ist jedoch, dass beide Maler das Kniestück von Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun gekannt haben, das berühmte Bild der französischen Königin mit einer Rose in der linken Hand. Sie ist auf ihm mit einer robe à la française in grau-blauer Farbe gekleidet, die „suie des cheminée de Londres“ genannt wurde.¹⁷⁹ Ursprünglich war das Gemälde für den Bruder von Marie-Antoinette, Kaiser Joseph II., bestimmt, wurde aber im Salon von 1783 ausgestellt und in vielen Repliken angefertigt. Es macht von den hier vorgestellten Porträts den lebendigsten Eindruck, was vielleicht seine Erklärung darin findet, dass Vigée-Lebrun 1779 Marie-Antoinette zum ersten Mal dal vivo porträtiert haben soll.¹⁸⁰ Auch Adolf Ulric Wertmüller, ein Schüler Viens, scheint in seinem Ganzfiguren-Stück, das die Königin mit ihren Kindern

¹⁷³ Vgl. Kat. PG 2 *Marie-Antoinette, Königin von Frankreich* (1755-1793).

¹⁷⁴ Joseph Boze (um 1744–1826) *Marie-Antoinette*, 1785, aus: KAT. VERSAILLES 1955, Abb. Pl. IX.

¹⁷⁵ Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun (1755-1842), *Marie-Antoinette de Lorraine-Habsbourg, reine de France*, KAT. VERSAILLES 1995, Vol. II, 932, Kat. 3893, Abb. color aus: AK PARIS 2008, 309.

¹⁷⁶ Adolf Ulric Wertmüller (1751-1811), *Drottning Marie Antoinette med två av sine barn*, Stockholm, Nationalmuseum Sverige runt, Abb. color: aus: AK Paris 2008, 311.

¹⁷⁷ Vgl. KAT. VERSAILLES 1955, 42–43.

¹⁷⁸ S. Gustave Geffroy, *Boze, Joseph*, in: THIEME/BECKER 1992, Bd. 3. 494f.

¹⁷⁹ S. AK PARIS 2008, 308.

¹⁸⁰ Vgl. BEHREND 1929, 40-43.

zeigt, den von Vigée-Lebrun vorgegebenen Gesichtsausdruck Marie-Antoinettes wie auch ihren Kopfschmuck zu wiederholen. Diese drei Bildnisse in die sich das Böttnersche problemlos einreicht, bezeugen die offenbar gängige Praxis, sich an Gemälden anderer Maler zu orientieren, Ausdruck und Darstellung zum Teil sogar zu übernehmen.

Hervorzuheben ist, dass Böttner sowohl für das Bildnis Marie-Antoinettes wie auch für das Ludwig XVI. den im ausgehenden 18. Jahrhundert so beliebten ovalen neutralen Hintergrund wählt, der in seiner Schlichtheit nicht nur die Konzentration auf den Dargestellten erhöht, sondern diesen in einer Art Medaillon oder Siegel zeigt und ihm damit einen erinnerungswürdigen, die Zeiten überdauernden Charakter verleiht. Der ovale Umriss greift die Einfassungen antiker Gemmen auf. Diese in Stein geschnittenen Kostbarkeiten wurden häufig in einer derartigen Form präsentiert. Der indifferente dunkle Fond des Halbfigurenporträts ist dagegen eine Reminiszenz an die Renaissance und unter anderem bei Raffaelporträts¹⁸¹ zu beobachten.

III. 2.2. Porträts mit privatem Charakter

III. 2.2.1. *Caroline Juliane Albertina von Schlotheim,* *spätere Gräfin von Hessenstein*

In der Inszenierung eines nahezu höfischen Damenporträts führt Böttner die Geliebte Wilhelms IX., Caroline von Schlotheim, dem Betrachter vor.¹⁸²

Die junge Frau mit einer opulenten Frisur *à la mode de Louis Seize*¹⁸³ scheint für den Maler und den Betrachter ihre Lektüre zu unterbrechen, denn in der linken Hand hält sie ein braunes ledergebundenes Buch mit dem Daumen in der gelesenen Seite. Ihre Unterarme ruhen auf einem grünen Samtkissen. Vor einem in braungrünen Tönen changierenden Hintergrund hebt sich der pyramidale Aufbau der als Halbfigur Porträtierten ab.

Caroline, deren Kopf leicht nach rechts gewandt ist, schaut mit dunkelblauen Augen aus einem fein gezeichneten Gesicht den Betrachter klar entgegen. Ein sinnlicher

¹⁸¹ Vgl. SCHNEIDER 1994, 80, Abb. *Baldassare Castiglione*.

¹⁸² Vgl. Kat. PG 27.

¹⁸³ Vgl. dazu THIEL 1985, 275.

Mund mit vollen Lippen über einem rundlichen, mit einer Längskerbe versehenen Kinn ergänzt den zurückhaltenden Blick. Das Inkarnat des großflächigen Gesichtes ist farblich fein abgestuft. Zart gerougete Wangen verleihen dem Antlitz der Frau von Schlotheim Lebendigkeit und setzen ein Gegengewicht zur langen Nase. Über dem natürlich wirkenden Gesicht türmt sich eine üppige Haartracht, die der Porträtierten repräsentative Würde verleiht.¹⁸⁴ Da der Oberkörper Carolines nahezu frontal gezeigt wird, ihr Kopf sich jedoch nach rechts wendet, betont das von links einfallende Licht die mehr in die Breite denn in die Höhe toupierte *Coiffure*. Aus dem grauweiß gepuderten Haar lösen sich seitlich, neben langen, doppelreihigen Perlenohrgehängen, zwei korkenzieherartige Locken, die weich den oberen Teil ihres V-förmigen Ausschnittes umspielen. Gekrönt wird die aufwendig frisierte Haartracht von einem Kranz aneinander gefügter, grauer Taftschleifen, den sogenannten Papillions. Ein aufgebauschter punktierter Schleier und zwei helle Straußen- und eine dunkle Hahnenfeder vervollständigen den kunstvollen Aufbau. Die fast schwarze, nach rechts fallende Feder sitzt in der Mitte des Kopfes und teilt die unterschiedlichen Materialien des Gepräges.

Ein durchsichtiges weißes *fichu* ist über dem Ausschnitt des blaugrauen Taftkleides so gelegt, dass es zum Brustansatz spitz zuläuft. Dieser wird mit einem Blumenbouquet aus blassroten Rosen, Vergissmeinnicht und einer kleinen Fliederrispe bedeckt. Das am Oberkörper und an den Ärmeln eng gearbeitete schimmernde Kleid ist in Höhe der Ellbogen von grauweißen Taftschleifen und duftigen, mit weißen Blümchen bestickten Doppel-*engageantes* verziert. Eine Reihe dieses Spitzenbesatzes wiederholt sich jeweils auf den Schultern. Carolines nackte Unterarme ruhen verschränkt auf einem moosgrünen Kissen, welches auf einer Holzbalustrade – vermutlich eine Fensterbrüstung – liegt, die nur am linken unteren Bildrand sichtbar ist. Die Geliebte des Landgrafen trägt oberhalb der Handgelenke jeweils einen breiten Perlenschmuck, der von einem mit Brillanten besetzten ovalen Emaillemedaillon zusammengehalten wird. Das Medaillon ihres rechten Armbandes zeigt ein Bildnis *en miniature*, vermutlich das Konterfei Wilhelm IX., im anderen Oval sind die verschlungenen Initialen des Landgrafen eingearbeitet.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Eine derartig aufwendige Frisur konnte sich nur eine sehr vermögende Dame leisten und zeichnete die Trägerin damit als hochgestellte Persönlichkeit heraus. Die Herstellung einer *Coiffure* benötigte mehrere Stunden. Nachts konnte ein solcher Frisuraufbau nur in einem eigens dafür hergerichteten Gestell ruhen. Vgl. dazu THIEL 1985, 275.

¹⁸⁵ Es ist ein verschlungenes *W* mit einem Herz.

Die prunkvolle Frisur, das elegante Kleid, der exklusive Schmuck und auch der offen dem Betrachter zugewandte Blick sowie der kaum sichtbare Vorhang im Hintergrund zeigen Caroline von Schlotheim in nahezu offizieller Funktion als *maîtresse en titre*. Von den Mätressen, eine von den französischen Königen eingeführte Bezeichnung für ihre Geliebten, konnte diejenige, die sich besonders durch Schönheit, Liebreiz und Klugheit hervortat, mit der Ehrenbenennung *maîtresse en titre* bezeichnet werden. Ein prominentes Beispiel ist Madame Pompadour, die diesen Rang unter Ludwig dem XV. von 1751 bis zu ihrem Tod 1764 innehatte.¹⁸⁶

Wie auch die Biographen der Jeanne Antoinette Poisson vermerken, die von einer unbeabsichtigten Begegnung mit dem Regenten berichten¹⁸⁷, schreibt Wilhelm in seinen Lebenserinnerungen für das Jahr 1788:

„Den 1. Januar verbrachte ich wie gewöhnlich allein auf dem Weißenstein. [...] Um jene Zeit begann eben eine neue Liaison, zu welcher mein Herz mit einem leichtsinnigen – Faible für das schöne – Geschlecht behaftet, nur zu sehr drängte, meine Leidenschaft – will sagen: meine wahre Liebe – für ein junges Fräulein von Schlotheim zu entfachen. Sie war neunzehn Jahre jung und schön wie der Tag, zumal vermöge einer Sanftmut, die ihren vorzüglichen Charakter widerspiegelte [...] beim ersten Mal sahen wir einander beinahe zufällig.“¹⁸⁸

1788 scheint Caroline bereits als *maîtresse en titre* eingeführt zu sein, da Böttner sie zu diesem Zeitpunkt wie beschrieben darstellte.

Sie genoss beim Volk das Ansehen einer fürstlichen Gemahlin und ihre Dienerschaft trug eine Livree. Zum Ausdruck seiner Verbundenheit beschenkte Wilhelm sie mit allen Armbändern, die sein Bildnis wie seine Initialen tragen. Sie reagierte auf diese Liebesbekundungen, indem sie sich mit diesen Präsenten zeigte und ihr Dekolleté mit Flieder, dem Symbol junger romantischer Liebe, schmückte. Auch die dort angebrachten Rosen und das Vergissmeinnicht stehen symbolisch für zärtliche Erinnerung.¹⁸⁹

Als Hinweis auf die Bildung Carolines von Schlotheim dient das aufgeschlagene Buch, das sie in der linken Hand hält. Lesende Frauen haben eine lange Tradition in der Malerei, die bis ins 15. Jahrhundert zurückreicht, wie das prominente Bild von dem Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins zeigt.¹⁹⁰ Dieses Motiv wird unzählige Male, häufig im Zusammenhang mit Maria fortgesetzt, so zum Beispiel in vielen

¹⁸⁶ Vgl. allg. WEISBROD 2000.

¹⁸⁷ Vgl. die Biographien von Jules und Edmont Goncourt, 1881; Jacques Levron 1975 und Tibor Simanyi zu Madame Pompadour geb. Jeanne Antoinette Poisson in: 1979 WEISBROD 2000, 13.

¹⁸⁸ S. HESSEN 1996, 258f.

¹⁸⁹ Vgl. allg. BEUCHERT/TIETMEYER 1995.

¹⁹⁰ Oberrheinischer Meister, (um 1410), *Maria im geschlossenen Garten mit Heiligen*, um 1410, Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut, Abb. in: WALTHER 1995, 74.

Verkündigungsszenen, unter anderem bei Robert Campin¹⁹¹. In der Renaissance zeichnet das Attribut der Gelehrsamkeit auch herausragende Frauen aus dem Volk aus. So zeigt 1555/60 Agnolo Bronzino *Laura Battiferri*, eine Dichterin, die mit dem Zeig- und Mittelfinger ihrer Linken auf einer aufgeschlagenen Buchseite einige Zeilen markiert.¹⁹² Das 18. Jahrhundert greift dieses Sujet erneut auf und signalisiert damit in ikonographischer Deutung Bildung und Kultiviertheit.



Boucher, *Madame de Pompadour*¹⁹³ Tischbein d. Ä., *Marianne...*¹⁹⁴ Therbusch, *Selbstporträt*,¹⁹⁵ Tischbein, *Lady...*¹⁹⁶

Berühmte Beispiele sind Bouchers Bildnis der *Madame de Pompadour* von 1756 oder das Porträt von *Marianne Pernette Tischbein* aus dem Jahr 1762, das Böttners Mentor Tischbein d. Ä. von seiner zweiten Frau gemalt hat. Das Selbstbildnis Anna Dorothea Therbusch, das um 1782 entstand, entspricht diesem Gedanken ebenso wie die Skizze der *Lady Cornelia Adriana Agrim*, die der „Leipziger Tischbein“, ein Neffe Tischbeins d. Ä. anfertigte.

Im Porträt der Caroline von Schlotheim lässt die weiche Gesichtsmoellierung, die durch Böttners akzentuierende Lichtregie hervorgerufen wird, den Betrachter erahnen, mit welchem ruhigem, besonnenem Temperament und welchem offenem Charakter die *maîtresse en titre* ausgestattet war.¹⁹⁷ Ob sie selbst für die Herstellung des Gemäldes Modell gesessen hat, ist nicht belegt, jedoch der individuelle Kopfschmuck könnte als Hinweis darauf gewertet werden. Ansonsten müsste man davon ausgehen, dass sich Böttner im *Journal des Luxus und der Moden*, der damals

¹⁹¹ Robert Campin (um 1375-1444), *Verkündigung*, nicht datiert, Brüssel, Musée Royaux des Beaux Arts, Abb. in: WALTHER 1995, 86.

¹⁹² Agnolo Bronzino (1503-1572), *Laura Battiferri*, um 1555/60, Florenz, Palazzo Vecchio, Sammlung Loeser, Abb. in: WALTHER 1995, 64.

¹⁹³ François Boucher (1703-1770), *Madame de Pompadour*, 1756, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Abb. aus: SALMON 2002, 117.

¹⁹⁴ Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722-1789), *Marianne Pernette Tischbein*, 1762, MHK, Neue Galerie, Abb. aus: HERAEUS 2003, Nr. 180.

¹⁹⁵ Anna Dorothea Therbusch (1721-1782) Selbstporträt um 1782, Berlin, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Gemälde-Galerie, Abb. aus: KÜSTER-HEISE 2009, Kat. Nr. IV.134, color: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anna_Dorothea_Therbusch_001.jpg. Aufruf am 06.01.2010.

¹⁹⁶ Johann Friedrich August Tischbein (1750-1812), *Lady Cornelia Adriana Agrim*, 1789, MHK, Neue Galerie, Abb. in: HERAEUS 2003, Nr. 180.

¹⁹⁷ Vgl. dazu die biographischen Angaben im Kat. PG 15.

maßgeblichen deutschen Modezeitschrift für die aktuelle französische Mode, orientiert hat, in der solcherlei Kopfputz abgebildet war.¹⁹⁸

Dieses Porträt Böttners aus dem Jahr 1788 ist das erste uns bekannte Bildnis der Caroline von Schlotheim, dem drei weitere folgen sollten.¹⁹⁹ Es nimmt in einigen Punkten Böttners Porträt der *Marie-Antoinette* wieder auf. Vergleichbar sind dabei neben Oberkörperhaltung und Blickrichtung auch die modischen Attribute wie die ausladende Frisur mit Straußenfederschmuck, das modisch ausgeschnittene eng anliegende Taftkleid, geschmückt mit zartem schleierartigem *fichu* und *engageantes* und auch der pyramidalen Aufbau der Halbfigur vor dunklem Hintergrund. Zusätzliche Beigaben wie das halbgeöffnete Buch, der spezielle Armschmuck oder die Blumen im Ausschnitt geben dem Bild die individuelle Note. Auffallend ist das Aufstützen der Porträtierten auf eine Brüstung, was niederländischen Einfluss in der Art der Fensterbildnisse vermuten lässt. Böttner baut damit einerseits eine Schranke zwischen Betrachter und dargestellter Person auf, verringert andererseits die Distanz, indem der offizielle, etwas unnahbare Eindruck des Repräsentationsporträts der französischen Königin Marie-Antoinette durch die mit ins Bild gebrachten Sujets abgemildert werden und ins Inoffizielle gehen. So zeigt er die Beziehung zum Grafen und das Gefühlsleben Carolines und verleiht damit dem Bild einen privaten Ausdruck.

III. 2.2.2. *Familienbild des Landgrafen Wilhelm IX. von Hessen-Kassel*

Die Familie Wilhelms IX. wird in einer Gartenanlage vor einer Bergkulisse dargestellt. Am rechten Bildrand ist im Hintergrund ein kleiner Rundtempel mit angrenzendem Gebäude zu erkennen.

In Leserichtung beginnt die Aufreihung der Familie mit Landgräfin Caroline, die links auf einer schräg ins Bild ragenden grünen Holzbank sitzt. Ihre Physiognomie, die im Dreiviertelprofil nach rechts sehend gezeigt wird, wie auch ihr zart lila getöntes langes Kleid mit großem Schultertuch entsprechen den Beschreibungen von

¹⁹⁸ Vgl. Abb. in: HERAEUS 2003, 30, Abb. 3 und die Ausführungen aus der dort angegebenen Modezeitschrift: „Das neueste Moden-Präsent [...] sind die Hauben und Hüte à l’Espagnol [...]. Das Bonnet à l’Espagnol hat meistens die doppelten Papillions und den Schleyer von rosa Crepe, an der linken Seite einen aufsteigenden Eventail [Fächer] von weißem Flor [...] und außer der gedachten spanischen Schwungfeder noch ein paar willkürlich platzierte Federn, sonderlich schwarze Hahnen-Federn.“

¹⁹⁹ Kat. PG 18, PG 19, PG 40.

Böttner zum Einzelporträt.²⁰⁰ Auf Carolines Schoß, liegt in ihren verschränkten Armen ein ‘Treue-Hündchen’.²⁰¹ Neben ihr – in der Mittel des Gemäldes – weist ihr Gatte Landgraf Wilhelm IX., gekleidet in die Offiziersuniform des ersten hessischen Garderegimentes zu Fuß, auf ein entrolltes Schriftstück, das sowohl er wie der kleine Erbprinz Wilhelm festhalten. Damit steht die Männergruppe im Zentrum der kleinen fürstlichen Familie und ist zudem noch durch ihre farbigen Uniformen hervorgehoben. Vor allem der Erbprinz mit seinem langen roten Rock im stark beschnittenen Frackschnitt sticht in der ansonsten recht zurückgenommenen Farbpalette der weiblichen Familienmitglieder hervor. Der Landgraf scheint seinen Sohn anhand des Dokumentes zu unterrichten. Vermutlich ist es ein allgemeiner Hinweis auf seine zukünftigen Aufgaben als Landesherren oder hier im Besonderen auf den Ausbau der Gartenanlage.²⁰² In geringem Abstand zur herausgestellten Mittelgruppe stehen rechts im Bild in harmonische Einheit die Töchter Friederike und Caroline. Die größere Schwester hat sich bei der kleineren vertraut untergehakt. Sie sind beide der restlichen Familie zugewendet und halten untereinander Blickkontakt, was ihre enge Zusammengehörigkeit noch unterstreicht. Das ausgehende 18. Jahrhundert, das gern die Freundschaft als erstrebenswerte Eigenschaften herausstellte, veranlasste viele Künstler ähnliche Darstellungen inniger Verbundenheit zu zeigen.²⁰³

Hier nun dazu einige von unzähligen Beispielen dieser Zeit: eine kleine Radierung von Nikolaus Daniel Chodowieckis aus dem Jahr 1758 zeigt die *Demoiselles*



Chodowiecki, *Demoiselles Quantin*²⁰⁴, Böttner Zeichnung: *Friederike...*²⁰⁵, Schadow, *Prinzessinnengruppe*²⁰⁶

²⁰⁰ Vgl. PG 28.

²⁰¹ Hunde in Begleitung von Frauen haben eine lange Tradition. Ursprünglich waren diese Tiere die Gefährten von Göttinnen. Besonders in Adelskreisen waren Hunde als Schoßtiere beliebt und ihre treue Ergebenheit geschätzt. Vgl. WALKER 2000, 500f.

²⁰² Allerdings ist ein Gartenplan schwer auszumachen.

²⁰³ Vgl. zur Freundschaft allg.: APPUHN-RADTKE 2006.

²⁰⁴ Nikolaus Daniel Chodowiecki (1726-1801), *Demoiselles Quantin*, 1758, Abb. aus LACHER 2007, 50, Nr. 24.

²⁰⁵ Zeichnung aus Privatbesitz.

Quantin eng beieinander stehend und sich umarmend. Besonders populär wurde eine rundplastische Darstellung von Schwesternliebe des klassizistischen Bildhauers Johann Gottfried Schadow. Mit seinem Doppelstandbild der Prinzessinnen Luise und Friederike von Mecklenburg-Strelitz schuf er 1796/97 ein Werk, das exemplarisch für seine Zeit steht. Eine Zeichnung Böttners zeigt, dass er sich gerade mit diesem Thema im Vorfeld der Bildentstehung des Familiengemäldes auseinandergesetzt hatte, um schließlich zu der gezeigten Lösung zu kommen.

Frisurenmode und Garderobe der jungen Damen entsprechen der Mutter. Ausgeschmückt ist ihre Kleidung durch breite gerüschte Kragen, die den zart pastellfarbenen Gewändern eine Note unbeschwerter Jugendlichkeit verleihen. Die Steifheit, besonders der männlichen Zweiergruppe, wird durch dieses aufgelockerte modische Detail wie auch die liebevolle gegenseitige Zuwendung der Schwestern ein wenig gemildert. Die jüngere hält eine Blume in der rechten Hand, die als Symbol der zukünftige Ehe und Mutterschaft verstanden werden könnte.²⁰⁷ Rechts im Bild ist hinter dem Gebüsch ein kleiner ionischer Rundtempel zu erkennen, der nach der Beschreibung des ersten Biografen Wilhelms IX., Dr. Philipp Losch, wohl die Überbauung des Gesundbrunnens von Hofgeismar darstellt. Somit ist das hinter diesem Tempelchen stehende Haus vermutlich der Vorgängerbau des Schlösschens Mont Cheri, das erst 1789 vollendet wurde.²⁰⁸ Der Schauplatz des von Böttner vorgestellten Familienidylls ist demnach Hofgeismar.

Gegenüber dem im Jahre 1799, also zwölf Jahre später, von Böttner gemalten *Familienbild des Friedrich Sigismund Freiherr Waitz von Eschen* unterliegt das Bild des Landgrafen mit seiner Familie sehr der englischen Porträtauffassung des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Darauf weisen die Verbindung von Porträt und Landschaft sowie die zwanglose, natürliche Haltung der Protagonisten hin, die allerdings in der steifen männlichen Zweiergruppe nicht bestätigt wird. Natur und

²⁰⁶ Vgl. dazu allg. LACHER 2007; Johann Gottfried Schadow (1764-1850) schuf die marmorne „Prinzessinnengruppe“ Luise und Friederike von Mecklenburg-Strelitz in den Jahren 1796-1797. Sie ist heute in Berlin, in der Alten Nationalgalerie dem Publikum zugänglich. Vgl. Abb. LACHER 2007, VII-XIII.

²⁰⁷ Der Ursprung des symbolhaften Einsatzes der Blume geht wohl auf die Blüten der Liebesgöttin Aphrodite zurück, deren sechs Blätter auf die Sexualität der Frau bezogen wurden. Ein wenig von dieser alten Magie erhielt sich bis ins 19. Jahrhundert. Vgl. WALKER 2000, 104f. Dieses Motiv kann auch bei Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun in ihrem Bild der französischen Königin Marie-Antoinette gesehen werden. Vgl. Abb. in: III. 2.1.3. *Marie-Antoinette, Königin von Frankreich*.

²⁰⁸ Hofgeismar war der bevorzugte Erholungsort der landgräflichen Familie, den Wilhelm ab 1786 erheblich erweitern ließ und dessen Park er auch der Öffentlichkeit zugänglich machte. Die Trinkquelle wurde mit einem ionischen Tempelbau überformt und ab 1787, der Entstehungszeit des Bildes, für den Landgrafen am Rande des Teiches das kleine Schlösschen Mont Cheri nach Plänen Simon Louis du Ry errichtet. Vgl. Losch 1923, 173 und BOEHLKE 1980, 113.

Natürlichkeit galten im englischen Bildnis dieser Zeit als Zeichen aristokratischen Geistes, wie das Landleben überhaupt zum beliebten Aufenthaltsort des Adels aufrückte. Die Parklandschaft ist deshalb keineswegs attributiv zu verstehen, sondern ist Stimmungsträger einer harmonischen, scheinbar privaten Familienzusammenkunft.²⁰⁹

In dem Bild baut Böttner eine gewisse stilistische Spannung auf, die er in dem Nebeneinander der steifen aristokratisch wirkenden, farbig uniformierten Männergruppe und den nahezu bürgerlich auftretenden Damen erzeugt. Die angedeutete Hervorhebung des Landgrafen Wilhelm IX. mit seinem Sohn geschah vielleicht auf Wunsch des Landesherrn, was Böttners Vorzeichnung zu dem Familienporträt zeigt.



Zeichnung: Familienbild...²¹⁰

Möglicherweise ist die Nähe zur englischen Malerei von dem vermutlichen Auftraggeber Landgraf Wilhelm IX. eine wohl überlegt Hommage an seine bereits 1772 verstorbene Mutter, einer ehemaligen Prinzessin von Großbritannien und Schwester Königs Georg III. Ihr unterlag, beeinflusst von ihrem hessischen Schwiegervater, Landgraf Wilhelm VIII., die Erziehung ihrer Kinder aus der Ehe mit Landgraf Friedrich II., bis dann der junge hessische Erbprinz 1756 zur weiteren Ausbildung nach Dänemark geschickt wurde.²¹¹ In den Lebenserinnerungen Wilhelm IX. schreibt er über seine Mutter:

„Meine Liebe für diese verehrungswürdige Mutter erfüllte mein ganzes Herz und entschädigte mich für die Gleichgültigkeit eines Vaters, der nur den Namen eines solchen zu tragen schien.“²¹²

²⁰⁹ KLUXEN 1998, 70f.

²¹⁰ Zeichnung: StA KASSEL, S1, Nr. 397, Nr. 658, nicht signiert.

²¹¹ Wilhelm und sein Bruder Karl wurden nach ihrem Studium in Göttingen zur Weiterbildung zu König Friedrich V. von Dänemark (1723-1766) geschickt, der mit einer Schwester von Marie, Louise von Großbritannien (1724-1751) in erster Ehe verheiratet war. Sie sollten den Streitigkeiten, die die Religions-Konversion ihres Vaters Landgraf Friedrich II. verursacht hatte, entzogen werden. Vgl. ECKHART 2005, 103.

²¹² HESSE 1996, 8.

III. 2.2.3. *Selbstporträts*

Böttner hat uns fünf Selbstbildnisse aus verschiedenen Lebensphasen hinterlassen, die als gemalte Autobiographie angesehen werden können. Sie sind – und wie es wohl dem Wesen des Selbstporträts besonders in der Aufklärung entsprach – Zeugnisse des Nachsinnens über sich selbst, aber auch der künstlerischen Entwicklung des Malers.

Auf seinem frühesten bekannten Konterfei präsentiert sich der 22-jährige Böttner vor neutralem blau-schwarzem Grund (PG 5). Über dieses Bild berichtete Berrer 1920 heiter:

„Ein lustiges junges Herrchen war Böttner damals mit frischen Farben, den Dreispitz schief auf den gepuderten Locken, mit verwegemem Zöpfchen, kühn geknüpftem Jabot und buntem Frack [...] mit einer ungeheuern, mit Notenpapier beklebten Mappe unter dem Arm, auf deren Schild der Name und die Jahreszahl geschrieben stehen.“²¹³

Das Ölgemälde wirkt wie eine Momentaufnahme. Der junge Maler hält im Gehen einen Augenblick inne. Sein Oberkörper ist nach rechts gedreht, die Mappe hat er fest an seine linke Brust gepresst und wendet den jugendlichen Kopf unter geröteten Augenlidern dem Betrachter zu.

Die Vorderseite des mit blauen Bändern zusammengehaltenen Skizzenordners ist mit *Böttner 1774* beschriftet. In dieser Zeit, von 1774 bis 1775, war der junge Hesse an der königlichen Pariser Akademie, eingeschrieben. So ist vorstellbar, dass Böttner sich hier als Student dieser *Académie royale de peinture et de sculpture* zeigen möchte. Er ist elegant gekleidet, seine Haare sind sorgfältig frisiert und die Mappe mit seinen Zeichnungen ist mit Notenpapier überzogen, vielleicht, um damit auf sein weit gefächertes Interesse hinzuweisen. Auffallend ist der in Gedanken verlorene Blick, der Böttner als Lernenden und als Suchenden ausweist. Die sehr weichen Gesichtszüge unterstreichen die Jugendlichkeit, sein Mund umspielt ein etwas unsicheres Lächeln.

Wie sich diese jugenhafte Unsicherheit verliert und sich das auch in der Physiognomie widerspiegelt, zeigt sich in dem sieben Jahre später gemalten *Selbstbildnis mit Reisekostüm* (PG 7). Böttners Gesicht, durch gebündeltes Licht links besonders plastisch hervorgehoben, ist nun viel konturierter. Die Wangenknochen sind leicht rougiert, die Lippen schmaler und entschlossener gezeichnet, das jugenhafte Kinngübchen, das auf dem Bild von 1774 noch deutlich

²¹³ S. BERRER 1920, 158f.

zu sehen war, ist verschwunden. Der Blick ist selbstsicher, direkt und unverstellt auf den Betrachter gerichtet. Während das erste Selbstbildnis noch in seiner Gesamtheit sehr farbig gestaltet ist, arbeitet Böttner hier monochromer. Lediglich das Gesicht ist durch eine reduzierte Farbpalette des Inkarnats und durch einen Wechsel von Licht und Schatten betonend klar hervorgehoben.

Das zur Schau getragene Bildungsbewusstsein Böttners verdeutlicht auch das Reisekostüm: der breitkrepelige Hut und der capeartige schwarze Mantel. Diese nahezu 'akademische' Gewandung und der bewusste Verzicht auf Standessymbole, war vor allem typisch für den Studienreisenden im 18. Jahrhundert. Sie gingen auf die so genannte 'Grand Tour' zur Erweiterung ihres internationalen Wissens um die Baudenkmäler des Altertums in Italien und die Malerei der Renaissance in Europa zu erkunden. Auch Böttner hatte zu diesem Zweck die Jahre zwischen 1777 und 1781 in Rom verbracht und die dort lebenden Künstler und Gelehrten kennen gelernt. Das von ihm auf dem Bild angegebene Jahr 1781 weist genau auf das letzte Jahr dieses Romaufenthaltes hin und könnte ihn auf seiner Heimreise nach Kassel zeigen. Er nahm sich dafür mehrere Monate Zeit und besuchte zusammen mit seinem Malerfreund Johann August Nahl d. J. auch noch die Städte Venedig, Innsbruck und Augsburg, sowie München, Wien, Prag, Dresden und Leipzig. Erst im Oktober 1781 traf er wieder in Kassel ein.

Die Fokussierung auf Böttners Gesicht lässt an Porträtbüsten der florentinischen Plastik im 15. Jahrhundert denken, die ihre malerische Entsprechung bei Künstlern wie Giovanni Bellini in seinem Bildnis des *Doge Leonardo Loredan* (1501/05) fanden.²¹⁴ Aus den ersten En-face-Bildnissen entwickelte sich dann mit Hilfe der Perspektive eine Tiefenräumlichkeit, die das Dreiviertelprofil bevorzugte. Ein prominentes Beispiel für ein Selbstbildnis dieser Art ist das des Antonello da



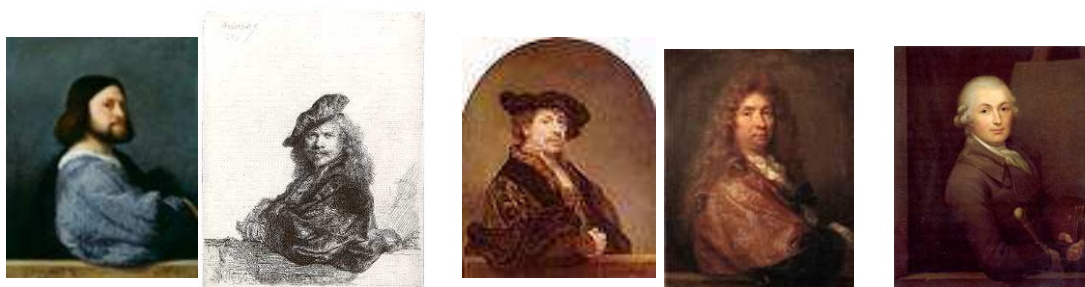
Raffael, 1506²¹⁵, Rubens, 1623²¹⁶, Rembrandt, 1614²¹⁷, Mengs, 1778/79²¹⁸, Böttner, 1781

²¹⁴ Vgl. SCHNEIDER 1994, 10; Giovanni Bellini (1430-1516), *Der Doge Leonardo Loredan*, 1501/5, London, National Gallery.

²¹⁵ Raffaello Santi (1484-1520), Selbstbildnis, 1506, Florenz, Galleria degli Uffizi, Abb. aus: CALABRESE 2006, 137, Nr. 129.

Messina aus dem Jahr 1473 oder auch 28 Jahre später das des jungen Raffael, das Böttner vielleicht gesehen hat. Auch die Selbstbildnisse von Rubens, Rembrandt wie das von Anton Raphael Mengs mögen ihm bekannt gewesen sein.²¹⁹

Die mit den Porträts von 1774 und 1781 beginnende, auf Tradition beruhende Art der Selbstdarstellung, wird von Böttner einige Jahre später in seinem Konterfei mit Palette fortgesetzt (PG 10). Dieses Brustbild strahlt Souveränität und Selbstsicherheit aus, welches nicht nur der auf den Betrachter gerichtete klare selbstgefällige Blick bewirkt, sondern auch das lässige Abstützen des rechten Armes auf einen Fensterrahmen und der dazu illusionistisch aus dem Bild ragende Ellenbogen. Diese Pose unterstützt die optische Präsenz des Körpers im Bildraum, da durch sie der Bildausschnitt scheinbar erweitert wird und mehr Tiefenräumlichkeit zeigt. Die so



Tizian, um 1512²²⁰, Rembrandt, 1639²²¹, Rembrandt, 1640²²², Le Brun, 1683/84²²³, Böttner, 1785/90

eingenommene Haltung ist eindrucksvoll und hebt den Künstler damit aus der Zunft eines gemeinen Handwerkers heraus. Gerne griffen bedeutende Maler – hier ein Beispiel des Peintre du Roi Le Brun – auf die nobilitierende Armstütze zurück. Im Falle Böttners, der seit 1784 Hofmaler war und auf eine Berufung als Direktor der Akademie hoffte, soll durch die Haltung sicherlich auch sein Anspruch zum Ausdruck kommen, sich mit den großen prominenten Malern gleichzusetzen. Ob er das Selbstbildnis Le Bruns gesehen hatte, ist nicht nachweisbar. Wahrscheinlicher ist es jedoch, dass er Rembrandts Selbstporträt in der Privatsammlung des Generals

²¹⁶ Peter Paul Rubens (1577-1640), Selbstbildnis, 1623, London, The Royal Collection, Abb. aus: WETERING U. A. 1999, 47, Abb. 11.

²¹⁷ Rembrandt (1606-1669), Selbstbildnis, 1614, Berlin Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Abb. aus: WETERING U. A. 1999, 153, 39.

²¹⁸ Anton Raphael Mengs, Selbstbildnis 1778/79, Berlin, Gemäldegalerie Preußischer Kulturbesitz. Abb. aus: http://www.scholarsresource.com/browse/image_set/749?page=7, Aufruf am 07. 06. 2009.

²¹⁹ Antonello da Messina (um 1430-1479), Selbstbildnis um 1473, London National Gallery. Hier ohne Abb.

²²⁰ Tizian (um 1487/90-1576), Bildnis eines Mannes (sog. *Ariost*), um 1512, London National Gallery, Abb. aus: SCHNEIDER 1994, 18.

²²¹ Rembrandt, Selbstbildnis, 1639, Radierung, Melbourne, National Gallery of Victoria, Abb. aus: WETERING U. A. 1999, 172, Nr. 53d.

²²² Rembrandt, Selbstbildnis, 1640, London National Gallery, Inv. Nr. 672, Abb. aus: WETERING U. A. 1999, 173f, Nr. 54.

²²³ Charles Le Brun (1619-1690), Selbstbildnis, um 1683, Florenz Galleria degli Uffizi, Abb. aus: CALABRESE 2006, Nr. 135.

Dupont bei einem seiner Parisaufenthalte zu Gesicht bekam²²⁴ oder die radierte Version, die als Vorbild für zahlreiche Selbstbildnisse anderer Künstler diente. Rembrandts Abbildungen, die sich in Böttners Selbstporträt wieder finden, waren eindeutig Zeichen des hessischen Malers. Böttners großes Interesse an diesem niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts bezeugen viele Kopien.²²⁵ Die Vorlagen dazu fand er in der Rembrandt-Sammlung des Landgrafen Wilhelm VIII., die dieser zwischen 1738 und 1752 begonnen hatte.²²⁶

Das Zitieren und Variieren bekannter Vorbilder lässt sich bei Selbstbildnissen oft beobachten. Dabei wurde der Anschluss an berühmte Künstlerporträts wohl auch gerne gesucht, um zu demonstrieren, dass man sich in die Reihe der bedeutenden Maler der Vergangenheit einzuordnen gedachte. Eine Schrift mit dem Titel *„Anleitung wie man die Bildnisse berühmter Männer mit Nutzen sammeln soll“*²²⁷ befand sich in Böttners Nachlass und spricht für dieses Zitierinteresse.

Bei einem einige Zeit später um 1795 entstandene Selbstporträt Böttners (PG 95) fällt es schwer, es in die Reihe berühmter Künstler Vorbilder einzuordnen. Der Maler, schaut rückwärts über seine Schulter, um Kontakt zu dem Betrachter aufzunehmen. Das ist kein häufiges Motiv in der Kunst. Die Anregung dazu könnte sich Böttner



Rembrandt, 1638 ²²⁸



Graff, 1794/95 ²²⁹



Böttner, um 1795

wiederum bei Rembrandt in dessen *Selbstbildnis mit Saskia* geholt haben. Im Unterschied zu Böttner bindet der niederländische Meister allerdings sein Konterfei narrativ ein und gestaltet sein Gesicht sehr malerisch wobei er Einzelheiten wenig

²²⁴ HERAEUS 2003, 33. Das Selbstbildnis Rembrandts befand sich bis 1861 in der Privatsammlung des Generals Dupont.

²²⁵ Vgl. StA KASSEL, S1, Nr. 397: Öl/Gemälde Nr. 12; 17; 25.

²²⁶ HERAEUS 2003, 33.

²²⁷ Vgl. StA KASSEL, S1, Nr. 397: IV. Bücher in Octavo & Duodecimo, Nr. 12: Apin, *Anleitung wie man die Bildnisse berühmter Männer mit Nutzen sammeln soll*. Nürnberg. 1728.

²²⁸ Rembrandt, *Selbstbildnis mit Saskia*, 1618, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie alte Meister. Abb. aus: CALABRESE 2006, 304, Nr. 276.

²²⁹ Anton Graff (1736-1813), Selbstbildnis mit 58 Jahren, 1794/95, Dresden Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie alte Meister. Abb. aus: Internet <http://www.kunstkopie-server.de/motive/anton-graff/selbstbildnis-mit-58-jahren-1016776.html>. Aufruf am 09.06.2009.

herausarbeitet. Attribute, die auf seinen Beruf deuten, sind nicht beigefügt. Das Motiv des über die Schulter blicken ist jedoch ähnlich, wenn auch seitenverkehrt zu Böttners Selbstbildnis.

Anton Graff, ein Zeitgenosse des hessischen Hofmalers, griff diese Haltung bei seiner Selbstdarstellung ebenfalls in abgeschwächter Form auf. Er wendet sich dabei über eine Stuhllehne nach hinten dem Publikum zu. In der Hand seines linken auf der Rückenlehne abgestützten Armes, hält er Palette und Pinsel. Abgesehen davon, dass sich Graff in einem Ganzfigurenporträt zeigt, teilt er mit Böttner die Entscheidung sich inmitten seiner künstlerischen Tätigkeit darzustellen. Es scheint, als störe der Betrachter den Maler, der in seiner Arbeit innehält und sich scheinbar überrascht zur Ursache der Unterbrechung umwendet. Damit wird bei beiden Künstlern eine momentane Regung umgesetzt, der den Betrachter mit einbezieht.²³⁰ Dieses unkonventionelle Motiv ist Ausdruck einer zwanglosen, nahezu intimen Atmosphäre der Dargestellten. Während Graff sich in einem traditionellen Atelierbildnis zeigt, das allerdings mit dem verschwommenen gemalten Ambiente die Konzentration auf seine individuelle Figur verstärkt, geht Böttner noch einen Schritt weiter. Ihm, dem inzwischen etablierten Hofmaler und Akademiedirektor, genügen einige Pinsel und eine nur zum Teil erkennbare Palette, um sich dem Publikum als selbstsicherer Künstler zu zeigen, der sich scheinbar erstaunt zu demjenigen umwendet, der ihn in seiner Tätigkeit zu unterbrechen. Der folienartig dunkle Hintergrund und die ovale, Distanz aufbauenden Form des Bildes erhöhen die Aufmerksamkeit auf sein natürlich überlegen wirkendes Gesicht.

Im letzten Selbstbildnis, das Böttner mit seiner Frau Friederike und seiner erstgeborenen Tochter Helene Wilhelmine zeigt (PG 51), nimmt er eine ähnliche Haltung ein. Er sitzt hinter einer Bank und wendet sich über seine rechte Schulter dem Betrachter zu. Sein rechter Arm hängt lässig über der Rundholzlehne des Möbelstückes. Sein Blick ist abgeklärt und nach innen gerichtet. Es scheint, als schaue er durch den Betrachter hindurch, weniger an der Außenwelt als an seinem Inneren interessiert. Seinen Mund umspielt ein feines, wissendes Lächeln.

Das Dreiviertelprofil Böttners ist mittels Schattierungen des Inkarnats markant modelliert, wodurch das Alter des 49-jährigen Malers glaubhaft erscheint. Auch in der Haartracht ist eine Veränderung zu bemerken. Die zuvor noch makellos weiße Perücke ist hier sein weißes Haar. Nur die Frisur und das fein geschnittene Gesicht

²³⁰ Vgl. KLUXEN 1989, 139.

heben sich vom dunklen Hintergrund ab, während der braune Rock, mit dem Böttner gekleidet ist, fast gänzlich darin aufgeht. Daneben sitzt Friederike in hellem Licht getaucht mit einem bodenlangen weiß gebrochen Empirekleid. Über ihrer rechten Schulter liegt eine gebleichte Windel. Ihr jugendliches Gesicht, in zart gezeichnetem Halbprofil und warmen, hellen Inkarnat umgeben von dunkle Locken, durch die sich ein schmaler Reif in römischer Manier zieht. Sie beugt sich zärtlich über das nackte Kind auf ihrem Schoß und umfasst mit der Hand unterstützend einen Fuß des strampelnden Babys. Ihre Rechte weist auf Böttner, der sich sowohl räumlich als auch farblich und besonders durch seinen weit entfernt scheinenden vergeistigten Blick von der in Natürlichkeit verbundenen Mutter-Kind-Idylle absetzt.

Dieses Bildnis ist ein Beispiel für den im 18. Jahrhundert nahezu neuen Typus der zum Familienporträt erweiterte Selbstdarstellung eines Künstlers. Als Vergleichsbeispiel bietet sich hier ein Gemälde von Johann Friedrich August



Tischbein aus dem Jahre 1788 an, das im Tischbein, 1788²³¹, Böttner, 1781

Bildaufbau und Personenanordnung recht ähnlich ist. Während bei Böttner durch die über die Schulter der Mutter liegende Windel angedeutete wird, dass das Kind möglicherweise gestillt wird, ist bei Tischbein dies klar zum Ausdruck gebracht. Ob allerdings in dem Stillmotiv die moderne Vorstellung eines Jean-Jacques Rousseaus zu erkennen ist, dass Mütter ihre Kinder selbst stillen sollen, kann nur vermutet werden.²³²

Die in eine Landschaft eingebettete Familienszene Tischbeins erinnert sehr an die englische Porträtauffassung. Böttner löst sich von der Darstellung einer lieblichen Umgebung und macht mit dem dunklen Hintergrund und der verhaltene Zärtlichkeit von Mutter und Kind sein Konterfei zum Hauptthema. Beide Bilder spielen auf die Darstellung der heiligen Familie an. Jedoch die Rollenverteilung, insbesondere in dem Gemälde Böttters, ist eine andere. Auch auf den biblischen Bildern wird ein nacktes Kind in enger Verbundenheit mit Maria vorgeführt. Der Vater Josef wird seitlich und etwas entfernt dargestellt und tritt als Nebenfigur auf, während Böttner in gleicher abseitigen Position als Protagonist erscheint.

²³¹ Johann Friedrich August Tischbein (1750-1812), *Selbstbildnis mit Frau Sophie und Tochter Betty*, Kassel, Neue Galerie, MHK. Abb. aus: AK KASSEL 1996, 9, Farbtafel 2.

²³² Diese Vermutung wird auch in der Beschreibung von Tischbeins *Selbstbildnis mit Frau Sophie und Tochter*, 1788 angenommen. Vgl. AK KASSEL 1996, 36. Vgl. allg. ROUSSEAU 1995.

Die hier noch einmal nur im Konterfei gezeigten Selbstporträts belegen Böttners künstlerische Entwicklung, die von einer eher malerischen Ausführung des Gesichtes hin zu einem seelenvollen, vergeistigten und zeichnerisch exakt ausgeführten Porträt führt.



Böttner 1774 ²³³

1781 ²³⁴

um 1785/90 ²³⁵

1795 ²³⁶

1802 ²³⁷

²³³ PG 47.

²³⁴ PG 48.

²³⁵ PG 49.

²³⁶ PG 50.

²³⁷ PG 51.

III. 3. Zur Historienmalerei im ausgehenden 18. Jahrhundert

Neben den zahlreichen Porträts, die Böttner zum größten Teil im Auftrag der Landgrafen Friedrich II. und Wilhelm IX. anfertigte, galt sein großes Interesse und auch Wissen der Historienmalerei. Im Historienfach war er als Lehrer an der Maler- und Bildhauerakademie in Kassel tätig, ohne jedoch entsprechende offizielle Aufträge seiner Landesherren zu erhalten. Dies hängt auch mit dem Wandel der Bildgattung im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert zusammen.

III. 3.1. Ursprung und Bedeutungswandel der Historienmalerei

1435 schreibt der italienische Humanist Leon Battista Alberti in *De pictura*, der ersten theoretischen Abhandlung über die Malerei:

[...] la istoria è summa opera del pictore“²³⁸

Damit räumt er, auch wenn er noch keine explizite Unterteilung vornimmt, der Darstellung von Ereignissen „jegliche bildliche Darstellung mit erzählendem Charakter“²³⁹ eine Vorrangstelle in der Malerei ein. Alberti hebt die *compositio* von Flächen, Gliedern und Körpern besonders heraus. In ihr sieht der Humanist neben *circumscriptio* und *luminum receptio* den wichtigsten Schritt in der *inventio*, der Bildfindung und -entstehung. Eine erzählende Darstellung ist nach seiner Wertung höher einzuschätzen als die einer Einzelperson.²⁴⁰ Ob dem Historiengemälde auch eine moralische Aufgabe zukommen sollte, lässt Albertis Traktat offen, wie auch jegliche Aussage bezüglich der Themenwahl.²⁴¹

Zum besonderen Rang der Historienmalerei äußert sich richtungweisend auch André Félibien²⁴², der 1668 als *Historiographe du bâtiments du roi* im Auftrag Jean-Baptiste Colberts einen Band mit den ersten acht Vorträgen (conférences) der

²³⁸ JANITSCHKE 1970, 157; Leon Battista Alberti (1404-1472).

²³⁹ GAEHTGENS/FLECKNER 1996, 82.

²⁴⁰ Vgl. BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN/PATZ 2000, 256: “Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus non colossus sed historia. [...] Historiae partes corpora, corporis pars membrum est, membri pars est superficies. Primae igitur operas partes superficies, quod ex his membra, ex membris corpora, ex illis historia, [...]“ Vgl. dazu auch die Ausführungen zu den rhetorischen Begriffen: *circumscriptio*, *luminum receptio* und *inventio* bei PATZ 1986, 268–287.

²⁴¹ Vgl. GAEHTGENS/FLECKNER 1996, 82.

²⁴² André Félibien (1619-1695).

Mitglieder der *Académie Royale de peinture et de sculpture* veröffentlichte.²⁴³ Er schreibt in seinem Vorwort (*préface*) zu den seit 1663 gehaltenen Vorträgen:

"Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est audessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement; [...]néanmoins un peintre qui ne fait que des portraits n'as pas encore atteint cette haute perfection de l'art, [...] Il faut pour cela passer à d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble; il faut traiter l'histoire et la fable; il faut représenter des grands actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme des poètes; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grand hommes, et le mystères le plu relevés."²⁴⁴

Félibien stellt damit eine hierarchische Gliederung der Malkunst auf, an deren Spitze die Historienmalerei steht. Deren Inhalte bestimmt er jedoch – wie bereits Alberti – nicht exakt. Er breitet ein Themenrepertoire dieser Gattung aus, das alte und neuere Geschichtsschreibung wie auch Fabel und Dichtung umfasst. Als höchste Aufgabe obliegt dem Maler, die Geheimnisse der abgebildeten Personen über die Darstellung des eigentlichen Ereignisses hinaus kompositorisch zu vermitteln.

Die Idee einer hierarchischen Gattungsaufstellung basiert auf der berühmten Gleichsetzung des antiken römischen Dichters Horaz (65-8 v. Chr.): *Ut Pictura Poesis*²⁴⁵, die sich wiederum auf die *Poetik* des Aristoteles (348-322 v. Chr.) bezieht. Der griechische Philosoph bringt in dieser Schrift die verschiedenen Gattungen der Dichtung, insbesondere die Komödie und die Tragödie, in eine methodische Form. Jedoch beschränkt er sich in seinen Aussagen keineswegs auf die Dichtkunst, sondern verweist auf ähnliche Handhabung für alle anderen künstlerischen Ausdrucksformen des Menschen. Sie alle – und damit ebenfalls die Malerei können in ein Regelsystem eingebunden werden. Bei Aristoteles und seinen Aussagen zur Dichtkunst kann also der Beginn einer langen Reihe mehr oder weniger gelungener Versuche angesetzt werden, die bildenden Künste in eine Systematik einzupassen.²⁴⁶

Auch die auf diesen Grundlagen von Félibien ausgeführte und erweiterte Gattungshierarchie der Malerei in Historie, Porträt, Genre, Landschaft und Stillleben stellt einen solchen Versuch dar und galt für die Ausbildung von Künstlern an europäischen Akademien fortan lange Zeit als richtungweisend.²⁴⁷

²⁴³ GAEHTGENS 2002, 28.

²⁴⁴ MEROT, Paris 1996, 50f.

²⁴⁵ Vgl. LOS LLANOS 2002, 67.

²⁴⁶ Vgl. GAEHTGENS 2002, 18f.

²⁴⁷ Die erste Akademie, die sich dieser Hierarchie ausdrücklich unterzieht, ist die 1648 gegründete *Académie Royale de peinture et de sculpture* in Paris. Vgl. GAEHTGENS/FLECKNER 1996, 26f.

Nach dieser Rangfolge wurde über die Vergabe von Kunstpreisen, über die Anstellung von Malern bei Hofe sowie deren Bezahlung entschieden, wurden Ausstellungen konzipiert und in Frankreich die Förderung junger Kunststudenten als Stipendiaten des Königs an der *Académie de France à Rome* betrieben.²⁴⁸

Aus den Diskussionen, die sich aus den *Conférences* ergaben und die von Félibien protokolliert wurden, lässt sich ersehen, was für Vorstellungen man damals an ein Historienbild herantrug und welche Voraussetzungen der Maler eines solchen Gemäldes mitbringen musste.²⁴⁹ Sein Thema konnte aus der Antike, der Überlieferungen der Dichtkunst wie auch aus der historischen Gegenwart gewählt werden. Es durfte religiös, weltlich real oder aus dem Bereich der Fabel sein. Aber im Besonderen schienen zwei Punkte den diskutierenden Akademiemitgliedern wichtig: zum einen, dass die dargestellte Geschichte die Einheit von Ort und Handlung einhielt und zum anderen, dass bei mehrfigurigen Darstellungen diese nicht von dem Hauptgeschehen, dem so genannten „fruchtbaren Augenblick“ des Ereignisses ablenkt.²⁵⁰ Um diese Voraussetzungen zu erfüllen, benötigte ein Künstler große Erfindungsgabe und Bildung.²⁵¹

Trotz der Einigkeit über die Hauptinhalte kann in der Einschätzung des Historienbildes im Verlauf des 17. Jahrhunderts ein Wandel bemerkt werden. Für die Beurteilung der ersten Akademieschüler lag der Schwerpunkt noch eindeutig auf der historischen Treue des dargestellten Gegenstandes (*convenevolezza*), die sie mit Hilfe der Zeichnung (*disegno*) erreichen konnten – als Vorbilder dienten Raffael und Nicolas Poussin.²⁵² Dann bewirkte Roger de Piles²⁵³ mit seinen Schriften *Abrégé de la vie des peintres* von 1699 und *Cours de peinture par principe* von 1708, dass auch der Farbe neben der Zeichnung eine besondere Bedeutung zukam, da sie, so de Piles, wesentlich zur Harmonie des Bildes beitrug. Dazu führt de Piles die venezianischen Maler Tizian und Paolo Veronese sowie den Flamen Peter Paul Rubens als Beispiele an. Er löste sich in Bezug auf das Historiengemälde vom rein Inhaltlichen zugunsten einer ästhetischen Wahrnehmung, die auf den Bildbetrachter gerichtet ist. Damit wies er bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts vorausschauend auf ein

²⁴⁸ Vgl. GAEHTGENS/FLECKNER 1996, 31.

²⁴⁹ Ebd. Die Protokolle Félibiens galten bis in das 18. Jahrhundert als kunsthistorisch wegweisend und wurden aus diesem Grund immer wieder aufgelegt.

²⁵⁰ Ebd. 12.

²⁵¹ Ebd. 16.

²⁵² Nicolas Poussin (1594-1665).

²⁵³ Roger de Piles (1635-1709).

Kunstverständnis, das sich am Ende des Jahrhunderts mehr und mehr durchsetzen sollte.²⁵⁴

Die akademische Lehre im 17. Jahrhundert bevorzugte zunächst jedoch bezüglich der Historienmalerei den thematischen Aspekt. Sie befürwortete vor allem jene Bilder, die an dramatische Schicksale oder beispielhafte menschliche Haltungen erinnern – Themen, in denen ein Held im Mittelpunkt des Geschehens stand. Solche Geschichten, die vorrangig bei antiken Autoren gefunden wurden, sollten dem Betrachter nicht nur als moralisches Exempel dienen, sondern ihn berühren, seinen Intellekt, aber auch sein Gemüt ansprechen. Dieser inhaltlich-didaktische, gleichzeitig aber auch emotionale Anspruch stellte hohe Erwartungen an den Künstler. Ihm verdankte die Historienmalerei noch weit in das 18. Jahrhundert hinein ihre führende Position und den gesellschaftlich zumeist hochgestellten Auftraggeberkreis. In der Regel war es der Adel, der solche Gemälde als Innendekorationen seiner Repräsentationsbauten bestellte und die Tugendexempel auf sich bezog.

III. 3.2. Wertschätzung und Auftragslage der Historienmalerei am Ende des 18. Jahrhunderts

Bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts standen verstärkt inhaltliche und allegorische Aspekte im Zentrum der Beurteilung von Historienmalerei und – entsprechend der Auftraggeber – auch ihre Bewertung als höfische Propaganda. Sehr häufig sind es Historiengemälde, die als Aufnahmestücke Künstlern den Weg in die Akademien und deren Kunstaussstellungen der Salons in Paris ebneten.

Bereits im Jahre 1717 gerät die Vorherrschaft der Historienmalerei jedoch ins Wanken, als Jean-Antoine Watteau *L'Embarquement pour Cythère*²⁵⁵ der Pariser Akademie als *morceau de réception* einreicht.

Als Folge der Ratlosigkeit der Jury, die für ein so ungewöhnliches Figurenstück zwischen Mythos und realer Welt über keinen Gattungsbegriff verfügte – weder Historie noch Genre schienen angemessen – wurde eine neue Kategorie außerhalb des Systems etabliert: Watteau wurde als Maler von so genannten *Fêtes galantes* angenommen.

²⁵⁴ Vgl. GAEHTGENS/FLECKNER 1996, 35f.

²⁵⁵ Jean-Antoine Watteau (1684-1721), *L'Embarquement pour Cythère*, 1717, Paris, Musée du Louvre.

Nach dem Siebenjährigen Krieg (1756–1763) begann der etablierte Bildbewertungsmaßstab eines Historienbildes sich mehr und mehr zu verändern, obgleich er im Umfeld der Akademien noch lange als richtungweisend galt. Nun wurden andere Inhalte und Erzählstrukturen bevorzugt und insbesondere aber die kritische Musterung des Helden, des Protagonisten eines jeden traditionell gestaltenden Historienbildes, erfuhr eine Erneuerung. Die Sinnfälligkeit des Handelns eines klassischen Heros aus Antike oder Mythologie wurde nunmehr als nicht zeitgemäß empfunden und musste dem Bild eines neuen, modernen Helden weichen, der aufgeklärt und bürgerlich war. Er löste den historisch-idealen Entwurf ab, was zur Kollision mit der traditionellen Kunstauffassung führte. Die Umbesetzung ging teilweise so weit, dass der neue Held nahezu handlungsunfähig ist und damit seinen klassischen Vorgänger konterkariert. Eine solche inhaltliche Wandlung war vom Künstler nicht mehr mit konventionellen Mitteln darzustellen, der neue Held stand nicht mehr im Mittelpunkt eines Bildes.²⁵⁶

Einhergehend mit der neuen Heldenauffassung ist im 18. Jahrhundert eine Änderung der Klientel auf dem Kunstmarkt zu bemerken. Die Käufer, jetzt auch Kunstliebhaber aus bürgerlichen Schichten, verlangten immer häufiger nach sinnenfreudigen, lebensfrohen Szenen aus der antiken Mythologie, wie sie beispielsweise in Frankreich die neu erbauten Hôtels in den Pariser Vororten zieren. Kleinere Bildformate wurden für private Boudoirs angefragt. Die mythologischen Geschichten von Apoll und den Musen, vom Treiben des Dionysos und seines Gefolges, von Amor und Psyche waren beliebte Themen, die den Zeitgeschmack trafen und oft mit einer Tendenz zum Anekdotenhaften und Sentimentalen dargestellt wurden.²⁵⁷

Dies gilt besonders für die Zeit von Régence und Rokoko. In Frankreich ist seit Mitte des 18. Jahrhunderts jedoch eine erneute Hinwendung zu Historienmalerei zu bemerken, wofür insbesondere die *directeurs généraux des bâtiments* sorgten, die eine Mittlerrolle zwischen der Akademie und dem König inne hatten sorgten.²⁵⁸ So forderten beispielsweise in der Jahrhundertmitte Charles Lenormand de Tournehem

²⁵⁶ Vgl. BUSCH 1993, 24f.

²⁵⁷ Vorläufer dieser Richtung ist u.a. Charles-Joseph Natoire (1700-1777) mit seiner Ausmalung des *Salon ovale de la princesse* im Pariser *Hôtel de Soubise* (Darstellung der Geschichte von Amor und Psyche) von 1737/40. Abb. in: BÉCHU/TAILLARD 2004, 366f.

²⁵⁸ Vgl. und im Folgenden ZIESENER-EIGEL 1982, 54f. und aus einem Internet Forum der Ludwig-Maximilians Universität: http://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/dt...1_e.doc, S. 3; Aufruf am 16.07.09.

gefolgt von Marquis de Marigny²⁵⁹ und in den 1770er Jahren der Comte de la Billarderie d'Angivillier²⁶⁰ eine entschiedene Rückkehr zur Historienmalerei, wobei sie besonders „patriotische Themen“ förderten. Die Frühwerke von Jean-Louis David sind berühmte Beispiele dieses Ansinnens.²⁶¹

In Deutschland gab es vergleichbare Bestrebungen, indem mit den so genannten „Weimarer Preisaufgaben“²⁶² Künstlern ein bestimmtes Historienthema – häufig aus dem literarischen Bereich Homers – vorgegeben wurden. Goethe und sein Kreis wollten mit solchen Wettbewerben ganz im Sinne des Klassizismus die klassische Historienmalerei in Deutschland fördern und die kulturelle Rolle Weimars stärken, was letztlich jedoch nicht gelang. Böttner und viele seiner deutschen Malerkollegen nahmen an diesen Ausschreibungen nicht teil. Allgemein wurde es im Laufe der Zeit immer schwieriger, liquide Auftraggeber für traditionelle Historienbilder zu gewinnen.

Grund dafür war unter anderem, dass die wirtschaftliche Basis der absolutistischen Höfe des *Ancien Régime* in Europa bis zur Französischen Revolution langsam dahinschwand. Die Schlossbautätigkeit ließ deutlich nach und damit auch die Nachfrage nach Innenraumdekorationen mit historisch-mythologischen Gemälden und Fresken. Giovanni Battista Tiepolos Ausmalung der Würzburger Residenz blieb ein eher seltenes Beispiel.²⁶³

Mehr denn je war nun am Hofe das Porträt als Propagandamittel für den Herrschaftsanspruch des regierenden Monarchen und seiner Familienangehörigen gefragt. Vielfach sollte es aber auch die aufgeklärte Gesinnung der Dargestellten zum Ausdruck bringen – wie mehrfach von Böttner vorgestellt. Daneben entstand unter den Fürsten der Wunsch nach Gemäldegalerien, die häufig nach thematischen Kriterien eingerichtet wurden. Gerne sammelte man Werke der italienischen Schulen oder einzelner Künstler, die nicht unbedingt der Gattung der Historienmalerei angehörten. Beliebt waren zum Beispiel gemalte, radierte oder gestochene Veduten und Capricci, die die Aristokratie von der Grand Tour aus Rom oder Venedig mitbrachte oder über Agenten einkaufen ließ. Der Nachfolger des 1785 gestorbenen

²⁵⁹ Abel-François Poisson de Vandières, Marquis de Marigny (1727-1781), Bruder von Madame Pompadour.

²⁶⁰ Charles-Claude de Flahaut de la Billarderie, Comte d'Angivillier (1730-1810).

²⁶¹ Jacques-Louis, *Schwur der Horatier* 1784, Paris, Musée National du Louvre, Jacques-Louis, *Liktoren bringen Brutus die Leichen seiner Söhne*, 1789, Paris, Musée National du Louvre.

²⁶² Vgl. allg. GOETHE 1798/99.

²⁶³ Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) versah von 1750-1753 den Kaisersaal und das Treppenhaus der Würzburger Residenz mit Freskenmalereien. Vgl. STEPHAN 2002, Bd. 1, 159f.

hessischen Landgrafen Friedrich II., Wilhelm IX. verfolgte nicht die schöngestigen Interessen seines Vaters und besaß auch nicht dessen Sammelleidenschaft. Damit gab es neben den offiziellen Porträts wenig Arbeit für Böttner.

Eine andere Möglichkeit wäre für den hessischen Künstler gewesen, sich wie Angelika Kauffmann zu betätigen. Sie war, wie Böttner durch das Kopieren großer Meister in Italien und England universal gebildet, schuf zahlreiche Bilder mit mythologischem, literarischem und religiösem Inhalt, ohne jedoch damit besonderes Aufsehen zu erregen. Bekannt wurde sie vor allem durch ihre gefälligen und empfindsamen Porträts, wobei sie die Dargestellten häufig als mythologische Figuren kostümierte.²⁶⁴ Diese so genannten *portraits déguisés* näherten sich der höherrangigen Gattung, der Historie. Die phantasievolle Einkleidung wertete sowohl die Porträtierten als auch den erfindungsreichen Künstler auf.

Wie jedoch in den Kapiteln der Porträts dargelegt, nutzte der hessische Hofmaler offensichtlich diese besondere Art der mythologischen Nobilitierung nicht. Er hielt weiterhin – bis auf wenige Ausnahmen – an der traditionellen Historienmalerei fest.

III. 4. Die Historienmalerei im Werk Böttners anhand ausgewählter Werke

III. 4.1. Mythologische Themen

Wilhelm Böttner reiste 1777 nach Rom. Nach ungefähr zwei Jahren, in denen sich der junge hessische Maler im Kopieren der großen Meister übte, entstand das erste eigenständige Gemälde, das aus seiner römischen Zeit überliefert ist:

III. 4.1.2. *Jupiter und Ganymed*

Nach einigen einleitenden Informationen zu diesem Gemälde wird im Folgenden zunächst kurz auf den Mythos eingegangen, um im Anschluss die Umsetzung Böttners zu beschreiben und einzuordnen.

²⁶⁴ BAUMGÄRTEL 1998, 29.

Böttners malerische Umsetzung des Themas *Jupiter und Ganymed* erregte bewundernde Achtung unter den damaligen in Rom weilenden Künstlern. In einem Brief an seinen Freund und Verleger Karl Wilhelm Justi berichtet Böttner später:

„Der nachher so berühmt gewordene Mahler David, damaliger Pensionär der französischen Akademie in Rom, war der erste, welcher dies Gemälde sah. Er sagte dieses seinem Vorgesetzten, dem Direktor Ms. Vien. Dieser besuchte mich nicht nur selbst, und besah mein Gemälde, sondern er schickte mir nachher auch alle Fremde zu, welche zu ihm kamen. Hierdurch wurde ich in Rom gar bald bekannt.“²⁶⁵

Justi beschreibt das Werk folgendermaßen:

"Jupiter ist auf einer Wolke sitzend vorgestellt, wie er, von Nektar berauscht, in der rechten Hand einen Becher hält, und mit der linken Hand den Ganymed umfasst, um ihm einen feurigen Kuss auf die Lippen zu drücken. Ganymed blickt Jupitern unschuldsvoll an, hält in seiner linken Hand ein Gefäß mit Nektar, und ergreift mit seiner rechten Hand den Becher beym Fuss, um ihn dem Könige der Götter abzunehmen. Der Übergang des Knabenalters ins Jünglingsalter ist herrlich im Gesicht Ganymeds ausgedrückt, und der höchst emphatische Ausdruck des schönen Knaben verschmilzt in den bezauberndsten Kolorit." ²⁶⁶

Böttner schuf zwei Versionen. Wie einige im Nachlass des Künstlers entdeckte Briefe des Grafen Sternberg aus den Jahren 1803/04 wissen lassen, wurde das in Rom entstandene Gemälde unter Vermittlung des Grafen Sternberg 1804 für 1000 Reichstaler an die private Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde nach Prag verkauft.²⁶⁷ Ob sich der Verkauf so abspielte, wie in diesen Briefen Sternbergs erwähnt, ist fraglich, denn 1844 forderte die Familie Sternberg das Gemälde als Privatbesitz aus der Prager Galerie zurück.²⁶⁸ Wahrscheinlich trat Sternberg selbst als Käufer auf. Zum weiteren Verbleib des Gemäldes kann die Familie Sternberg keine Angaben machen.²⁶⁹ Allerdings wurde es noch einmal in dem Katalog des Berliner Auktionshauses Lepke von 1906 abgebildet und zur Versteigerung angeboten. Als Provenienz war die Sammlung Löwenfeld angegeben.²⁷⁰ Das Gemälde war über 150 cm hoch und ca. 110 cm breit.

Aus dem erhaltenen Entwurf eines Briefes von 1803 an Sternberg geht hervor, dass sich Böttner bei ihm ausbat, vor dem Verkauf des Bildes eine Kopie anzufertigen.²⁷¹ Nur diese ist heute noch erhalten und ist Gegenstand der folgenden Ausführung.²⁷²

²⁶⁵ JUSTI 1796, 295. (vgl. dazu auch: II. Die Biographie des Malers Wilhelm Böttners).

²⁶⁶ JUSTI 1796, 294 f. (vgl. dazu auch: II. Die Biographie des Malers Wilhelm Böttners).

²⁶⁷ Vgl. Briefwechsel aus dem Böttner-Nachlass Murhard, 40 Ms. hass 340.

²⁶⁸ Laut Auskunft der National Galerie in Prag hing das Bild bis 1844 dort und wurde dann von der Familie Sternberg zurückgenommen. Der weitere Verbleib ist nicht bekannt. Vgl. Brief vom 1.6.1998/Dr. H. Seifertová, Narodni Galerie, Praze.

²⁶⁹ Telefonische Auskunft von Caroline Sternberg, München (November 2003); Sternberg arbeitet an einer Dissertation über ihre Familie.

²⁷⁰ Vgl. R. Lepke, Auktionskatalog, Berlin 6. 2. 1906, Nr. 105, in: ROETTGEN 1973, 270.

²⁷¹ Vgl. Briefwechsel aus dem Böttner-Nachlass Murhard, 40 Ms. hass 340.

Der Mythos und seine frühen Darstellungsformen

Ganymed, Sohn des dardanischen Königs von Tros, König von Troja, zeichnete sich als der Schönste unter den Sterblichen aus. Als junger Hirte wurde er von den Göttern auf den Olymp entführt, um ihnen an Stelle der Hebe als Mundschenk zu dienen.²⁷³ Schon die attische Vasenmalerei beschäftigt sich mit der Verfolgung und Ergreifung des Ganymed.²⁷⁴ Seit dem vierten Jahrhundert vor Christus ist Zeus häufig selber der Entführer, der in Adlergestalt auftritt oder dem ein Adler hilft.²⁷⁵

Bildbeschreibung der erhaltenen eigenhändigen Kopie Böttners

Im Zentrum des Bildes – vor einem durch dunkle Wolken differenzierten Hintergrund – sitzt Jupiter und wendet sich dem rechts vor ihm stehenden Ganymed zu. Den unbekleideten Oberkörper des Göttervaters zum Bildbetrachter gedreht, beugt er seinen tief schwarzen, struppigen Kopf zu dem hellblond gelockten Jüngling hinunter. Sein kräftiges Haar wird von einem goldenen Reif gehalten. Der vollbärtige Jupiter ist im Begriff, seine gespitzten Lippen auf den leicht geöffneten Mund



*Jupiter und Ganymed*²⁷⁶

des vor ihm in lässiger ponderierter Stellung beinahe frontal zum Betrachter stehenden, nahezu nackten Ganymed zu pressen. Das strenge Profil des Gottes steht durch die tiefliegende, dunkle Augenhöhle und die markante Adlernase im Kontrast zu den zarten, weichen und lichterfüllten Zügen des Knaben. Die Nasen der beiden berühren sich. Ihn an sich ziehend, umfasst Jupiter mit der linken Hand den Hinterkopf des Knaben, der so an der linken Seite seiner Brust lehnt. Der Gott hat sein rechtes, stark nach hinten abgeknicktes Bein, welches durch ein rotes,

²⁷² Diese geringfügig abweichende Fassung hat die Maße 84 x 69 cm, also ein Seitenverhältnis von 1,2 zu 1 anstatt wie ursprünglich 1,4 zu 1. Die Kopie befindet sich heute im Depot des Schlosses von Bad Homburg, MHK, Inv. Nr. 1.1.987.

²⁷³ Ganymed, Sohn des dardanischen Königs Tros und der Kallirrhoe, Bruder von Ilos und Assarakos. Älteste literarische Quelle ist Homer (Il. 20, 230ff), auf den praktisch alle späteren Quellen basieren. Vgl. LÜCKE 1999, 303f.

²⁷⁴ Vgl. zur Verfolgung beispielsweise: *Amphora des Panmalers* (480-450 v. Chr.) rotfigurig, in: SICHTERMANN 1948, 25ff. und dazu Tafel 2, Abb. 2.

²⁷⁵ Vgl. zu Zeus als Adler: vatikanische Nachbildung der Marmorgruppe des Ganymed mit dem Adler nach Leochares (370 v. Chr.), in: SICHTERMANN 1948, 40ff. und dazu Tafel 3, Abb. 1.

²⁷⁶ Vgl. Kat. HG 4.

faltenreich über die Hüfte führendes Tuch bedeckt ist, vor den Oberschenkel Ganymeds gelegt. Der sandalenbeschuhte Fuß des linken leicht angewinkelten Beines schaut hinter den nackten Füßen des Knaben hervor. Unter dem Gewand des Göttervaters sind Kopf und Krallen eines kauernenden Adlers zu erkennen. Vor der hellen, unbedeckten Brust Jupiters hebt sich ein dunkel kupfernschimmernder Kelch ab. Der Gott hält ihn mit seiner Rechten fest umfasst, während der Knabe ihn zart am Kelchfuß zu sich herüberzieht. In der Linken hält Ganymed an seinem herunterhängenden Arm eine kupferne schimmernde Kanne mit einem als Adlerkopf gestalteten Ausguss. Ein blaugrünes Tuch windet sich schlangenartig über Geschlecht und Oberarme des Knaben, um dann locker neben dem rechten Arm wie vom Wind bewegt zu enden.

Die Körper sind unterschiedlich ausformuliert. Jupiter ist als großer, kräftiger Mann mit kaum zu bändigenden Haaren, krausem Bart und starken Händen dargestellt. Jeder Muskel ist nahezu unter seiner marsyasisch²⁷⁷ dunkel gefärbten Haut zu erkennen. Leuchtend kontrastiert dazu das helle, fast weiße Inkarnat des Ganymeds unter der sich kaum ausformulierte Muskeln zeigen. Insgesamt lassen die weichen Formen von Brust und Hüfte den Körper des Jünglings eher androgyn denn männlich erscheinen. In seiner Geschmeidigkeit folgt die Darstellung Ganymeds dem tradierten Typus des jugendlichen Apolls.²⁷⁸

Der lichte helle Körper Ganymeds teilt mit seiner vertikalen Stellung innerhalb der rechten Bildhälfte das Gemälde in zwei Teile. Eine Diagonale im Bildaufbau wirkt dieser Dominanten entgegen: Beginnend an dem Kelch verläuft diese Schräglinie in demjenigen letzten Stück des blaugrünen Schals, der das Geschlecht Ganymeds verhüllt und findet ihre untere Grenze in dem metallisch glänzenden Krug, den der Jüngling in der herabhängenden Hand trägt. Ganymed, der Mundschenk, ist bereit, den Kelch neu zu füllen. Die Geste wird sowohl durch den leicht gebeugten Pokal als auch den von Ganymed umfassten Fuß des Kelchs vorbereitet. Über die verschiedenen Kontakte der Körper und die Berührungen, beispielsweise des Oberschenkels von Jupiter mit dem des Jungen, kündigt sich einerseits die Verschmelzung der Körper an, andererseits wirkt Ganymed zwischen den Knien Jupiters eingeschlossen, geradezu gefangen, was die erotische Komponente der Szene unterstreicht. Neben der kompositorischen Verschränkung der beiden Körper

²⁷⁷ Marsyas wird immer als bärtiger, erwachsener Mann mit muskulösem Körper und dunkler Haut abgebildet. Vgl. dazu Jusepe de Ribera, *Apoll und Marsyas*, 1637, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Abb. in: GREER 2003, 44.

²⁷⁸ Vgl. GREER 2003, 38.

ist es vor allem die Sitzhaltung, die Jupiters Begierde ausdrückt. Obwohl seine Lenden wie auch sein rechtes Knie mit einem Tuch verdeckt sind, spürt man, wie der Gott von einem versteckten Sitz gleitet, um dem entblößten aufrecht neben ihm stehenden Ganymed noch näher zu kommen. Die vorgebeugte Haltung Jupiters und sein lüsterner Blick drücken sein Verlangen aus. Gesteigert wird die Erregung durch malerische Kunstgriffe wie die zottigen schwarzen Haare und den muskulösen Körper des Gottes, den voluminösen faltigen Stoff, der Beine und Hüfte umfängt, sowie das weit schwingende Tuch über Ganymeds Schulter.

Die sinnliche Ausstrahlung der Szene findet Unterstützung in der Lichtführung: an den Bildrändern im oberen Bereich der Komposition türmen sich dunkle Gewitterwolken auf. Hinter Jupiter und Ganymed ist die Verfinsterung aufgerissen und beide erscheinen wie von einer Aureole umfassen. Aus einer unsichtbaren Quelle links vorne strahlt Licht von schräg oben ein. Die Muskulatur Jupiters wird durch ein differenziertes Spiel von Licht und Schatten herausgearbeitet. Dabei werden die sichtbaren Körperpartien des Gottes sorgfältiger formuliert als die des Ganymed. Deutlich zu erkennen ist dies an der unterschiedlich detailreichen Zeichnung der Bauchmuskulatur. Das Licht lässt den Stoff, der den Oberschenkel des Gottes umspannt nahezu seidig glänzen und strahlt hell den noch jugendlich kaum strukturierten Körper des Ganymeds an. Im kontrastreichen Spiel von Hell und Dunkel mit dem Aufblitzen der Metallarbeiten und dem verfinsterten Himmel entsteht eine geheimnisvolle, auf die Sphäre des Olymps verweisende Stimmung.

Obgleich das Motiv der Adlerentführung in Erinnerung gerufen wird, beispielsweise in der Adlernase Jupiters, der Tülle des Metallkruges oder im Adler zu Füßen des Paares, erscheint die Vorbereitung zum Kuss Böttners Hauptanliegen im Bild zu sein. Jupiters Lippen haben die des Knaben noch nicht berührt; der Vorgang des Küssens wird in dem Augenblick unterbrochen, der dem Betrachter erlaubt, die im Bild wie in einer Momentaufnahme festgehaltene Handlung in seiner Vorstellung zu vollenden. Hierin zeigt sich Böttner als akademisch ausgebildeter Historienmaler. Seit Albertis Traktat über die Malerei (1434) ist die Darstellung dieses 'kritischen Moments' innerhalb eines Handlungsablaufs eine für die Historienmalerei maßgebliche Aufgabe.²⁷⁹

²⁷⁹ Zum 'kritischen Moment' oder 'fruchtbaren Augenblick': Alberti forderte, dass die Phantasie des Betrachters mit einzubeziehen sei. Vgl. GAEHTGENS/FLECKER 1996, 18 und 54.

Die Erregung des Gottes bewahrt Verhaltenheit. Nichts ist zu spüren von der Bewegtheit hochbarocker Kompositionen. Böttners Komposition erscheint ausgewogen. Emotionalität bleibt eingebunden in klassische akademische Regeln. Vielmehr ist es daher die von Böttner geschaffene Atmosphäre, die den Betrachter unmittelbar am Geschehen teilhaben lässt. Der Maler erreicht sowohl durch die Lichtführung als auch durch die mehr oder weniger deutliche Formulierung von Bildgegenständen eine Stimmung, die den Zuschauer mit einbezieht. Dieser soll nicht nur an der Handlung des Dargestellten, sondern auch an dem sehnsuchtsvollen Verlangen des Gottes teilhaben. Eine solche Vermittlung lässt Böttner den Gott menschlich erscheinen und rückt somit Betrachter und dargestellte Gottheit näher zusammen. Diese Vorstellung setzt der Maler zudem in einer lebensnahen, muskulösen Jupiterdarstellung um. Der zarte, noch kaum definierte Körper Ganymeds hingegen, der jugendliche Reinheit und Unschuld repräsentiert, würde wohl eher zur allgemeinen Vorstellung eines göttlichen Körpers passen. So wird der Gott zum Menschen – der Mensch zum Gott – in Erwartung des Kusses.

Zwei Künstler – ein Thema: Jupiter und Ganymed in den Bildern von Anton Raphael Mengs und Wilhelm Böttner

Eine ähnliche Jupiter-Ganymed-Darstellung, die diesen Moment vor dem Kuss zeigt, hatte bereits 19 Jahre zuvor Aufruhr verursacht. 1760 wurde ein Fresko mit diesem Sujet und ähnlicher Komposition von dem Archäologen und Kunstgelehrten Johann Joachim Winckelmann fälschlicherweise für ein wieder gefundenes antikes Werk gehalten.²⁸⁰ Gefertigt hatte es allerdings der Maler und Zeitgenosse Böttners Anton Raphael Mengs, was er erst auf seinem Totenbett 1779



Mengs, *Jupiter und Ganymed*²⁸¹

gestand.²⁸² Steffi Roettgen hat sich ausführlich mit dieser „bekanntesten Antikenfälschung des 18. Jahrhunderts“²⁸³ auseinandergesetzt. Demnach war der

²⁸⁰ Vgl. Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764, S. 276-277, in: MIRSCH 1999, 28.

²⁸¹ Anton Raphael Mengs, *Jupiter und Ganymed*, 1758/59 Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini. Abb. aus: AK FRANKFURT 1999, 29.

²⁸² Anfangs behaupteten Anton Raphael Mengs und sein Schüler Giovanni Battista Casanova, von diesem antiken Meisterwerk nur die Restaurierung übernommen zu haben. 1779 – elf Jahre nach der

Kuss zwischen Jupiter und Ganymed eine entscheidende motivische Innovation von Mengs. Das Sujet ist weder in der Antike noch in der nachantiken Malerei zu finden. Dies hätte Winckelmann auffallen müssen. Das Motiv des Kusses in Mengs' Antikenfälschung ist nämlich von einem anderen Vorbild abzuleiten: von Raphaels Zwickelfresko *Jupiter und Amor* aus dem Deckengemälde der Villa Farnesina. Das Sujet dieses Einsatzes im Zyklus *die Hochzeit von Amor und Psyche* (1516/17) wurde im 18. Jahrhundert von vielen für Jupiter und Ganymed gehalten, so auch im Katalog einer Kunstaussstellung in Florenz aus dem Jahr 1729.²⁸⁴ Das Fresko von Mengs hat die Maße 178 x 137 cm und ist damit wesentlich größer als die beiden Umsetzungen Böttners zu diesem Thema. Wie Jahre später sein junger Malerkollege Böttner nutzt auch Mengs nahezu die gesamte Bildfläche, um seine Protagonisten Jupiter und Ganymed darzustellen. Der Gott sitzt nackt, die nur von einem Tuch bedeckten Knie weit gespreizt, auf einem hölzernen Thron mit



Raphael, *Jupiter küsst Amor*²⁸⁵

muschelförmiger Rückenlehne. Seine rechte Hand hebt eine Schale, seine Linke umfasst den Kopf des ebenfalls unbekleidet auf ihn zuschreitenden Ganymed. Der Knabe ist, wie bei Böttner, in seiner Funktion als Mundschenk dargestellt und unterstützt mit weit ausgreifendem linkem Arm das von Jupiter gehaltene Trinkgefäß.

Mengs präsentiert dem Betrachter den malerisch wenig strukturierten statuarisch wirkenden Oberkörper Jupiters frontal. Jedoch lassen die nach rechts gewandten

Ermordung Winckelmanns – gestand Mengs auf seinem Totenbett, Urheber des Freskos gewesen zu sein. Bereits in der zweiten Auflage seiner Schrift von 1766 muss Winckelmann Zweifel an der antiken Urheberschaft des Werkes gehabt haben, denn er strich die Ganymed-Passage vollkommen. Die Entfernung geschah untrüglich als Folge von Diskussionen, die die spektakuläre Entdeckung eines antiken Kunstwerkes in der damaligen Kunstszene hervorrief. Auch nach Winckelmanns Korrektur und selbst nach Mengs' Tod 1779 hielt die Diskussion über die Urheberschaft des Freskos an. Über die Gründe, die Mengs veranlassten, Winckelmann, seinen engen Freund zu täuschen, wird spekuliert. Tatsache ist, dass die Freundschaft zwischen Mengs und Winckelmann zerbrach. Vgl. ROETTGEN 1999,166.

In der von Johann Schulze und Johann Heinrich Meyer herausgegebenen neuen Ausgabe *Die Geschichte der Kunst des Alterthums* aus dem Jahre 1812, wurde die Ganymed-Passage wieder eingefügt und kommentiert. Goethe war ebenfalls an dieser Ausgabe beteiligt. Er und Meyer waren von der antiken Echtheit des Gemäldes überzeugt. An der Diskussion über die Echtheit des Freskos beteiligten sich unter anderem auch Mengs' Schwager Anton von Maron und der Altertumsforscher Hofrat Johann Friedrich Reiffenstein, der Förderer Böttners. Letztere waren davon überzeugt, dass es sich um ein zeitgenössisches Gemälde handle, das Mengs angefertigt habe, um die angeblichen Fachleute zu täuschen und zugleich sein künstlerisches Talent unter Beweis zu stellen. Vgl. MIRSCH 1999, 28.

²⁸³ ROETTGEN 1999, 165.

²⁸⁴ Vgl. ROETTGEN 1999, 167.

²⁸⁵ Abb. aus: VAROLI-PIAZZA 2002, 250.

Beine ihn ein wenig diagonal nach hinten gewandt erscheinen. Durch diese Ansicht scheint der Kopf des Gottes, der dem von links auf ihn zuschreitenden Ganymed zugeneigt ist, dem Knaben noch näher zukommen – allerdings in einer starren Art und Weise. Und so regen die leicht geöffneten Lippen des Gottes, die sich dem Mund des Jünglings nähern, kaum die Phantasie des Betrachters für den erotischen Fortgang der Handlung an, wie es bei Böttner zu beobachten ist. Wirkt die Szene bei Mengs ein wenig statisch, so bereitet Böttner die Vereinigung im Kuss ganz dynamisch vor, indem er dem Oberkörper Jupiters eine Torsion gibt, die in der Bauchmuskulatur ansetzt und in dem abgewinkelten pokaltragenden Arm fortgeführt wird. Zudem zeigt er das zielgerichtet zu Ganymed geneigte struppige Haupt des Gottes in einem scharfen Seitenprofil mit begehrllich gespitzten Lippen. Mengs' Jupiter hingegen ruht sorgfältig frisiert auf seinem Thron und wirkt – trotz seiner ebenfalls markanten Nase – mit seinem Minenspiel eher gütig väterlich, denn lüstern. Sein Blick aus weit geöffneten Augen scheint durch den Knaben hindurchzugehen, der andachtsvoll und ein wenig skeptisch zum Göttervater aufblickt. Mengs zeigt den nackten Ganymed in der Rückenansicht, wie er bei der Ausübung seiner Aufgabe als Mundschenk auf Jupiter zuschreitet und von dessen zärtlichem Ansinnen überrascht wird. Ganz anders in Böttners Bild. Sein Ganymed steht nahezu frontal in leicht ponderiertem Stand vor dem Betrachter und erscheint als selbstbewusster, durch seine Schönheit fast androgyn wirkender Liebhaber, dessen Körper schlank, elegant und begehrenswert präsentiert wird. Lässig zwischen den Beinen des Gottes stehend, wird das Geschlecht des Knaben nur von einem Ende seines Schales bedeckt, das ein wenig einem Schlangenkopf ähnelt und den Rezipienten unwillkürlich an die Versuchungsschlange in der Genesis denken lässt. Wo Böttner dem Betrachter einen reizvollen apollinischen Knabenleib anbietet, zeigt Mengs einen fleischigen infantilen Körper, dem bis auf die Vertiefung des Rückgrates nahezu jegliche Textur fehlt. Die kindliche Rundlichkeit der Gestalt und lässt sie eher verspielt lieblich, denn erotisch begehrenswert erscheinen. Gegenüber Böttners differenziertem Spiel der Körperkontakte zwischen Knaben und Gott existiert bei Altmeister Mengs nur eine einzige Berührungsstelle: Jupiter umfängt liebevoll den Kopf Ganymeds. Auch Böttners Göttervater fasst seinen Mundschenk am Kopf, allerdings hält er ihn fest mit seiner krallenähnlichen Hand und zieht ihn verlangend an sich. Dieser Ganymed steht zwischen den geöffneten Oberschenkeln Jupiters und scheint mit der rechten Schulter an dessen Brust zu lehnen. Das gebeugte rechte Spielbein des Jünglings ergibt einen weiteren Kontaktpunkt an den Schenkeln. Ein besonderer Hinweis auf

die erotische Situation wird durch die Diagonale erzeugt, die sich vom Manteltuch des verdeckten Geschlechts Jupiters zu dem ebenfalls durch Stoff verborgenen Ganymeds ergibt. Sie trägt dazu bei, eine Verschmelzung der beiden Körper zu suggerieren. Derlei versteckte liebesbegehrliche Hinweise fehlen bei Mengs gänzlich.

Beim Anblick des Böttnerschen Gemälde wird der Betrachter Zeuge einer sinnlichen spannungsgeladenen Situation, während er bei Mengs' Darstellung eher eine väterliche liebevolle Umarmung wahrnimmt. Auf die geheimnisvolle Sphäre des Olympos verweist Böttner mit einem differenzierten Spiel von Licht und Schatten, ausgelöst durch Gewitterwolken des Hintergrunds. Derlei malerische Finessen vernachlässigt Mengs weitgehend. Der Hintergrund seines Freskos ist eine in verblichenem rostbraun gehaltene Wand, die dem Fresko ein antikes Aussehen verleihen soll.²⁸⁶ Sie begrenzt gleichzeitig den Raum der Protagonisten und lässt keinen Platz für ikonographisches Beiwerk, wie Böttners Wolkengebilde, die auf Jupiter als Wettergott verweisen oder gar einen versteckten Adlerkopf, der allegorisch auf Ganymeds Entführung hindeutet. Sinnbildliche Hinweise sucht man auf Mengs' Fresko vergeblich, auf dem sich eine diffuse Helligkeit von rechts oben fast gleichmäßig über die dargestellte Szene ausbreitet. Er malte das Bild wohl auch aus einer anderen Intention heraus als Böttner.

Anton Raphael Mengs war zu Beginn seines Schaffens eng mit Winckelmann befreundet und hatte dem Altertumsforscher seine 1762 erschienene Schrift *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack der Malerei* gewidmet. Mit seinem Fresko konnte er beweisen, dass er in der Lage war, die gemeinsam mit Winckelmann formulierten mutmaßlichen Kunstprinzipien des Altertums in einer Neuschöpfung anzuwenden. Vergleicht man beide Darstellungen Ganymeds, so wird klar, dass die Fälschung von Mengs auch noch für die Zeit um 1800 als antik annehmbar war.

Das Motiv des sich anbahnenden Kusses zwischen dem Gott und dem Knaben ist das entscheidende Bindeglied zwischen dem Böttnerschen Bild und Mengs' Fresko. Der dargestellte Moment lässt vermuten, dass Böttners Gemälde in Auseinandersetzung mit dem gefälschten Fresko entstanden ist. Der hessische Künstler hat wahrscheinlich sowohl das Fresko oder Nachzeichnungen desselben gesehen als auch das Gemälde *Jupiter und Amor* in der Villa Farnesia.

²⁸⁶ RÖTTGEN 1999, 164.

Seinen Aufenthalt in dieser Villa bezeugt eine noch heute in der Kunstsammlung der Georg August Universität Göttingen erhaltene Zeichnung von Böttner des *Posaune blasenden Tritons*, ein Detail aus dem Fresco *Triumph der Galathea* von Raffael, das sich ebenfalls in der Villa befindet.²⁸⁷



Im Jahre 1777 kommt Böttner nach Rom und wählt – um Aufmerksamkeit zu erregen und sich so in der damaligen Kunstszene zu etablieren – ein Bildthema, das wegen des vermeintlich antiken Freskos in heftiger Diskussion stand. Über Mengs hinausgehend, dessen Interesse bei der Fertigung des Bildes in erster Linie der Antikennachahmung galt, beweist der hessische Künstler sein gesamtes malerisches Können ebenso wie seine kunsthistorische, akademisch geprägte Bildung. Seine Komposition, mit dem bewölkten, mythisch aufgeladenen Hintergrund, die meisterhafte Darstellung der männlichen Akte, insbesondere des Jupiter, in dessen Ausführung der *Torso vom Belvedere*²⁸⁸ anklingt, die effektvolle Lichtführung, die Greifbarkeit der Details wie Kelch und Kanne – all das zeigt, dass Böttner sämtliche ihm zur Verfügung stehenden Mittel einsetzt, um die mythologische Szene sinnfällig darzustellen.

Der junge Böttner stellt damit der statuarisch geprägten antikisierenden Darstellung des älteren Mengs eine sinnliche Szene mit homoerotischer Komponente entgegen, die in damaliger Zeit nur durch die Verbindung mit einem antiken Thema möglich war.

²⁸⁷ Raffael, *Triumph der Galatea*, 1512/13. Rom, Fresko, Villa Farnesina, Sala di Galatea.

Böttners o.a. Zeichnung: Graue Kreide, 45,5 x 36,2, Göttingen Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Graphische Abteilung, Inv. Nr. 92 H 33 1; Foto: Bildarchiv Foto Marburg (Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte).

²⁸⁸ Der Torso ist die einzige antike Skulptur, die nie ergänzt wurde. Er wurde „Lehrmeister“ nicht nur für Michelangelo (vgl. u. a. Modelle seiner *Flussgötter* und des *Tages* zu den Medicigräbern), sondern für alle nachfolgenden Künstler. Im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert gehörte die Beschäftigung mit dem Torso zur Pflicht der Akademiestudenten. Der von dem griechischen Bildhauer Apollonios (1. Jh. v. Chr.) signierte muskulöse fragmentarische Körper wurde von Cyriacus von Ancona (Romaufenthalt 1432–1434) zum ersten Mal erwähnt. Er war damals im Besitz des Kardinals Prospero Colonna (gest. 1463). Daraus schloss man, dass der Fundort der Monte Cavallo Familiensitz gewesen sei. Vgl. WÜNSCHE 1993, 7-47.

III. 4.1.3. *Abschied des Aeneas von seinem Vater an der elfenbeinernen Pforte*

Aufgrund der großen Anerkennung, die Böttner mit seinem Werk *Jupiter und Ganymed* errungen hatte, blieb er in Rom und erfuhr im Frühsommer 1780 eine weitere Bestätigung. Auf Anraten seines Protektors Hofrat Reiffenstein beteiligte er sich an dem „Concorsi dell’Accademia Reale di Belle Arti di Parma“²⁸⁹ und gewann am 24. Juni den ersten Preis in der Malerei, eine Goldmedaille im Wert von 50 Dukaten, mit seinem Gemälde: *Abschied des Aeneas von seinem Vater an der elfenbeinernen Pforte*.

Den elf Künstlern, die sich an dem Wettbewerb beteiligten, war Folgendes vorgegeben:

„L’Ombra di Anchise, che guida il suo figlio Enea, e la vecchia Sibilla Deifobe alla porta d’avorio, per cui escono dall’Averno.“²⁹⁰

Als weitere Erklärung zur Ausführung war beigelegt:

„L’ombra d’Anchise avvolta nei veli di morte, ma tutta candida, resterà indietro più presso alla porta, e la Sibilla, ed Enea più avanti. Enea sarà in atto di proseguire il suo viaggio verso le navi, che in lontananza si possono far vedere; ma rivolgerà con tenerezza all’ ombra del Padre, come per congedarsi da lei, senza però renderle la mano, o tentar d’abbracciarla, ricordandosi, che nell’Elisola vana immagine gli era di mano fuggita simile a leggier vento, ed a veloce somno. Leggasi l’Eneide di Virgilio lib. 6 sul fine.“²⁹¹

An diese Vorgaben der Akademie sollten sich die Wettbewerbsteilnehmer bei ihrer künstlerischen Ausführung halten und sich zudem am sechsten Buch der *Aeneis* des Vergil orientieren. Zum Verständnis des Themas und dessen Umsetzung durch

²⁸⁹ Zum Wettbewerb der königlichen Kunstakademie von Parma vgl. PELLEGRINI 1988, 168.

²⁹⁰ PELLEGRINI 1988, 167. Übersetzung Hille Gruber:

Der Schatten des Anchises, der seinen Sohn Aeneas und die alte Sibylle Deifobe zur Elfenbeinpforte begleitet, durch die sie aus der Unterwelt (hier Elysium) entkommen.

²⁹¹ PELLEGRINI 1988, 167. Übersetzung Hille Gruber:

Anchises Schatten, in die Todesschleier gehüllt, aber strahlend weiß, wird in der Nähe der Pforte zurückbleiben, Sibylle und Aeneas weiter vorn. Aeneas wird dabei sein, seine Reise zu den Schiffen, die man in der Ferne sehen kann, fortzusetzen; voller Zärtlichkeit aber wird er sich dem Schatten des Vaters zuwenden, wie um sich von ihm zu verabschieden, ohne ihm die Hand zu reichen oder zu versuchen, ihn zu umarmen, denn er erinnert sich, dass ihm im Elysium ein leeres Bild wie ein leichter Wind oder wie ein rascher Traum aus der Hand geglitten war. Man lese in der *Aeneis* von Vergil das 6. Buch gegen Ende. Das Kuratorium scheint sich bei diesen Vorgaben auf die Verse 697–702 des 6. Bandes bezogen zu haben. Dort beschreibt Vergil die Begegnung von Vater und Sohn im Elysium folgendermaßen:

„...da iungere dextram, da, genitor, teque amplexu ne subtraho nostro.	„...laß mich deine Hand ergreifen, bitte, Vater, und entziehe dich nicht meiner Umarmung!
...	
ter conatus ibi collo dare braccia circum; legen,	dreimal versuchte er da, ihm die Arme um den Hals zu
ter frustra compressa manus effugit imago, Bild	dreimal entglitt seinen Händen, vergeblich umarmt, das
par levibus venti volucrique simillima somno.“	gleich einem Windhauch und ganz ähnlich einem
flüchtigen Traum.“	

Vgl. BINDER 1998, Bd. 6, 132f.

Böttner wird zunächst auf die Verbreitung und Bedeutung des Aeneasmythos eingegangen.

Bedeutung und Verbreitung des Aeneasmythos

Nach griechischer Überlieferung – zum Beispiel in Homers *Ilias*²⁹² oder Stesichoros' *Iliupersis*²⁹³ – ist Aineias (Αἰνεΐας) der Sohn der göttlichen Aphrodite (Αφροδίτη) und des sterblichen Anchises (Αγκίστης)²⁹⁴, der im trojanischen Krieg die Dardaner tapfer führt. Über seinen Lebensweg nach dem Untergang der kleinasiatischen Stadt Troja gibt es verschiedene Berichte, die lateinische Dichter wie Naevius, Ennius, Cato oder Varro zur Darstellung der Urgeschichte Roms verarbeitet haben.²⁹⁵ Ungeachtet der Vielfalt an Erzählungen über den Helden sind sich alle Autoren über die Rolle des *pius Aeneas* als mythologischen Gründervater des Römischen Reiches einig. Die folgenden Ausführungen beziehen sich im Wesentlichen auf die *Aeneis* des Vergil²⁹⁶, die 1780 den Künstlern des Wettbewerbs in Parma als Grundlage dienen sollte. Der Autor verarbeitet den tradierten Stoff am Ende des ersten Jahrhunderts vor Christus zu einer poetischen Erzählung, zu einem romantischen Epos für das römische Volk.²⁹⁷

Vergil berichtet, wie Aeneas nach der Zerstörung Trojas durch die Griechen auf Geheiß seiner Mutter und unter ihrem göttlichen Schutz aus der brennenden Stadt fliehen kann. Er verlässt Kleinasien – gemeinsam mit wenigen Troern, seinem greisen Vater Anchises, seinem kleinen Sohn Iulus-Ascanius und den Bildern der heimischen Penaten. Nach mancherlei Irrfahrten und Abenteuern schlägt es die Fliehenden an die tunesische Küste nach Karthago, wo sie von Königin Dido gastfreundlich aufgenommen werden. Dido verfällt Aeneas in leidenschaftlicher

²⁹² In der *Ilias* wird von Aeneas als einem wichtigen Kämpfer auf trojanischer Seite berichtet, der nur von Hektor übertroffen wird. Vgl. *Aeneas*, in: GRANT/HAZEL 1992.

²⁹³ In der *Iliupersis* wird betont, dass Aeneas bei der Flucht aus dem brennenden Troja sich selbst, seinen Vater Anchises, seinen Sohn Askanius und die Penaten retten kann. Vgl. BINDER 1997, 314.

²⁹⁴ Anchises ist der Urenkel des Tros, der der erste König und Namensgeber von Troja aus dem Geschlecht der Dardaner gewesen sein soll. Vgl. *Anchises*, in: GRANT/HAZEL 1992.

²⁹⁵ Gnaeus Naevius (geb. um 270 v. Chr.), Hw.: Epos *Bellum Poenicum*; Quintus Ennius (239-169 v. Chr.), Hw.: *Annales*; Marcus Porcius Cato Censorius (234-149 v. Chr.), Hw.: *Origines*; Marcus Terentius Varro (116-27 v. Chr.), Hw.: *Antiquitates rerum humanarum et divinarum*.

²⁹⁶ Publius Vergilius Maro (70-19 v. Chr.) schildert in dem Epos die Abenteuer des Aeneas in 12 Büchern. Als Versform benutzt er den Hexameter. Er soll von 29 v. Chr. bis zu seinem Tod an den Bänden gearbeitet haben.

²⁹⁷ Vgl. Norden 1901, 313.

Liebe. Dieser jedoch gehorcht dem *numen*²⁹⁸ und dem Pflichtgefühl, für sein Volk ein neues Troja zu finden, und verlässt die Königin. Verzweifelt und den Geliebten verfluchend bleibt sie zurück und nimmt sich das Leben. Die Aeneaden erreichen Sizilien, dann Cumae in Italien. Hier steigt Aeneas in Begleitung der dort ansässigen Sibylle in die Unterwelt hinab. Er hofft, seinen toten Vater zu finden, um von ihm die nötigen Weisungen und Kraft zu bekommen, seine göttliche Mission durchzuführen. Nach Durchquerung des Avernus²⁹⁹ trifft er auf das Schattenbild seines Vater Anchises, der ihm im Elysium die Manen³⁰⁰ der trojanischen und der noch folgenden römischen Führer zeigt und ihm sein und seiner Nachfahren künftiges Geschick verkündet. Von dieser Vision ermutigt und bestärkt, verlässt er mit Sibylle von Cumae die Unterwelt und kehrt zu den Lebenden zurück. In Latium findet Aeneas die Urheimat der Trojaner, Dardanos, von wo aus sie einst nach Troja gezogen waren. Nach schweren Kämpfen kann er das Land mit Hilfe der ihm noch verbliebenen trojanischen Resttruppe³⁰¹ an sich bringen. Er heiratet Lavinia, die Tochter des Königs Latinus. Später wird sein Sohn Julius-Ascanius Alba Longa die Mutterstadt Roms, beziehungsweise des 'neuen Troja' gründen.

Pius Aeneas wird nicht nur als Gründervater und als Vatergottheit verehrt, sondern wegen seiner Lebensweise ist er auch die Verkörperung der *pietas erga deos*, dem frommen Pflichtgefühl gegenüber den Göttern und der *pietas erga propinquos*, der ergebenden Liebe gegenüber den Angehörigen. Sein Mythos erhält große Bedeutung in der Abstammungsätiologie der Römer. Von Julius-Ascanius, dem ersten Sohn des Aeneas, leitet sich das Geschlecht der Julier ab, das mit Julius Caesar die Imperatorendynastie eröffnet. Aeneas zweiter Sohn Silvius aus der Ehe mit Lavinia gilt als der Stammvater der albanischen Könige.³⁰²

Bereits in der griechischen und römischen Antike waren Szenen aus dem Aeneasmythos beliebte Darstellungen auf Vasen und Reliefs.³⁰³ Ein bevorzugtes

²⁹⁸ *numen*: 'göttlicher Wille bzw. Wink'.

²⁹⁹ *avernus*: 'unterweltlich'. Bei Vergil ist mit *avernus* der Eingang der Unterwelt gemeint. Vgl. *Verzeichnis der Eigennamen* in: BINDER 1998, 255.

³⁰⁰ *Manen*: Seelen, Geister, Schatten der Verstorbenen. Die Seligen unter ihnen halten sich im Elysium, einem Teil der Unterwelt auf. Vgl. *Verzeichnis der Eigennamen* in: BINDER 1998, 261.

³⁰¹ Ein Teil der Trojaner war auf Sizilien geblieben, um dort Städte zu gründen. Vgl. *Anmerkungen* zu V.750, in: BINDER 1998, 186.

³⁰² Vgl. *Dardaner- und Juliergenealogie*, in: BINDER 1998, 248.

³⁰³ Zur griech. Kunst vgl. u.a. *Aeneas als Gefährte des Paris bei der Entführung der Helena*, att. rotfiguriger Skyphos des Makron-Malers, um 490 v. Chr., Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 13, 186. Abb. in: BOARDMAN 1981, Nr. 308,1. Zur röm. Kunst vgl. u.a. *Aeneas opfert den Penaten eine Bache und 30 Frischlinge*, Relief auf der Ara Pacis, 13– 9 v. Chr., Rom, Via di Ripeta. Abb. in: SIMON 1967, Tafel 24/25.

Motiv war dabei die Flucht des *troius heros* mit seinem Vater Anchises auf dem Arm oder Rücken³⁰⁴, welches sowohl Raffael in seinem Fresco des *Borgobrandes*³⁰⁵ wie auch Bernini in seiner Skulpturengruppe³⁰⁶ wieder aufleben ließen. Ab Ende des 16. Jahrhunderts werden andere Episoden, speziell aus Vergils *Aeneas*-Epos, bevorzugt und in Tafel- und Wandbilderzyklen³⁰⁷, besonders in Palästen, in Szene gesetzt. Äußerst geschätzt sind dabei Darstellungen der Dido-Erzählung³⁰⁸ oder der Gang des Aeneas in die Unterwelt unter Führung der Sibylle.³⁰⁹ Das vom Prüfungskomitee in Parma geforderte Thema, die Darstellung der Abschiedsszene zwischen Aeneas und seinem Vater Anchises an der Elfenbeinpforte unter Einbeziehung der Sibylle, kennt die darstellende Kunst bis zum Zeitpunkt des Wettbewerbs nicht.

Böttners *Abschied des Aeneas von seinem Vater an der elfenbeinernen Pforte*

– Umsetzung unter Einbezug der Akademievorgaben –

Böttner, der das Bild unter dem von ihm ausgewählten Motto „Olim tentasse juvabit“³¹⁰ der königlichen Kunstakademie einreichte, wählte zur Gestaltung des Themas ein Format von ungefähr einem mal ein Meter und vierzig Zentimeter. Heute befindet sich das Ölgemälde im Besitz der *Galleria Nazionale di Parma*³¹¹ und hängt als Leihgabe in der italienischen Botschaft in Paris.

Der Maler teilt sein Bild in drei Bereiche, wobei er den jugendlichen Helden Aeneas gemeinsam mit der Sibylle genau in der Mitte platziert. Im linken Drittel tritt der

³⁰⁴ *Die Rettung des Anchises durch Aeneas*, rotfigurige Kalpis des Kleophrades-Malers, um 480/75 v. Chr., Neapel, Museo Nazionale, Inv. Nr. 2422. Abb. in: BOARDMAN 1981, Nr. 135.

³⁰⁵ Raffael, *Borgobrand*, 1514–17, Rom, Fresco, Stanza dell'incendio im Vatikan. Abb. in: SALVINI 1998, 56–57.

³⁰⁶ Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680), *Aeneas auf der Flucht aus Troja. Anchises auf der Schulter tragend, neben ihm Ascanius*, um 1619, Rom, Galleria Borghese. Abb. in: COLIVA 1998, Nr. 8.

³⁰⁷ Vgl. u.a. Lodovico Carracci (1555-1619), *Szenen aus der Aeneide*, 1584, Bologna, Palazzo Fava; Abb. in: SPEZZAFERRO/EMILIANI 1984, auf den Seiten 189–202; Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), *Szenen aus der Aeneide*, 1757, Vicenza, Wandmalerei in der Stanza dell' Eneide der Villa Valmarana. Abb. in: CHIARELLI 1997, Nr. 1.

³⁰⁸ Vgl. u.a. Nicolas Poussin, *Dido und Aeneas*, nicht datiert, Toledo, Museum of Art. Abb. in: WRIGHT 2007, Nr. 94.

³⁰⁹ Vgl. u.a. Jan Brueghel d. Ä. (1568-1625), *Aeneas und Sibylle in der Unterwelt*, 1600, Wien, Kunsthistorisches Museum; Abb. in: ERTZ 1979, Nr. 121. Guiseppa Maria Crespi (1665-1747), *Enea, la Sibylla e Caronte*, um 1700, Wien, Kunsthistorisches Museum. Abb. in: EMILIANI/RAVE 1990, Nr. 15.

³¹⁰ PELLEGRINI 1988, 168. Korrektes Latein wäre: *Olim temptasse juvabit*. Übersetzung Verfasserin: *Einst Erlebtes wird helfen [Zukünftiges zu verstehen]*.

³¹¹ In der Galleria ist es unter *Addio di Anchise al figlio Enea e alla Sibilla Deifobe alle porte dei' Averno*, Inv. Nr. 558, inventarisiert. Vgl. Elenora Onghi, *Wilhelm Böttner*, in: SCHIANCHI 2000, 159f.

alte Aeneas durch die Pforte zum Elysium, im rechten züngeln Flammen aus einem dunklen undefinierbaren Grund und bilden eine Barriere zu der etwas verschwommenen Landschaft in der Ferne.



Das Paar im Mittelpunkt wird von dem Türpfeiler des Eingangs zum Elysium, den Aeneas mit seinem

*Abschied des Aeneas...*³¹²

Mantel und ausgestreckten Arm überlappt, links gerahmt und rechts von einem Wandpfeiler, der vom Tuch und Arm der Sibylle teilweise überdeckt wird.

Der Betrachter, vom Bildmittelpunkt angezogen, wird durch den ausgestreckten Arm und die Kopfwendung des Aeneas auf das linke Bilddrittel verwiesen. Dort kann er durch die elfenbeinfarbene marmorne Pforte an Anchises vorbei einen Blick in das hell erstrahlende Elysium werfen, in dem unter reich belaubten Bäumen auf Wiesen schemenhafte weiße Gestalten sichtbar sind. Aus dieser paradiesischen Unterwelt tritt, von seinem gleißenden Licht begleitet, der in weiße Tücher gehüllte alte Anchises, der sich gerade anschickt, die Pfortenschwelle zu überschreiten. Er blickt seinem Sohn Aeneas nach, der sich mit der ihn begleitenden Sibylle bereits auf das rechte Bilddrittel zu bewegt und scheint ihm folgen zu wollen. Das Licht des Elysiums erfasst noch die beiden fortstrebenden Personen. Zu dieser Helligkeit steht das Dunkel des rechten Bildbereichs im Kontrast. Erst in weiter Ferne ist im Licht verschwommen ein Hafen mit Schiffen zu erkennen. Den düsteren Weg dorthin unterbrechen züngelnde rote Flammen, deren aufsteigender Rauch den oberen Bildabschnitt vernebelt. Die Richtung in diese Landschaft schlagen Aeneas und die ihm vorangehende Sibylle ein. Sie wenden jedoch ihre Köpfe zurück, so Gefährtin hergestellt dass ein Blickkontakt zwischen dem Vater und seinem Sohn und dessen ist.

Soweit Böttners Umsetzung der allgemeinen Vorgaben des Prüfungsausschusses der parmesischen königlichen Kunstakademie.

Mit dem in die Bildmitte gestellten Aeneas, dessen Körper sich als Scharnierfigur teilweise bereits Richtung Hafen und somit zu den dort wartenden Schiffen wendet, der sich aber auch, wie gefordert, zu seinem Vater umdreht, hat Böttner eine geschickte Verbindung der irrealen zur realen Welt geschaffen. Dieser Übergang wird vor allem durch Aeneas' Haltung der weit ausgestreckten Arme unterstützt: seine linke Hand weist zum Hafen, die rechte zum Vater. Aber auch dadurch, dass

³¹² Vgl. Kat. HG 5.

Aeneas zu Anchises zurückblickt, ein Motiv, das in der gleichen Kopfdrehung der Sibylle eine Verdoppelung und damit eine Verstärkung erfährt. Die offene Armhaltung des Aeneas kann nach klassischem Gestenkanon des Quintilianus als Anrufung gedeutet werden, als eine Frage an den Vater, was in Zukunft zu tun sei.³¹³ In der besonderen Situation der Trennung zeigt diese Gebärde zudem die Zerrissenheit des Helden, der zwischen den Bereichen Elysium und irdischer Welt steht. Böttner schafft mit dieser Geste eine Stimmung zwischen Ratlosigkeit und Unsicherheit in der Abschiedsszene, die ohne körperlichen Kontakt auskommt. Schließlich wird der Übergang zwischen irrealer und realer Welt durch die Bewegtheit der Kleidung ausgedrückt. Das weiße Kleid und das bläuliche Hüfttuch der Sibylle sowie der rote Mantel des Aeneas werden durch Wind bewegt, der in die offene elfenbeinerne Pforte hinein zu wehen scheint. Besonders ist es der rote Umhang des Aeneas, der sich weit aufbläht – wie von einer Böe ergriffen. Durch die Bekleidung des Vaters, der dem Elysium, der Stille des Totenreiches noch angehört, hingegen scheint der Luftzug ohne Widerstand hindurch zu fahren. Die Schwingung der Kleidung des jugendlichen Paares spricht zugleich auch für ein Bemühen, schnell der irrealen Welt in ein lebendiges Diesseits zu entfliehen.

Die Zerrissenheit, die bei Böttners Aeneas zu spüren ist, spiegelt sich auch in der Körpersprache des Vaters wieder: Anchises hat seinen linken nackten Fuß auf den unteren Tritt der zweistufigen Pfortenschwelle gestellt, während der rechte sich leicht von dem oberen abhebt. Diese voranschreitende Bewegung drückt den Wunsch aus, sich seinem Sohne zu nähern, wenn nicht gar ihn zu begleiten. Gleichzeitig nimmt das Gebärdenspiel der Hände dieses Verlangen wieder zurück. Die Linke liegt betuernd an der Brust. Eine Geste, die sagt, dass sein Vaterherz anders entscheiden würde, aber Zurückhaltung geboten ist, weil er nicht mehr unter den Lebenden weilt.³¹⁴ Sein rechter, am Körper herabhängender Arm signalisiert mit der geöffneten Hand ein Sich-Fügen in dieses Fatum.³¹⁵

Dem Maler gelingt es, allein mit dem Gebärdenspiel seiner Protagonisten eine so emotionale Stimmung zu schaffen, dass der Betrachter den Abschiedsschmerz spürt. Und das geschieht – wie von der Akademie gewünscht – ohne jegliche körperliche Berührung zwischen Vater und Sohn. Verstärkt wird diese Aura der Unüberwindlichkeit der verschiedenen Sphären zum einen durch die Distanz

³¹³ Vgl. RAHN 1988/95, 650 und REHM 2002, 376.

³¹⁴ Vgl. REHM 2002, 381, 383.

³¹⁵ Vgl. REHM 2002, 380, 381.

zwischen Vater und fortschreitendem Sohn, die bezeichnenderweise durch den Pfeiler der Elysiumspforte markiert ist und somit auch symbolischen Charakter hat. Des Weiteren durch den Blickkontakt der beiden, der zärtliche Zuneigung, gleichzeitig aber auch traurige Ratlosigkeit bei Aeneas ausdrückt, während Anchises seinen Sohn mit dem Wissen um die Zukunft genau fixiert. Böttner stellt den Kopf des Vaters im Profil dar, dessen Umrahmung mit schlohweißem Haupthaar und ebensolchem langen Bart ihn als weisen Alten, als *kalos geron*³¹⁶, kennzeichnet. Der Mund ist ein wenig geöffnet, als ob er etwas sagen wolle, es aber nicht könne. Sein gerade konturierter Nasenrücken steigert den stechenden Blick der tief liegenden dunklen Augen. Der Eindruck eines Weisen findet seine Bestätigung zudem in dem Gewand, das das Haupt des Vaters bedeckt. Er trägt über einer langärmeligen Tunika eine Toga, die auch über seinem Kopf drapiert ist. Böttner wählt für diese Bekleidung die 'Nicht-Farbe' Weiß, um Anchises als Schatten darzustellen, wie es von der Akademie gewünscht wurde. Der über den Kopf gezogene Stoff, *capite velato*³¹⁷, in der Art der antiken Priester und Seher, weist auf die Geschehnisse im Elysium hin. In einer prophetischen Rede, verbunden mit einer visionären 'Heldenschau' hat Anchises seinem Sohn die zukünftige römische Geschichte vorausgesagt.³¹⁸ So lenkt Böttner mit seiner Wahl und Darstellung des Gewandes die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die vorangegangenen Ereignisse in der Unterwelt und erfüllt auch in diesem Punkt die Forderungen der Akademie.

Aeneas wird von Böttner, ganz seiner Situation und dem vorausgesagtem Schicksal ergeben, mit leicht geneigtem Haupt, den Vater von unten anschauend, dargestellt. Sein Kopf ist für den Bildbetrachter im Dreiviertelprofil zu sehen. Unter einer militärischen Kopfbedeckung ist ein jugendliches Gesicht mit rosigen Wangen und Lippen, einem leichten flaumartigen Backenbart und wenig markanter Nase sichtbar. Die Kleidung lehnt sich phantasievoll an die eines antiken Feldherrn an. Neben einem matt silberfarbenen Metallhelm mit Stirnschirm, abgesetzter Kalotte und Nackenstütze, den ein Stirngiebel in Form eines goldschimmernden liegenden Löwen und ein großer blassroter Helmbusch krönt, trägt Aeneas über seinem

³¹⁶ Vgl. *Weisheit und Adel: Ein frühes Bildnis Homers*, in: ZANKER 1995, 21ff.

³¹⁷ *capite velato*: 'Verhüllung des Kopfes bei einer sakralen Handlung'. Vgl. Erwin Pochmarski, *capite velato*, in: KÜHNEL 1992.

³¹⁸ Vgl. *Anmerkungen* in: BINDER 1998, 193. Vgl. zur 'Heldenschau' BINDER 1998, 138, VI. 756–896: „Nunc age, Dardanium prolem quae deinde sequatur gloria, qui maneant Itala de gente nepotes ...“
Übersetzung: „Wohlan nun will ich dir erklären, welcher Ruhm die Dardaneröhne begleiten wird, welche Enkel aus dem Italerstamm du erwarten darfst [...]“

Muskelpanzer ein ausladend schwingendes purpurrotes Manteltuch, das von einer goldglänzenden Fibel an der rechten Seite zusammengehalten wird. Das Aufblähen im Wind des Paludamentums an seiner rechten Schulter verdeutlicht auch sein Voranschreiten und betont seine Person. Die Harnischbrust, die die Farbe des Helmes wiederholt, schmücken verschiedene goldene Applikationen. Die Panzerlaschen fallen über ein hellblaues, kurz über dem Knie endendes Unterkleid. Darunter trägt Aeneas violettgraue Beinkleider, die bis zu den Waden reichen. Kaum erkennbar unter dem voluminösen roten Feldherrenmantel erscheint ein von der rechten Schulter bis schräg unter die linke Brust verlaufendes Wehrgehänge. Von dem dazugehörenden Schwert ist lediglich das runde Knaufende an der linken Hüfte sichtbar sowie ein Fixierungsband um die Taille. Seine nackten Füße stecken in Sandalen, *Caligae*, die bis unter die Waden geschnürt sind.

Die resolut und zugleich behände ausschreitende Bewegung des Aeneas und seine kriegerische Ausstattung verweisen auf seine Bereitschaft der Aufforderung seines Vaters nachzukommen. Vergil schreibt in den Versen 806-807 seiner *Aeneis*:

„et dubiamus adhuc virtutem extendere factis, aut metus Ausonia prohibet consistere terra?“³¹⁹

Nachdem Anchises seinem Sohn einen Einblick in die zukünftige römische Geschichte gegeben hat, ist dieser jetzt zur Erfüllung seiner Mission, ein neues Troja zu finden, bereit. Die Gründung dieser Stadt wird die Voraussetzung dafür sein, dass sich die Vorankündigung bewahrheitet. Dass dieses nicht ohne Krieg vonstatten gehen wird, drücken folgende Verse aus:

„quae postquam Anchises natum per singula duxit
incenditque animum famae venientis amore,
exim bella viro nemorat quae deinde genera“³²⁰

Böttner hält sich mit der Ausstattung des Helden somit an die literarische Vorlage, die von dem Wettkampfteilnehmer zu Rate gezogen werden sollten.

In die gleiche Richtung, die der Held einschlägt, strebt auch die ihn begleitende Sibylle und verstärkt, wie bereits erwähnt, damit die vom Elysium wegschreitende Bewegung des Trojaners. Und auch in ihrem ebenfalls rückgewendeten Blick zu Aeneas' Vater erscheint sie mit ihrem jugendlichen Gesicht wie eine Doppelung des

³¹⁹ Zit. und Übersetzung in BINDER 1998, 142f, VI. 806-807.

„Zögern wir da noch unsere männliche Kraft in Taten zu entfalten oder hindert uns Furcht, in ausonischen Land Fuß zu fassen?“

³²⁰ Zit. und Übersetzung in BINDER 1998, 148f, VI. 888-890.

„Nachdem Anchises seinen Sohn mit diesem und jenem vertraut gemacht und in ihm die Liebe zu künftigem Ruhm entzündet hat, schildert er alsdann dem Helden die demnächst zu führenden Kriege.“

Helden. Jedoch ist ihr mit Lorbeer über einen durchsichtigen Schleier bekränzter Kopf nicht wie bei Aeneas geneigt, sondern sie schaut selbstbewusst und interessiert zur Schattenfigur des Anchises hinüber. Ihr unter der Brust gegürtetes, bodenlanges gelbliches Gewand spart ein schimmerndes Dekolleté aus, das die weiblichen Reize der Begleiterin unterstreicht. Verstärkt wird diese Wirkung besonders dadurch, dass der durch seine rosafarbene Umrandung betonte Halsausschnitt herabgerutscht ist. Er scheint sich auf der linken Seite vom Kleid gelöst zu haben, so dass ein Teil der Brust sichtbar wird. Ein zarter Schleier, den Sibylle mit der linken Hand festhält, bedeckt ihr Haar und fällt beidseitig über die bloßen Schultern. Der rechte, herabhängende Arm greift in Laufrichtung in dieses aufwehende feine Gewebe. Ein Hüfttuch ist um den unteren Bereich des Kleides geschlungen, dessen Falten die Dynamik der Schrittbewegung unterstreichen. Seine Farbe nimmt die der violettgrauen Beinkleider des Aeneas auf und betont auch auf diese Weise die Zusammengehörigkeit der Zweiergruppe.

Böttner weicht damit bei der Darstellung der Sibylle sowohl von der Vorgabe des parmesischen Prüfungskomitees wie auch von der Beschreibung Vergils ab. An Stelle einer „*vecchia Sibilla Deifobe*“, respektive einer „*horrendae Sibyllae*“³²¹, zeigt der Maler eine Frau, deren jugendlicher Körper reizvolle Anmut verströmt, die durch die Art der Gewandung unterstrichen wird. Zudem könnten der Lorbeerkranz, der zurückgenommene duftige Schleier und auch der verrutschte Kleidausschnitt auf festliche Rituale von tänzerischen Mysterienspielen hindeuten, die möglicherweise eine Randerscheinung der zurückliegenden Initiation des Aeneas sind.³²² Der hessische Maler bindet mit diesem Bildhinweis die Szene in die vorangegangene Aeneas-Erzählung ein und weist gleichzeitig darauf hin, dass die vorrangige Aufgabe der Sibylle die der begleitenden Führerin, der Wegweiserin³²³ des trojanischen Helden in der Unterwelt ist.³²⁴ Böttner ordnet die Rolle des Hierophanten, also desjenigen, der in die Zukunft geschaut und Gewissheit erlangt hat, eindeutig dem Anchises und nicht der Sibylle zu.

³²¹ Zur „*vecchia Sibilla Deifobe*“ vgl. Akademieangaben auf S. 69; zur „*horrendae Sibyllae*“. vgl. BINDER 1998, VI. 10 „[...] horrendaeque procul secreta Sibyllae.“

³²² Raimund J. Quiter weist darauf hin, dass die Katabasis des Aeneas den Charakter einer Initiation in ein Mysterium hat. Vgl. QUITER 1984, 11.

Unter Initiation wird die Gesamtheit von Riten und mündlichen Belehrungen verstanden, die die grundlegende Änderung des sozialen und religiösen Lebens des vor der Einweihung Stehenden zum Ziele haben. Sie ist eine „ontologische Änderung der Strukturformen des Daseins“. Der Neophyt (der neu Aufgenommene) ist am Ende dieser Zeremonie ein Anderer geworden. Vgl. ELIADE 1961, 9.

³²³ Im 6. Buch lässt Vergil Aeneas sagen: „[...] doceas iter et sacra ostia pandas.“[...] [...] du [Sibylle] lehrst mich den Weg und öffnest die heilige Pforte. Vgl. Zit. und Übersetzung in BINDER 1998, 82, VI. 109.

³²⁴ Vgl. auch die Vergil-Interpretation von QUITER 1984, 23.

Der Typus dieser Böttnerschen Frauengestalt entspricht also weder der Vorstellung der königlichen Kunstakademie von Parma noch der allgemeinen mythologischen, welche Sibylle von Cumae, Deifobe, häufig als eine alte, gottbesessene Seherin verstanden wissen will.³²⁵ Michelangelo hat sie beispielsweise als Schrecken erregende Greisin in seinem Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle festgehalten.³²⁶ Vergleicht man allerdings die Gemälde *Sibylle in der Unterwelt* in drei verschiedenen Ausführungen von Jan Brueghel d. Ä. aus der Serie der *Höllensbilder* und drei freie Nachfolgearbeiten, die wahrscheinlich von Jan Brueghel d. J.³²⁷ stammen, wie auch *Enea, la Sibilla e Caronte* des Malers Guiseppe Maria Crespi³²⁸, so stellt man fest, dass auch hier die Sibylle jeweils als junge Begleiterin des Aeneas dargestellt ist.

Möglicherweise hat Böttner eines oder mehrere dieser Gemälde gesehen, was einige Ähnlichkeiten wie die Darstellung des tief dekolletierten Kleides und des wehenden Schleiers, erklären würde.



Jan van Brueghel d. Ä. Ausschnitt/
Aeneas und Sibylle ..., 1600³²⁹

Von der akademischen Jury in Parma wurde das Bild sowohl gelobt als auch kritisiert. Die Komposition wurde als „geglückt“ und „geistreich“, der Ausdruck der Personen als „heroisch“ und „nobel“ beurteilt. Weiterhin bemerkte man, dass „Artefici“ und „Conoscitori“ gleichermaßen von dem Gemälde angezogen würden.³³⁰ Im *Cataloge delle opere Il Settecento* der Galleria Nazionale di Parma aus dem Jahr 2000 begründet Eleonore Onghi die positive Beurteilung der parmesischen Jury von 1780 zu dem Gemälde von Böttner damit, dass es sich bei den Gestalten –

³²⁵ Vgl. Hans G. Kippenberg, *Sibyllen*, in: DER KLEINE PAULY 1979, Bd. 5, 158f.

³²⁶ Michelangelo Buonarroti (1475-1564), *Cumaeische Sibylle*, 1508-1510, Rom, Fresco, Deckengewölbe in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan. Abb. in: SINDONA 1979, Nr. 84.

³²⁷ Jan Brueghel d. J. (1601-1678), *Aeneas mit Sibylle in der Unterwelt*, 1.) Brüssel, Königliches Museum der Schönen Künste, Inv. Nr. 1053; 2.) Brüssel, Slg. F. Hardy; 3.) Antwerpen Slg. Baron Kronacker. Vgl. *Die Höllenlandschaften*, in: ERTZ 1979, 116f.

³²⁸ Guiseppe Maria Crespi (1665-1747), *Enea, la Sibilla e Caronte*, um 1700, Wien, Kunsthistorisches Museum. Abb. in: EMILIANI/RAVE 1990, Nr. 15.

³²⁹ Jan Brueghel d. Ä. (1568-1625), *Aeneas mit Sibylle in der Unterwelt* 1.) *Budapester Hölle mit Scipionen-Grab*, 1600, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 551; 2.) *Budapester Höllengrube*, 1600, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 553; 3.) *Wiener Aeneas*, kurz nach 1600, Wien, Kunsthistorisches Museum. Inv. Nr. 817; alle Abbildungen in: ERTZ 1979, Nr. 121, 119, 133.

³³⁰ Vgl. PELLEGRINI 1988, 169: “La felice composizione, e lo spiritoso partito fermarono subito lo sguardo degli Artefici, e dei Conoscitori. Nobili, ben mosse, e piene d’ eroica espressione sono le figure principali, e magistrale si è il tocco, onde fiammeggia quasi, e riluce il fondo del Quadro sì nei viali ombrosi del pacifico Eliso, come nelle vampe del lontano Acheronte.”

insbesondere in deren „würdevollen Gesten und Blicken“ – teilweise um Zitate des *Parnass* von Raffael handle.³³¹ Und in der Tat hatte Böttner dieses Fresco aus der Stanza della Segnatura, einem Raum des Vatikans, nach seiner Ankunft in Rom 1777 mit Eifer studiert. Möglich ist auch, dass sich die Preisrichter an die gewohnte Komposition der Darstellung des Abschieds von Orpheus und Eurydike in der Unterwelt erinnerten, die ebenfalls – wie bei Böttner – von einer Landschaft eingerahmt waren. Hier muss wieder auf die oben genannten *Höllenbilder* von Jan Brueghel d. Ä. und seinen Nacheiferern verwiesen werden, die sich im Aufbau alle ähnelten und deren Personal als Aeneas und Sibylle, aber häufig auch als Orpheus und Eurydike bezeichnet wurde. Kritisiert wurde von den Prüfenden die Jugendlichkeit der Sibylle, für die man sich „einen reiferen Ausdruck“ gewünscht hätte. Ebenfalls hätte man mehr Lockerheit in der Umsetzung des Aeneas-Gewandes erwartet und „eine exaktere Abbildung der antiken Sturmhauben und deren bewegliche Kämme, die nach Homers Überlieferung das Antlitz der [trojanischen] Krieger furchtbar zierten.“³³²

Die darstellende Kunst bis zu dem parmesischen Wettbewerb von 1780 kennt, wie angeführt, keine Wiedergabe dieser Szene. Die ungewöhnliche Aufgabenstellung war vermutlich darin begründet, dass in der kommentierenden Literatur zur Aeneis seit Mitte des 18. Jahrhunderts die Inhalte neu akzentuiert und gefühlsbetonte Episoden in der Malerei immer beliebter wurden.³³³ Damit entsprach das Wettbewerbsthema: *Abschied des Aeneas von seinem Vater* in jeder Hinsicht dem herrschenden Zeitgeschmack.

Erster und zweiter Preis: Wilhelm Böttner und Biagio Manfredi

Der zweite Preis des „Concorso dell’Accademia Reale di Belle Arti di Parma“ ging an den Italiener Biagio Manfredi.³³⁴ Er wählte ebenso wie Böttner ein Motto, unter

³³¹ Vgl. Eleonore Onghi, *Wilhelm Böttner (1752-1805)*, in: SCHIANCHI 2000, 159f.

³³² Vgl. PELLEGRINI 1988, 169: “Si desiderò nella Sibilla un’aria più senile, e nell’Enea un andar più sciolto nei panni, e una più esatta imitazione delle antiche celate, e delle agitabili creste, che, al dir d’Omero, faceano terribil cenno dalla fronte Guerrieri.”

Zu den Furcht erregenden Kämmen: Homer erwähnt in seiner *Ilias* diesbezüglich eine Rüstung aus Erz und eine „flatternde Mähne des Busches“, die „fürchterlich [...] von des Helmes Spitze“ herab wehte. Vgl. VOSS 1976, Bd. 6, 467f.

³³³ Vgl. STIEF 1986, 55.

³³⁴ Biagio Manfredi (aktiv in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts). In der Galleria Nazionale di Parma wird Manfredis Gemälde unter *Addio di Anchise al figlio Enea e alla Sibilla Deifobe alle porte dei*

dem er sein Bild einreichte. Dieser Leitspruch entsprach dem 896. Vers des 6. Buches im Vergilepos: „*sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.*“³³⁵

Da das dargestellte Sujet, wie angeführt, bis zu diesem Zeitpunkt in der Kunst keine Umsetzung gefunden hat, dient Manfredis Gemälde im Folgenden zum Vergleich.

Im Hinblick auf Komposition, Person und Größe (88 x 132 cm) ist das Bild des Zweitplazierten dem von Böttner sehr ähnlich. In der Auffassung lassen sich jedoch deutliche Unterschiede feststellen. Manfredi lässt einen nahezu nackten schwächtigen und greisen Anchises die elfenbeinerne Pforte gänzlich durchschreiten. Die ihn umhüllenden, durchsichtigen Schleier, die kaum seine Blöße bedecken, werden von der Luft aufgebläht und wehen ihm nach. Das vermittelt eine Dynamik, die nicht recht zur gebückten Haltung des alten Mannes passt. Anchises geht auf

seinen scheidenden Sohn zu. Jedoch steht die Gestik seiner Arme im Kontrast zu diesem Entschluss des Vorwärtsgehens. Der linke vorgestreckte Arm ist resignierend und Hilfe suchend mit der offenen Handfläche zu seinem Sohn gerichtet. Die weit gespreizte Hand scheint seine Bereit-



schaft, den Sohn ziehen zu lassen, zu signalisieren

Manfredi, *Addio di Anchise* ...³³⁶

Die Rechte greift in den langen, weißen Bart und formuliert so ein Zaudern, das von dem vorwärts weisenden Zeigefinger wiederum abgemildert wird. Vergleicht man allein die Anchises-Darstellung der beiden Malerkontrahenten, so wird die Unterschiedlichkeit der Auslegung bereits deutlich. Der Anchises des italienischen Malers wirkt zerbrechlich, durchsichtig gespensterhaft und damit unverkennbar dem

Averno, 1780, Inv. Nr. 809 inventarisiert. Vgl. Marcella Culatti, *Biagio Manfredi*, in: SCHIANCHI 2000, 160f.

³³⁵ Vgl. dazu BINDER 1998, Buch 6. Vers 893-899, 148:

„Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur	„Da sind zwei Pforten d Traumgottes: eine davon,
cornea, qua veris facilis daturexitus umbris,	heißt es
Altera candenti perfecta nitens elephanto	ist aus Horn, durch die den echten Schattenbildern ein
sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.	leichter Ausgang gewährt wird.
His ibi tum natum Anchises unaque Sibyllam	die andere strahlt kunstvoll gefertigt, in schimmerndem
prosequitur dictis portaque emittit eburna,	Elfenbein:
ille viam secat asd navis sociosque revisit.“	Doch es schicken zum Himmelslicht unechte Bilder
	empor die Manen.
	Nach diesen Worten geleitet sodann Anchises seinen
	Sohn zusammen mit Sibylla dorthin
	und entläßt sie durch das Tor aus Elfenbein;
	Aeneas nimmt den kürzesten Weg zu den Schiffen und
	sieht seine Gefährten wieder.“

³³⁶ Abb. aus: SCHIANCHI 2000, 160.

Schattenreich noch zugetan, der des hessischen Malers hingegen präsent, respektiert, ja geradezu majestätisch. Vermittelt Manfredis Darstellung einen eher unruhigen Eindruck des Greises, der hastig aus der Pforte herausstürzt, so lässt Böttner seine Figur gemessen und beherrscht durch die Elysiumstür schreiten. Indem Böttner die Aktion eher dem Sohn überlässt – Aeneas ist in Bewegung, der Vater das ruhende Element im Bild – geht Manfredi den entgegengesetzten Weg. Bei ihm ist der Vater eilend und mit wehendem Schattengewand dargestellt, während Aeneas auf seinem Weg innehält. Auch macht die Gestik der Arme des Anchises bei dem Zweitplazierten einen manierten Eindruck und ist unklar in ihrer Aussage. Bei Böttner hingegen unterstützt sie ganz natürlich den intensiven Blickkontakt zwischen Vater und Sohn, der den auch vom Betrachter zu spürenden Abschiedsschmerz ausdrückt. Diese Begegnung der Blicke ist bei Manfredi nicht zu finden. Er legt seinen künstlerischen Schwerpunkt darauf, einen „Anchises als Schatten in Todesschleier gehüllt“³³⁷ vorzuführen und damit der Jury-Vorgabe gerecht zu werden. Er demonstriert dabei in der auf die Leinwand gebrachten Transparenz des väterlichen Gewandes seine Fähigkeit, mit raschem, lichtvollem Pinselstrich die Bewegung eines ganz feinen Materials darzustellen.³³⁸ Böttner hingegen verleiht seinem Anchises den Ausdruck eines weisen Hierophanten.

Größere Gemeinsamkeiten sind bei der Illustration des Aeneas auszumachen. Beide Maler statten den Helden mit ähnlicher Kriegskleidung aus, wobei Manfredi mehr auf die Wirkung von Farbkontrasten setzt. So hebt sich bei seinem Aeneas der silbern schimmernde Metallhelm deutlich von einem goldfarbenen Brustpanzer mit Zaddelrock ab. Von kräftigem Blau erscheinen die kurzen, gerade die Knie bedeckenden Beinkleider unter der taubengrauen Verlängerung des Obergewandes. Über seinen weißen Strümpfen trägt der Krieger rotbraune Sandalen. Böttner dagegen wählt eine zurückhaltende Farbgestaltung bei der Kleidung seines Protagonisten und bezieht in der Ausführung des Gewandes und des Kopfputzes typische Merkmale der Antike ein. Sein Held trägt einen Helm mit gewaltigem Federbusch in der apulisch-korinthischen Art mit aufgesetztem Kamm, wie von antiken Vasenmalereien und Marmorfriesen bekannt.³³⁹ Manfredi hingegen verfremdet spielerisch diese Form, indem er den Kamm durch eine sitzende

³³⁷ Vgl. Fußnote 290.

³³⁸ Vgl. auch Marcella Culatti, *Biagio Manfredi*, in: SCHIANCHI 2000, 160f.

³³⁹ Ein apulisch-korinthischer Helm lässt im Gegensatz zu dem korinthischen das Gesicht unbedeckt. Vgl. Heribert Aigner, *Helm*, in: KÜHNEL 1992. Vgl. dazu *Achilleus verbindet den verwundeten Patroklos*, Innenbild einer rotfigurigen Schale des Töpfers Sosias, um 500 v. Chr., Berlin, Staatliche Museen, Antikenabteilung, Inv. Nr. F2278. Abb. in: SCHEFHOLD 1990, Nr. 204.

Frauenfigur ersetzt. Die Gestaltung des Brustpanzers ist bei dem Italiener schmucklos. Indessen Böttner das metallene Oberteil mit Applikationen versieht, die an die Pektorale römischer Kaiser³⁴⁰ erinnern womit in Aeneas der Ahne der römischen Kaiserdynastie zu sehen ist. Auch wenn dies bei Manfredi nicht so deutlich herausgestellt ist, trägt auch sein Aeneas die Kleidung eines Imperators. Bei ihm wie bei Böttner umgibt den Helden jeweils ein purpurner Feldherrenmantel, das Paludamentum, das allein römischen Herrschern vorbehalten war. Während dieses Manteltuch den Aeneas des italienischen Malers zum großen Teil einhüllt und sich hinter ihm wie eine Folie ausbreitet, nutzt Böttner das Schwingen des Umhangs, um die Bewegung des Fortschreitens beim Abschied optisch zu unterstützen. Damit visualisiert er den Vorsatz des Aeneas nach der Zukunftsvision im Elysium tatkräftig seine Mission, ein neues Troja zu finden, in die Tat umzusetzen. Setzt Manfredi mit der Drapierung des Feldherrenmantels eher auf die durch das rote Tuch hervorgehobene Wirkung des Aeneas, so Böttner mehr auf die Dynamik der erzählten Szene. Ungleich behandeln beide Maler auch Bewegung und Gestik ihres Protagonisten. Manfredis Aeneas steht nahezu frontal zum Betrachter. Sein in Schrittstellung zum Vater gewendetes rechtes Bein korrespondiert mit der richtungsgleichen Kopfhaltung. Die rechte Hand ruht in pathetisch anmutender Geste auf der Brust, der linke Arm öffnet sich ausladend entgegengesetzt in die Richtung, in die ihn sein weiterer Weg führt. Pose und Gestik erscheinen im Augenblick erstarrt, wie für ein Schauspiel inszeniert. Anders bei Böttner, der seinen Aeneas federnd auf schlanken Beinen mit wehendem Zaddelrock und aufgeblähtem Paludamentum voranschreiten lässt. Mit seinen ausgebreiteten Armen und den zum Vater zurückgewandten Kopf wirkt der Held nicht starr, sondern als dynamisch agierender Teilnehmer einer Geschichte, in die der hessische Maler dem Betrachter einen Einblick verschafft.

Die Unterschiedlichkeit in der Auffassung der beiden Künstler setzt sich bei der Gestaltung der dritten Person der Szenerie, der Sibylle, fort. Bei Manfredi steht eine ältere Frau, deren Kopfbedeckung möglicherweise die Haube der alten Seherin Deifobe des Michelangelo zitiert, verschattet hinter dem Krieger. Sie ist züchtig mit Tunika und einem Toga ähnlichen Gewand bekleidet, über das ein breites Band von der rechten Schulter zur linken Hüfte verläuft. Damit hat der Italiener die von der

³⁴⁰ Vgl. *Statue des Augustus*, zw. 20 und 17 v. Chr. Rom, Musei Vaticani, Inv. Nr. 2290. Abb. in: KRAUS 1990, Nr. 288 und *Statue des Hadrian*, um 135 n. Chr., Istanbul, Archäologisches Museum, Nr. 585, Abb. in: KRAUS 1990, Nr. 308.

Akademie geforderte „vecchia Sibilla“³⁴¹, ins Bild gesetzt. Von einer derartigen „greisen Sibylle“ ist Böttners Aeneas-Begleiterin weit entfernt. Er zeigt eine Frau von jugendlichem Liebreiz, die durch das verrutschte Gewand und die dadurch teilweise freigelegte Brust zusätzlich eine erotische Komponente erhält. Die ihr beigefügten Attribute wie der Lorbeerkranz oder der duftige Schleier unterstützen diese Wirkung durch den möglichen Hinweis auf vorangegangene festliche Rituale von Mysterienspielen. Böttner suggeriert damit dem Betrachter, dass diese junge Frau an der Initiation des Trojaners, den sie durch das Elysium geführt hat, teilnahm. Zu diesem Bildgedanken passt der aus dem Elysium fallende und die Sibylle einschließende Lichtstrahl. Wie bei Aeneas und Anchises kann man auch bei Böttners Sibylle eine psychologische Tiefe erkennen, die über eine bloße Abbildung der mythologischen Person hinausgeht – und damit auch über das Einfühlungsvermögen bei Manfredi.

Der hessische Maler kommt nicht einfach die Forderungen der Akademie nach, sondern nimmt in seiner Interpretation der vorgegebenen Szene seine eigene Deutung vor, in der nicht die Sibylle als eigentliche Seherin im Mittelpunkt steht, sondern Anchises als Hierophant in Erscheinung tritt.

Neben dem unterschiedlichen Einsatz von Körpersprache und Blickkontakten sowie den abweichenden Bildinhalten zwischen Narrativem und Dekorativem ist es insbesondere die Lichtführung, die bei Böttner die Funktion übernimmt, ein historisches Ereignisses und seine daran teilhabenden Personen dem Betrachter nahe zubringen. Bei Manfredi hingegen bewegt sich das Bildpersonal innerhalb zweier Lichtquellen. Die eine entspringt dem Elysium, die andere ist senkrecht auf Aeneas gerichtet. Durch diese verschiedenen Einstrahlungen entsteht eine bühnenartige Raumauffassung, die den Auftrittscharakter von drei Einzeldarstellern unterstreicht.

Die Andersartigkeit der formalen Darstellung Manfredis im Unterschied zu seinem Konkurrenten wurde auch von der Jury in Parma wahrgenommen. Allerdings bezog sie sich in ihrer Kritik mehr auf die Darstellung des Anchises. Sie urteilt über Manfredis Bild wie folgt:

„Vigorese ne sono le tinte, bella la figura d’Enea, e ben tratto il fondo; ma parve poco nobile l’atteggiamento dell’ombra d’Anchise, e la figura un po’ peccante nel disegno.“³⁴²

und weist damit explizit auf seine Schwächen hin. Will man vom heutigen

³⁴¹Vgl. S. 69.

³⁴² PELLEGGRI 1988, 170. Übersetzung Hille Gruber: Kräftig die Farbe, schön die Figur des Aeneas und gut ausgearbeitet der Hintergrund; aber wenig vornehm die Haltung des Schattens von Anchises und seine Gestalt ein wenig fehlerhaft.

Standpunkt eine stilistische Einordnung vornehmen, so kann man sagen, dass Manfredis Umsetzung mit ihrer bühnengerechten Inszenierung einer barocken Auffassung entspringt, die jedoch um 1780 bereits zugunsten zunehmender Antikenbegeisterung einer Wandlung unterworfen war. Böttner hingegen geht in die Richtung des neuen Zeitgeschmackes. Sein Bild weist mit seiner Farbwahl und der Bewegtheit seines Aeneas zwar noch Elemente des Spätbarocks auf, die die Schule seines Lehrers Johann Heinrich Tischbein d. Ä.³⁴³ erkennen lassen, jedoch zeigt sich in den Darstellungen des Anchises und der Sibylle der neue, ruhige, deutlich der Antike verbundene Stil des Klassizismus. Die vornehmlich in hellen, häufig in weißen Tönen gehaltene antikische Gewandung festigt diesen Eindruck.

Manfredi bietet der Jury ein traditionelles Historienbild mit dem Schwerpunkt auf der deutlichen Vergegenwärtigung des Geschehens. Seine Handlungsziele sind klar erkennbar. Böttner geht darüber hinaus und präsentiert Handlung ohne eigentliche Finalität. Seine Figuren agieren, aber letztlich bleiben sie – Anchises und Sibylle mehr, Aeneas weniger – doch wie statuarisch stillgelegt. So verlagert sich die Aufmerksamkeit vom Handlungsablauf auf die Zuständlichkeit, die seelische Befindlichkeit der Personen. Das Ergebnis ist eine ganz andere, modernere Auffassung des Themas, nämlich dessen Psychologisierung. Vom Betrachter wird hier nicht eine rationale Bildlektüre erwartet, die ausschließlich auf den Nachvollzug der Begebenheit im Sinne einer wie immer gearteten übertragenden Bedeutung gerichtet ist. Vielmehr fordert Böttner von ihm eine emotionale Einstimmung und Versenkung in die Figuren und ihre Seelenlage. Und damit geht der hessische Maler weit über die Umsetzung Manfredis und die Forderungen der Jury hinaus.

Bezüglich der tiefer gehenden Intention Böttners sei auch noch einmal auf sein Einreichungsmotto verwiesen: „Olim tentasse juvabit“³⁴⁴. Diese Aussage kann der Bildbetrachter nachvollziehen, wenn er sich in den Mythos und seine Personen hineinversetzt. Dann steht er in Gedanken – wie diese – zwischen Erlebtem und der zukünftig geschehenden römischen Geschichte.

³⁴³ Vgl. z. B. Johann Heinrich Tischbein d. Ä. *Der Streit Achills mit Agamemnon* 1776, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 561, Abb. in: Tiegel-Hertfelder 1996, Abb. 67.

³⁴⁴ Vgl. Fußnote 309: Einst Erlebtes wird helfen [Zukünftiges zu verstehen].

III. 4.1.4. *Daedalus bindet Ikarus die Flügel an*

Nach Besinnung auf den Mythos schließt sich die bildliche Umsetzung Böttners und ein Vergleich zu der seines Lehrers Joseph-Marie Vien zu dem gleichen Thema an. Des Weiteren wird auf den Bedeutungswandel in der Rezeption des Mythos eingegangen.

„Inzwischen war Daedalus Kretas und der langen Verbannung überdrüssig, und Liebe zu seiner Heimat ergriff ihn; doch war er vom Meer umschlossen. >Mag Minos auch Land und Wasser versperren, steht uns doch der Himmel offen. [...]< Sprach's und in unbekante Künste versenkt er seinen Geist und schafft die Natur neu. Er legt nämlich Federn der Größe nach nebeneinander [...]. Dann bindet er die Kiele in der Mitte mit Leinen und unten mit Wachs zusammen.“³⁴⁵

Mit diesen Worten leitet der römische Dichter Publius Ovidius Naso im achten Buch seiner Metamorphosen die Geschichte von Daedalus und Ikarus ein. Der kunstreiche Daedalus wird von König Minos auf der Insel Kreta festgehalten, nachdem er im Auftrag des Herrschers das Labyrinth gebaut hatte, in welchem das menschenfressende Ungeheuer Minotaurus hauste. Mit Hilfe selbst konstruierter Flügel aus Federn, Leinen und Wachs gelingt es Daedalus und seinem Sohn Ikarus zu fliehen. Während Daedalus wohlbehalten Sizilien erreicht, fliegt Ikarus, die Warnungen seines Vaters vergessend, im Übermut zu hoch, so dass die Glut der Sonne das Wachs der Flügel zum Schmelzen bringt. Ikarus stürzt ins Meer, das seitdem nach ihm auch das „ikarische“ genannt wird.

Böttners Umsetzung des Mythos

³⁴⁵ Deutsche Übersetzung aus: ALBRECHT 1988, Buch 8, Vers 184 – 193.

Ebd. die entsprechenden lateinischen Verse:

*„Daedalus intera Creten longumque perosus
Exilium tactusque loci natalis amore
clausus erat pelago. <<Terras licet>> inquit << et undas
Obstruat: at caelum certe patet:[ibimus illac;
Omnia possideat, non possidet aëra Minos.]>>
Dixit et ignotas animum dimittit in artes
Naturamque novat. Nam point in ordine pennas
A minima coeptas longambreviore sequente,
[Ut clivio crevisse putes; sic rusticaquondam
Fistula disparibus paulatim surgit avenis.]
Tum lino medias et ceris adligat imas.“*

Böttner wählt aus dem epischen Gedicht des Ovid den Moment aus, der Vers 209 entspricht: *tradit et ignotas umeris accommodat als* – [Daedalus] passt den Schultern [des Ikarus] die neuartigen Flügel an. In seiner nahezu gesamten Höhe zeigt das großformatige Bild auf der linken Seite den unbekleideten Ikarus. Der stehende Jüngling, der seinen Körper dem Betrachter frontal zuwendet, streckt den linken Arm in die Höhe. An diesem befestigt ein älterer Mann, Daedalus im Bereich der Schulter eine Schwinge eines Flügelpaares. Die andere hält Ikarus selbst an seiner rechten Seite. Der Vater, der auf der Gegenhälfte des Bildes neben seinem Sohn zu sehen ist, wendet dem Betrachter den



*Daedalus und Ikarus*³⁴⁶

Rücken zu. Er kniet mit dem rechten Bein auf einem einer Stoffdraperie versehenen Stuhls, das linke steht in Schrittstellung zu Ikarus hin. Andeutungsweise ergibt sich aus der Anordnung der Protagonisten eine Art Dreieckskomposition, die im erhobenen Arm des Sohnes kulminiert, der dort in die Schlaufe des vom Vater angebrachten Flügels greift. Zwischen dem Paar steht – halb von Daedalus verdeckt – ein antikisierender Dreifuß, in dessen Schale Kohle glüht. Im zunächst folienartig und tiefenlos erscheinenden Hintergrund klärt sich links oben in einer Nische vor einem verknitterten, seidig glänzenden blau-grauen Vorhang auf Schulterhöhe des Ikarus ein Schild mit dem Medusenhaupt auf. Eine stehende, steinerne Figur stützt sich darauf. Von dieser Skulptur ist nur die linke untere Hälfte zu erkennen, die aufgrund des Gorgonenhauptes als Minerva zu interpretieren ist. Kaum sichtbar eröffnet die rechte obere Bildecke einen Blick in die Ferne, auf dunkle Wolken, die sich tief hängend über einer gebirgigen Insel zusammenziehen.

Böttners parallel gestalteter Bildaufbau macht den Kontrast zwischen dem handlungsaktiven alten Vater und dem statuenhaft wirkenden jungen Mann besonders augenfällig. Ikarus steht in ponderierter Schrittstellung zum Betrachter. Sein rechtes, entlastetes Spielbein ist etwas abgewinkelt und zurückgesetzt, so dass lediglich die Fußspitze den Boden berührt, was die Leichtigkeit und Entspanntheit seines Erscheinungsbildes unterstreicht. Die Beugung des Spielbeins setzt sich schwungvoll in dem hochstrebenden, ebenfalls ein wenig abgewinkelten linken Arm des Knaben fort. Sein rechter Arm hingegen hängt relativ gerade und locker herab, und die Hand umfasst das auslaufende Ende der zweiten Flügelschwinge, die neben

³⁴⁶ Vgl. Kat. Nr. HG 4.

ihm aufgerichtet ist. Dieser Arm findet sein Pendant in dem gerade und fest aufgestellten linken Standbein. Mit der vorgeführten chiastischen Stellung befindet sich der hessische Maler in der Resonanz antiker Skulpturen im Kontrapost. Seine Darstellungsweise erinnert an berühmte Werke des griechischen Bildhauers Polyklet und seiner Nachfolger oder auch an den erhobenen linken Arm des *Apoll vom Belvedere*.³⁴⁷ Der statuarische Eindruck wird gemildert in der natürlich, fast tänzerisch wirkenden Bewegung des Knabenkörpers, der ein leichtes "S" bildet, und besonders in dem lyrisch-weichen Blick des Knaben. Der nach links geneigte Lockenkopf sowie der Gemütsausdruck des Jünglings erinnern an Bildnisse des Antinous, einem Liebling von Kaiser Hadrian, die Böttner auf seiner Romreise 1777/81 gesehen haben dürfte.³⁴⁸ Trotz erkennbarer Muskelpartien erscheint sein Ikarus wenig athletisch, eher androgyn und idealisiert gestreckt. Er wird dem Betrachter in heroischer Nacktheit vorgeführt, umgeben von den Flügeln, die ihn von Kreta forttragen sollen und von denen einer gerade mit einem Band vom Vater angebracht wird. Nur sein Geschlecht ist von einem schmalen zartgrünen Tuch bedeckt, das von seiner rechten Hüfte zum linken Oberschenkel verläuft und dort locker verschlungen bis zum Knie herunterfällt.

Im Gegensatz zum naiv verträumt, ein wenig der Welt entrückt wirkenden Ikarus ist Daedalus geflissentlich beschäftigt, den linken Flügel am Arm seines Sohnes festzubinden. Sein unverhüllter muskulöser Oberkörper, beugt sich leicht zur Achsel des Sohnes, an dessen Oberarm er mit einem blauen, leinenähnlichen Band die Schwinge befestigt. Er hält den Stoffstreifen so, dass in seiner Linken die Knotenschleife, in der Rechten das Bandende liegt. Diese Tätigkeit fordert die volle Aufmerksamkeit des Vaters. Er wendet dem Betrachter den Rücken zu, sein Kopf ist nur im Profil zu sehen. Die Konzentration liegt auf seinem Handeln und so wird der Blick des Publikums auch auf die durchzuführende Arbeit gerichtet.

Böttner zeigt einen alten Daedalus mit grauem Bart, mit ebenso melierten, buschigen Augenbrauen und schütterem Haar. Sein Blick ist fest auf den Fixierungspunkt des Flügels gerichtet. Um die Montage bestmöglich durchführen zu können, kniet der

³⁴⁷ Beispielsweise wie die Statue des *Ephelen Westmacott*, eine römische Arbeit in der Nachfolge Polyklets um 150 n. Chr., London British Museum. Vgl. LINFERT 1990, 585f, Abb. 103; Der *Apoll vom Belvedere* ist die römische Kopie eines möglicherweise zwischen 350 und 325 v. Chr. ausgeführten Originals, das vermutlich von Leochares geschaffen wurde. Am Ende des 15. Jahrhunderts wurde die Statue in Terracina wiederentdeckt und gehört als Gipsabguss zu den wichtigsten Studienobjekten des akademischen Kunstbetriebs. Die Originalform befindet sich im Statuenhof des vatikanischen Belvedere. Vgl. PFEIFFER 2007, 276.

³⁴⁸ Zu den Jünglingen mit „antinoisierenden“ Zügen vgl. CLAIRMONT 1966, u.a. 42, Tafel 13.

Vater mit seinem rechten Bein auf einem schwarz gepolsterten Stuhl, der von einem faltenreichen, bis zum Boden herabfallenden dunkelroten Überwurf nahezu verdeckt ist. In dieser Stellung ist seine schmutzige rechte Fußsohle sichtbar. Das linke Bein steht, die Haltung ausbalancierend, nach vorne gestreckt fest am Boden. Diese Positionierung der Beine ergibt innerhalb der bereits erwähnten gesamt-pyramidalen Komposition des Bildes ein weiteres Dreieck. Daedalus' Unterleib wird von einem dunkelblauen Stoff wie eine Hose verhüllt und in der Hüfte von einem grün-weiß changierenden Schleiertuch eingerahmt. Ein ebensolch zartes Gewebe liegt auf seiner rechten Schulter, bauscht sich in antiker Manier entlang seines gekrümmten Rückens auf, um dann zwischen der hinteren Stuhllehne und dem Oberschenkel herab zu fallen. Die Bewegung des duftigen Stoffes unterstreicht dynamisch die aktive Tätigkeit des alten Mannes, kontrastiert jedoch zu seiner bodenständigen Gestalt.

Nicht nur die realistisch genaue Darstellung der nackten Fußsohle mit vom Barfußlaufen geschwärzter Ferse und dunklem Ballen ist ein Indiz, dass der hessische Maler bei der Umsetzung des Daedalus nach Naturbeobachtungen gearbeitet hat. Auch seine Auffassung der Anatomie des Vaters dürfte als Vorbild ein menschliches Modell gehabt haben. Dafür sprechen der Muskelstrang am Unterarm oder der Bizeps, die Altersknorpel im Nacken, die hervorstehenden Schulterblätter, die Furche des Rückgrates oder die Fleischpolster im seitlichen Brustbereich. Der um Gesäß und Hüfte geschlungene Stoff, passt sich in seiner Faltenführung der Körperhaltung des Alten an.

Böttner stellt mit seinem Daedalus nicht nur einen der Realität entstammenden Handwerker und Techniker bei der Arbeit dar, sondern er lässt ihn auch gleichsam als Künstler in Erscheinung treten. Dieser Aspekt wird vornehmlich in der statuarischen Ausgestaltung des Ikarus erreicht. Der Vater erscheint somit als derjenige, der das vor ihm stehende 'idealschöne' Wesen geschaffen hat und ihm nun, indem er ihm Flügel anlegt, auch noch überirdische Kräfte verleihen möchte.

Über die eigentliche Szene der Geschichte hinausgehend, schafft Böttner damit eine Verbindung von Vater-Sohn-Beziehung zu einer Künstler-Werk-Darstellung. Die am Boden neben Ikarus liegenden Arbeitsgeräte unterstützen eine solche Mehrdeutigkeit: Hammer und Meißel stehen für den Schöpfer-Bildhauer, Zirkel und Lineal für den technisch versierten Architekten. Auch Daedalus' Tun selbst weist auf

den Praktiker, unterstützt durch die glühende Kohle im Dreifuß, die vermutlich zur Erwärmung des Wachses bei der Herstellung des Flugapparates benötigt wurde. Die in solcher Verbindung vorgestellte Einheit von Kunst, Technik und Handwerk und Erfindungsreichtum wird durch die Anwesenheit Minervas, der dafür zuständigen Schutzgöttin, in Form einer Statue zusätzlich unterstrichen.

Lehrer und Schüler – Vergleich zweier Rezeptionstücke

Das Thema *Daedalus bindet Ikarus die Flügel an* stand bei den Künstlern des 16. und 17. Jahrhunderts in hoher Gunst, wie Gemälde von Jan Boeckhorst, Charles Le Brun, Andrea Sacchi und Domenico Piola belegen.³⁴⁹ Diese Bilder mögen Böttner bekannt gewesen sein, allerdings ist es wahrscheinlicher, dass er mit der Aufnahme dieses Motivs eher seinem Lehrer Joseph-Marie Vien an der Pariser königlichen Akademie nacheiferte. Der Franzose hatte 1754 das Sujet *Dédale dans le labyrinthe attachant des ailes à Icare* als sein morceau de réception bei der *Académie Royale de peinture et de sculpture* in Paris eingereicht. 32 Jahre später, im Jahr 1786, fertigte Böttner für die *Maler- und Bildhauer Akademie zu Kassel* sein Aufnahmestück über das gleiche Thema und in nahezu identischer Größe an. Der hessische Maler kannte das Bild Viens mit Sicherheit, da er als junger



Vien, *Dédale ...* 1754³⁵⁰

Mann von zweiundzwanzig Jahren vom Juli 1774 bis zum November 1775 selbst an der Pariser Akademie eingeschrieben war und ihm somit die Rezeptionstücke der dortigen Mitglieder zugänglich waren.³⁵¹

Wie Vien so wählte auch Böttner für seine bildliche Umsetzung des Mythos genau jenen Augenblick der Geschichte, in dem Daedalus seinem Sohn die Flügel anpasst. Dennoch ist die Gestaltung des Themas bei beiden Malern vollkommen unterschiedlich. Während der Hesse Daedalus und Ikarus nahezu parallel anordnet und seinen beiden Protagonisten, die sich in einem mit Architekturelementen,

³⁴⁹ Vgl. Abbildungen S. 94.

³⁵⁰ Joseph-Marie Vien (1716-809), *Dédale dans le labyrinthe attachant des ailes à Icare*, 1754, Paris, École Nationale des Beaux-Arts, Toile. H. 1,95 – L. 1,30. Abb. aus: GAEHTGENS/LUGAND 1988, Abb. 87.

³⁵¹ BECKER 1971, 344.

Vorhang, Skulpturfragment und Mobiliar eingegrenzten Bildraum bewegen, je eine eigene Bildhälfte zuweist, zeigt der Franzose dieselbe Vater-Sohn-Gruppe in offener Landschaft. Viens vollbärtiger Daedalus beugt sich von hinten über Ikarus' nackten Oberkörper, der dem Betrachter frontal gegenüber sitzt. Beide bilden eine Einheit, die in den Überschneidungen ihrer Körperlinien und in der Zuordnung ähnlich voluminöser Tücher unterstrichen wird, die faltenreich jeweils das Geschlecht bedecken. Dabei ist Vien unverkennbar noch der Tradition des Barock in der Verschmelzung der Figuren von Vater und Sohn verpflichtet. Diese Auffassung steht in der deutlichen Bildsprache und in der klar konturierten statuarischen Figurenauffassung Böttners, die kaum Überschneidungspunkte der beiden Dargestellten anbietet, nicht mehr im Mittelpunkt. Der Schüler legt in seinem Gemälde den Schwerpunkt eindeutig auf der Betonung der einzelnen Figur und deren unterschiedlichen plastische Körperbildung. Zudem füllt Böttner die lichtlose Umgebung mit narrativen Elementen. Auf die am Boden liegenden Werkzeuge und die Bedeutung des Minerva-Fragmentes wurde bereits hingewiesen. Weiterhin zeigt er oben rechts im Bild einen Ausblick auf das Meer und eine Insel mit darüber hängenden düsteren Wolken, die visionär bereits das bevorstehende Unheil ankündigen.

Auf das Schicksal des Ikarus weist auch der Dreifuß, der zwischen ihm und seinem Vater steht. Die glühende Kohle in seiner Schale befindet sich genau im Zentrum des Bildes unter der Federschwinge, die Daedalus gerade befestigt. Über den rein praktischen Gebrauch der Kohle hinaus evoziert Böttner damit Vorstellungen beim Betrachter, die bereits auf das tragische Ende des Jünglings weisen, dessen tödlicher Sturz vom Himmel ebenfalls durch Gluthitze ausgelöst wird. Ein derart bedeutungsgeladenes Ambiente ist bei Vien nicht zu erkennen. Wenngleich auch bei ihm einige Federn und eine niedrige Feuerstelle mit kleiner Schale, die offensichtlich zum Verflüssigen des Wachses bestimmt ist, zu Daedalus' Füßen zu sehen sind. Die Schmelzvorrichtung ist jedoch keineswegs an so einem bedeutungstragenden Ort platziert wie bei dem hessischen Maler. Zudem liegen die Utensilien zwischen dem Bildbetrachter und der tiefer als bei Böttner ins Bild gesetzten Figurengruppe. Damit schaffen sie eine Distanz zum Publikum. Vater und Sohn erscheinen als innig-intime Gruppe isoliert. Daedalus beugt sich von hinten zärtlich über seinen Jungen und legt mit der rechten Hand die Bandschleife des bereits aus zwei Schwingen bestehenden Flugapparates über seine Schulter. Seine Linke zupft derweil zwei Federn aus einem Büschel, das der Knabe für ihn bereithält. Währenddessen scheint er den Sohn

liebevoll ermahnend über die Reiseroute zu informieren, worauf der intensive Blickkontakt der beiden und der auf einen Punkt jenseits des Bildes gerichtete Finger des Sohnes weisen. Offensichtlich zeigt sie in die vom Vater vorgeschlagene Richtung.

Im Gegensatz dazu vermeidet Böttner sowohl jeglichen Augenkontakt seiner Protagonisten als auch Überschneidungen innerhalb der Gruppe. Seine Vater-Sohn-Beziehung legt er vollkommen anders an. Sie ist eher respektvoll distanziert und baut in der konträren Auffassung der beiden Personen eine Spannung auf, die auf den Zuschauer übergeht. Dabei ist Ikarus von androgyner Schönheit, Daedalus bei aller Idealität eher kräftig und männlich herb. Dieser Gegensatz wird in der nahezu marmornen Kühle des Sohnes deutlich zur Geltung gebracht: Der nackte Ikarus – frontal zum Betrachter und den Arm raumgreifend erhoben – wird zur Hauptfigur der Szene.

Tradition und Bedeutungswandel in der Rezeption des Daedalus und Ikarus-Mythos

Nur wenige Gestalten der antiken Mythologie haben einen solch vielschichtigen Lebensbezug wie Daedalus und Ikarus. Homers *Ilias* und Diodors *Bibliotheca historica* folgend schreibt Vincenzo Cartari 1556 in seinen *Imagine delli Dei degli Antichi*:

„Daedalus war der erste [...], der den Statuen die Augen öffnete und sie mit voneinander gelösten Füßen machte.“³⁵²

Er sieht also den mythischen Bildhauer als Schöpfer der bewegten Skulptur, der er den Anschein des Lebendigen zu geben verstand. Nur wenige Jahre nach Cartari tritt Daedalus in der *Iconologia* des Cesare Ripa in ähnlicher Weise in Erscheinung, indem dieser ihn bei seiner kreativen Arbeit mit Meißel und Hammer vor einer Statue sitzend darstellt.³⁵³

Daedalus steht somit stellvertretend für den Erfindungsreichtum und die künstlerischen Fähigkeiten des Menschen.



Ripa, *Daedalus*, 1760³⁵⁴

³⁵² Zit. nach RÖTTGEN 1984, 14.

³⁵³ Die *Iconologia* des Cesare Ripa war seit ihrem Erscheinen 1593 (bebildert: 1603) für jeden Künstler ein richtungweisendes Handbuch mythologischer und allegorischer Figuren und deren Attribute.

³⁵⁴ Abb. (Ausschnitt) aus: Ripa-Ausgabe von 1760/Neuaufgabe 1970 mit folgender Beschriftung: *Die Hebekunst – Was sonst die Natur vollbringet, Daedalus durch Kunst erzwinget*. Vgl. WIRTH 1970, Abb. CXCIV. *Mechanica* 195.

Er wird zum Exempel für menschliche Naturbeherrschung und für die damit verbundene Freiheit. Die Rezeption der Ikarus-Figur bezieht sich fast ausschließlich auf Ovid, der den Mythos um das Vater-Sohn-Paar gleich zweimal literarisch gestaltet hat: in seiner *Ars amatoria* (II, 17–98) und in den *Metamorphosen* (VIII, 183–235). Abgesehen von der etwas komplizierten Einbindung des Themas in die Folge seiner Verwandlungsgeschichten mittels einer Rahmenhandlung ist Ikarus hier von dem römischen Dichter als kühner Jüngling konzipiert, der in dem Rausch des Fluges die väterlichen Instruktionen missachtet, der Sonne zu nahe kommt und abstürzt. Seit Beginn des 14. Jahrhunderts wird im *Ovide moralisé*, einer Bearbeitung der *Metamorphosen* in christlicher Auslegung, sogar vor dem Ikarusflug als „Sinnbild niederer Leidenschaften und des Hochmuts“ gewarnt.³⁵⁵ Ikarus tritt als Modell für jugendliche Kühnheit, Selbstüberschätzung und anschließenden Sturz auf. Folglich stehen sowohl der Vater als auch der Sohn stellvertretend für bestimmte Fähigkeiten und Eigenheiten der menschlichen Natur. Sie sind Archetypen zum Beispiel für den Generationenkonflikt. Überdies thematisiert der Daedalus-Ikarus-Mythos die Sehnsüchte der Menschen nach Freiheit und Beherrschung der Natur. Das Fliegen, obgleich als Eigenschaft im naturwissenschaftlichen Sinne dem Menschen als nicht zugehörend bewusst, steht dabei exemplarisch für diese Wunschträume.

Die ersten erhaltenen bildlichen Umsetzungen des Mythos befinden sich auf frühen römischen Gemmen,³⁵⁶ weiterhin auf Reliefs, wie dem bekannten römischen aus Rosso antico in der Villa Albani, auf dem Daedalus neben einem bereits mit Flügeln versehenen Ikarus gezeigt wird, der noch an seiner eigenen Schwinge arbeitet. Auffallend ist, dass in den frühen Darstellungen, abgesehen von wenigen Ausnahmen, immer die den Flug vorbereitende Arbeit gezeigt wird. Das



Daedalus ..., 2. Jh. n. Chr. ³⁵⁷

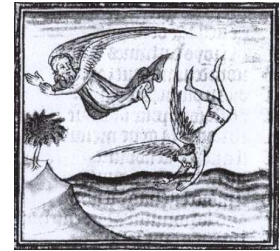
Schöpferische wird so besonders herausgestellt. Im vierzehnten Jahrhundert ändert sich in der bildlichen Umsetzung die Sicht auf den Mythos. Er wird nun als warnendes Exemplum ausgelegt. So beispielsweise in der

³⁵⁵ Vgl. WALTHER 2003, 59.

³⁵⁶ Vgl. 4 Gemmenabbildungen in: FURTWÄNGLER 1900, Tafel 28, Nr. 27, hellenistisch-frühhörmisch; Tafel 42, Nr. 1, griechisch-römisch; Tafel 63, Nr. 32, frühhörmisch-republikanisch; Tafel 37, Nr. 12, 1. Jh. v. Chr. Vgl. dazu auch RÖTTGEN 1984, 15.

³⁵⁷ Abb. aus: RÖTTGEN 1984, 15. Dieses Relief ist eines der vielen Nachbildungen des Originals aus dem 2. Jh. n. Chr., das heute im New Yorker Metropolitan Museum aufbewahrt wird. Vgl. BAUER 2000, 210f. und HELBIG 1972, 225f.

Miniatur zum *Ovide moralisé* aus der Bibliothèque de la Ville in Lyon. Sie illustriert jene Textzeilen bei Ovid, die beschreiben, dass der Vater, der weder den Wellen noch der Sonne zu nahe kommt, sich retten kann während der Sohn, die Warnungen missachtend, ins Meer stürzt. Hintergrund ist der moralphilosophische Sinn des klugen Maßhaltens, der „mesotes“, der bereits in der Sittenlehre des Aristoteles verankert ist und den originär griechischen Gedanken aufgreift, dass dem Menschen Schranken gesetzt



Daedalus ..., 2. Jh. n. Chr. ³⁵⁸

sind, die er ungestraft nicht überschreiten darf. Der Gedanke des goldenen Mittelwegs zwischen den Extremen durchzieht auch das ganze Mittelalter und kommt dort als ritterliches Ideal der *mâze* zum Ausdruck. ³⁵⁹

Lange Zeit steht also in den künstlerischen Darstellungen des Daedalus-und-Ikarus-Mythos die vorbildliche Haltung des Vaters im Vordergrund. Diese Bildaussage ändert sich ab dem 16. Jahrhundert zugunsten des gern gezeigten kühnen und furchtlosen Ikarus. Manchmal wird nun sogar allein der Fall des Wagemutigen abgebildet, ohne dass der Vater in Erscheinung tritt.



Beispielhaft ist dafür das Gemälde Pieter Brueghels von ca. 1767, auf dem Ikarus als Personifikation des gefährdeten Genius erscheint.

Brueghel d. Ä., *Sturz des Ikarus* ³⁶⁰

Das Streben des menschlichen Geistes wird vor allem in Gemälden des Barocks oft durch den erhobenen, in die Höhe weisenden Arm und den ihm folgenden Blick des Ikarus symbolisch unterstützt. Der Flug des Ikarus gilt damit auch als „Sinnbild für den hohen und freien Gedanken“³⁶¹. Dem steht im 16. und 17. Jahrhundert Daedalus als wirklichkeitsnaher Erfinder und Handwerker beim Befestigen und Anbringen der Federn gegenüber.

In dieser Tradition und im Sinne der beginnenden Trennung von Kunst und dem Technikinteresse am Ende des 18. Jahrhunderts versteht Wilhelm Böttner die mythologische Geschichte: einerseits der eher bodenständigen Praktiker Daedalus andererseits der idealschöne, in luftige Höhe empor weisende Ikarus. Der Vater als

³⁵⁸ Daedalus und Ikarus beim Flug, in: *Ovide moralisé* Lyon, um 1350/70, Bibliothèque de la Ville. Abb. aus: RÖTTGEN 1984, 16, Abb. 12.

³⁵⁹ Vgl. RÖTTGEN 1984, 7, 17.

³⁶⁰ Pieter Bruegel d. Ä., (um 1525/30-1569) *Landschaft mit Sturz des Ikarus*, 1567, Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts, Collection Mme Van Buren, Abb. aus Internet: commons.wikimedia.org/wiki/File:Landschaft_mi... Aufruf am 27.11.2009.

³⁶¹ Vgl. RÖTTGEN 1984, 25.



Boeckhorst, Ende 16. Jh. ³⁶²



Le Brun, 1645/46 ³⁶³



Sacchi, 1. Hälfte 17. Jh. ³⁶⁴



Piola, 1670 ³⁶⁵

Handwerker bereitet konzentriert arbeitend den Flug vor. Diesem Tun gingen Naturbeobachtung, Erfindung und rationale Planung voraus. Bei Ikarus hingegen spielten während der Vorbereitung auf das Abenteuer des Fluges Vernunftgründe wohl weniger eine Rolle. Im Vordergrund steht bei dem Jüngling sein jugendlicher Drang zur stolzen Selbsterfahrung.

In historisch-kritischer Reflexion führt Böttner damit verschiedene Bildtraditionen zusammen. Er stellt Daedalus bei seiner schöpferischen Arbeit dar, wie er es vielleicht auf dem erwähnten Relief der Villa Albani in der Antikensammlung des Kardinals Alessandro Albani gesehen hatte, die unter der Beratung Johann Joachim Winckelmanns stand. Böttners Interesse an dem Archäologen und Kunstgelehrten belegen immerhin drei Schriften im Nachlass des Malers.³⁶⁶ Auch mag ihn Ripas *Iconologia* angeregt haben, die in einer niederländischen Ausgabe von 1644 ebenfalls in seinem Besitz war.³⁶⁷ Der hessische Maler greift zudem auf die am Ende des 16. Jahrhunderts beginnende Darstellungspraxis zurück, Vater und Sohn beim Anbringen des Flugapparates zu zeigen. Dabei liegt der Akzent auf dem Sehnsuchts- und Freiheitsgedanken, der in dem erhobenen Arm und in der Blickrichtung des Ikarus deutlich wird.

Böttner verknüpft also antike Vorstellungen mit zeitgenössischen Bildauffassungen. Sein Daedalus ist der Schöpfer, der – in der Nachfolge des Heroen Prometheus – einen vollendeten Menschen geformt hat. Sein Ikarus ist sowohl körperlich als auch

³⁶² Jan Boeckhorst (1568-1605), *Daedalus bindet Ikarus die Flügel an*, Datierung unbekannt, Schloss Schleißheim, Bayer. Staatsgemäldesammlungen. Abb. aus Internet: www.latein-pagina.de/ovid/ovid_m8.htm

³⁶³ Charles Le Brun (1619-1690), *Daedalus bindet ...*, 1645–46, St. Petersburg, Eremitage. Abb. aus Internet: www.kunstkopie.ch/.../daedalus-and-icarus.html

³⁶⁴ Andrea Sacchi (1599-1661), *Daedalus bindet...*, Datierung unbekannt, Privatbesitz. Abb. aus: POSSE 1925, Tafel XIV.

³⁶⁵ Domenico Piola (1627-1703), *Dédale e Icare*, 1670, Genua, Privatsammlung. Abb. aus: SANGUINETI 2004, Bd. 2; 323, Tavola L III.

³⁶⁶ Vgl. Fußnote 146, 28.

³⁶⁷ Vgl. StA KASSEL, S1, Nr. 397, IV. Bücher in Quarto: 4.) Cesare Ripa, *Iconologia*, of Uytbeeldingen des Verstands &c Amstrd. 1644.

in seinem jugendlichen Übermut zum Höhenflug bereit und Zukunftsvisionen aufgeschlossen. So schafft es der hessische Hofmaler in der Vater-Sohn-Gruppe eine bis dahin nicht bekannte spannungsvolle Gegensätzlichkeit zu erzeugen, die sich in der physiologischen Differenzierung beider Protagonisten und in deren psychologischer Verschiedenartigkeit ausdrückt.

An zwei Kunstwerken, die ungefähr zeitgleich mit dem Werk des hessischen Hofmalers entstanden sind, kann die Besonderheit von Böttners Umsetzung des Sujets verdeutlicht werden: 1779 schuf der Bildhauer Antonio Canova für eine Nische zwischen den beiden Eingängen des Palastes von Pietro Pisani in Venedig eine Marmorgruppe, die den Moment zeigt, in dem Daedalus seinem Sohn Ikarus die Flügel anlegt. Im Zentrum der Gruppe ist ein Spatium auszumachen, das sich aus der Gegeneinanderbewegung der Körper von Vater und Sohn ergibt. Die Skulpturengruppe erhält so eine gewisse auseinanderstrebende Leichtigkeit. Sie erscheint dennoch durch den Arm des Daedalus, den er um den Nacken seines Sohnes legt, wie die Schnur, mit der er den Flügel seine Filius anbindet als feste Form. Für Ikarus ist der Flug noch nicht freigegeben, auch wenn er noch so bemüht ist, sich der umzingelnden Fürsorge seines Vaters zu entwinden. Das ist ein deutlicher Unterschied zur Darstellung Böttners. Der Ikarus des hessischen Malers, dessen ausgestreckter Arm nicht nur zur Anbringung des linken Flügels nach oben zeigt, sondern auch mit ihm und seinem Blick bereits in die Zukunft weist, Canova, *Daedalus...* 1779 ³⁶⁸



ist gedanklich schon weit entfernt von allem irdischen Geschehen. Gemeinsam ist der Canova-Gruppe und Böttners Bild, dass Daedalus jeweils Alterszüge trägt und sich so von seinem ein wenig verträumt dreinblickenden Sohn abhebt.

Mit seinem Gemälde *Daedalus bindet Ikarus die Flügel an* präsentiert sich Böttner als akademisch ausgebildeter Maler, dessen Gelehrsamkeit deutlich erkennbar ist. Das entspricht der Intention eines im klassizistischen Stil arbeitenden Künstlers.

Der hessische Maler baut die Figuren in pyramidalen Komposition auf, wie es den seit der Renaissance, unter anderem bei dem großen Vorbild Raffael, entwickelten Prinzipien entsprach. Seine delikate, fein lasierende Malweise weist auf eine

³⁶⁸ Antonio Canova (1757-1822), *Daedalus und Ikarus*, Venedig, Museo Correr; Abb. aus: RÖTTGEN 1984, Abb. 1.

Auseinandersetzung mit dem Hochrenaissance-Lehrmeister hin, ebenso mit Eustache Lesueur, dessen Malerei er als Jüngling in seiner römischen und zuvor in seiner Pariser Zeit ausgiebig kopiert hat.³⁶⁹ Andere Besonderheiten wie die Ponderation der Figuren und die friesähnliche Aufreihung seiner Protagonisten bei En-face-Stellung des Ikarus und Profilansicht des Daedalus orientieren sich wiederum an der Antike. Die Hervorhebung heller, in schöner Linienführung konturierter Figuren vor einem nahezu perspektivelosen dunklen Hintergrund ergänzt formal diese neue klassizistische Kunstauffassung. Die konsequente, nahezu schulische Anwendung dieser Richtlinien im Gemälde ist verständlich, wenn man bedenkt, dass Böttner sich mit diesem Bild Zugang zur Maler- und Bildhauer Akademie in Kassel zu verschaffen suchte.

Böttners Bild ist durchaus auch als Sinnbild des Zeitalters der Aufklärung zu werten, in dem man sich unter anderem – genau wie der Daedalus der Mythologie – mit der Überwindung der Schwerkraft eingehend beschäftigte.

III. 4.1.5. *Schlafende Venus mit Amor*

In Böttners malerischer Umsetzung mythologischer Themen sind es die Venusdarstellungen, die sich der besonderen Vorliebe des hessischen Künstlers erfreuen. Er hat sich in vielen Zeichnungen und Ölgemälden mit der Liebesgöttin, insbesondere in Kombination mit ihrem Sohn Amor³⁷⁰, auseinandergesetzt. In dem 1796 an seinen



Verlegerfreund Justi geschriebenen Brief mit der

*Schlafende Venus mit Amor, 1789*³⁷¹

Auflistung seiner „vorzüglichsten Werke“ führt er allein unter diesen 36 Gemälden fünf Bilder auf, bei denen Venus das Hauptthema ist.³⁷² Meine Nachforschungen

³⁶⁹ Eustache Lesueur (1616-1655), gen. ‘französischer Raffael’. Besonders verwiesen sei auf Böttners erste Reise in die französische Metropole 1773–1776 in der er in dem ‘Kleinen Karthäuserkloster’ zu Paris den Zyklus von 22 Bildern aus dem Leben des Hl. Bruno kopieren durfte. Vgl. II. Die Biographie des Malers Wilhelm Böttner; In Böttners Nachlass befinden sich 3 Kupferstiche nach Lesueur, vgl. StA KASSEL, S1, Nr. 397: II. Kupferstiche, 78) Nach Le Sueur, a.) *der heilige Laurentius*, b.) *St. Bruno*, c.) *Jesus, Martha und Maria*.

³⁷⁰ Vgl. *Eros*, in: LÜCKE 1999, 289: „Venus/Aphrodite habe den E./Cupido[Amor] allein aus sich geboren.“ Angegebene Quelle: Servius Maurus Honoratius, *Commentarii in Virgilium, Aeneis* 1,664.

³⁷¹ Farbfoto der MHK.

ergänzen diese Auflistung um weitere Werke.³⁷³ Exemplarisch für dieses häufig von Böttner gewählte Motiv soll hier eine *Schlafende Venus mit Amor* vorgestellt werden.

Die Göttin Aphrodite und ihre Darstellung in der bildenden Kunst

Schon vor ihren zahlreichen Abbildungen auf attischen Vasen hat die griechische Göttin der Liebe, Fruchtbarkeit und Schönheit, Aphrodite, die später mit der römischen Venus gleichgesetzt wurde, die Menschen beschäftigt. Davon zeugen literarische Quellen, denen eine mündliche Verbreitung vorausgegangen sein muss.³⁷⁴ Der Mythos und der Kult hatten ihren Ursprung wahrscheinlich im Orient³⁷⁵ und kamen in abgewandelter Form über Kypros (Cypern) und Kythera nach Korinth.³⁷⁶ Die ersten Veranschaulichungen der Göttin begegnen uns in der Vasenmalerei des fünften und vierten Jahrhunderts v. Chr. sowie auf Münzen aus dieser Zeit.³⁷⁷ Später überwog ihre figürliche Darstellung in der Skulptur oder im Relief. Alle bildlichen Umsetzungen zeigen die Liebesgöttin nackt oder nur leicht umhüllt, wobei die Kleidung vornehmlich dem Zweck dient, ihre weiblichen Formen besonders hervorzuheben. Das wird am „nassen“ Gewand, der so genannten Aphrodite Fréjus oder auch an den halbentblößten Aphroditen vom Typ *Capua* und *Arles* deutlich.³⁷⁸

³⁷² Böttner betitelt sie folgendermaßen: „2. Mars und Venus; 3. Venus und Kupido; 4. Das Urtheil des Paris; 7. Venus und Kupido schlafend; 24. Venus und Kupido, welcher seine Pfeile schleift.“ S. JUSTI 1796, 297f.

³⁷³ Vgl. Katalog: HG 1 *Venus erklärt Amor den Liebespfeil*; HG 2 *Venus und Amor schlafend*; HG 3 *Venus auf dem Taubenwagen*; HG 13 *Liegende Venus mit Amor, der seinen Pfeil an einem Schleifstein schärft*; HG 18 *Schlafende Venus mit Amor und einem Rosenzweig*.

³⁷⁴ Nach Homer (*Ilias* 5,370-417) war sie ein Kind des Zeus und der Okeanostochter Dione. In der Theogonie V. 188-206 des Hesiod entstieg sie an der Küste von Zypern oder Kythera aus dem Schaum des Meeres (gr. αφρός), der entstand, als Uranos das abgetrennte Geschlecht seines Sohnes Kronos in den Ozean fallen ließ. Vgl. *Aphrodite/Venus*, in: WALTHER 2003, 39.

³⁷⁵ Viele semitische Völker, mit Ausnahme der Hebräer, verehrten eine höchste weibliche Gottheit, die zugleich als Göttin des Mondes symbolisch alles Weibliche und die irdische Fruchtbarkeit verkörperte. Sie hieß z. Bsp. bei den Phöniziern Astarte, bei den Assyrern Istar und bei den Syrern Aschera. Vgl. *Aphrodite*, in: ROSCHER 1884, 390f.

³⁷⁶ Vgl. *Aphrodite*, in: LAMER/KROH 1989, 44.

³⁷⁷ Auf archaischen Vasen tritt Aphrodite besonders im Zusammenhang mit dem Parisurteil auf. Auf Münzen ist häufig nur der Kopf der Göttin zu sehen. Vgl. *Aphrodite in der Kunst*, in: ROSCHER 1884–1886, 406f.

³⁷⁸ Letzterer um 370/60 v. Chr. datiert, wird von vielen als Frühwerk des Praxiteles (tätig um 370-320 v. Chr.) angesehen, dem die erste Großplastik einer vollständig nackten Frau zugeschrieben wird, der *Aphrodite von Knidos (Knidia)*, um 340 v. Chr. Zur Aphrodite vom Typ *Fréjus*, vgl. LIMC II, *Aphrodite*, 225, Marmorstatue, Paris, Louvre, MA 525, S. 34. Zur Aphrodite vom Typ *Arles*, vgl. LIMC II, *Aphrodite*, 526, Marmorstatue, Paris, Louvre MA 439, S. 63. Quellen angegeben in: HINZ 1998, 22 und 240.

Wenn sich auch Dürer dem Sujet des weiblichen Aktes bereits angenommen hatte,³⁷⁹ so fand im Zuge der Wiederbelebung antiker Literatur die Darstellung nackter mythologischer Personen, darunter der Venus einen ersten Höhepunkt im 16. Jahrhundert zum Beispiel mit Botticellis *Geburt der Venus*³⁸⁰. Die 'liegende Nackte' als Thema der venezianischen Renaissance wurde dann weiterhin von so berühmten Malern wie Giorgione, Tizian, Poussin und Lairese umgesetzt. Böttner steht also mit seinen Venusdarstellungen in einer langen Tradition.



Giorgione, 1508-10³⁸¹



Tizian, um 1538³⁸²



Poussin, um 1640³⁸³



Lairesse, 1680-85³⁸⁴

Wilhelm Böttners Schlafende Venus – Bildbeschreibung und ikonographische Interpretation

Das 1789 datierte annähernd dreiviertel auf anderthalb Meter große Ölgemälde Schlafende Venus mit Amor befindet sich heute in Kassel in der.³⁸⁵ In dem 1792 von David von Apell veröffentlichten Reiseführer Cassel und die umliegende Gegend macht der Autor zu einem „äußerst prächtigen Schlafzimmer“ im Erdgeschoss von Schloss Weißenstein folgende Bemerkung:

„Das fürstliche Bett stehet in einem Alkoven, der durch zwei gereifte Säulen von dem Zimmer selbst abgesondert ist. In diesem hängen verschiedene Porträts und eine schlafende Venus von dem jetzigen Hofmaler und Professor Böttner.“³⁸⁶

³⁷⁹ Vgl. u. a. Albrecht Dürer (1471-1528), *Die vier Hexen*, Kupferstich, Frankfurt a. M. Städel Museum oder Albrecht Dürer, *Frau in einer Nische*, 1498, Zeichnung, New York, Metropolitan Museum, in: HINZ 1998, 208 und 218.

³⁸⁰ Sandro Botticelli (1445-1510), *Geburt der Venus*, 1484–86, Florenz, Galleria degli Uffizi.

³⁸¹ Giorgione, egl. Giorgione da Castelfranco (1477 oder 78-1510), *Schlafende Venus*, 1508–1510, (von Tizian vollendet), Dresden. Gemäldegalerie Alte Meister. Abb. aus: MARX 2005, 131.

³⁸² Tiziano Vecellio (um 1477 oder 1488/90-1576), *Venus von Urbino*, um 1538, Florenz, Galleria degli Uffizi. Abb. aus: CALABRESE 2003, 192f.

³⁸³ Nicolas Poussin, horizontal gespiegelt: *Venus mit Amor*, um 1640, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen. Abb. aus: MARX 2005, 290.

³⁸⁴ Gérard de Lairese (1640-1711), *Bacchante endormie*, 1680/85, Bremen, Kunsthalle Bremen, Abb. aus: ROY 1992, 140.

³⁸⁵ Vgl. Kat. Nr. HG 12 *Schlafende Venus mit Amor*, 1789.

³⁸⁶ APPELL 1792, 105; Schloss Weißenstein wurde 1786–1790 unter der Leitung von Simon du Ry erbaut. Es handelt sich dabei um den heutigen Südflügel des Schlosses Wilhelmshöhe. Vgl. DITTSCHHEID 1987.

Dass es sich um das hier beschriebene Gemälde handelt, ist anzunehmen, da Böttners andere *Schlafende Venus mit Amor* erst 1797 entstanden ist.³⁸⁷

Das Bild aus dem Jahr 1789 zeigt eine auf dem Rücken liegende, unbedeckte junge Frau in einer Waldlichtung. Ihr Oberkörper ist auf der linken Bildseite ein wenig erhöht gelagert, so dass die gesamte Figur mit den nach rechts ausgestreckten Beinen eine Diagonale bildet. Die Nackte ruht, unterhalb eines Rosenstrauches, am Fuße eines Baumstammes auf Tüchern, welche den moosigen grünen Waldboden bedecken. Zum Betrachter hin liegt, an den rechten Oberschenkel der Frau gelehnt, ein nacktes Kind mit Flügeln, das sich in ihren Schoß einrollt. Es akzentuiert die Mitte des Gemäldes. Neben ihm, im Bildvordergrund, überdeckt ein mit Pfeilen gefüllter Köcher einen Bogen an einem roten Band.

Während Venus und Amor in gleißendes Licht getaucht und dadurch besonders hervorgehoben sind, erscheint die sehr viel dunklere Umgebung als Kontrast. Blau verschattet erkennt man zwei schnäbelnde, weiße Tauben, die rechts im Bild auf dem Ast eines sich verzweigenden Laubbaumes vor einer grünbraunen Hügellandschaft sitzen. Die Attribute Köcher und Bogen weisen das geflügelte Kind als Amor aus und machen deutlich, dass es sich bei der Frau um dessen Mutter, die Liebesgöttin Venus, handelt.³⁸⁸ Ihr nackter Körper wendet sich in leichter Torsion dem Betrachter zu und präsentiert sich fast frontal. Der Kopf dagegen, der sich ein wenig nach hinten neigt, ist nur im Profil zu erkennen. Die mit geschlossenen Augen ruhende Göttin liegt ganz entspannt, das Haupt in die Beuge ihres linken Armes gebettet. Ihr rechter ist am Ellenbogen aufgestützt, wobei die herabhängende Hand die völlige Gelöstheit der Schönen unterstreicht. Das blonde, lange Lockenhaar der Venus wird von einem blauen Band gehalten und fällt auf beiden Seiten bis in die Achselhöhlen hinunter. So umrahmt es die jugendlichen, festen Brüste. Die Beine ragen weit in die rechte Bildhälfte. Das ausgestreckte linke ist über das leicht abgelenkte rechte Bein geschlagen. Kopf und Oberkörper liegen auf einem zarten weißen Stoff, der auf einem samtig anmutenden roten Tuch ausgebreitet ist. Beide Gewebe wirken wie abgestreifte Kleidungsstücke etwa einer Chemise oder eines Chitons. Die Beine und Füße hingegen sind auf einen dunklen blauschwarzen Stoff, einem abgelegten Umhang ähnlich, gebettet. Die Scham der Venus verdeckt der geflügelte Amor,

³⁸⁷ Vgl. Kat. HG 18 *Schlafende Venus mit Amor*, 1797.

³⁸⁸ *Amor* gr. Eros ist die Liebe selber, aber auch ein Liebesgott. In der *Theogonie* des Hesiod ist Eros eine der ältesten Gottheiten und von selbst entstanden. Nach späterer Auffassung ist er der Sohn des Ares und der Aphrodite. Vgl. *Eros*, in: LAMER 1989, 192.

dessen Gesicht von blonden Locken umrahmt ist. Er schläft mit seinem rundlichen Körper im Schoß seiner Mutter und hat seinen linken Arm als Kopfstütze zwischen deren Beine gelegt. Die rechte Hand umfasst das linke Handgelenk, so dass der Kopf des Knaben zwischen seinen Armen ruht. Seine hellbraunen Flügel bilden einen Kontrast zu dem weißlich-rosenfarbenen Inkarnat des Paares. Amor hat das linke Bein unter sein leicht abgewinkeltes anderes geschoben, so, dass die erdig verschmutzten Fußsohlen sichtbar sind. Die innige Verbundenheit von Mutter und Sohn wird durch das enge Zusammenliegen, die Nacktheit und die gleiche Farbwahl bei der Ausführung des Inkarnats und der Haare unterstrichen.

Die Blüten des Rosenbusches – seit jeher Sinnbilder der Weiblichkeit – lässt der Maler aus dem verschatteten Hintergrund zur hellen Zone des Venus-Oberkörpers ranken. Diese Blumen standen bereits symbolisch für die antiken Göttinnen des Orients.³⁸⁹ Eine der Varianten im Mythos um Aphrodite erzählt, dass die Göttin sie aus dem Blut des sterbenden, von ihr geliebten schönen Jünglings Adonis sprießen ließ.³⁹⁰ Griechische Anhänger und Anhängerinnen der Aphrodite nannten wohl deswegen ihre Zeremonien auch die 'Mysterien der Rose' und römische Priesterinnen der Venus trugen als Zeichen ihres Amtes diese Blume. Die im Bild verstreuten Blüten und Knospen könnten zudem als Erinnerung an die ursprüngliche Funktion der römischen Gottheit als Frühlings- und Gartengöttin dienen.³⁹¹ Allerdings erscheint hier angesichts der Nacktheit der Göttin und des neben ihr liegenden Amors der Verweis auf ihre Rolle als Liebesgöttin nachvollziehbarer. Das wird durch das schnäbelnde Taubenpaar auf dem Zweig des Baumes rechts im Bild unterstützt. Dieses Gewächs kann nach seinem Laubwerk zu den Myrtazeen gerechnet werden kann. Auch die Myrte war – wie die Rose – Aphrodite heilig und betont wie diese die chthonische Seite der Göttin.³⁹² Vergleicht man den hier dargestellten Baum mit anderen Laubhölzern in den Gemälden Böttners,³⁹³ so kann man nicht mit Gewissheit sagen, ob der Maler wirklich eine Myrte meinte. Es ist jedoch anzunehmen, dass aufgrund von Böttners umfassender Kenntnis der Ikonographie diese Gattung dargestellt ist. Nach dem Mythos sollen griechische Seeleute Myrten auf ihren Reisen mitgeführt haben, um durch sie den Segen der

³⁸⁹ Vgl. zur Rose allg. *Rosettenfenster* und *Rose* in: WALKER 1988.

³⁹⁰ Vgl. *Rose*, in: LCI 1974, Bd. 3. Dazu auch der griechische Dichter Bion (2. Jh. v. Chr.) in seiner Totenklage um Adonis, in: ALBRECHT 1998, 632, 735ff. (Anmerkungen im 11. Buch).

³⁹¹ Vgl. *Venus*, in: HUNGER 1988.

³⁹² Vgl. Wolfgang Fauth, *Aphrodite*, in: DER KLEINE PAULY 1979, Bd. 1.

³⁹³ Z.B. im *Familienbild des Landgrafen Wilhelm IX.*, Kat. PG 12.

Göttin zu erleben.³⁹⁴ Das auf dem Zweig sitzende, schnäbelnde Taubenpärchen ist unmissverständlich. Die Taube wurde schon den großen semitischen Mutter- Liebes- und Vegetationsgöttinnen, wie zum Beispiel der babylonische Ishtar und der phönikische Astarte, in deren Nachfolge Aphrodite stand, als Attribut beigegeben.³⁹⁵ Der Vogel stand im Altertum für das fruchtbarste und zärtlichste Geschöpf überhaupt und ist hier im Bild als Symbol des sublimierten Eros anzusehen.³⁹⁶ Diese Verbindung von Amor zu den schnäbelnden Tauben schafft Böttner durch die gleiche blauweiße Farbgestaltung vom Bogenansatzes der kleinen Schwinge des Liebesgottes und dem Gefieder der Vögel.

Der schlafende Amor hat auf dem Gemälde mehrere Funktionen. Zum einen identifiziert er mit seiner Anwesenheit die nackte Schöne als Liebesgöttin Venus und bedeckt durch seine Lage deren Scham. Zum anderen spiegelt seine Haltung den Schlaf seiner Mutter und verstärkt damit die Ruhe des gesamten Bildes.³⁹⁷ Die Wirkung wird durch Amors abgelegten Köcher mit Pfeilen und dem daneben liegenden Bogen unterstützt. Diese Werkzeuge benötigt der Liebesgott sonst, um zwischenmenschliche oder auch göttliche Liebesbeziehungen auszulösen.³⁹⁸ Die Pfeile des Eros sind laut dem Mythos Strahlen, die Botschaften der Liebe durch sexuelle Vereinigung darstellen.³⁹⁹ Sie können von unterschiedlichen Metallen sein: goldene für den Geliebten, bleierne für den Ungeliebten.⁴⁰⁰ Diese Verschiedenheiten sind auf Böttners Gemälde nicht zu erkennen, wohl aber Farbunterscheidungen der Pfeilfedern. Den Bogen soll Amor aus dem Holz der Keule des Herakles geschnitzt haben, eine Anspielung darauf, dass die Liebe selbst den Stärksten besiegt.⁴⁰¹

Auffällig ist, dass Böttner mit seiner Darstellung der Venus kein besonderes Ereignis des Mythos herausgegriffen hat. Zwar verweisen Amor und seine Attribute auf Venus, doch geht es primär um die Darstellung der nackten Frau, die Präsentation

³⁹⁴ Vgl. *Myrte*, in: WALKER 1988; Vgl. dazu auch LÜCKE 1999, 151: hier wird Bezug auf ein Myrtenwunder genommen, welches der griechische Schriftsteller Athenaios in seinem um 200 n. Chr. entstandenen Werk *Deiphnosophistai* (Gelehrtenmahl) erwähnt.

³⁹⁵ Vgl. *Taube*, in: WALKER 1988.

³⁹⁶ Vgl. *Taube*, in: HEINZ-MOHR 1984.

³⁹⁷ Hypnos/Somnus (Personifikation des Schlafs) kann in Gestalt des schlafende Eros/Amor-Kindes auftreten. Ein frühes Beispiel einer solchen Darstellung ist das Bronzeoriginal eines geflügelten Kindes, das schlafend auf dem Rücken liegt aus dem späten 3. Jh. v. Chr. Vgl. dazu Inv. Nr. 43114 des New Yorker Metropolitan Museum, und Eros, in: LÜCKE 1999.

³⁹⁸ Vgl. WALTHER 2003, 87.

³⁹⁹ Vgl. *Pfeil*, in: WALKER 1988.

⁴⁰⁰ Vgl. *Aphrodite*, in: LÜCKE 1999, 41. Als Quelle wird Servius Maurus Honoratius, *Commentarii in Virgilium* angegeben.

⁴⁰¹ Vgl. GREER 2003, 60f. Greer bezieht sich auf eine Skulptur des Lysippos aus dem 4. Jh., die Praxiteles rezitierte und den Knaben beim Anfertigen eines Bogens aus der Keule des Herakles zeigt.

unverhüllter Schönheit und die Sinnlichkeit weiblicher Körperlichkeit. Der Betrachter ist hier Voyeur, wird jedoch durch den Liebesgott auf Distanz gehalten und in seinem erotischen Verlangen gebremst. Die plastisch fast greifbare Repoussoir-Figur des Amors liegt als Barriere zwischen dem nackten, jugendlichen Körper der Frau und dem Zuschauer. Die Brustwarzen der Venus sind nur angedeutet, im Widerschein des Lichts treten ihre Höfe nicht hervor. Weiterhin entzieht sich der nur im Profil gezeigte, nach hinten im Schlafgestus geneigte Kopf der Venus dem Blick des Beobachters. Das gleißende Licht, das die nackten Körper erstrahlen lässt, gibt der Komposition einen überirdischen Glanz und versetzt die dargestellte Zweiergruppe in eine mythische Sphäre. So wird die Urmacht der Göttin Venus unmittelbar anschaulich.

Sich in der Darstellung des Aktes zu bewähren liegt im Bestreben eines jeden Künstlers und hat bis heute für die Ausbildung an Akademien nicht an Bedeutung verloren. Es mag zudem an der allgemeinen Beliebtheit dieses Mythos als Thema der bildenden Kunst liegen, dass in Wilhelm Böttners malerischem Œuvre so häufig das Venus-Sujet auftaucht. Für einige der Darstellungen, insbesondere die der liegenden Göttin, wird möglicherweise auch ein Auftrag vorgelegen haben, auch wenn dieses schriftlich nicht nachzuweisen ist. Auf seinen Reisen stieß begegnete Böttner mit Sicherheit wiederholt auf Venus-Darstellungen. Ob ihm dabei ein bestimmtes Bild besonders angeregt hat, darüber findet sich in seinen Briefen und persönlichen Dokumenten keine Aussage. Man kann nur vermuten, welche Werke er gesehen haben kann und welche ihn zu seiner Fassung des Themas motiviert haben könnten.

Mögliche Vorbilder für Wilhelm Böttners Darstellung der schlafenden Venus

Einige der Repliken der *Knidia*, die in Antikengärten⁴⁰² oder an prominenten Plätzen in Rom aufgestellt waren, hat Wilhelm Böttner auf seiner Italien-



Colocci Brunnen⁴⁰³



Cleopatra Brunnen⁴⁰⁴

⁴⁰² Ende des 15. Jahrhunderts wurden in Rom Antikengärten angelegt. Sie gelten als Frühform eines Museums bzw. eines Lapidariums. Vgl. RENGHER 2001, 226.

⁴⁰³ Kupferstich von Jean Jacques Boissard (1533-1598) aus dem Jahre 1598. Abb. aus: MACDOUGALL, 1975, 360, Nr. 2. Der Colocci Brunnen wurde kurz nach 1512 im römischen Garten von Angelo Colocci aufgestellt. Vgl. WEBER, 2001, 21.

Italienreise 1777 bis 1781 ganz sicher gesehen. Vielleicht haben sie ihn angeregt, sich des Themas der nackten Venus anzunehmen, oder die so genannten „schlafenden Nymphen“, die als Brunnenfiguren in Roms öffentlichen Räumen zu bewundern sind.⁴⁰⁵ Auch sie liegen entweder nackt auf Stoffen, wie die Nymphe an der Wand des *Colocci* Brunnens oder sind von so genannten 'nassen' Tüchern umhüllt wie *Cleopatra* als Teil eines Brunnens im Statuenhof des Belvedere vom Vatikan. In der Tradition dieser weiblichen Brunnenfiguren⁴⁰⁶ steht auch die berühmte *Schlafende Venus* von Giorgione, die von Tizian vollendet wurde. Allerdings kann Böttner diese nur in Kopien oder in Studien gesehen haben, da sie bei dem Besuch der Dresdner Gemäldegalerie auf seiner Rückreise von Rom 1781 nicht ausgestellt war.⁴⁰⁷ Sie soll trotzdem als Vergleich herangezogen werden, weil in Böttners Nachlass ein Kupferstich der *Venus von Urbino*⁴⁰⁸ aus den Florentiner Uffizien nach Tizian verzeichnet ist – ein Gemälde, das in direkter Nachfolge der Venus von Giorgione gesehen wird.

Die *schlafende Venus* von Giorgione ist mit den Maßen 108 x 175 cm um einiges größer als Böttners Gemälde. Die Bildparallelen sind augenfällig: Beide weiblichen Akte sind von links nach rechts in einer leichten Diagonale in den Gemälden platziert. In Giorgiones Komposition beschreibt die Figur der Frau durch den aufgerichteten Oberkörper das Segment eines Halbkreises und wendet ihr Gesicht dem Betrachter zu. Dadurch wirkt sie – trotz geschlossener Augen – bewegter. Ihr Oberkörper ruht bis zur Hüfte auf einem Felsen, der mit einem roten Stoff, durch Einschnürungen einem Kissen ähnlich, abgedeckt ist. Ein seidig glänzendes,

⁴⁰⁴ Zeichnung von Francesco de Hollanda aus den Jahren 1538–39, Escorial ms fol. 8. Abb. aus: MACDOUGALL 1975, 360, Nr. 1. Der Brunnen der liegenden Ariadne, in der Renaissance als *Cleopatra* Brunnen interpretiert, wurde 1512 im Hof des vatikanischen Belvedere aufgestellt.

⁴⁰⁵ Vgl. dazu MACDOUGALL 1975, 357f.

⁴⁰⁶ Eine Auflistung solcher Skulpturen vgl. PRASCHNIKER 1947, 80, Fußnote 52 und KAPOSSY 1969, 18.

⁴⁰⁷ Das Gemälde wurde 1699 als „un tableau avec un petit Amour del Giorgione Original“ von August dem Starken von dem Kunsthändler Le Roy erworben. In einem Gesamtinventar aller königlichen Gemälde von 1722 und 1728 wurde das Werk unter der Nr. A49 Tizian zugeschrieben. Die Kenntnis, dass der Maler Tizian oder Giorgione waren, ging später verloren. 1741 wird in einer neu erstellten Inventarliste unter der gleichen Nr. „eine Venus, bey den Füßen Cupido“ erwähnt. Danach verliert sich die Spur des Gemäldes. Es wird nicht in der Galerie König Augusts III. am Judenhof aufgenommen, die Böttner auf seiner Rückreise aus Rom gesehen haben könnte. Erst in dem Katalog der Galerie von 1835 und 1837 wird das Gemälde als „Unbekannt. Venezianische Schule. Venus schlafend, die rechte Hand über den Kopf gelegt, zu ihren Füßen sitzt der Liebesgott“, aufgeführt. Kurz darauf wird der Cupido übermalt. Vgl. WEBER 2001, 18. Zwischen 1741 und 1834 galt das Gemälde in Dresden als verschollen. Vgl. WEBER 2001, 18.

⁴⁰⁸ Vgl. StA KASSEL, S1, Nr. 397 darin: II. Kupferstiche, Nr. 83) Tizian; c.) *eine Venus*, v. Stange. [Tizians *Venus von Urbino* wurde von Robert Stange (1721-1792) gestochen. Das Ölgemälde der *Venus von Urbino*, das um 1538 entstand, wird heute in Florenz in der Galleria degli Uffizi aufbewahrt.

beigefarbenes Tuch kommt darunter zum Vorschein und dient als Unterlage für ihre Hüfte und Beine. Im Hintergrund nutzt Tizian, der das Giorgione-Gemälde ergänzte, das größere Bildformat zur Abbildung einer stimmungsvollen hügeligen Landschaft mit Architekturelementen und einem dramatischen Wolkenaufbau.⁴⁰⁹ So schafft dieser Maler hinter der im Vordergrund Ruhenden einen Ausblick in eine Fantasieszenerie, die am Horizont von blauen Bergen und einer Wasserlinie begrenzt wird, während rechts ein Felsen mit einer Befestigung sichtbar wird.

Neben der Lage der Liebesgöttin, der Böttner in seinem Gemälde *Schlafende Venus mit Amor* viel mehr Platz einräumt, ist der größte Unterschied der fehlende Amor. Diese Abwesenheit des Liebesboten bei Giorgione macht die Identifikation der Schlafenden als Venus etwas schwierig. Weiterhin ist die dargestellte Natur, die bei Böttner mit ikonographischen Elementen angefüllt ist, bei dem Renaissance-Maler eine ideale Landschaft: Links öffnet ein nahezu senkrecht abfallender Berghang den Blick auf eine Ebene. Auf der rechten Seite staffelt sich das Gelände über verschiedene Stufen empor. Die 'ideale Landschaft' gilt als Spiegel der Stimmungen und Träume der im Bildvordergrund schlafenden Göttin. Eine Röntgenaufnahme der in Dresden hängende Giorgione-Venus von Marlies Giebe aus dem Jahr 1992 lässt einen Amorkopf am linken Fuß der Ruhenden erkennen. Die Gestalt des Cupido ist aber nicht sicher zu rekonstruieren, denn eine spätere Übermalung überdeckt den Körper.⁴¹⁰ Das Vorhandensein einer solchen Figur darf jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, da der Putto als Fortsetzung der Linie der liegenden Gestalt nach rechts kompositionell schlüssig wäre.⁴¹¹ Der von dem Frauenkörper vorgegebene Ansatz eines Halbkreises würde so komplettiert und das Schwebende der Gestalt noch deutlicher zum Vorschein gebracht. Böttner wird also, wenn auch nicht das Gemälde selber, so doch Zeichnungen nach dem Original gesehen haben, die einen Amor aufwiesen und diese als Vorbild genommen haben. Er greift dabei wie Giorgione zwei antike Bildformeln auf: das der *Venus pudica*, also einer Liebesgöttin, die ihre Scham bedeckt – bei dem Maler des beginnenden 16. Jahrhunderts ist es die Hand der Dargestellten, bei dem des ausgehenden 18. Jahrhunderts der Kopf des schlafenden Amors. Zum anderen die Darstellung als Schlafende, was durch den über den Kopf gelegten Arm verdeutlicht wird. Der

⁴⁰⁹ Es wird angenommen, dass die Landschaft von Tizian angefertigt worden ist. 1525 schreibt Marcantonio Michiel, dass er im Haus von Jeronimo Marcello in Venedig eine Venus von Giorgione gesehen habe, dessen Landschaft wie auch der darauf anwesende Cupido von Tizian vollendet sei. Vgl. WEBER 2001, 17.

⁴¹⁰ Vgl. WEBER 2001, 20.

⁴¹¹ Vgl. HORNIG 1987, 226.

venezianische wie auch der hessische Maler rezitieren zudem die übereinander geschlagenen Beine der erwähnten „schlafenden Nymphen“, die allgemein als Ausdruck des Ruhens und zugleich als Keuschheitsgestus gedeutet werden.⁴¹² Bei aller Ähnlichkeit mit Giorgiones und auch Tizians Liebesgöttinnen ist der Körper von Böttners Venus stärker in sich gedreht, was vor allem durch die Stellung des zurückgelegten Kopfes bewirkt wird. Weiterhin variiert er die von Giorgione vorgegeben typenbildende Körperhaltung, indem er seine Venus den linken anstelle des rechten Armes über den Kopf legen lässt. Mit dieser Entscheidung erinnert er mehr an Poussins *Venus mit Amor* der Dresdener Gemäldegalerie und vor allem in der Körperhaltung seiner Venus an die *Bacchante endormie* von Gérard de Lairese. Diese liegt, ähnlich der Böttner-Venus, leicht nach rechts gedreht auf dem Rücken und hat wie sie den linken Arm über dem Kopf liegen, den rechten an der Seite. Auch die Beinstellungen sind vergleichbar. Von dieser Bacchantin befand sich eine kleinere Variante in der Sammlung Lebrun in Paris. Böttner könnte dort während seines Aufenthaltes die Mänade gesehen haben. Das Interesse für Lairese dokumentiert die Auflistung mehrere seiner Kupferstiche in seinem Nachlassverzeichnis⁴¹³. Auch Landgraf Wilhelm VIII. hatte für seine Gemäldesammlung um 1749/50 zwei Historienbilder von Lairese erstanden.⁴¹⁴

Unterschiede zeigen sich allerdings in der Auffassung der nackten Göttin. Wie ein gespannter Bogen, nahezu schablonenhaft, tritt der Umriss der Schlafenden bei Giorgione in Erscheinung und lässt sie leicht entrückt schweben. Ganz anders bei Böttner, der seine Venus in einem Bett abgestreifter Kleidungsstücke einsinken lässt. Bei Giorgione scheint Venus keinerlei Wirkung auf den unter ihr liegenden Stoff zu haben. Der hessische Maler hingegen zeigt deutlich Schatten von Spuren, die das Gesäß der Nackten, ihr rechter Arm wie auch ihr Kopf auf dem weißen duftigen Stoff wirft. Damit demonstriert er die Erdverbundenheit der Dargestellten, vielleicht ein Anklang an die ursprüngliche chthonische Funktion der Aphrodite/Venus als Gartengöttin. Das überirdisch Göttliche kommt bei Böttner zum Ausdruck, indem er die Figur durch gleißend-helle Lichtakzente hervorhebt. Dadurch erscheint der nackte Körper wie aus Porzellan oder Marmor. Wären nicht die langen, blonden Locken, die bewegt bis in die Achselhöhlen herabfallen, der weit nach hinten geneigte Kopf und die zuvor erwähnte Erdverbundenheit, könnte das helle Inkarnat

⁴¹² Vgl. zur Beinstellung TIKKANEN 1912, 138.

⁴¹³ Vg. StA KASSEL, S1, Nr. 397, II Kupferstiche: 40) *Lairese, a) Quem Mars nunquam vicit, Venus. b) Mars und Venus. c) Venus und Amor in Vulkans Schmiede.*

⁴¹⁴ Vgl. HERAEUS 2003, 21.

den Eindruck einer liegenden antiken Statue, vielleicht einer liegenden Knidia erwecken. Giorgiones Nackte dagegen liegt mit bräunlichem Inkarnat selbstvergessen in einer idealen Natur, scheinbar losgelöst von mythologischen Kontexten. Sie entspricht in ihrem Aussehen dem Frauenideal der Zeit, wie man es auch bei zeitgleichen Gemälden des entsprechenden Sujets, unter anderem bei Tizians *Venus von Urbino*, nachvollziehen kann. Giorgione und Böttner gemeinsam ist die liegende Hinbettung einer nackten Frau, die auf den Betrachter erotisch wirkt und die Spannung zwischen Entrücktheit und Natürlichkeit der Hauptperson. Während Giorgione seine Venus dem Zugriff des Publikums durch Schlafgestus und klar abgrenzender Körperkontur entzieht, benutzt Böttner neben dem Schlafgestus auch die aus der Antike übernommene marmorne ebenmäßig kühle Körperlichkeit und nicht zuletzt die Figur des Amor als Abgrenzung zum Betrachter.

Die Darstellung der Venus stellte einen Künstler seit der Antike und noch stärker seit der Wiederentdeckung menschlicher Körperlichkeit und Proportion in der Renaissance vor die Aufgabe, einen Frauenakt zu gestalten, der der Vorstellung einer schönen Liebesgöttin gerecht wird und damit generell das Ideal von Weiblichkeit in seiner Epoche verinnerlicht. Zudem war der Anspruch eines jeden Malers, das erotische Moment in seiner Darbietung so geschickt einzusetzen, dass der Betrachter von dem Werk gebannt und von der Schönheit überwältigt wird. Böttner versteht es mit großer Einfühlungsgabe, diese Anforderung zu erfüllen. Seine Venus vermittelt eine ruhende Kraft, in der auch der Verweis auf den Künstler selbst und seine Gestaltungsfähigkeiten und damit auf die Möglichkeiten der Malerei generell gesehen werden kann.

III. 4.1.6. *Pygmalion*

Den Ausführungen zum allgemeinen Mythos, zum Böttnerbild und zur Wirkungsgeschichte folgt ein direkter Vergleich mit dem Böttnerschen Daedalus-Gemälde.

Pygmalion in der Mythologie

In der antiken Mythologie ist Pygmalion nicht nur griechischer König von Kypros (Zypern), sondern auch kunstfertiger Bildhauer.⁴¹⁵ Abgestoßen von der Lasterhaftigkeit der Propoetiden – der Frauen, die sich weigerten, Aphrodite zu verehren und ihr Opfer zu bringen und die ihren Körper im göttlichen Tempel zügellos öffentlich preisgaben – verschmähte er das ganze feminine Geschlecht. Seiner Auffassung nach war der ganzen Weiblichkeit die verwerflichen Regungen der Prostitution von Natur aus mitgegeben. Also schuf der Bildhauer sein Idealbildnis einer Frau, eine Skulptur aus Elfenbein von makelloser Schönheit und äußerst lebendiger Wirkung. In dieses Bildnis verliebte er sich und opferte der Liebesgöttin Aphrodite am Tage ihres heiligen Festes, wobei er sie bat, ihm eine ebensolche Frau zu schenken. Die olympische Göttin erweckte die Statue zum Leben. Pygmalion heiratete daraufhin *Galathea*, wie nachantike Autoren sie nannten.⁴¹⁶

Um die Zeitenwende widmete der römische Dichter Ovid die Verse 243–297 im zehnten Buch seiner epischen Sagedichtung *Metamorphosen* dieser Geschichte.⁴¹⁷

Bildbeschreibung und ikonographische Deutung des Böttner-Gemäldes

Die von Böttner dargestellte Szene entspricht Ovids Vers 287 im zehnten Buch:

„Pygmalion staunt. Er traut seiner Freude noch nicht und fürchtet, er täusche sich.“⁴¹⁸

Mit offensichtlichem Staunen kniet der Bildhauer im Ausfallschritt mit dem Rücken zum Bildbetrachter, das linke Bein angewinkelt, das rechte nach vorne ausgestreckt, wie versteinert vor der ihm geschaffenen Skulptur. Sein brettartiger versteifter Oberkörper ist dabei



*Pygmalion*⁴¹⁹

⁴¹⁵ Bardo Maria Gauly, *Pygmalion*, in: *Der Neue Pauly* 2001, Bd. 10.

⁴¹⁶ Jean-Jacques Rousseau wählt 1762 in seinem Mélodrame *Scène lyrique Pygmalion* zum ersten Male den Namen Galathea für die animierte Statue, vgl. DÖRRIE 1968, 70. Vgl. zur Namengebung auch MEYER 1971, 316-319.

⁴¹⁷ ALBRECHT 1994, X, 243-297.

⁴¹⁸ ALBRECHT 1994, X/287. „Dum stupet et dubie gaudet fallique veretur“.

⁴¹⁹ Vgl. Kat. Nr. HG 17.

so stark zurückgelegt, dass er die Balance zu verlieren droht. Als Ausdruck der Verwunderung sind seine Arme und auch der Mund weit geöffnet. Die Augen aufgerissen. Die Statue der Galathea wird rechts neben Pygmalion nahezu frontal zum Betrachter präsentiert. Sie steht, ebenfalls mit ausgebreiteten Armen und Händen. Die Statuenbasis ruht auf einer wohl hölzernen Platte, auf deren Seitenkante mit *W. Böttner pinx 1795* der Maler und das Entstehungsjahr vermerkt sind. Diagonal über dem überrascht zurückweichenden Pygmalion schwebt nackt, auf der Seite liegend, Venus (Aphrodite). Sie hält zur Belebung der Statue eine hell leuchtende Fackel als „*flamma ter accensa*“⁴²⁰, wie sie bei Ovid bezeichnet wird, über das Haupt der Galathea. Links neben der Liebesgöttin zielt ein geflügelter Putto, ihr Sohn Amor, geradewegs mit Pfeil und Bogen auf den Bildhauer. Venus und der kleine Liebesschütze ruhen auf Wolken, die sich bis zum knienden Pygmalion hinunterziehen und zwischen göttlicher Sphäre und Werkstattszene vermitteln. Im Hintergrund befinden sich drei Steinskulpturen. Zwei sind direkt links und rechts hinter Galathea, die dritte am linken Bildrand zu sehen. Vorne rechts im Bild liegen Werkzeuge eines Bildhauers.

Pygmalion, Galathea und die darüber schwebende Venus bilden ein Dreieck. Dieser klare Bildaufbau lässt die unterschiedliche Gestaltung der Protagonisten durch Böttner, dessen Anleihen in der Statuenwelt der Antike offensichtlich sind, deutlich hervortreten.

Pygmalion, dessen Rücken verschattet ist, erscheint erstarrt und setzt durch seine farbintensive Kleidung einen deutlichen Bildakzent. Über ein moosgrünes, gegürtetes Untergewand schlingt sich ein voluminöses leuchtend rotes Tuch, das faltenreich das nach vorn gestellte rechte Bein verhüllt. Das eine Ende dieses Überwurfs ist weiter über den linken ausgebreiteten Arm gezogen, das andere fällt nach hinten über die Sandalensohle des knienden Beines. Den Kopf des Bildhauers zeigt Böttner im klassisch konturierten Profil. Die bis auf die Schulter fallenden dunkelbraunen Locken führen die Rückenpartie bis zum Kopf fort. Pygmalion blickt auf zur Skulptur der Galathea. Sie steht – ganz in der Art klassischer Statuen – im Kontrapost. Allerdings ist hier das an der nackten männlichen Skulptur des antiken Bildhauers Polyklet entwickelte Standmotiv ein wenig abgewandelt. Die Oberschenkel sind eng beieinander und die Knie berühren sich fast. Diese leichten Abänderungen des klassischen Kontraposts bewirken einen grazileren und

⁴²⁰ALBRECHT 1994, X, 279.

weiblicheren Stand, wie auch die auf diese Beinhaltung reagierende Hüfte.⁴²¹ Galathea wirkt neben ihrem Schöpfer nahezu farblos. Böttner kennzeichnet sie durch Grisaille-Technik als Steinstandbild, ähnlich wie die sie umgebende Statuen. Doch unterscheidet sie sich von diesen durch die dezente Farbigkeit des Inkarnats von Armen und Händen, von Dekolleté, Hals und Antlitz. Pygmalion hat sie in einen gegürteten Chiton gekleidet, der sich, ganz im Sinne des so genannten „nassen Stils“ an den Körper und dessen Formen anpasst. So sind unter dem langen Gewand sowohl die Beinhaltung als auch die Brüste wie auch der Nabel des leicht vorgewölbten Leibes deutlich erkennbar. Rechts ist der Chiton ein wenig heruntergerutscht und gibt kokett die Schulterpartie frei. Ein schmales rotes Band, eine Tanie, hält ihr Haar zusammen, welches in der Mitte gescheitelt ist und sich hinten vermutlich zu einem Knoten vereint. Im direkten Schein, der von der Venus gehaltenen Fackel, schimmert diese Frisur golden. Sie erinnert an die einer *Venus Colonna*⁴²². Durch diese zurückhaltende Farbgestaltung ist die gerade erfolgte Belebung des Standbildes von Böttner geschickt in Szene gesetzt. Galathea hat zwar noch das starr wirkende Gesicht einer klassischen Statue, aber ihre Augen sind schon weit geöffnet und scheinen genau in dem Augenblick, als die Fackel ihren Kopf berührt, aus dem Stein aufgebrochen zu sein. Die leicht ausgebreiteten Arme und Hände, die sich zu Pygmalion hin öffnen, sind in der Metamorphose weiter fortgeschritten und haben sich schon aus der vom Künstler geschaffenen Position gelöst. Im Kontrast zu den bereits belebten Partien steht der noch in Stein verbliebene Restkörper. Der sehr bewegte Faltenwurf des Chitons sowie dessen Herabrutschen an der linken Schulter deuten eine bald erfolgende weitere Verlebendigung an.

Venus schwebt in Lebensgröße nahezu unbekleidet an Galathea heran. Lediglich um die rechte Hüfte schlingt sich ein blaugrauer Schal, der ihre Scham bedeckt und hinter Brust und linkem Oberarm wieder erscheint. Die Göttin, hier in ihrer Eigenschaft als Erleuchtung Bringende, wendet ihre ganze Aufmerksamkeit der Belebung der Statue zu, die sie mit der Fackel in ihrer ausgestreckten Linken am Kopf berührt.⁴²³ Der rechte Arm ruht entspannt auf dem Oberschenkel des ausgestreckten linken Beines. Bei der Bildung dieser Figur hat Böttner sich womöglich am Typus der ruhenden Venus in der venezianischen Malerei des

⁴²¹ Vgl. HINZ 1998, 31.

⁴²² *Venus Colonna* wird die römische Kopie der Aphrodite von Knidos genannt, die Praxiteles um 340 v. Chr. angefertigt haben soll. Vgl. HINZ 1998, 229f.

⁴²³ Im alten Arabien hieß die Göttin der Erleuchtung Atthar oder auch „die Fackel der Götter“. Die Griechen setzten sie mit Artemis, Athene, Aphrodite und Kybele gleich. Vgl. WALKER 2000, 178.

Cinquecento orientiert. Neben dem abgewinkelten Bein der Liebesgöttin ist, von Wolken umschlossen und deswegen nur bis zur Brust sichtbar, ein geflügelter dunkelhaariger Putto zu sehen. Er ist im Begriff, einen Pfeil auf Pygmalion zu schießen, um in dem Bildhauer leidenschaftliche Liebe zu erwecken. Die Wolken, Symbole des transzendenten Bereiches, verdecken zum Teil die Skulpturen, die in der irdischen Sphäre des Bildhauers aufgestellt sind. Diese stehen, wie auch Galathea, größtenteils auf Plinthen und Sockeln unterschiedlicher Höhen. Auf eine Tiefenillusion hat Böttner nahezu verzichtet und so erscheinen die Skulpturen wie auf einer Bühne aufgereiht. Am linken Bildrand ist auf einem mit Akanthusblättern dekoriertem Kapitell einer Säule der Unterkörper einer bekleideten Marmorfigur erkennbar. Die Geste des Aufstützens auf ein Schild lässt sie als Minerva, Schutzherrin der Künste, identifizieren. Diese Vermutung wird bestätigt durch die Wahl des Kapitells in korinthischer Ordnung, die in den *genera* der vitruvianischen Säulenordnungen für die jungfräuliche Zartheit steht und somit gut zu der keuschen Göttin passt.⁴²⁴ Drei Stufen führen neben dem Podest der Minerva auf eine erhöhte Ebene in das Atelier. Damit ist die Göttin als Patronin der Künste, die die Szene überwacht, herausgestellt.

Im Werkstattraum selbst sind hinter der sich verwandelnden Hauptfigur noch zwei weitere Skulpturen gut sichtbar, obgleich das Geschehen im Vordergrund diese teilweise verdeckt. Die links hinter Galathea ein wenig erhöht sitzende weibliche Figur stützt gedankenvoll ihren Kopf auf die linke Hand. Sie bildet den Hintergrund für die dort fast zusammentreffenden Hände Pygmalions und seines zum Leben erweckten Kunstwerks. Das nahezu in ein Oval geschlossene Marmorbildwerk der nachdenklichen Frau ist von einem Tuch umschlungen. Nur der Kopf und der linke angewinkelten Arm, dessen Ellenbogen auf einer Ablage ruht, treten aus der Hülle hervor. Die linke Hand ist so eingebogen, dass sie das Kinn des gesenkten Hauptes darauf aufstützen kann. Diese Geste bezeichnet Cesare Ripa in seiner bebilderten *Iconologia* (1603) als *Malinconia*, als Allegorie der Melancholie. Bei Ripa nimmt eine sitzende Alte ihren vorgebeugten Kopf in beide Hände, die Augen sind

⁴²⁴ Eine Säulenordnung, d. h. die Proportionierung von Säulen, Kapitellen und Gebälken, ist erstmals von Marcus Vitruvius Pollio (um 84 v. Chr. – unbekannt) im 4. Buch seines Werkes *De architectura libri decem* aufgestellt worden. Der Beginn der Abfassung in der Zeit vor 33 v. Chr. geht aus dem Werk selbst hervor, die älteste bekannte Abschrift stammt aus dem 9. Jahrhundert. Vitruv unterscheidet 3 Ordnungen: die dorische, die ionische und die korinthische. Er charakterisiert die unterschiedlichen Säulen der architektonischen Ordnungen nach dem menschlichen Maß und so steht für ihn die dorische Säule für die Stärke und Anmut des männlichen Körpers, die ionische für die frauliche Schlankheit und in die korinthische für die jungfräuliche, mädchenhafte Zartheit. Vgl. dazu auch FENSTERBUSCH 1996, 166 f.

niedergeschlagen, die Ellenbogen auf die Oberschenkel gestützt.⁴²⁵ In ähnlicher Weise hatte bereits Dürer im Todesjahr seiner Mutter 1514 eine Kupfergravur angefertigt.⁴²⁶ Die Deutung dieses berühmten Stiches ist höchst kontrovers.⁴²⁷ Unter anderem wird vermutet, dass die auf diese Art und Weise präsentierte Frau nicht nur für die Melancholie im Allgemeinen, sondern auch für den Künstler selbst und seine künstlerische Kreativität steht. Der Schöpfer von Kunstwerken zeigt sich danach als feinsinnig und tiefgründig. Sein Genie ist zugleich Segen und Fluch. Er muss in seinem Schaffensprozess Zweifel und Depression aushalten, ehe er zur Kunst gelangt. Folgt man dieser Interpretation, wird die Melancholie als eine Voraussetzung für den Ideenreichtum verstanden. Böttner vertritt möglicherweise diese Vorstellung, wenn er eine derart beschaffene Marmorskulptur in der Werkstatt Pygmalions zeigt. Offensichtlich war es ihm wichtig, diesen Aspekt des mühevollen Gestaltens hervorzuheben, denn auf der kolorierten Vorzeichnung zu diesem Werk ist sie noch nicht vorhanden.⁴²⁸ Die Melancholie, nahezu im Zentrum des Bildes platziert, ist jedoch von der Hand Pygmalions wie der von Galathea verdeckt, was wiederum zeigt, dass sich die Idee der Verlebendigung bereits durchgesetzt hat.

Rechts hinter Galathea ist etwas erhöht eine männliche Skulptur zu sehen. Es handelt sich vermutlich um die Darstellung des Gottes Apoll. Dafür sprechen der Haarlockenkranz, welcher über der Stirn scheinbar zu einer doppelten Schleife verschlungen ist, und ein Musikinstrument ähnlich einer Lyra, die er als Attribut mit sich führt. Er steht auf einem kleinen Podest, das Instrument in der angewinkelten Rechten vor die nackte Brust haltend, die Linke hinter dem im Dreiviertelprofil gezeigten Körper. Standmotiv, Kopftypus und Frisur greifen unmittelbar das berühmte antike Standbild des Apoll vom Belvedere auf. Der Gott, dessen Aufgabenspektrum in der Antike von der Prophezeiung über die Heilung bis zur künstlerischen Inspiration reicht, ist hier von Böttner vermutlich in letzterer Funktion

⁴²⁵ Vgl. RIPA 1988, II, 25f.

⁴²⁶ Albrecht Dürer (1471-1528), MELENCOLIA I, 1514, Kupferstich, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. 352-1902.

⁴²⁷ In dem Aufsatz von Peter-Klaus Schuster in: CLAIR 2005, 90f. ist eine Zusammenfassung der Erkenntnisse zusammengestellt.

⁴²⁸ Vgl. Kat. HG 17. Unter die Zeichnung hat Böttner *Pygmalion & Elisa* geschrieben.

Zu Zeichnungen im allgemeinen: nach Kurt Badt kann es vier Vorarbeitungsstufen zu einem Bild geben, die ihren Ursprung in der Renaissance haben:

- 1) der Ur-Einfall (*prima idea*) als allererste Idee für ein Gemälde bzw. Grundidee,
- 2.) die Skizze, die etwas differenzierter als der Ur-Einfall ist,
- 3.) die Studie, in der Einzelheiten formuliert und studiert werden,
- 4.) die Zeichnung, häufig auf Karton, die als nahezu fertiges Bild gearbeitet ist, welches Umrisse, Massen, Licht und Schatten, Modellierung, Ausdruck und Gefühl bereits verdeutlicht und sogar Hinweise auf Farben und Atmosphäre gibt. Solch eine Zeichnung kann, was den Ausdruck betrifft, mit einem vollendeten Gemälde durchaus konkurrieren. BADT 1951, 18f. Die Bezeichnungen werden in der Dissertation angewandt. (Für Zeichnung wird allerdings häufig Vorzeichnung verwendet.)

gezeigt. Gleichzeitig ist das Zitat vom Apoll vom Belvedere sicher auch als Hommage an Winckelmann gedacht, der einen wichtigen Beitrag leistete zu einem neuen Verständnis der antiken Skulptur im 18. Jahrhundert und sich unter anderem intensiv mit dem Apoll vom Belvedere beschäftigte. Winckelmans berühmte Beschreibung dieser Skulptur thematisiert selbst die vermeintliche Verlebendigung der antiken Statue durch eine hingebungsvolle Betrachtung des an Pygmalion erinnernden Rezipienten:

„Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerstörung derselben entgangen sind [...] mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit.“⁴²⁹

Böttners großes Interesse an Winckelmans Schriften wurde bereits erwähnt. Und dass der Maler überdies ein großer Verehrer Ovids war, weist nicht nur die Auswahl seiner Bildthemen hin, sondern auch die auf einem hohen dreifüßigen Gestell stehende Büste. Sie ist von Böttner schemenhaft dunkel zwischen Apoll und Galathea an den rechten Bildrand gesetzt wurde. Es handelt sich dabei vermutlich um den antiken Autor der Metamorphosen und damit den Verfasser der Geschichte von Pygmalion und Galathea. Der im Schatten stehende Kopf schaut auf die von Böttner dargestellte Szene und ist im Profil gezeigt, womit auf die ewige Wertschätzung des Dichters hingewiesen wird.

Die hinter die eigentliche Bildszene zurücktretenden Skulpturen dienen nicht nur der Definition des dargestellten Ortes, eines Bildhauerateliers, sondern mit ihrer symbolischen und allegorischen Bedeutung auch der Interpretation des Bildes. Sie geben darüber hinaus einen Hinweis auf die Antiken- und Renaissancestudien Böttners. Der Nachlass des hessischen Hofmalers zeigt, dass er sich intensiv mit den Verwandlungen Ovids beschäftigt hatte.⁴³⁰ Und das könnte auf eine andere Interpretation des Bildes hinweisen. Der Maler hatte bei seiner Lektüre den weiteren Verlauf der Pygmalion-Geschichte und damit die von Aphrodite bewirkte Metamorphose der Propoetiden erfahren. Diese Frauen, Töchter des Propoetus, wurden in der griechischen Mythologie von der Liebesgöttin zunächst mit sexueller Zügellosigkeit gestraft, nachdem sie sich geweigert hatten, der Göttin den nötigen Respekt zu erweisen und Opfer zu bringen, und schließlich von ihr in Steine verwandelt.⁴³¹ Diese Geschichte, die die Bestrafung durch die Gottheit zum Thema

⁴²⁹PFOTENHAUER U.A. 1995, 165f.

⁴³⁰ Vgl. StA KASSEL, S1, NR. 397, 29f. „Bücher In Quarto“: „Ein hundert und fünfzig Kupfer zu den ovidschen Metamorphosen, durch Wilhelm Baur inventiert und Abraham Aubry gestochen“; „Bücher In Octavo & Duodecimo“: Zweyhundert und 26 Kupfer zu Ovids Verwandlungen. Augsburg“.

⁴³¹ Die Propoetiden gelten als die ersten Frauen des Altertums, die sich öffentlich der Prostitution hingaben. Vgl. dazu auch ALBRECHT 1994, 936.

hat, klingt bei der Betrachtung des Bildes und der umstehenden Steinskulpturen mit an.

1796 wird Böttners Gemälde in den *Neuen Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber* beschrieben:

„Vom Professor und Hofmaler Böttner zu Kassel erschien in diesem Jahr [...]. Bald nachher führte eben dieser Künstler eine seiner glücklichsten Idee in einem anderen Gemälde aus, welches den Pygmalion und seine Statue im Augenblick ihrer Verwandlung vorstellt. Dieser von Künstlern und Dichtern so oft bearbeitete Gegenstand schien kaum eine neue Art der Darstellung zuzulassen, und doch wusste Böttner eine noch nicht genutzte Seite daran zu entdecken. Zur Rechten des Gemäldes kniet Pygmalion in zurückgelehnter Stellung und halb im Begriffe sich zu erheben. Seine Arme sind ausgebreitet und gleichsam kraftlos niedersinkend. Stellung und Miene zeigen einen Zustand an, der aus Staunen, Freude, und Misstrauen gemischt ist. Wonnetrunken heftet er den Blick auf die zur Linken des Gemäldes befindlichen Statue, und das Wunder, welches in diesem Augenblick mit ihr vorgeht. Oben etwas hinterwärts erscheint Venus auf einer Wolke, mit besonderer Kunst dürftig und in kühnen Verkürzungen gemalt. Sie berührt mit Fackel das Haupt der auf einen Säulenfusse stehenden Statue Elisens⁴³², so, dass man die Flamme darüber emporlodern sieht. Die von dieser Berührung ausgehende Lebenskraft scheint das ganze Bild von oben herab zu durchdringen. Rosen verbreiten sich über Wangen und Lippen, die Augen werden Glut und das 'dunkle Haar scheint auf dem athmenden Busen herab zu wallen'⁴³³; selbst das weiße Gewand nimmt von der durchscheinenden Karnation einen gelblichen Ton an. Diese Wirkung verliert sich allmählich bis in die Mitte der Statue, deren unterer Theil noch ganz Marmor, oder, wenn man will, Elfenbein ist. Dieses vorzügliche Gemälde besitzt der Erbprinz von Hessenkassel, der als Kenner und selbst geübter Zeichner den Werth desselben zu schätzen wusste, und es dem Künstler abkaufte.“⁴³⁴

Böttners Gemälde wurde demnach bereits von seinen Zeitgenossen geschätzt und man bemerkte wie oben zitiert, eine „noch nicht genutzte Seite [im Bild] zu entdecken“. Diese Neuerung in der Darstellung des Themas kann sich nur, obgleich nicht erwähnt, auf die Einfügung der Melancholie beziehen.

Die Umsetzung des Pygmalion Mythos in der bildenden Kunst

Bildliche Wiedergaben des Pygmalion-Mythos sind aus der Antike nicht bekannt.⁴³⁵

Erst mit Arnulf von Orleans, der 1175 Ovids *Metamorphosen* im christlichen Sinn auslegte, die dann den *Ovide moralisé* und in anderer Form den *Roman de la Rose*

⁴³² Der Autor denkt offensichtlich an die literarischen Bearbeitungen des Pygmalion-Stoffes von 1747 und 1749 durch Johann Jakob Bodmer mit dem Titel, *Pygmalion und Elise*. Der Name Elise für Galathea tritt hier in der Literatur zum ersten Mal auf. Vgl. dazu DINTER 1979, 84f. Böttner selber hat seine Vorzeichnung ebenfalls *Pygmalion & Elise* bezeichnet. Vgl. Kat. Nr. HG 17.

⁴³³ Ob der Autor hier eine andere heute verschollene Version gesehen hat oder viel Phantasie spielen ließ, ist zurzeit nicht mehr nachzuvollziehen.

⁴³⁴ MEUSEL 1795, 943–945.

⁴³⁵ In der Spätantike und im frühen Mittelalter sind die wenigen Bezugnahmen auf den Pygmalion-Mythos in Literatur und bildender Kunst meist in der Hinsicht negativ geprägt, dass man die Statuenliebe als Perversion der natürlichen Liebe ansah. Vgl. WERNER 2000, 155.

beeinflussten, sind vereinzelte Illustrationen der Geschichte belegt, die immer einen moralisierenden Aspekt verfolgen. Die Verehrung der Statue durch den antiken Bildhauer wurde als Abart der natürlichen Liebe negativ beurteilt, was sich auch in der bildlichen Umsetzung niederschlug. Textunabhängige Einzelwerke mit der Szene *Pygmalion und seine Statue* sind erst seit Beginn des 16. Jahrhunderts im Zuge der Wiederentdeckung antiker Mythologie für die bildende Kunst belegt und vertreten auch noch im 17. Jahrhundert weiterhin den moralischen Blickwinkel.⁴³⁶ Die Geschichte von Pygmalion hat zentrale Bedeutung im Paragone, dem in Renaissance und im Frühbarock immer wieder thematisierten Wettstreit darüber, ob innerhalb der bildenden Künste der Malerei oder der Bildhauerei der Vorrang zu geben sei.⁴³⁷

Wenn nun bildhauerische Werke mit Mitteln der Malerei umgesetzt werden, wie das beim Pygmalion-Sujet der Fall ist, dann ist das auch ein Verweis auf diesen Künstlerwettstreit und seine Entscheidung zugunsten der Malerei. Richtungweisend für die nicht einen Text illustrierende Darstellung des Themas ist Jacopo da Pontormos Ölgemälde *Pygmalion und Galathea*. Es zeigt Pygmalion, der sein bereits belebtes



Pontormo, *Pygmalion*, 1529/30⁴³⁸

Standbild auf Knien bewundert, verehrt und zugleich einen Stier auf einem Altar Aphrodite als Opfer darbringt.

Der Holländer Hendrick Goltzius setzt die Tradition der Bewunderung des Künstlers

für sein Werk in einem Kupferstich von 1593 fort, schwächt jedoch den Aspekt des Opfers ab. Bei ihm wie auch schon bei Pontormo zeigt Galathea die Gebärde einer *Venus pudica*, die mit einem Tuch ihre Blöße schamhaft zu verdecken sucht. Hinweise auf die Verle-



Goltzius, *Pygmalion*⁴³⁹

Haltung und ihren Gesichts-Ausdruck. Pygmalion, der bei dem

⁴³⁶ Vgl. BLÜHM 1988, 23f.

⁴³⁷ Wurden die Positionen von Malerei und Bildhauerei schon im 15. Jahrhundert thematisiert und gegeneinander abgewogen, wie in Leon Battista Albertis *Trattato della Pictura* (1435) oder später auch bei Leonardo da Vinci (um 1490), so entbrannten kontroverse Debatten um die Vorrangigkeit von Malerei und Bildhauerei jedoch erst in den darauf folgenden Jahrhunderten. Vgl. SONNTAG 2002, 246f.

⁴³⁸ Jacopo da Pontormo (1494-1557), *Pygmalion und Galathea*, 1529/30, Palazzo Vecchio, Florenz. Abb. aus: CECCHI 1996, 15, Nr. 15. Nach Mayer/Neumann, die sich wiederum auf Blühm beziehen, ist dieses Gemälde das früheste bekannte mit einer Darstellung dieses Mythos. Es wurde unter der Leitung von Jacopo Pontormo, möglicherweise unter der Mithilfe seines Schülers Agnolo Bronzino 1529/30 gemalt. Vgl. MAYER/NEUMANN 1997, 19.

⁴³⁹ Hendrick Goltzius (1558-1617), *Pygmalion und Galathea*, 1593. Abb. aus: MAI/WETTENGL 2002, 395, Nr. 175.

italienischen Maler vor seinem dargebrachten Weiheopfer und vor Galathea kniet und die Hände anbetend gefaltet hat, sitzt bei Goltzius bequem auf einem Kissen, das auf einem Säulenkapitell ruht, und verehrt ausschließlich seine Schöpfung, zu der er hingebungsvoll aufschaut und ihr Blumen zum Geschenk macht. In der anderen Hand hält er noch den Meißel, der, wie auch der neben ihm liegende Hammer, ihn als Bildhauer und Schöpfer des Kunstwerkes ausweist. Ein Element, das auch bei Böttner auftaucht, das Pontormo jedoch gar nicht berücksichtigt.

Einen Höhepunkt erreicht die bildnerische wie die literarische Rezeption des Pygmalion-Mythos im 18. Jahrhundert mit einer äußerst variantenreichen Umsetzung des antiken Themas in Malerei, Bildhauerei, Literatur und Theater.⁴⁴⁰ Die in der Zeit der Aufklärung geführten philosophischen und pädagogischen Debatten bedienen sich nicht selten dieser Erzählung, um Theorien zu verdeutlichen, ihnen eine mythologische Basis zu geben und sie damit als überzeitliche Ideale zu postulieren. Im Zentrum der Erörterungen stehen die Fragen nach der Entstehung von Leben, nach der Rolle von Sinneswahrnehmungen bei der Bewusstwerdung und nach der Rezeption von Werken der bildenden Kunst durch den Betrachter.⁴⁴¹ So nutzt beispielsweise Abbé Etienne Bonnot de Condillac ganz allgemein eine langsame Statuenbelebung – wie die in der Pygmalion-Episode, um seine Erkenntnisse auf dem Gebiet der menschlichen Sinnesorgane und deren nachhaltige Wirkung auf den

⁴⁴⁰ Beispiele zur Malerei: vgl. S. 117.

Beispiele zur Bildhauerei: Die ersten bildhauerischen Werke sind vermutlich aus einem Pygmalion-Wettbewerb des Jahres 1673 hervorgegangen, den die von Cosimo III. gegründeten Akademie in Rom ausschrieb: Giovanni Battista Foggini (1652-1752), *Pygmalion*, TerrakottarelieF, um 1673, stark beschädigt, Rom Accademia di San Luca; Massimiliano Soldani (1658-1740), *Pygmalion*, Terrakotta, um 1673, Norfolk/Virginia, The Chrysler Museum, vgl. BLÜHM 1988, 194, 196. Im Salon von 1743 stellte Lambert-Sigibert Adam (1700-1759) einen Terrakottabonnetto dieses Sujets vor, das jedoch verschollen ist. Im Salon von 1763 zeigte Étienne-Maurice Falconet (1716-1791) eine Pygmalion-Gruppe. Vgl. BLÜHM 1988, 85.

Beispiele zur literarischen Rezeption: Der Frühaufklärer André-François Boureau-Deslandes schrieb 1741 *Pigmalion ou la statue animée*, (eine anonyme Publikation folgte, die am 14. März 1742 durch den Henker öffentlich verbrannt wurde; deutsche Übersetzungen wurden 1743 in Berlin und 1748 in Hamburg aufgelegt). Eingebettet in einen antiken Rahmen sinnt Boureau über die Umwandlung von unbelebter Materie in belebte Materie aus sich selbst heraus nach, unter Benutzung von materialistischen Spekulationen und der Kenntnis der sensualistischen Untersuchungen des Philosophen John Locke. Vgl. DINTER 1979, 77f.

Johann Jacob Bodmer, verfasste im Jahre 1747 eine polemische Replik zu der der Fassung von Boureau-Deslandes: *Pygmalion und Elise*, 1747 (der Name Elise für Galathea taucht hier erstmalig auf). Er widerspricht der These von der Konstruierbarkeit des Menschen. Seine Elise ist in viel höherem Maße Naturkind als der rein rational entworfene Automat Galathea von A. F. Boureau-Deslandes, vgl. DÖRRIE 1974, 48; Johann Wolfgang von Goethe, *Pygmalion* (Jugendgedicht), 1767, in: DÖRRIE 1974, 95/96.

Beispiele zur Theater-Rezeption: Antoine Houdar de la Motte, *Le Triomphe des Arts*, (Ballett, Szene im 5. Akt) 1700; Jean-Philippe Rameau, *Pygmalion* oder *Acte de Ballet*, (Oper), 1748; Jean-Jacques Rousseau, *Scène lyrique. Pygmalion*, (Melodram), 1762. Vgl. BLÜHM 1988, 76, 83, 105.

⁴⁴¹ Vgl. BLÜHM 1988, 107; BÄTSCHMANN 1997, 325.

Menschen zu beleuchten und die sich daraus entwickelnden Erziehungsprinzipien zu untermauern.⁴⁴² Auch Winckelmann bedient sich bei seiner Beschreibung des Apollon vom Belvedere in der zweiten Fassung seines *Pariser Manuskript* von 1756 der Pygmalion-Geschichte und nutzt diese als Metapher, wenn er dem Betrachter des Apollon mitteilt:

„Eine mit Bestürzung vermischte Verwunderung wird dich [beim Betrachten des Apoll] außer dich setzen wie dort den Pygmalion unter dessen Händen sein Bild Leben und Bewegung bekam: ja das Körperliche wird dir geistig werden.“⁴⁴³

Winckelmann setzt also den Betrachter – und damit auch sich selbst – dem mythischen Bildhauer gleich.

In ähnlicher Weise setzt sich in der Folge auch der französische Schriftsteller Denis Diderot mit dem Pygmalion-Sujet auseinander und bezieht sich dabei auf die Pygmalion-Galatea-Amor-Gruppe, die Étienne-Maurice Falconet 1763 im Salon ausstellte. Hymnisch rühmt Diderot das Werk in einem umfangreichen Text in der *Correspondance littéraire*. Er begegnet der Kritik an der neuartigen Komposition mit dem Vorschlag, in Pygmalion weniger einen Verehrer Galateas zu sehen, der wie ein Priester an der Statue Rituale vollzieht, sondern ihn vielmehr als bewundernden Künstler-Betrachter zu deuten, in dessen schwärmerische Haltung er selbst, Diderot, sich versetzt fühle.⁴⁴⁴ Das vorrangige Ziel der bildenden Kunst seit dem 18. Jahrhundert war jedoch eine glaubwürdige Wiedergabe des Verwandlungsprozesses.

1717 benutzt der Franzose Jean Raoux zu diesem Zweck erstmalig das Inkarnat, um den Moment der Belebung der Statue bildlich umzusetzen. Er zeigt eine Galatea, deren Beine und Füße noch das Grau des Steins aufweisen, deren Körper ansonsten aber bereits zart fleischfarben getönt ist. Den Übergangsbereich von toter Materie zur lebendigen Frau kaschiert er durch ein voluminöses, seidig glänzendes Tuch.



Raoux nutzt als weitere Zeichen der Verwandlung eine

Raoux, *Pygmalion*, 1717⁴⁴⁵

⁴⁴² Abbé Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780) entwickelt in seinen philosophischen Schriften eine sensualistische Erkenntnistheorie. Alle geistigen Fähigkeiten leitet er aus Empfindungen ab, die durch Erfahrung und Übung, ohne Hilfe angeborener Anlagen erworben werden können. So legt er am Beispiel einer Statue ihre Belebung dar, indem er progressiv ihre Sinne und Wahrnehmungen erweckt. In seinem Hauptwerk *Traité des sensation* von 1754 nutzt er diese Erkenntnisse und versucht die Frage zu beantworten, wie umfangreich die Möglichkeit der Entwicklung der geistigen Prozesse eines einsamen, isolierten Menschen sei. Vgl. auch BLÜHM 1988, 108.

⁴⁴³ Vgl. PFOTENHAUER U.A. 1995, 157.

⁴⁴⁴ Vgl. BÄTSCHMANN 1997, 338.

⁴⁴⁵ Jean Raoux (1677-1734), *Pygmalion*, 1717, Musée Fabre, Montpellier; Leihgabe des Louvre. Das Gemälde war das Aufnahmestück Raoux für die *Académie Royale de peinture et de sculpture*. Vgl.

expressive und für ein Standbild untypische Körperhaltung Galatheas, zum anderen versieht er sie mit einem wachen, zielgerichteten Blick auf die schwebende Venus. Um sämtliche Zweifel an der Beseelung der Statue für den Betrachter auszuräumen, prüft ein Putto ihren Herzschlag.⁴⁴⁶

Was von Jean Raoux mit seinem *morceau de réception* für die für die *Académie Royale de peinture et de sculpture* in Paris begonnen worden war, nahmen Künstler wie François Le Moyne, Antoine Pesne, François Boucher und Louis La Grenée, um nur einige zu nennen, auf: die Unterscheidung von Inkarnat und Marmor, um den Moment der Belebung deutlich zum Ausdruck zu bringen.



Le Moyne, *Pyg...*, 1729⁴⁴⁷; Pesne, *Pyg...*, 1747⁴⁴⁸; Boucher, *Pyg...*, Mitte 18. Jh.⁴⁴⁹; Lagrenée, *Pyg...*, 1781⁴⁵⁰

Ihre Gemälde zeigen durchweg einen die eigene Schöpfung bewundernden Pygmalion, während der Blick der Statue den Bildhauer fast immer unbeachtet lässt und in die Höhe gerichtet ist – meistens zu Venus empor.

Das Motiv des opfernden Künstlers, wie es bei Pontormo durch einen Stier und in der abgemilderten Form des Blumengeschenks auch bei Goltzius zu beobachten ist, wird von späteren Künstlern nicht übernommen. Die Szene begleitend kommen jedoch unterschiedliche Assistenzfiguren zum Einsatz, selten jedoch so viele und zudem in der Interaktion so raffiniert miteinander verbundene wie in dem Bild von

Pierre du Colombier *Antoine Pesne und die französische Malerei*, in: POENSGEN 1958, 46f mit Abb. Nr. 18.

⁴⁴⁶ Vgl. BLÜHM 1988, 77.

⁴⁴⁷ François Le Moyne (1688-1737), *Pygmalion*, 1729, Tours, Musée des Beaux-Arts, Abb. aus: MAI/WETTENGL 2002, 399, Nr. 179.

⁴⁴⁸ Antoine Pesne (1683-1757), *Pygmalion*, 1747, Potsdam, Schloss Sanssouci, Abb. schwarzweiß aus: Poensgen 1958, Nr. 164, Abb. color aus: Internet: File:Pygmalion und Galatea (Pesne).jpg - Wikimedia Commons, Aufruf am 02.12.09. Das Tafelgemälde ist eingelassen in die westliche Längswand des Konzertzimmers als Teil einer Serie (fünf Szenen aus Ovids Metamorphosen), die als ein „Heiligtum der Kunst“ die Gegenwart mit der „fernen Sphäre der Mythologie“ verbinden sollte. Vgl. BÖRSCH-SUPAN 1986, 23. Mit diesem Leinwandpanneau wurde der Pygmalion-Mythos in Deutschland hoffähig. Vgl. BLÜHM 1988, 81.

⁴⁴⁹ François Boucher, *Pygmalion*, Mitte 18. Jh., St. Petersburg, Eremitage, Ausschnitt. Abb. aus: Internet: www.art-prints-on-demand.com/a/francois-bouch.... Aufruf am 02.12.09

⁴⁵⁰ Louis-Jean-François Lagrenée (1725-1805), *Pygmalion et Galatée*, 1781, Detroit, The Detroit Institute of Arts. Abb. aus: BAILEY 1991, 407, Nr. 63.

Jean Raoux.

Eine Zäsur in der Darstellung der Pygmalion-Geschichte bringt die im Salon von 1763 ausgestellte Marmorgruppe von Étienne-Maurice Falconet. Sie zeigt *Pygmalion aux pieds de sa Statue, à l'instant où elle s'anime*. In seiner Salonkritik rühmt Denis Diderot besonders den Ausdruck, den Falconet seinen Figuren gegeben hat und bezeichnet ihn sogar als „émule des dieux“, als Nacheiferer der Götter.⁴⁵¹ Ein Einschnitt ist Falconets Kunstwerk insofern als mit seiner dreidimensionalen Umsetzung das



Falconet, *Py...*, 1763 ⁴⁵²

Thema gleich doppelt angeschlagen wird: ein Bildhauer bildet einen Bildhauer mit seinem Werk ab. Die Gruppe ist auf drei Figuren reduziert und besteht aus der belebten Statue in leichter Körperwendung zu Pygmalion, der in bewegter Anbetung vor ihr kniet, sowie einem Amor, der hingebungsvoll die rechte Hand der Galathea küsst. Obgleich die Marmorgruppe Ruhe ausstrahlt, ist doch die Spannung zwischen der sich zum Bildhauer wendenden Statue und dem in theatralischer Innigkeit zu ihr aufblickenden Pygmalion zu spüren. Im Vergleich mit den Gemälden von Raoux und dessen Nachfolgern wirkt die Pygmalion-Gruppe Falconets eher klassisch streng, wenn auch durch die den Hand küssenden Putto aufgelockert. Der französische Bildhauer, der sich auch theoretisch mit der Kunst befasste, wollte mit seiner Pygmalion-Gruppe einen Beitrag zum Paragone leisten und seine Zeitgenossen davon überzeugen, dass die Bildhauerei der Malerei zumindest gleichwertig sei.⁴⁵³

Böttner hatte möglicherweise einen Teil der genannten Bildwerke, auch der literarischen Umsetzungen des Pygmalion-Mythos im Sinn, als er sein großes Ölgemälde *Pygmalion* schuf. Er selbst zählte es nicht zu seinen „vorzüglichsten“ Werken, deren Auflistung er, wie erwähnt, 1796 in seinem einzigen autobiographischen Brief an den Verleger Karl Wilhelm Justi schickte.⁴⁵⁴

Böttner mag bei der triangulären Komposition von Venus, Galathea und Pygmalion an die drei Phasen der literarischen Vorlage gedacht haben: das Eingreifen der Göttin Venus, die Verlebendigung der Statue sowie deren Verehrung durch den Künstler. Vielleicht beeinflusste ihn auch Rousseau, der in einem melodramatischen Einakter

⁴⁵¹ Vgl. dazu DIDEROT 1975, 246f.

⁴⁵² Étienne-Maurice Falconet (1716-1791), *Pygmalion et Galatée*, 1763, Baltimore, The Walters Art Museum. Abb. aus: MAI/WETTENGL 2002, 402, Nr. 181.

⁴⁵³ Vgl. BLÜHM 1988, 88f.

⁴⁵⁴ Vgl. JUSTI 1796, 286f.

das sich langsam steigende Selbstbewusstsein des Künstlers herausstellt. Venus spielt dabei, obwohl Urheberin der Belebung, nur eine Nebenrolle.⁴⁵⁵

Böttner übernimmt von Rousseau mit Pygmalion die geniale, von kreativer Melancholie befallene Künstlerfigur. Außerdem weicht er, wohl ebenfalls angeregt durch den französischen Philosophen, von der bis dahin vorherrschend dargestellten Naturszenarie ab und versetzt die Geschichte in eine Bildhauerwerkstatt. Dass diese Anordnung nicht von Anfang an geplant war, geht aus einer Vorzeichnung hervor, die sich stark an der Novelle des Schweizerers Johann Jakob Bodmer *Pygmalion und Elise* orientiert.⁴⁵⁶ In ihr wird Elise als Naturkind inmitten einer Landschaftsszene präsentiert – mit entblößter Brust und um die Hüften geschlungenem durchsichtigem Tuch.

Der Überblick über die Pygmalion-Darstellungen des 18. Jahrhunderts lässt folgende Gemeinsamkeit erkennen. Nahezu alle Gemälde und Skulpturen präsentieren Pygmalion in Bewunderung seiner vollendeten und auf dem Wege der Belebung befindlichen Statue.⁴⁵⁷ Böttner weiß um diese Bildtradition, zeigt nun jedoch erstmals den mythologischen Bildhauer weniger bewundernd, sondern viel eher staunend, geradezu erschrocken. Sein Pygmalion weicht, fassungslos die Augen aufreißend, zurück und erstarrt, weil sich seine Steinskulptur in einen Menschen verwandelt. Seine außerordentliche Kunstfertigkeit hat ein Meisterwerk geschaffen, das in der Natur nicht seinesgleichen findet: *qua femina nasci nulla potes*⁴⁵⁸. Zugleich erkennt er aber auch die Grenzen des von ihm geschaffenen Werkes. Im gezeigten Übergangsstadium erfasst der Künstler, wozu seine Kunst in der Lage ist, aber auch, dass es sich noch um tote Materie handelt. Er hat einzusehen,

„dass das erotische Spiel mit der Frau eine von verführerisch-täuschender Oberfläche des Mediums hervorgerufene Illusion war, die ihm bis zu eben dieser Grenze die Lebendigkeit des Bildobjektes suggeriert“.⁴⁵⁹

Galathea bleibt ein Kunstwerk, bleibt auf dem Podest und hat somit auch weiterhin den Aufbau einer griechischen Statue.

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts ist Galatheas Blick meist auf die immer wieder dargestellte Liebesgöttin gerichtet, die Instanz, der sie ihre Vermenschlichung verdankt. Dann ändert sich die Ausrichtung und die zum Leben erweckte Statue

⁴⁵⁵ Vgl. MAYER/NEUMANN 1997, 240ff.

⁴⁵⁶ Vgl. Kat. PG 17., Vorzeichnung

⁴⁵⁷ Vgl. BLÜHM 1988, 111.

⁴⁵⁸ S. ALBRECHT 1994, X/248f.

⁴⁵⁹ KRUSE 2004, 350.

wendet sich mehr und mehr dem Bildhauer zu. So wird die vormals einseitig dargestellte Liebe Pygmalions zu seiner bildhauerischen Schöpfung durch den Blickaustausch von seinem belebten Werk erwidert. Der Schwerpunkt des Geschehens ist somit viel mehr auf den Künstler und sein Produkt gerichtet. Damit tritt Venus in den Hintergrund, die immer häufiger durch einen Putto oder andere symbolische Attribute ersetzt wird.⁴⁶⁰

Böttners Galathea ist ganz im Zeichen dieser Entwicklungen zu sehen. Sie wendet sich in der Erweckung ihrer Sinne mit bereits weit geöffneten Augen Pygmalion zu und steht erstaunt mit ausbreitenden Armen vor ihrem Schöpfer. Böttner lenkt allerdings mit der über dem Künstler und seinem Kunstwerk schwebenden Venus-Figur den Blick des Betrachters nicht allein auf die Atelierszene. Sie ist ein Hinweis darauf, dass Böttners Intention nicht auf die Selbstverherrlichung des Bildhauers gerichtet ist, wie es zum Beispiel bei Falconet der Fall zu sein scheint. Böttner geht es darum, allgemein die Probleme eines kreativ Schaffenden darzustellen, der, wenn ihm ein Kunstgegenstand gelungen ist, der Illusion unterliegen kann, dass das von ihm hergestellte Werk sukzessiv an sinnlicher Präsenz gewinnt. Da dies mit seiner Ratio nicht zu erfassen ist, macht er dafür ein transzendentes Eingreifen verantwortlich. In diesem Fall geschieht dieser Eingriff durch die Göttin Venus, die im Mythos bereits vorgegeben ist. Kam vor Böttner also vor allem der Liebe des Künstlers zu seiner Schöpfung eine besondere Bedeutung zu und stand weiterhin – mit Ausnahme von Falconet – die rituelle Handlung im Blickpunkt, so ist dies bei Böttner nicht der Fall. Weder ist in der von ihm dargestellten Szene ein leidenschaftliches Begehren Pygmalions spürbar, noch existiert eine feierliche Opferatmosphäre. Böttners Interesse gilt in erster Linie der Dramatik, die in der Interaktion zwischen Schöpfer und der von ihm geschaffenen, sich belebenden Schöpfung steckt. Wäre nicht die über allem schwebende Venus, könnte man in Pygmalion den Prototyp des Künstlers erkennen, der in der Betrachtung seines Werkes der Illusion unterliegt, dass dieses sich durch kontemplative Versenkung verlebendigt. Die Belebung des Bildes ist in diesem Sinne der Erfahrung des Narziss vergleichbar, der sich selbst im Spiegel des Quellwassers erblickt und von seiner Schönheit so hingerissen ist, dass er in Liebe zu seinem Spiegelbild entbrennt.⁴⁶¹ Im Mythos halten sowohl Narziss wie auch Pygmalion ein Bild für die Realität und

⁴⁶⁰ Vgl. BLÜHM 1988, 111.

⁴⁶¹ Vgl. KRUSE 2004, 308f.: Über Selbsterkenntnis.

beide nehmen damit nicht den Unterschied wahr, der sie als lebendige Menschen von der toten Materie eines Abbildes unterscheidet.⁴⁶²

Man kann feststellen, dass in Böttners Atelierszene der im oberen Bildbereich schwebenden Venus trotz ihrer Größe eher die Funktion eines Epithetons zukommt, das für die „l'âme de l'univers“, für die Seele des Universums, steht.⁴⁶³ Es bleibt die Frage, warum Böttner der Liebesgöttin so viel Platz in seinem Bild eingeräumt hat. Vielleicht kann diese Entscheidung mit seiner mehrdimensionalen Auffassung des Mythos erklärt werden, die auf der einen Seite, ganz dem Zeitgeschmack entsprechend, den Bildhauer-Künstler herausstellen will, auf der anderen Seite aber auf das transzendente Eingreifen der Liebesgöttin nicht verzichten will, die letztendlich auch den mythologischen Bezug schafft. Damit besinnt Böttner sich auch wieder zurück auf die ursprüngliche Geschichte bei Ovid, die im Laufe der Zeit ein wenig zugunsten einer anderen Bildaussage verändert worden war.

Pygmalion und Daedalus – zwei Böttner-Gemälde im Vergleich

Ein Vergleich zwischen dem von Böttner 1786 gefertigten Gemälde *Daedalus bindet Ikarus die Flügel an*⁴⁶⁴ und dem neun Jahre später entstandenen Werk *Pygmalion* bietet sich wegen der Gemeinsamkeiten geradezu an. In beiden Fällen ist das jeweilige Thema den *Metamorphosen* Ovids entnommen. Motivkundliche Unterstützung hat sich der Maler bei diesen Arbeiten in Cesare Ripas *Iconologia* geholt, und schließlich befassen sich beide Gemälde mit dem kreativen Schaffensprozess eines Künstlers und dessen Folgen.

In seiner Umsetzung des Daedalus-Mythos, dem Aufnahmestück zur *Maler- und Bildhauer Akademie* in Kassel, war Böttner offensichtlich in erster Linie daran gelegen, sein malerisches Geschick sowohl im Bildaufbau wie auch in der Präsentation der zentralen Personen unter Beweis zu stellen. So ist dabei in der Disposition des Bildes ein Rückgriff auf die Renaissance zu beobachten und im figurativen Bereich beanspruchen die zwei monumentalen, anscheinend nach einem lebenden Modell gefertigten Protagonisten das Interesse des Betrachters. Die Darstellung des Raumes erscheint folienartig flach und verschwommen, so dass das

⁴⁶² Vgl. KRUSE 2004, 346.

⁴⁶³ Vgl. MAYER/NEUMANN, 32f.

⁴⁶⁴ Vgl. Kat. Nr. HG 9.

bläuliche Braun dieses Bildteils das Inkarnat der Personen umso leuchtender hervortreten lässt. Dem Inhalt des Mythos, der Sehnsucht des Fliegens, die möglicherweise durch das Genie des Künstlers gestillt werden könnte, wird von Böttner nicht viel Raum gegeben. Lediglich Ikarus, vom Maler in nahezu lyrischer Weichheit und tänzerischer Anmut dargestellt, ergibt sich in sinnlicher Haltung seinem Gefühl und verkörpert damit Träumereien und Hoffnungen auf Freiheit. Seine theatralisch in die Ferne gerichtete Armhaltung unterstreicht diese Phantasien. Realer dargestellt ist dagegen die Arbeit des Flügelanlegens durch den Künstler-Vater. Er steht zwar mit dem Rücken zum Betrachter, jedoch ist aus seiner ganzen Haltung und aus der Ansicht seines Profils die Anspannung des auf sein Werk konzentrierten Handwerkers ablesbar. Der durch aufklärerische Gedanken sensibilisierte Betrachter kann in dieser teils veristischen, teils idealisierten Umsetzung des Mythos die Folgen vorausahnen. Er wird erkennen, dass die vollkommene Beherrschung der Natur selbst für ein handwerklich-technisches Genie wie Daedalus, der in der Lage ist, Außerordentliches zu schaffen, seine Grenzen hat. Sieht man das von Böttner 1795, neun Jahre später, gefertigte Gemälde *Pygmalion* im Vergleich, so ist auch hier in der klaren Dreieckskomposition ein Verweis auf die Renaissance zu sehen. Allerdings sind sowohl die Inszenierung der Personen wie auch der Stil und damit die Wirkung auf den Rezipienten unterschiedlich.

Der Betrachter wird von Böttner ins Atelier des Künstlers Pygmalion mitgenommen und begutachtet mit diesem gemeinsam das vollendete Werk. Das Handwerkszeug des Bildhauers, das vor der Statue am Boden liegt, verweist auf den Schaffensprozess und gibt gleichzeitig eine Abgrenzung zum Bildbetrachter, der die dargestellte Szene eher aus der Distanz beobachtet und nicht – wie im Daedalus-Ikarus Bild – direkt mit den Protagonisten konfrontiert wird. Der bildhauerisch schaffende Pygmalion ist hier mit dem Rücken zum Beobachter gemalt, wie auch schon der handwerklich schaffende Daedalus, Er ist jedoch im Unterschied zu diesem farbintensiv gekleidet, was ihn von seiner nur partiell in dezente Farben getauchten Umgebung abhebt. Ein farbkräftiges Pendant zu Pygmalions Gewandung findet sich lediglich in dem Leben spendenden goldgelben Licht der Fackel, die von Venus an das Haupt der Galathea gehalten wird.

Die beiden Bilder unterscheiden sich zum einen durch die Farbgestaltung. Im Falle des Daedalus-Ikarus-Sujets dient der Einsatz bunter Stoffe dem Ziel, die wohlgeformten Körper der beiden Protagonisten hervorzuheben: ein zart grünes Gewebe verdeckt das Geschlecht des Jünglings und ein dunkelblauer Stoff das Gesäß

des alten Mannes; hinzu kommt ein weinrotes Tuch, das unter den muskulösen Beinen von Daedalus liegt. In der Pygmalion-Szene kleidet ein moosgrüner Chiton, über den ein leuchtend rotes Manteltuch geworfen ist, den erschrockenen Künstler und lenkt so die Aufmerksamkeit auf ihn und seine Befindlichkeit. Gleichzeitig grenzt dieser pointierte Farbeinsatz den Künstler von seinem Werk und der übrigen Atelierszenerie ab. Eine farbliche Verbindung besteht, wie bereits erwähnt, zu der Göttin und zu deren Tun.

Zum anderen ist der Zuschauerstandort jeweils ein anderer. Bindet der Bildbetrachter nahezu gemeinsam mit Daedalus dem Sohn den Flügel an den linken Arm, ist er also ganz in die Szene einbezogen, so ist seine Distanz im Falle des Pygmalion-Ateliers deutlich größer. Hinzu kommt für den Rezipienten das psychologische Moment der jeweiligen Darstellung. Muss der kognitive Prozess, über die Grenzen des menschlichen Könnens zu reflektieren, im Fall der Daedalus-Ikarus-Geschichte vom Betrachter selbst vorgenommen werden, so ist ihm mit der im Bild umgesetzten Fassungslosigkeit des Pygmalion die Denkrichtung bereits vorgegeben. Er sieht mit Pygmalion einen Künstler, der in der Betrachtung seines Werkes offenbar der Illusion von dessen Verlebendigung unterliegt, die nur dem transzendenten Eingreifen einer höheren, göttlichen Macht zu verdanken ist.

Sicherlich darf man bei der unterschiedlichen Bildauffassung beider Gemälde auch Böttners eigene Situation als Maler nicht außer Acht lassen. So gilt sein Interesse im zweiten Fall nicht mehr primär dem Zweck, sein malerisches Können unter Beweis zu stellen. Wichtig für ihn ist jetzt das über die dargestellte Szene hinausweisende dramatische Moment, die Interaktion zwischen Schöpfer und Werk und die damit verbundene Problematik. So wie auch im ursprünglichen Mythos die Grenze zwischen Belebtem und Unbelebtem überschritten wird, so werden auch von Böttner die Grenzen zwischen Dargestelltem und Bildbetrachtung verwischt und wohl bewusst übertreten.⁴⁶⁵ Dabei fehlt seinem Pygmalion die sensitive Empfindsamkeit seines Daedalus. Er ist, wie alle auf diesem Gemälde dargestellten Figuren, an antiker Körperauffassung orientiert und in eine antikisch anmutende, kühle Atmosphäre getaucht. Eine solche stilistische Umsetzung geht in die Richtung, die später auch als dogmatischer Klassizismus⁴⁶⁶ bezeichnet wird. Der Vergleich der beiden Bilder nach Ovid zeigt die Entwicklung Böttners von einer eher im Rokoko verankerten Bildauffassung zu einer neuen klassizistischen.

⁴⁶⁵ Vgl. MAYER/NEUMANN 1977, 165f.

⁴⁶⁶ Zum dogmatischen Klassizismus vgl. SCHMIDT 1928, 54f.

III. 4.2. Literarische Themen:

In den beginnenden 90er Jahren des 18. Jahrhunderts wandte sich Böttner insbesondere der zeitgenössischen Literatur zu. Seine heute noch vorhandenen Bilder sind Öllustrationen zu dem Gedicht *Oberon* und dem Bildungsroman *Agathon*. Beide dichterischen Werke schuf Christoph Martin Wieland (1733-1813), einer der wichtigsten literarischen Vertreter der deutschen Aufklärung.

III. 4.2.1. Szenen zu der Verserzählung des *Oberon* von Christoph Martin Wieland

1780 veröffentlichte Wieland im ersten Vierteljahresheft des *Teutschen Merkur* das romantische Heldengedicht *Oberon*, eine Verserzählung in achtzeiligen freien Stanzen⁴⁶⁷. Die besondere Leistung Wielands sahen schon seine Zeitgenossen in der Verknüpfung verschiedener Stofftraditionen und Erzählbereiche. Goethe beispielsweise war von dem dichterischen Kunstwerk so begeistert, dass er Wieland nach der ersten Publikation einen Lorbeerkranz schickte.⁴⁶⁸ Fünf Jahre später erschien eine überarbeitete Fassung, in der Wieland die ursprünglichen 14 Gesänge auf 12 gekürzt hatte. In seiner persönlichen Wendung „an den Leser“⁴⁶⁹ hebt Wieland deutlich hervor, wo die literarischen Vorlagen und Quellen seines Epos zu finden sind: hauptsächlich in Ritterbüchern des 12. bis 14. Jahrhunderts und den darin enthaltenen Artus- und Karlssagen. Besondere Beachtung schenkt Wieland einem alten Ritterbuch von Hüon de Bordeaux, in dem der Held Oberon die Rolle eines „Deus ex machina“⁴⁷⁰ spielt. Eine solche Rolle will Wieland seinem Helden nicht zuweisen; sein Oberon, so schreibt er, sei der Feen- oder Elfenkönig von Chaucers *Merchant's-Tale* oder ähnelte Figuren aus Shakespeares *Midsummer-Night's-Dream*.⁴⁷¹

⁴⁶⁷ Die Stanze ist eine ursprünglich italienische Strophenform aus acht jambischen Elfsilbern (d.h. acht Versen) mit weiblichem Verschluss. Die klassische Form ist a b a b a b/c c. Seit der Renaissance wird sie besonders in der epischen Dichtung benutzt. Im *Oberon* wendet Wieland die Stanze in sehr freier Form an. Seine Reimschemata variieren. Vgl. *Stanze*, in: WILPERT 1989, 884f.

⁴⁶⁸ Vgl. MARTINI 1979, 206.

⁴⁶⁹ JØRGENSEN 1990, 3.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Im Nachwort zu o.a. Ausgabe erweitert Jørgensen Wielands Erklärung: Es handele sich auch um italienische Romanzen, die diese Stoffe aufgenommen und neu geformt haben, sowie um die italienische Rezeption der altfranzösischen *chansons de geste*. Vgl. JØRGENSEN 1990, 337.

Den Schwerpunkt legt der Dichter in seiner epischen Erzählung auf die Prüfung und Bewährung der Liebesbeziehung des Ritters Hüon zur orientalischen Sultanstochter Rezia. Diese Liebe steht unter der Beobachtung von Oberon und seiner Gemahlin Titania, deren glückliche Verbindung wiederum nur durch die Existenz eines idealen menschlichen Liebespaares weiter bestehen kann.

Drei Erzählstränge sind kunstvoll im Epos verwoben: Zunächst muss der junge Hüon eine Reihe von Abenteuern bestehen – als Sühne für die Tötung eines vermeintlichen Feindes, welcher sich als ein Sohn Karls des Großen erweist. Die Erfüllung der ihm auferlegten Buße führt den Ritter in den Orient, wo er sich in die babylonische Sultanstochter Rezia verliebt, die später auf den Namen Amande getauft wird. Diese Liebesverbindung und ihre spannungsreichen Erlebnisse bilden den zweiten Handlungsstrang. Ein dritter verfolgt das Wirken des mit überirdischen Kräften versehenen Elfenkönigs Oberon sowie die Geschichte des traurigen Zerwürfnisses und der glücklichen Versöhnung mit seiner Gattin Titania.

Die Entzweiung Oberons und Titanias wird im sechsten Gesang des Epos geschildert: Oberon sagt sich von Titania los, nachdem diese eine ehebrecherische Frau in Schutz genommen hatte (VI, 85–105).⁴⁷²

Für ihre Versöhnung macht er zur Bedingung, dass nur durch die Treue und die Standhaftigkeit zweier Liebender ihre Wiedervereinigung erfolgen kann.

Im siebten Gesang erfährt der Leser, dass sich das Liebespaar Hüon und Amande auf seiner Schiffsreise nach Rom noch vor der christlichen Segnung ihrer Liebe durch Papst Sylvester der körperlichen Liebe hingeeben hat (VII, 16, V.128). Oberon, erzürnt und enttäuscht über diesen Fehltritt, der nicht ohne Folgen bleiben sollte, lässt ein Unwetter aufkommen. Um die Mannschaft des Bootes zu retten, stürzt sich das Liebespaar ins offene Meer (VII, 29, V.231) und wird an den kahlen, vulkanischen Strand einer einsamen Insel gespült, wo es Not und Mühsal gemeinsam ertragen muss. Während Hüon auf der Suche nach Essbarem die Gegend durchstreift, trifft er auf den greisen Eremiten Alfonso (VIII, 4, V.27). Dieser Alte, der dem Paar väterlich zugetan ist, ermuntert ihn, gemeinsam mit Amande ein einfaches Leben zu führen und fortan als Buße in Keuschheit und Enthaltbarkeit nebeneinander zu leben, um Oberon zu besänftigen (VIII, 37–38).

⁴⁷² Vergleiche und Zitate sind in diesem Abschnitt der Arbeit aus JØRGENSEN 1990 entnommen und in folgender Reihe zitiert: Gesang (römische Ziffer), Stanze (arabische Ziffer) und Vers (V mit arabischer Ziffer).

Auch Titania hat sich aus Trennungsschmerz von ihrem Gemahl mit ihren drei Sylfen⁴⁷³ auf eben diese Insel zurückgezogen. In Hüon und Amande erkennt sie das von Oberon ausgesuchte Liebespaar. Sie hofft, sich mit ihrem geliebten Gatten wieder zu versöhnen, wenn sie dem Paar bei der bevorstehenden Geburt unsichtbaren Beistand leistet, und so den Beiden hilft, zu einer reinen und beständigen Liebe zurückzufinden.

Die Geschichte um die ‚wahre Liebe‘ war im ausgehenden 18. Jahrhundert äußerst populär. Auch der Maler Wilhelm Böttner machte sie zum Thema einiger seiner Bilder. So hängen im ehemaligen Empfangssaal des Schlosses Wilhelmshöhe in Kassel noch heute drei von ihm gemalte Supraporten zum Oberon-Epos von Wieland.⁴⁷⁴ Es ist nicht auszuschließen, dass die Bildsujets von seinem Auftraggeber, dem Landgrafen Wilhelm IX., ausgewählt wurden.

Die Echtheit dieser – nicht von Böttner signierten – jeweils ca. 94 x 131 cm großen farbigen Ölgemälde ist durch eine handgeschriebene Rechnung belegt.⁴⁷⁵

Böttner schrieb 1796 an seinen Verlegerfreund Justi einen Brief mit der Auflistung seiner „vorzüglichsten Werke“ und benennt hier die Supraporten:

„10. *Die Niederkunft der Amande*

11. *Das Erwachen derselben*

12. *Hüon findet die Amande mit dem neu gebohrnen Kinde an ihrer Brust und staunt über die neue Erscheinung*“⁴⁷⁶

Sie sollen im Folgenden vor allem in Hinblick auf ihre künstlerische Ausführung und die Umsetzung der literarischen Vorlage betrachtet werden. Dabei wird zunächst der Blick nacheinander auf die drei Böttner-Gemälde gelenkt, um sie abschließend mit zeitgenössischen Werken zu vergleichen.

⁴⁷³ Sylfe eine dem Griechischen entlehnte Bezeichnung eines Luftgeistes, welcher mit Elfe oder Nymphe vergleichbar ist. Wieland hat sie „zu einer Art von edeln, mächtigen und den Menschen gewogenen“ Wesen erhoben. Vgl. *Glossarium*, in: JØRGENSEN 1990, 280.

⁴⁷⁴ Sie hängen im Weißensteinflügel über den Türen zu den Räumen 105, 103 und 100 und sind jeweils von vergoldeten geschnitzten Louis-seize-Rahmen umgeben.

⁴⁷⁵ Vgl. dazu Katalog Nr. HG 14, 2.) *Die Niederkunft der Amande*, Fußnote.

⁴⁷⁶ JUSTI 1796, 297.

Die Niederkunft der Amande

Im achten Gesang beschreibt Wieland zunächst den Schauplatz der Niederkunft Amandes:

- „69. Die Stunde kam. Von dumpfer Bangigkeit 545
Umher getrieben, irrt Amanda im Gebüsch,
[...]
Bis sie sich unvermerkt vor einer Grotte findet, 550
Die ein Geweb von Efeu leicht umkränzt,
Auf dessen dunkeln Schmelz die Morgensonne glänzt.
71. [...] 567
sie schob die Efeuranken
Mit leichter Hand hinweg, und - ging hinein.“

Es folgt in den Stanzen 72, 73, 74 und 75 die eigentliche Geburt:

- „72. Kaum sah sie sich darin, so kam ein heimlich Zittern 569
Sie an; sie sank auf einen weichen Sitz
Von Rosen und von Moos. Itzt fühlt sie Blitz auf Blitz,
Ein schneidend Weh Gebein und Mark erschüttern.
Es ging vorbei. Ein angenehm Ermatten
Erfolgte drauf. Es ward wie Mondesschein
Vor ihrem Blick, der stets in tiefe Schatten
Sich taucht', und, sanft sich selbst verlierend, schlief sie ein.“
73. Itzt dämmern liebliche verworrene Gestalten 577
In ihrem Innern auf, die bald vorüber fliehn,
Bald wunderbar sie in einander falten.
Ihr däucht, sie seh' drey Engel vor ihr knien, 580
Und ihr verborgene Mysterien verwalten,
Und eine Frau, gehüllt in rosenfarbnes Licht,
Steh' neben ihr, so oft der Athem ihr gebricht
Ein Büschel Rosen ihr zum Munde hin zu halten.
74. Zum letzten Mahl beklemmt ihr höher schlagend Herz 585
Ein kurzer sanft gedämpfter Schmerz;
Die Bilder schwinden weg, und sie verliert sich wieder.
Doch bald, erweckt vom Nachklang süßer Lieder
Der halb verweht aus ihrem Ohr entflieht,
Schlägt sie in ihrem Traum die Augen auf und sieht 590
Die Drey nicht mehr, sieht nur die Königin der Feen
In Rosenglanz sanft lächelnd vor ihr stehen.
75. Auf ihren Armen liegt ein neu geboren Kind. 593
Sie reicht's Amanden und verschwebet
Vor ihren Augen, wie im Morgenwind
Ein Wölkchen schmilzt aus Blumenduft gewebet.

Böttner nimmt aus der Stanze 73 des Epos die Verse 580-584 als Bildinspiration und führt dem Betrachter fünf Frauen in einer efeuberankten Grotte vor. Die im Zentrum des Bildes Stehende hält ein Kind in ihrer rechten Armbeuge. Sie neigt ihr Haupt nach links zu einer Schlafenden und schickt sich an, deren Gesicht mit einem Rosenzweig zu berühren. Die so Ruhende liegt erhöht auf einem bewachsenen Steinsitz. Ihr gegenüber knien drei weitere junge Mädchen, die ebenso wie die Frau

mit dem Kind, in antikisierenden hellen, nahezu durchsichtigen Gewändern gehüllt sind. Die Schlafende dagegen trägt orientalisierende Kleidung in den Farben weinrot und türkis und ist von rechts nach links diagonal so im Bild platziert, dass ihre abgewinkelten leicht auseinander gestellten Beinen in die Bildmitte



*Die Niederkunft der Amande*⁴⁷⁷

weisen. Die fünf Frauen bilden eine durch Lichteffekte akzentuierte Dreieckskomposition. Ein scheinbar von links einfallendes diffuses Licht taucht dabei die vier wachen Frauen in eine geheimnisvolle, nebelige Sphäre. Dagegen ist das Licht, das Haupt und Busen der Hingestreckten erleuchtet, wesentlich heller und klarer.

Mit seiner Bildformulierung hält sich Böttner eng an die literarische Vorlage: In den drei links knienden Frauen sind die „drey Engel“ (VIII, 73, V.580) Wielands erkennbar und in der Stehenden, die ein „Büschel Rosen“ (VIII, 73, V.584) hält, Titania, die „Königin der Feen“ (VIII, 73, V.591). Diese lässt der daniederliegenden, schlafenden Amande mit dem Duft einer einzelnen Rosen Atemerleichterung zukommen (VIII, 73, V.583-584). Das „neu geborene Kind“ (VIII, 75, V.593) auf den Armen von Titania liegt embryoartig zusammengerollt auf einem Tuch in der rechten Armbeuge der Feengöttin. Lediglich das „rosenfarbne [...] Licht“ (VIII, 73, V.582) ist nicht – wie im Text – der Göttin Titania vorbehalten, sondern umgibt auch die Engel. Dadurch werden Göttin und Engel miteinander als Einheit verbunden dargestellt. Die von Wieland erwähnten „Mysterien“ (VIII, 73, V.580f), die die Engel verwalten, verweisen auf das antike Griechenland. Dort spielten diese nur Eingeweihten vorbehaltenen Geheimkulte eine große Rolle.

Die Anspielung auf das Altertum visualisiert Böttner in der Kleidung der drei Engel, die im Text an anderen Stellen auch als „Elfen“ (z. B. II, 22, V.171) bzw. „Sylfen“ (z. B. X, 15, V.113) im Gefolge der Titania bezeichnet werden. Sie tragen – ebenso wie die auf dem Bild anwesende Feengöttin – gegürtete Chitone mit Scheinärmeln⁴⁷⁸, was die Zusammengehörigkeit der Frauengruppe unterstreicht. Während die Gewänder der Engel recht schlicht sind, wird die exponierte Stellung Titanias durch die Stofffülle ihres Gewandes betont, das sich über der Hüfte zu einem Kolpos aufbauscht, und mit einem zusätzlichen Überwurf, einem Himation,

⁴⁷⁷ Vgl. dazu Kat. Nr. HG 14, 2.) *Die Niederkunft der Amande*.

⁴⁷⁸ Vgl. *Chitonion*, in: KÜHNEL 1992, 49.

das Kopf und Schulter bedeckt. Böttner weist den Bildbetrachter nicht nur durch die geschlossenen Augen Amandes darauf hin, dass das gesamte Geschehen stattfindet während sie schläft, er bedeckt zusätzlich ihr Haupt mit einem durchsichtigen Schleier, der die Geliebte Hüons noch deutlicher als Schlafende erscheinen lässt. Dieses Accessoire ist so gewählt, dass es auch stilistisch zu der mit Kurde⁴⁷⁹ (XII, 43, V.342) und einer gestreiften Pluderhose orientalisch gekleideten jungen Frau passt.

Der Maler hat also sowohl mit seinem Bildaufbau als auch mit Kleidung und diffusen respektive klaren Lichteinsatz zwei Sphären geschaffen, die vom Betrachter eindeutig als Traumvision und Realität unterschieden werden können. Er gibt damit der Lyrik Wielands malerisch Gestalt und legt besonderen Wert auf die Darstellung und Abgrenzung des irdischen Bereichs vom überirdischen. Dass beide Wirkungskreise im Gedicht des Oberon verbunden sind, wird von Böttner beispielsweise mit Rosen ausgedrückt, die sich nicht nur an dem „weichen Sitz“ (VIII, 72, V.570f) Amandes und in der Hand Titanias befinden, sondern auch, zu einem Kranz gebunden, das Haupt der Göttin schmücken. Seit uralter Zeit war die Rose im gesamten Orient die Blume der Göttinnen. Bei den Römern war sie der Venus, der Göttin der Liebe, zugeordnet und wurde von den erotischen Priesterinnen als Zeichen ihres Amtes getragen.⁴⁸⁰ Und um beides geht es auch im Oberon: um die überirdische Sphäre und die Liebe.

Das Erwachen derselben [Amandes]

Im achten Gesang des Oberon schildert Wieland das Erwachen Amandes:

„75.[...]

Im gleichen Nu erwacht Amanda ihrem Traum,	597
Und streckt die Arme aus, als wollte sie den Saum	
Des rosigen Gewandes noch erfassen;	
Umsonst! Sie greift nach Luft, sie ist allein gelassen.	600

76. Doch, einen Pulsschlag noch, und wie unnennbar groß
Ist ihr Erstaunen, ihr Entzücken!

⁴⁷⁹ Die Kurde ist ein „weites Oberkleid der türkischen Damen“. Vgl. *Glossarium*, in: JØRGENSEN 1990, 285.

⁴⁸⁰ Vgl. *Rose*, in: WALKER 2000, 579.

Kaum glaubt sie dem Gefühl, kaum traut sie ihren Blicken!
Sie fühlt sich ihrer Bürde los,
Und zappelnd liegt auf ihrem Schoß
Der schönste Knabe, frisch wie eine Morgenros'
Und wie die Liebe schön! Mit wonnevollem Beben
Fühlt sie ihr Herz sich ihm entgegen heben.

605

77. Sie fühlt's, es ist ihr Sohn! - [...]"

Der Schauplatz ist die aus der *Niederkunft* bereits bekannte, mit Efeu berankte Grotte. Amande hat sich von ihrem Schlaflager aufgerichtet und ist im Begriff, mit ihrer Linken den Schleier zu lüften, der ihr Gesicht bedeckt. Die andere Hand hält sie erhoben, die Handfläche mit den abgespreizten Fingern zum Betrachter gewendet.

Sie schaut auf den in ihrem Schoß liegenden nackten Säugling. Titania und die drei Engel haben die Szenerie bereits verlassen.

Böttner wählt für dieses Bild nicht den zentrierten pyramidalen Aufbau der *Niederkunft*, sondern er teilt das Bild diagonal in zwei Bereiche. Diese Schräglinie beginnt an den Schnabelschuhen Amandes, die über die Bildmitte nach links unten hinausragen, gleitet über den Schoß der



*Das Erwachen Amandes*⁴⁸¹

Sitzenden und endet rechts oben im Ellenbogen ihres angewinkelten linken Armes. Durchbrochen wird die diagonale Teilung durch die erhobene Rechte Amandes, die, fächerartig gespreizt, das Bildzentrum und damit gleichzeitig die Mitte der Grottenöffnung markiert. Auch hier erscheint die Mutter wie eine Pyramide und nimmt damit formal indirekt Bezug auf Titania aus der ersten Supraporte. Ein diffuses Licht vernebelt den Höhleneingang.

Der hessische Maler hält sich auch in diesem Gemälde konsequent an die literarische Vorlage: Amande ist nun „allein gelassen“ (VIII, 75, V.600). Auf die vorherige Anwesenheit Titanias und ihrer Gefährtinnen verweist lediglich der neblige Höhleneingang. Das Heben des Schleiers verdeutlicht, dass Amande ihrem Traum „entwacht“ (VIII, 75, V.597). Das geschieht jedoch nicht plötzlich, die junge Frau scheint sich eher noch zwischen Traum und Realität zu befinden – in Bereichen, die auch in der ersten Supraporte thematisiert waren. Ihre Hand hat zwar den Schleier

⁴⁸¹ Vgl. dazu Katalog Nr. HG 14. 3.) *Das Erwachen derselben* [Amandes].

des Schlafes von der linken Gesichtshälfte gehoben und sie betrachtet das Kind auf ihrem Schoß – die Rechte ist jedoch noch vom Schleier bedeckt. Amande versucht zu ‚begreifen‘, was vorgefallen ist. Das macht sie ganz konkret mit ihrer rechten Hand, die in ins Leere greift. Diese Geste der Verblüffung⁴⁸² interpretiert die Verse 598 bis 600 im achten Gesang: Amande versucht, ihr Traumbild, das heißt „den Saum des rosigen Gewandes“ (VIII, 75, V.598f.) der Titania, noch zu erhaschen. Zugleich unterstützt die Erstaunen demonstrierende Gebärde das „Entzücken“ (VIII, 76, V.602), der jungen Frau, dass sie nun auf ihrem Schoß den „schönsten Knaben, frisch wie eine Morgenros“ „zappeln[d]“ (VIII, 6, V.605f.) vorfindet. Amande traut ihren Blicken kaum – so Wieland – und das dabei entstehende „Erstaunen“ und „Entzücken“ (VIII, 76, V.602) weiß Böttner nachvollziehbar in ihr unschuldsvolles, porzellanglattes Gesicht zu legen.

Das Neugeborene, nackt auf einem Tuch im Schoß der jungen Frau liegend, streckt Arme und Beine „zappeln[d]“ von sich. Mit dem Tuch nimmt Böttner – wie auch mit dem Schleier – ein weiteres Element aus der ersten Supraporte verbindend mit in die zweite. Es handelt sich hier um jenes Tuch, auf dem Titania in der vorherigen Szene das Kind trägt, das nun eindeutig als Knabe erkennbar ist.

Die Art, wie das Kind auf Amandes Schoß liegt, könnte beim Betrachter Assoziationen mit Darstellungen vom Jesuskind in der Krippe auslösen. Vielleicht lag dies in der Absicht von Wieland und Böttner, denn – wie erwähnt – ist in Vers 580 der 73. Stanze von „Engeln“ und nicht wie an anderer Stelle treffender von Elfen oder gar Sylfen die Rede, die als die eigentlichen Begleiterinnen der Feengöttin bekannt sind. Als Sven-Aage Jørgensen 1994 den Wielandtext kommentierte, sah auch er darin die christliche Dimension: Wichtig sei „die verborgene Präsenz Titanias“, die der fromme Greis Alfonso „christlich“⁴⁸³ auslege, als ihm der liebliche Gesang gleich Engelstimmen aus der Grotte hallte (VIII, 66, V.526).⁴⁸⁴ Jørgensen kommt zu dem Schluss: „Diese (Fehl-) Interpretation stellt wiederum eine Rezipientenlenkung dar, soll den Leser veranlassen, das ‚Wunderbare‘ in welcher

⁴⁸² Zu den Gesten vgl. allg. REHM 2002.

⁴⁸³ S. JØRGENSEN, 1994, 113.

⁴⁸⁴ Vgl. JØRGENSEN, 1990 175. Der Autor bezieht sich hier auf den Gesang VIII, Stanze 66:

„Das Paradies, das sich die Elfenkönigin	521
In diese Felsen schuf, war eben das, worin	
Alfonso schon seit dreyßig Jahren wohnte;	
Und, ihm unwissend, war's die Grotte, wo sie thronte	
Woraus ihm, durch Gebüsch von Nachtwind zugeführt,	
Der liebliche Gesang, gleich Engelstimmen, hallte;	526
Sie war's, die ungesehn bey ihm vorüber wallte,	
Wenn er an seiner Wang' ein geistig Weh'n verspürt.“	

Gestalt auch immer, sei es märchenhaft, sei es christlich-katholisch, künstlerisch zu verstehen, als poetisches Symbol des Höchsten zu begreifen.“⁴⁸⁵

Böttner hat diese Leserlenkung auf das ‚Wunderbare‘ malerisch in diesen zwei Szenen umgesetzt. Die neblig und damit geheimnisvoll anmutende Grotte und die Personen mit ihrer fremdartigen Bekleidung versetzen den Betrachter in eine Märchenwelt. Die Rosen, die das Haupt Titantias umkränzen, verweisen zudem – neben der bereits gezeigten Verbindung zu Orient und Antike – auf die christlich-katholische Marienverehrung.⁴⁸⁶

Die Szenen gestaltet Böttner als künstlerisches Zusammenspiel von Realität (verkörpert durch Amande) und Traum (dargestellt durch die Feenkönigin mit ihrem Gefolge). Der bereits erwähnte Schleier soll beim Betrachter die Illusion hervorrufen, etwas Unsichtbares zu sehen. Lichteffekte, Efeu und auch die Rosen setzt Böttner ganz im Sinne der Poesie Wielands ein. Die Szenen wirken wie von einem Zauber umgeben, der das Geschehen als Sinnbild von etwas Unvorstellbarem begreifen lässt: Ein Kind ist mit Hilfe einer überirdischen Macht geboren.

Hüon findet die Amande mit dem neu gebohrnen Kinde an ihrer Brust und staunt über die neue Erscheinung

Das Bildthema der dritten Böttner’schen Supraporte ist inspiriert von Wielands Versen im achten Gesang des Oberon:

„79. Indessen hat im ganzen Hain umher 625
Ihr Hüon sie gesucht, zwey ängstlich lange Stunden,
Und, da er nirgends sie gefunden,
Führt ihn zuletzt sein irrer Fuß hierher.
Er nähert sich der unzugangbar’n Grotte;
Nichts hält ihn auf, er kommt – o Welch ein Augenblick! 630
Und sieht das holde Weib, mit einem Liebesgotte
An ihrer Brust, vertieft, verschlungen in ihr Glück.“

Der Betrachter schaut abermals in die efeuberankte Grotte, die er von den beiden anderen Supraporten bereits kennt. Amande hat den Schleier, welcher noch auf ihrem dunklen Haar erkennbar ist, nun vollständig vom Gesicht gezogen. Sie sitzt leicht nach vorne gebeugt und mit übereinander geschlagenen Beinen auf ihrem moosigen

⁴⁸⁵ JØRGENSEN 1994, 113.

⁴⁸⁶ Vgl. Rose, in: WALKER 2000, 580.

Steinsitz. In der rechten Armbeuge hält sie das Neugeborene stillend an ihrer Brust. Sie blickt zu dem von links in die Grotte eintretenden Hüon, der ihr breitbeinig mit weit geöffneten Armen gegenüber steht und so dem Betrachter den Rücken zuwendet.

Der Ritter, dargestellt in pseudomittelalterlicher Kleidung, schaut auf die junge Mutter mit ihrem Kind. Hüons rechte, aufgespreizte Hand platziert Böttner exakt an die Stelle der Grottenöffnung, an die er beim Bild *Das Erwachen derselben* die aufgefächerte Rechte von Amande setzte und schafft somit eine Kommunikation zwischen beiden Szenen. Amandes Versuch, ihr Traumbild noch zu erhaschen, entspricht örtlich der Geste Hüons, die wohl seine Überraschung zum Ausdruck bringen und vielleicht auch eine Umarmung seiner kleinen Familie einleiten soll. Es ist damit in beiden Fällen von Böttner ein Hinweis auf die überirdische Sphäre durch je eine Gebärde des Erstaunens intendiert: bei Amande das Erkennen des Kindes in ihrem Schoß, bei Hüon der Anblick Amandes mit dem Kind. „O welch ein Augenblick!“



Hüon findet die Amande ⁴⁸⁷

, schreibt Wieland in Vers 630 des achten Gesanges. Der Ritter „sieht das holde Weib, mit einem Liebesgote an ihrer Brust“ (VIII, 79, V.630f.). Genau diese Verse werden im Bild umgesetzt und Wielands „Nichts hält ihn auf“ (VIII, 79, V.629) visualisiert der Maler durch das Flattern von Hüons kurzem Schnurmantel⁴⁸⁸. Die Bewegung des lockig auf diesen Umhang herunterfallenden langen blonden Haares unterstreicht die im Text vorgegebene Dynamik des Ritters, ebenso seine breite Schrittstellung. Der Blick des jungen Mannes ist wie gebannt auf die Mutter-Kind-Gruppe gerichtet, die in ihrer ruhigen Geschlossenheit einen deutlichen Kontrast zu ihm bildet. Auch hier hält sich der Maler mit seiner Darstellung an die literarische Vorlage, in der der herbeieilende Hüon Mutter und Kind „vertieft, verschlungen in ihr Glück“ (VIII, 79, V.632) sieht. Böttner schafft einen Blickkontakt zwischen den Liebenden und legt Verklärtheit und Glückseligkeit in Amandes Ausdruck. Dies ist in dieser Szene im Gegensatz zu den anderen Supraporten deutlich zu erkennen. Kein Schleier verhüllt das Gesicht der jungen Frau, die Verschwommenheit des Schlafes

⁴⁸⁷ Vgl. dazu Kat. Nr. HG 14. 4.) *Hüon findet die Amande mit dem neu gebornen Kinde an ihrer Brust...*

⁴⁸⁸ Der Schnurmantel ist ein halbkreisförmiger Umhang, der am Hals mit einer Schnürung zusammengehalten wird bzw. mittels einer Spange (Nuschenmantel) oder beidseitig an Scheiben (Tasselmantel). Vgl. *Schnurmantel*, in: KÜHNEL 1992, 230.

ist aus ihren Zügen verschwunden, die Traumwelt ist mehr und mehr der Wirklichkeit gewichen und ist in diesem dritten Bild nur noch an den jetzt am Hinterkopf Amandes befestigten Schleier und der Rosen in der Grotte erahnbar. Diesen Eindruck unterstreicht das in die Höhle einfallende Tageslicht, welches die drei Personen beleuchtet und wichtige Partien wie Kopf und Beine des herbeieilenden Hüon, Gesicht und Brust der stillenden Amande und besonders das Neugeborene im Schoß der Mutter hervorhebt. Nach dem Inhalt des Epos darf man davon ausgehen, dass Böttner dem in diesem Gemälde besonders klaren Licht auch eine symbolische Bedeutung beimessen wollte, nämlich die Hoffnung auf Vergebung. Die Liebe des Paares, das wegen des vorehelichen Liebesvollzugs der sittlichen Forderung Oberons nach Standhaftigkeit nicht nachgekommen war, scheint durch die mythisch verklärte Geburt von der Schuld befreit zu sein. „In dem Familienglück sind Natur und Sittlichkeit schon versöhnt und halten der strengsten Prüfung stand.“⁴⁸⁹ Mit der „strengsten Prüfung“ wird auf die zukünftigen Bewährungsproben hingewiesen, die das Liebespaar noch bestehen muss, bevor es schließlich zu der Vereinigung von Oberon und Titania kommt. Doch das ist nicht mehr Thema der Supraporten Böttners.

Der Betrachter spürt beim Anblick der drei Gemälde auf Schloss Wilhelmshöhe Böttners Affinität zu der geistigen Welt Wielands. Der Dichter erklärt in seinem Vorwort an den Leser genau, woher seine Inspirationen kommen, nämlich aus dem Bereich der „Romanzen und Ritterbücher“ sowie aus den „fabelhafte[n] Götter- und Heldengeschichten“. Die Art, wie er die Geschichte des Zwistes zwischen Oberon und Titania mit der Geschichte Hüons und Amandes verknüpft, erscheint ihm

“(mit Erlaubniß der Kunstrichter) die eigenthümlichste Schönheit des Plans und der Komposition dieses Gedichtes zu seyn.“⁴⁹⁰

Wielands Worte haben vielleicht Böttner dazu angeregt, aus der Fülle der Ereignisse gerade diese drei Szenen des Oberon bildlich umzusetzen. Hier konnte er zeigen, welches malerische Potential in ihm steckte und wie geschickt er unterschiedliche Erzählbereiche und Sphären – Wieland nennt es „Geschichten“ – miteinander visuell zu verflechten wusste. Dabei hat sich der Maler in seinen Bildformulierungen eng an die literarische Vorlage gehalten, was dem Betrachter erleichtert, die einzelnen Szenen und ihre Abfolge zu erkennen und ins gesamte Epos einzuordnen. Eine Hilfe

⁴⁸⁹ Im *Nachwort* in: JØRGENSEN 1990, 357.

⁴⁹⁰ *An den Leser* in: JØRGENSEN 1990, 3.

ist dabei auch die Kennzeichnung der verschiedenen Personen in ihrer jeweils charakteristische Kleidung: Amande ist auf allen drei Gemälden, entsprechend ihrer Herkunft aus Damaskus, orientalisches gewandet, der hinzutretende Hüon trägt fantasievoll dem Mittelalter nachempfundene ritterliche Kleidung. Dagegen hüllt Böttner die Gattin Oberons und ihr Gefolge in antik anmutende hellenische Gewänder. Diese Umsetzung ist Böttners Interpretation, da eine solche Kleidung für Titania im Text nicht explizit genannt wird. Das Erwähnen der „Mysterien“ (VIII, 73, V.581) impliziert das jedoch. Hüon dagegen wird im Epos eindeutig als Ritter bezeichnet und Amandes orientalische Kurdé sogar im zwölften Gesang ausdrücklich benannt. Der Maler verweist mit der antikisierenden Gewandung Titanias und ihrer Begleiterinnen auf eine lang zurückliegende Zeit, die dem Betrachter eine mythische Sphäre suggerieren soll. Diese klare Abgrenzung durch die Kleidung macht im Bild die drei „Fabeln“ anschaulich, die Wieland erwähnt und ineinander „eingewebt“ hat:⁴⁹¹ zunächst die auf die Karlssage verweisende ritterliche Erzählung um Hüon, dann die im Orient beginnende Liebesgeschichte des Ritters mit der Sultanstochter Rezia (später Amande) und letztlich der dem Mythos entnommene Zwist zwischen dem Geisterfürsten Oberon und seiner Gemahlin Titania. Böttner verdeutlicht mit der Wahl der Kleidung aber nicht nur die drei Haupthandlungen des Epos, er verweist damit auch auf die Themen seiner aufgeklärten Zeit, die sowohl an der Antike als auch am Mittelalter und dem Orient ein großes Interesse hatten.

Mit dem Einsatz der erwähnten symbolische Attribute schafft es der Maler, den Bildbetrachter in eine bestimmte Sphäre zu versetzen, zum Beispiel in einen Traum oder in ein überirdisches Geschehen. Im Fall von Amandes Traum ist es die Handhabung des Schleiers, die den Leser leitet, beim Eingreifen Titanias das vermehrte Vorkommen von Rosen. Neben diesen Leitmotiven arbeitet Böttner mit unterschiedlichen Lichteffekten: Er taucht die ersten beiden Szenen in einen diffusen, rosenfarbenen Schein. Dieses Licht ist in der letzten Szene nur noch im Hintergrund, während der Betrachter Hüon und Amanda von der Tageshelligkeit umgeben sieht, welche der Wirklichkeit entspricht.

Wilhelm Böttner wählte für die drei Supraporten nur einen kleinen Ausschnitt aus dem Oberon, diesen aber bewusst. Denn genau diese drei von ihm ins Bild gesetzten Passagen aus dem achten Gesang sind für das gesamte Epos von entscheidender Bedeutung. Titania will mit ihrem Eingreifen zu einer glücklichen Lösung ihres

⁴⁹¹ Ebd.

Zwistes mit Oberon beitragen, indem sie dem Liebespaar Amande und Hüon zur reinen Liebe zurück hilft – sie könnte deshalb als ‚dea ex machina‘ bezeichnet werden. Und auch das wird in Böttners Umsetzung deutlich: Sowohl die mythische Darstellung der Geburt wie auch der sich wandelnde Lichteinsatz signalisieren, dass hier das Epos an einem Wendepunkt steht, an dem etwas Neues beginnt. Es ist die Einleitung des glücklichen Ausgangs der Geschichte.

Aus dem Brief an Justi aus dem Jahre 1796 geht hervor, dass Böttner über die drei Supraporten hinaus noch mindestens zwei weitere Gemälde zum Oberon angefertigt hat. Er zählt sie in dem Schreiben unter seinen „vorzüglichsten Werke“ auf:

„9. *Die Ankunft der Amande bey dem Eremiten*“⁴⁹² und

„13. *Hüon zertheilt die gefundene Frucht, um Amanden damit zu laben, sieht aber mit Bestürzung, dass sie ungeniesbar sey.*“⁴⁹³

Geht man davon aus, dass alle fünf Bilder zur gleichen Zeit entstanden sind, könnte möglicherweise die Wahl ihrer Motive mit der Schlüsselstellung der oben behandelten drei Szenen mit einer geplanten Hängung im repräsentativen Empfangssaal des Schlosses erklärt werden. Ob die Szenen von Landgraf Wilhelm IX. selbst bestimmt wurden oder ob Böttner sie vorschlug, ist nicht dokumentiert.

Böttners Supraporten und andere Darstellungen zu Wielands *Oberon* im 18. Jahrhundert.

Im Gegensatz zur französischen Buchillustration des 18. Jahrhunderts, die von finanzkräftigen Mäzenen⁴⁹⁴ so unterstützt wurde, dass Schriftsteller ihre literarischen Erzeugnisse von hervorragenden Illustratoren in wahre Kunstwerke verwandeln konnten, wurde in Deutschland diese Art der Buchgestaltung kaum gefördert. Das mag in der Tatsache begründet sein, dass es hierzulande nicht so viele zahlungsfähige adlige und bürgerliche Sammler wie in Frankreich gab. Außerdem waren die deutschen Dichter dieser Zeit um die Erhaltung ihrer Nachdruckrechte und

⁴⁹² Vgl. Kat. HG 14, 1). *Die Ankunft der Amande bey dem Eremiten.*

⁴⁹³ JUSTI 1796, 297.

⁴⁹⁴ Werner R. Deusch zählt z. B. die üppigen Ausgaben der Lafontaine'schen *Contes et Nouvelles en Vers* auf Kosten der Fermiers Généraux und die Kehler-Voltaire-Ausgabe, die durch Pierre Augustin de Beaumarchais finanziert wurde, auf. Vgl. DEUSCH 1964, 5. Ein bedeutender Illustrator (Zeichner und Kupferstecher) für die Lafontaine'schen *Contes et Nouvelles en Vers* von 1762 war u.a. Pierre Philippe Choffard (1730-1809).

damit ihrer Bezahlung besorgt. Sie mussten bei Druckern und Verlegern, die Experimente scheuten, geradezu auf ein Mindestmaß an Buchschmuck insistieren.

Auch Christoph Martin Wieland hatte wohl immer wieder versucht, seine Verleger – zum Teil mit ökonomischen Argumenten – von den Vorteilen der Illustrierung seiner Werke mit Kupferstichen und Vignetten zu überzeugen,⁴⁹⁵ und hatte sich deshalb auch persönlich mit den Illustratoren seiner Frühwerke in Verbindung gesetzt.⁴⁹⁶ So wurde der Buchschmuck der Jugendwerke Wielands von dem Züricher Idyllendichter, Radierer und Verleger Salomon Gessner ausgeführt, der nicht im eigentlichen Sinn den Text illustrierte, sondern ihn lediglich mit Ornamenten verzierte. Zunächst war Wieland mit dieser Art der Buchausstattung einverstanden,⁴⁹⁷ wandte sich dann aber an den Verleger Reich, der mit Adam Friedrich Oeser, dem Leiter einer Illustrationsschule, zusammenarbeitete. Die Künstler dieser Gruppe, die auch „Leipziger Rokoko“ genannt wird, können in

„ihrem Einfallsreichtum und dem naturalistischen Nachempfinden der literarischen Texte [und] in der individuellen Auslegung des geschriebenen Worts [...] den gleichzeitigen französischen Illustratoren an die Seite gestellt [...] werden“, auch wenn sie deren „Perfektion“ nicht erreichten.⁴⁹⁸

Wieland war mit Oeser gleichermaßen sehr zufrieden, was er in einem Brief an seine Jugendfreundin Sophie de la Roche vom 17. Juni 1770 zum Ausdruck bringt.⁴⁹⁹ Da sich Oeser aber früh aus dem Illustrationsbetrieb zurückzog, wandte sich Wieland nach dem Tod des Verlegers Reich an Johann Joachim Götschen. Dieser versprach dem Dichter, seine Werke in einer Gesamtausgabe zu veröffentlichen und damit den Wunsch, den Wieland zuvor schon Reich vorgetragen hatte, zu erfüllen. Die Gesamtausgabe sollte „fürstlich“ sein und in „42 illustrierten Quartbänden und einer gleichzeitigen Großoktav-Ausgabe“ erscheinen.⁵⁰⁰

Diese als *Fürsten- oder Prachtausgabe* bezeichnete Quartausgabe von *C. M. Wielands sämtlichen Werken* mit vielen Titelkupfern ist in der Geschichte der deutschen Buchillustration des späten 18. Jahrhunderts eine Ausnahme-

⁴⁹⁵ Deusch hat in seiner 1964 erschienenen Bibliographie *Wieland in der zeitgenössischen Buchillustration* diese Umstände untersucht. Vgl. DEUSCH 1964.

⁴⁹⁶ Dies geht aus Briefen hervor, die Wielands Sohn gesammelt und 1815 herausgegeben hat. Darunter befinden sich Briefe an den Verleger Salomon Gessner vom 18. September 1766 und 6. März 1769, die sich auf die Buchillustration beziehen. Vgl. WIELAND 1815, S. 45f; 87f.

⁴⁹⁷ Ersichtlich aus einem Wieland-Brief vom 25. Juli 1764 an seinen Züricher Freund Salomon Gessner, der ihre innere Geistesverwandtschaft ausdrückt. Vgl. WIELAND 1815, S. 11f.

⁴⁹⁸ DEUSCH 1964, 9.

⁴⁹⁹ Ebd., 10.

⁵⁰⁰ Ebd., 11. Vgl. dazu auch FORSTER-HAHN 1984, 476f. In dem Aufsatz ist lediglich von 36 Bänden die Rede, wobei die ersten 28 von Johann Heinrich Ramberg illustriert wurden.

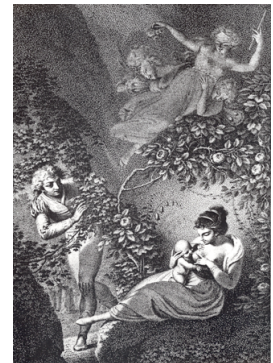
erscheinung.⁵⁰¹ In der Regel wurden Illustrationen nur für einzelne Werke, nicht aber für Sammelbände angefertigt. Wieland wurde so mit der bei Göschen verlegten Fürstenausgabe ein in damaliger Zeit einzigartiges und „keinem anderen Klassiker zugestandenes Denkmal“ gesetzt.⁵⁰²

Verleger Göschen verpflichtete zu diesem Zweck im Jahre 1796 den Hannoveraner Johann Heinrich Ramberg⁵⁰³ als Hauptillustrator für die prachtvolle Wieland'sche Gesamtausgabe. Es gibt keinerlei Zeugnisse dafür, dass diese Beauftragung mit dem Dichter abgesprochen war. Wohl aber dafür, dass Wielands Ansprüche, die sich an französischen Vorbildern qualitätsvoller Illustrierung seiner Werke orientierten, mit Ramberg nicht voll erfüllt wurden. So teilte der Autor seinen Unmut in einem Brief an den Verleger deutlich mit:

„Damit hat Gott mich demütigen wollen, dass R* [Ramberg] die sämtlichen Kupfer zur Prachtausgabe meines Werkes geliefert hat.“⁵⁰⁴

Er selbst hatte wohl eher an die Mitarbeit von Künstlern aus dem Weimarer Kreis gedacht, wie Johann Heinrich Meyer oder Angelika Kauffmann, die er in Rom gebeten hatte, Illustrationen für den Oberon zu entwerfen.⁵⁰⁵ Ihre klassizistische

Darstellungsweise muss Wieland zugesagt haben. Dagegen scheinen die Zeichnungen Rambergs die Ausgewogenheit des Klassischen durch eine raue Komik zu entstellen.⁵⁰⁶ Als Beispiel sei auf die Ramberg-Illustration des achten Gesanges im Oberon hingewiesen. Wie Böttner wählt auch er für die dritte Supraporte die Darstellung der Szene aus Stanze 79, in der Hüon Amande und das Kind in der Grotte findet. Die



Ramberg, *Hüon* ...⁵⁰⁷

vorangegangene Szene der mythischen Geburt stellt Ramberg nicht dar. In seiner Umsetzung von *Hüon entdeckt in der efeuumrankten Grotte Rezia und ihren neugeborenen Sohn* wird der Schauplatz in keiner Weise dem Charakter einer steinigen Grotte gerecht. Die Höhle ist ausgefüllt mit Efeuranken, Rosen und Glockenblumen. Diese üppige Vegetation muss der sich anschleichende Hüon erst aus dem Wege räumen, um Amande verstohlen beim Stillen des Kindes zuzusehen.

⁵⁰¹ FORSTER-HAHN 1984, 474.

⁵⁰² DEUSCH 1964, 6.

⁵⁰³ Johann Heinrich Ramberg (1763-1840) ab 1793 königlicher Hof- und Kabinettmaler in Hannover. Vgl. KESTNER MUSEUM 1963.

⁵⁰⁴ Vgl. FORSTER-HAHN 1984, 477.

⁵⁰⁵ Johann Heinrich Meyer (1760-1832).

⁵⁰⁶ FORSTER-HAHN 1984, 477.

⁵⁰⁷ Fotoarchiv Wieland-Museum, Biberach.

Das im Text erwähnte große Erstaunen Hüons, welches Böttner vor allem in die Gebärde des jungen Ritters legt, wird bei Ramberg nicht vermittelt. Er weist auf das geschehene Wunder durch eine der Szenerie entschwebende Titania in der oberen rechten Bildhälfte hin, die von drei weiblichen Köpfen umgeben ist. So wird in Rambergs Darstellung nicht das dichterische Ausmaß, das heißt die Verschmelzung verschiedener Fabeln wiedergegeben, auf die Wieland so großen Wert legte. Außerdem überträgt der Illustrator die Erzählung in seine eigene Zeit, was besonders in der Kleidung zum Ausdruck kommt. Amade ist zum Beispiel nach dem Geschmack des späten 18. Jahrhunderts mit modischem Gewand und ausladendem Dekolleté dargestellt. Ramberg legt seinen Schwerpunkt offensichtlich auf die idyllische Gestaltung der Szene.⁵⁰⁸

Johann Heinrich Ramberg fertigte zwischen 1803 und 1804 neununddreißig aquarellierte Federzeichnungen zu Wielands *Oberon*, die den Inhalt eines ledergebundenen Albums bilden. Diese Darstellungen erscheinen von solcher Selbständigkeit gegenüber dem Wieland-Text, dass sie wie eine autonome Bilderzählung wirken.⁵⁰⁹ Während die Kupferstiche der Bände 22 und 23 der C⁴-Ausgabe, die F. John nach Ramberg gestochen hat, von sehr „gefühlvoller und gezielter Lieblichkeit“ geprägt sind – es handelt sich um eine Szene aus dem zweiten Gesang mit dem Titel *Hüon und Scherasmin bei den Landleuten* und das oben erwähnte Bild des achten Gesanges – werden diese in Bezug auf Idylle, „Sentimentalität“ „gefällsüchtige Theatralik“ sowie Komik und Details noch weit durch die Zeichnungen des Albums übertroffen.⁵¹⁰ Sowohl dem Album wie auch den Titelpuffern fehlt

„ein Verständnis für den Mythos und das Wunderbare, die für Wieland bei aller Skepsis des Aufklärers verbindlich blieben.“⁵¹¹

Gerade dieses Verständnis kann man bei Böttners drei Supraporten konstatieren. Sie vermitteln mit ihrer auf das Wesentliche beschränkte Komposition und den gezielten Einsatz von Licht die für das Epos so wichtige Verschränkung von irdischer und überirdischer Sphäre. Böttner versteht die Intention des Autors und weiß die Verknüpfung der einzelnen Geschichten und auch deren Symbolgehalt wirkungsvoll

⁵⁰⁸ Vgl. FORSTER-HAHN 1984, 487.

⁵⁰⁹ Ebd., 473f. Das Album wurde nie vervielfältigt und wird heute im Wieland-Museum in Biberach aufbewahrt. Entwürfe dazu, die um 1800 datiert werden, sind im Besitz des Kestner-Museums in Hannover.

⁵¹⁰ Vgl. FORSTER-HAHN 1984, 484.

⁵¹¹ Ebd., 486.

ins Bild umzusetzen. Seine bildnerischen Mittel werden so zu überzeugenden Ausdrucksträgern nicht nur der verschiedenen Fabeln, sondern auch ihres symbolischen Gehaltes.

Ramberg hatte 1796 das Epos *Oberon* als erster in Buchform illustriert. Doch bereits zuvor hatte das Heldengedicht Wilhelm Böttner zu den Darstellungen in Öl angeregt, wie die im Katalog zitierte Rechnung aus dem Jahr 1790 beweist. Warum Wieland – unzufrieden mit der Rambergschen Darstellung – nicht an Böttner als Illustrator gedacht hat, ist nicht zu klären. Gekannt hat er einige Werke des hessischen Malers, denn nach einer Mitteilung im *Teutschen Merkur* hielt sich Wieland vom ersten bis zum siebten Juni 1786 in Kassel auf und hatte hier auch einige Gemälde von Böttner gesehen und beschrieben.⁵¹² Der Dichter schildert den Maler als fleißig, auf dessen „etliche“ Porträts ging er aber nicht weiter ein. Auch „vier Original Stücke“, nämlich *Dädalus der dem Sohne die Flügel anbindet; Diana; Christus am Ölberg* und eine *Verkündigung* finden keinen großen Beifall. Es ist zu vermuten, dass sich Wieland Böttner nicht als Illustrator vorstellen konnte, auch Graphiken von ihm nicht im Umlauf waren. Anzunehmen ist aber auch, dass der Verleger Göschen Wilhelm Böttner nicht persönlich kannte, da zu jener Zeit Böttners in Rom erworbener Ruf vielleicht schon verblasst war. Zudem wäre Böttner in seinen Honoraransprüchen wahrscheinlich zu teuer gewesen, da er als Hofmaler auf Aufträge als Freischaffender nicht angewiesen war. Festzustellen ist, dass nach bisherigem Stand der Forschung Böttner zur Illustration der Werke Wielands nicht gefragt wurde.⁵¹³

Wilhelm Böttner und der Schweizer Johann Heinrich Füssli⁵¹⁴ waren offensichtlich die einzigen bedeutenden Maler zu Wielands Zeiten, die Passagen aus dem Epos *Oberon* als Ölgemälde umgesetzt hatten. Während Böttner seine Gemälde im Auftrag des hessischen Landgrafen fertigte und diese an exponierter Stelle aufgehängt wurden, scheinen Füsslis Darstellungen in erster Linie lediglich Stichvorlagen für Buchillustration einer englischen *Oberon*-Übersetzung gewesen zu sein.⁵¹⁵

⁵¹² Vgl. Briefe aus Cassel, in: *Der Teutsche Merkur*, 1786, 3. Vierteljahr, 263f.

⁵¹³ Weder Viia Ottenbacher, die Leiterin des Wieland-Museums in Biberach, noch Siegfried Scheibe von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, in dessen Archiven der gesamte Schriftverkehr Wielands ruht, haben bisher eine Spur eines Briefwechsels zwischen Wieland und Böttner gefunden.

⁵¹⁴ Johann Heinrich Füssli (1741-1825).

⁵¹⁵ FORSTER-HAHN 1984, 486.

In der Zeit, in der Ramberg in Hannover an den Aquarellen zum Oberon arbeitete, illustrierte in London Füssli die englische Übersetzung von William Sotheby. Von 1804 bis 1805 arbeitete er in Öl Vorlagen für zwölf Stiche aus, die nicht den einzelnen Gesängen vorangehen, sondern den Text im Buch begleiten sollten. Die Arbeitsweise des Schweizers ähnelt in vieler Hinsicht der des hessischen Hofmalers: eine Konzentration auf die Figuren als Handlungsträger, die Steigerung des emotionalen Gehaltes durch Komposition und die Anordnung des Lichtes sowie die Betonung der überirdischen und irdischen Sphäre.⁵¹⁶ Für den achten Gesang, aus dem Böttner drei Passagen in den Supraporten für Schloss Wilhelmshöhe umgesetzt hat, wählt Füssli nur eine einzige, nämlich die Szene der Übergabe des Kindes. Während Böttner das mythische Geschehen von Engeln begleiten lässt und Amande mit dem Schleier des Traumes bedeckt, konzentriert sich Füssli ganz auf die Übergabe des Kindes. Titania neigt sich aus der stark erhellten Himmelszone herab, um das Neugeborene in die weit ausladenden Arme der Mutter zu legen. Eine an der linken Grottenwand schwebende Zweiergruppe – vielleicht Oberon und Titania – scheint auf den ersten Blick nur dekorative Funktion zu erfüllen, verstärkt jedoch symbolisch überirdisches Eingreifen. Auffallend bei Füssli sind seine gelängten Hauptfiguren, die mit raumgreifender Gestik die Senkrechte betonen. Wie in seiner Illustration einer Szene zum siebten Gesang, in der Amande Hüon umschlingt, um sich mit ihm ins Meer zu stürzen, drückt übersteigerte Bewegung und Gestik bei dem Schweizer dramatische Empfindungen aus, die sich dem Betrachter nicht mehr in einer naturalistischen Wiedergabemitteln.⁵¹⁷ Diese Erkenntnis trifft auch bei der Darstellung der Übergabe des Kindes zu. Solche



Füssli, *Niederkunft* ...⁵¹⁸

manieristisch wirkenden Gestalten, die bei Füssli Gestaltungselemente starker Emotionalität sind, findet man bei Böttner nicht. Seine Protagonisten haben eine Natürlichkeit, die das Übernatürliche mancher Situation dadurch noch klarer hervorhebt. Auch deutet die phantasievolle, duftige, nicht zeitlich einzuordnende Kleidung beider Frauen in der Füssli-Darstellung weder auf Sphäre oder Epoche noch Herkunftsort hin. Sie vermittelt eine Zeitlosigkeit, während Böttner mit der

⁵¹⁶ Ebd., 487.

⁵¹⁷ Vgl. FORSTER-HAHN 1984, 487.

⁵¹⁸ Fotoarchiv Wieland-Museum, Biberach.

Auswahl typischer Kleidung mehrere Zeiten und den damit jeweils verbundenen Hintergrund anklingen lässt.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Szenen aus dem achten Gesang des Wielandschen *Oberon* von den drei Malern sehr unterschiedlich umgesetzt wurden: Rambergs Darstellung gibt nicht das dichterische Ausmaß des Epos mit der Verschmelzung verschiedener Fabeln wieder und erfasst daher auch nicht dessen Stimmung. Er transportiert zum Beispiel mit der Wahl der Kleidung die Dichtung in die Gegenwart und bleibt somit „der eigenen Zeit verhaftet“.⁵¹⁹

Füssli dagegen versucht, die Korrespondenz zwischen menschlichen Handeln und Eingreifen des Wunderbaren, des Überirdischen, zu zeigen. Er überträgt mit den phantasievollen Gestalten die Erzählung ins Märchenhafte. Seine „romantische Interpretation weist in die Zukunft“.⁵²⁰

Böttner bemüht sich hingegen, die unterschiedlichen Erzählebenen und Atmosphären des Epos fast wortgetreu zu erfassen und mit malerischen Mitteln zu verweben. In seiner tradierten Arbeitsweise öffnet er dem Betrachter die historische Dimension, die dem romantischen Heldengedicht *Oberon* zu Grunde liegt.

III. 4.2.2. Szenen aus der *Geschichte des Agathon* von Ch. M. Wieland

Die *Geschichte des Agathon – quid Virtus, et quid Sapentia possit. Utile proposuit nobis exemplum* – die Christoph Martin Wieland 1766 veröffentlichte, gilt als erster großer Bildungsroman der deutschen Literatur.⁵²¹ Jedoch erschien erst die umgearbeitete, erweiterte Fassung von 1794 dem Autor als wahrhaft vollendet. Im Nachlass Böttners befindet sich eine Ausgabe aus dem Jahr 1769, die dem Maler wohl als Grundlage seiner bildlichen Umsetzungen gedient hat.⁵²²

Wieland setzt seinen *Agathon* in die Zeit des Philosophen Platon und damit in die Blütezeit der griechischen – speziell athenischen – Kultur um die Mitte des vierten vorchristlichen Jahrhunderts. Der Autor, der sich in der Vorrede nicht als Erzähler,

⁵¹⁹ Ebd., 488.

⁵²⁰ Ebd., wobei mit „Zukunft“ wohl auf die Darstellungsweise der Zeit der Romantik hingewiesen werden soll.

⁵²¹ MAYER 1970, 7.

⁵²² Vgl. *Histoire d'Agathon*, Amsterdam 1769, in: StA KASSEL, S1 Nr. 397, IV. Bücher, Nr. 166.

sondern als Herausgeber⁵²³ bezeichnet, beschreibt mit psychologischem Blick die geistige Entwicklung und seelische Entfaltung eines heranwachsenden, schönen athenischen Jünglings zu einem reifen Mann von „geistig sinnlicher Wesensnatur“⁵²⁴. Dabei belässt er es nicht bei einer bloßen Schilderung des Zusammenspiels der für die Persönlichkeitsentfaltung wichtigen Faktoren „Anlage“ und „Milieu“, sondern bezieht auch diejenigen Kräfte ein, „die durch bewussten schöpferisch gestaltenden Eingriff zu Agathons Veredlung beitragen“⁵²⁵. Als wirkungsvolle und den Gemütszustand Agathons erhellende Stilmittel benutzt der Autor zu diesem Zweck immer wieder Rückblicke und Reflexionen des Helden.

Im Verlauf der Schilderung von Agathons Entwicklung werden einige Leitgedanken formuliert, so beispielsweise die Kalokagathia⁵²⁶, also eine Vollkommenheit, die sowohl körperliche als auch geistig-moralische Aspekte einschließt und mit der Wielands Protagonist von Natur aus ausgestattet ist. Weiterhin ist das Schwärmertum, das, wie auch die anderen Motive, eng mit der inneren Geschichte der zentralen Gestalt verbunden. Dabei geht es beim Problem der Schwärmerei jedoch weniger um die Überwindung derselben, sondern vielmehr um deren „beglückende Macht“, ihren „daseinserhellenden, Kräfte freisetzenden Enthusiasmus“⁵²⁷. Und auch diese Veranlagung ist Agathon elementar mitgegeben und hat einen großen Einfluss auf seine Wahrnehmungsfähigkeit.

Wie schon bei Böttners Gemälden zum Wielandschen *Oberon* aufgefallen, wählt der Maler wiederum solche Episoden aus dem *Agathon*, die in den Bereichen Liebe, Sinnlichkeit, Schwärmerei oder Anbetung anzusiedeln sind. Der Beschreibung der drei von Böttner ausgesuchten Szenen schließen sich allgemeine Betrachtungen zu Böttners Bildern und Werken anderer Künstler nach den literarischen Vorgaben Wielands an.

Das Frühstück des Hippias, wie Agathon von der Nympe Cyane bedient wird

„Mit einer Gemütsverfassung, die so wenig von der Gelehrigkeit hatte, welche Hippias forderte, fand sich Agathon ein, als er nach Verfluß einiger Tage, an einem Morgen in

⁵²³ „Der Herausgeber der gegenwärtigen Geschichte siehet so wenig Wahrscheinlichkeit vor sich, das Publicum überreden zu können, dass sie in der Tat aus einem Griechischen Manuscript gezogen sei; daß er am besten zu tun glaubt, über diesen Punct gar nichts zu sagen, und dem Leser zu überlassen, davon zu denken, was er will.“ WIELAND 2005, Vorbericht, 5.

⁵²⁴ MAYER 1970, 12.

⁵²⁵ MAYER 1970, 13.

⁵²⁶ Von gr. καλός και αγαθός – gut und schön.

⁵²⁷ Vgl. EMMEL 1972, 119.

das Zimmer des Sophisten gerufen wurde, welcher auf einem Ruhebett liegend seiner erwartete, und ihm befahl, sich neben ihm niederzusetzen und das Frühstück mit ihm zu nehmen. Diese Höflichkeit war nach der Absicht des weisen Hippias eine Vorbereitung [zur Prüfung Agathons], und er hatte, um die Wirkung derselben zu befördern, das schönste Mädchen in seinem Hause ausersehen, sie hierbei zu bedienen. In der Tat die Gestalt dieser Nymphe [Cyane], und die gute Art womit sie ihr Amt versah, machten ihre Aufwartung für einen Weisen von Agathons Alter ein wenig beunruhigend.“⁵²⁸

Diese Zeilen des Wielandschen Romans dienten Böttner als Grundlage seiner bildlichen Umsetzung für eine nahezu 80 cm hohe und ein Meter breite Supraporte. Die Szene ist im Wohnbereich eines herrschaftlichen Gebäudes verortet. Auf einem mit zarten Ranken verziertem gepolstertem Holzsofa sitzen, dem Bildbetrachter zugewandt, zwei Männer. Zwischen ihnen steht eine junge Frau, die in Wielands Textausschnitt als „das schönste Mädchen“ im Hause des Hippias genannt wird. Diese, die Nymphe Cyane, wendet



*Das Frühstück des Hippias, wie ...*⁵²⁹

sich nach links dem jungen Mann auf dem Ruhemöbel zu und schenkt ihm aus einem Krug in eine von ihm hochgehaltene Trinkschale ein. Der Jüngling ist Agathon, dem der Sophist Hippias, die Szene aufmerksam beobachtend, auf der anderen Seite der Kline gegenüber lagert. Der bärtige Alte hat sein rechtes Bein auf dem Sitzpolster entspannt ausgestreckt, so dass der Fuß fast den Jüngling berührt. Er hält sein nachdenklich gesenktes Haupt mit der Linken und stützt sich dabei auf der Lehne des Sofas ab. Seine Rechte umfasst eine metallene hochstielige Trinkschale.

Das Bildpersonal bildet eine breit angelegte Dreieckskomposition vor einer Zwei-Säulen-Architektur mit dazwischen locker drapiertem grünem Stoff. Rechts hinter Hippias öffnet sich eine pilastergeschmückte Wand zu einem Rundbogendurchgang. Ein vorwiegend roter, orientalisch gemusterter Teppich schmückt den Vordergrund. Das häusliche Ambiente wird durch ein rundes Tischchen mit Ziergegenständen, das links vor Agathon steht, vervollständigt.

Die Szene wurde von dem hessischen Hofmaler sorgfältig komponiert. Dies bezeugen drei Studien, von denen sich zwei heute in der Graphischen Sammlung von Schloss Wilhelmshöhe und die dritte in Böttners Nachlass im Stadtarchiv von Kassel befindet. Das durch die Reihung von Personen und Intrieurelementen etwas statisch anmutende Arrangement bezieht seine Dynamik vornehmlich aus der schwungvoll

⁵²⁸ WIELAND 2005, I. Teil, 69f.

⁵²⁹ Vgl. dazu Kat. HG 15, 1).*Das Frühstück...*



Studie: *Das Frühstück* ...⁵³⁰



Studie: *Das Frühstück* ...⁵³¹



Studie: *Das Frühstück* ...⁵³²

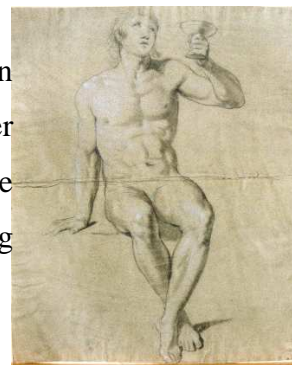
bewegten Draperie des Mädchengewandes, einem duftigen und faltenreich fallenden lachsfarbenen Chiton. Indem das Mädchen sich ganz Agathon zuwendet, sieht Hippias ausschließlich ihre Rückseite, der Bildbetrachter zudem ihr Profil. Das Kleid, aus so feinem Stoff gefertigt, dass ihr Körper teilweise hindurch scheint, weht in Richtung des Hausherrn und vermittelt den Eindruck einer gerade in diesem Augenblick Herbeigeeilten. Sie scheint dem Philosophen soeben eingeschenkt zu haben und wendet sich nun schwungvoll Agathon zu. Zusätzliche Indizien dieser Bewegung sind die aus der Frisur gelösten wehenden blonden Locken der jungen Frau und das Ende des ihr nachschwingenden zarten blauen Chitongürtels. Dieser flattert in weitem Bogen von der linken Taillenseite über die rechte Schulter, um hinter dem Gewand in Cyanes Beckenhöhe wieder aufzutauchen. Die leichte Schrittstellung der Nymphe erinnert an eine Kontrapost-Variante antiker Skulpturen. Die sorgfältig zum Lockenkranz gekämmte und antikisierende Frisur wird durch ein hellblaues Band gehalten und ist am Hinterkopf größtenteils zu einem Knoten zusammengefasst, nur im Nacken fallen einige lange Strähnen herab. Die muntere und lockere Gewandtheit, mit der die Nymphe in ihrer Linken die hochgehaltene Trinkschale Agathons unterstützend hält und mit ihrer Rechten aus einer Glaskanne einschenkt, veranschaulicht die von Wieland beschriebene „gute Art womit sie ihr Amt versah“. Zumal Cyane dabei nicht auf den Akt des Einschenkens konzentriert ist, sondern ihren Blick intensiv auf Agathon richtet und ein verführerisches Lächeln ihren Mund umspielt. Der Jüngling erwidert diesen Blick nahezu unterwürfig. Seine aufrechte Sitzhaltung mit einem auf dem Sitzmöbel eng am Körper gestützten rechten Arm, der ungelenkt erhobenen Linken und den verschränkten Beinen wirkt

⁵³⁰ MHK, Graphische Sammlung, Inv. Nr. GS 21146: links sitzt Hippias, Agathon in der Mitte, rechts steht einschenkend Cyane. Beschriftung: *Das Frühstück des Hippias, wo Agathon von der Nymphe Cyane bedient wird.*

⁵³¹ MHK, Graphische Sammlung, Inv. Nr. GS 4574: Komposition wie Inv. Nr. GS 21146: signiert: *Böttner.*

⁵³² StA KASSEL, S1, Nr. 397 Kopie einer Zeichnung: links sitzt Agathon, in der Mitte Hippias, rechts eilt Cyane mit einem Tablett herbei.

angespannt und steif. Böttner hebt dadurch den Jüngling in besonderer Art und Weise von der anmutigen, nahezu schwebenden Nymphe und dem aufmerksamen, aber dennoch ungezwungen ruhenden Hippias ab. Diese Herausstellung untermalt er auch farblich durch ein orangenrotes Tuch, das um den Körper Agathons drapiert ist. Es fällt über dem abgewinkelten, erhobenen linken Arm des jungen Mannes, verschwindet hinter seinem Rücken, um dann neben seiner Rechten wieder auf zu tauchen. So wird der Eindruck erweckt, dass er auf dem Gewebe sitzt und dieses ihn wie ein Schutz umhüllt. Der straff in der Taille geschnürte, kurzärmelige, zartlilafarbene Chiton des Jünglings, dessen Stoff zwischen den Knien eingeklemmt ist, trägt zur etwas steifen Erscheinung bei. Dass eine solche Wirkung von Böttner sorgfältig geplant war, zeigt eine Aktstudie zu Agathon, die ihn als muskulösen jungen Mann in eben dieser Haltung zeigt. Der Entwurf vermittelt einen guten Eindruck von der Arbeitsweise Böttners, der offensichtlich nach Modellen zeichnete und die Figur dann seinen Bildgedanken anpasste.



Entwurf: *Agathon*⁵³³

So ist Agathons Haltung auf dem Ölbild mit der der Skizze fast identisch nur – mit den angespannt verschlungenen nackten Beinen in wadenhohen geschnürten Sandalen – Gemildert wird die körperliche Angespanntheit ein wenig durch den teils sehnsuchtsvollen, teils aber auch kritisch-unsicheren Blick des Jünglings zur kokett-verführerisch schauenden Cyane. Mit dieser Komposition gelingt es Böttner, die in Wielands Text erwähnte Beunruhigung des jungen Protagonisten durch die Nymphe nachvollziehbar in Szene zu setzen.

Gegenüber dieser emotionsgeladenen linken Seite des Gemäldes wirkt die rechte mit dem nachdenklich die Aktion verfolgenden Gastgeber als Gegenpol. Hippias, gekleidet in einen locker gegürteten dunkelgrünen, weit fallenden Lang-Chiton, ruht sich am anderen Ende der Sitzbank scheinbar gelassen aus. Tatsächlich zeigt Böttner ihn aber als stillen Initiator der Handlung. Den Sophisten entlarvt dabei sein aus tief liegenden Augen von unten scharf auf Agathon gerichteter Blick. Zwischen dem Jüngling und dem Mädchen wird der sandalenbeschuhte Fuß des Philosophen sichtbar. Er stellt eine Verbindung zwischen dem sich ausruhenden, doch aufmerksam die Szene betrachtenden Hausherrn und dem innigen Moment zwischen Cyane und Agathon her. Der Fuß Hippias verbildlicht sein Eingreifen in die Gefühlswelt seines Gastes. Die spannungsgeladene Gegenüberstellung der

⁵³³ MHK, Graphische Sammlung, Inv. Nr. GS 9542.

männlichen Protagonisten wird zudem von den sehr unterschiedlich gestalteten Köpfen unterstrichen. Agathon ist jugendlich-bartlos dargestellt mit sorgsam um sein reines Antlitz gelegten schulterlangen dunklen Locken in der Art antiker Knabendarstellungen. Er wendet sich hingebungsvoll Cyane zu und scheint ein wenig einfältig zu sein. Ganz anders der Ausdruck seines männlichen Gegenübers. Der Philosoph, dargestellt mit Bart und kurzem, dunkelbraunem Kraushaar, beobachtet konzentriert-wissend das Geschehen. Seine ganze Erscheinung, vor allem aber seine Physiognomie und die Geste seines nachdenklich an die Oberlippe geführten linken Zeigefingers, lässt den Sophisten zum einen sehr aufmerksam und zum anderen amüsiert erscheinen.

Böttner zeigt mit seiner Gestaltung der Szene nicht nur seine Kunstfertigkeit in der bildlichen Umsetzung der literarischen Vorlage, sondern stellt dem Betrachter auch eine psychologische Deutung der Personen vor. Der Einsatz der Farbe unterstützt dies. Der weite moosgrüne Chiton des beobachtenden älteren Mannes ist das abgeklärte und entspannte Gegengewicht zu dem in Lila gekleideten Agathon. Diese Farbauswahl für den Chiton des Jünglings spiegelt dessen Nervosität und Angespanntheit vortrefflich wieder. Neutral und ausgleichend erscheint Cyane zwischen den Männern. Sie wirkt, eingehüllt in ein zartes, lachsfarbendes Gewand, wie eine helle Lichtgestalt. Das gesamte Bild ist in ein gedämpftes, mystisches Rosa getaucht.

Diese Supraporte, die sich noch heute in dem Rondellzimmer 107 des Weißensteinflügels von Schloss Wilhelmshöhe befindet, wird in der dortigen Inventarliste unter dem Titel „Mythologische Darstellung: *Amor bei Zeus*“ geführt und Wilhelm Böttner zugeschrieben. Wurde auch der Titel falsch zugewiesen, so ist doch die Zuschreibung mehrfach belegt. Gezeigt wurden bereits die drei gezeichneten Studien von Böttner, die nicht nur die beschriebene Szene skizzieren, sondern von denen eine auch vom Künstler eigenhändig mit *Das Frühstück des Hippias, wo Agathon von der Nymphe Cyane bedient wird* beschriftet ist. Ein weiterer Beleg für Böttners Autorschaft ist die Ähnlichkeit des Agathon mit seinem *Pygmalion*⁵³⁴. Dass das Bild in der Inventarliste mit dem Titel *Amor mit Zeus* geführt ist, könnte in einer Verwechslung des bärtigen Hippias liegen, in dem

⁵³⁴ Vgl. Kat. HG. 17.

möglicherweise der damalige Archivar eine Übernahme des verliebten Gottes aus dem Gemälde *Jupiter und Ganymed*⁵³⁵ gesehen hat.

Agathon findet die Danae schlafend

„Agathon, [...] wir wissen nicht ob aus eigener Bewegung oder durch den geheimen Antrieb irgend eines antiplatonischen Genius den Weg gegen einen Pavillion genommen, der auf der Morgenseite des Gartens [...] ruhte; daß er, weil er ihn erleuchtet gefunden, hineingegangen, und [...] die schöne Danae auf einem Sofa von nelkenfarbem Atlas schlafend angetroffen; [...] zu ihren Füßen kniend, eine von ihren nachlässig ausgestreckten Händen mit einer Inbrunst, wovon wenige Liebhaber sich eine Vorstellung zu machen jemals verliebt genug gewesen sind, zu küssen.“⁵³⁶

So die Zeilen aus Christoph Martin Wielands *Geschichte des Agathon*, die Böttner zur bildlichen Umsetzung dieser Szene inspiriert haben.

Bildbeherrschend ist das Bett mit der schlafenden Danae, das der Maler seitlich, links mit dem Fußende ein wenig schräg zum Betrachter hin gewendet, in einen durch künstliche Lichtquellen beleuchteten Innenraum zeigt. Die dominante Wirkung der gepolsterten Liegestatt wird durch einen üppig mit rotem Stoff behangenen Baldachin über der sinnlich gelagerten jungen Frau noch gesteigert. Im Vordergrund, dem Bildbetrachter den Rücken zukehrend, kniet der junge Agathon, der sich an-

schießt, die rechte Hand der Schlafenden andächtig zu küssen. Die Szene ist beidseitig eingerahmt von je einer Säule, deren Basen – offensichtlich ionischer Ordnung als Verkörperung des Weiblichen – auf halb hohem



Piedestal stehen und die Ausblicke in die Natur

*Agathon findet die Danae schlafend*⁵³⁷

begrenzen. Links erblickt man neben der Stütze Bäume, die sich im hellen Licht eines umwölkten Vollmondes abheben, rechts nimmt die dunstige Außensicht keine erkennbare Gestalt an. Wenig weiteres Mobiliar ist zu sehen: zwei Hocker, ein Wärmeöfchen sowie ein von der Decke herabhängender Leuchter.

Die Komposition der Protagonisten bildet in der Gesamtszene ein imaginäres Dreieck, deren Spitze im abgeknickten Handgelenk des über den Kopf gelegten

⁵³⁵ Vgl. Kat. HG. 4.

⁵³⁶ WIELAND 2005, I. Teil, 172f.

⁵³⁷ Vgl. dazu Kat. HG 15, 2.) *Agathon findet die Danae schlafend*

linken Armes der ruhenden Frau zu sehen ist. Die schräg gelagerte Danae selbst bildet einen Schenkel, den anderen die gebeugte Rückenlinie des Agathon bis zu seiner Fußspitze. Vervollständigt wird die geometrische Form durch eine gedachte Verbindungslinie zwischen den Fußspitzen der beiden zentralen Gestalten.

Der nackte Oberkörper Danaes ist aufgerichtet und in eine Helligkeit getaucht, die aus dem Bild herausstrahlt. Hinzu kommt das Weiß des Tuches auf dem grünen Rundpolster am Kopfende der Liege. Diese aufreizende Präsentation von Weiblichkeit wirkt durch die scheinwerferartige Beleuchtung, welche die Unterschenkel der Ruhenden nicht erfasst, nahezu theatralisch. Der Körper ist ausgefeilt arrangiert. Der nach hinten gelegte Kopf der Frau, deren Hals so länger wirkt, suggeriert Schutzlosigkeit und Hingabe, die untrüglich Erotik ausstrahlt, ebensolche der malerisch über den Kopf gelegte linke Arm. Die über die rechte Schulter auf den nackten Oberkörper fallenden Locken tragen ebenfalls zum sinnlichen Eindruck der Schlafenden bei. Der Unterleib und die übereinander gelegten Beine Danaes sind zwar mit einem zarten grauen Stoff bedeckt, der jedoch wie im so genannten klassischen „nassen Stil“ so am Leib an liegt, dass er mehr vom Körper zeigt als verhüllt. Unter dem dünnen Gewebe, das die Schenkel der Ruhenden umspannt, schaut der bloße rechte Fuß aufreizend hervor. Da sowohl die Beine Danaes unterhalb des Knies als auch ein Teil ihres Gesichtes verschattet sind, wird die Inszenierung durch diesen raffinierten Hell-Dunkel-Einsatz in ihrer erotischen Spannung zusätzlich gesteigert.

Vor der Schönen, die Agathon und dem Betrachter so anmutig gezeigt wird, kniet der Jüngling auf seinem linken Bein und beugt sich zum Kuss der rechten Hand Danaes herab. Sein Rücken wird von dem gleichen Licht erfasst, das auch die Schlafende erhellt. Und obgleich von der Decke auf der rechten Bildseite ein vierarmiger Leuchter mit offener Ölflamme hängt und scheinbar ein Feuerschein aus einem metallenen Turibulum⁵³⁸ strahlt, das diagonal am Fußende der Liege steht, ist die Lichtquelle, die die Szene geheimnisvoll erhellt, für den Betrachter nicht auszumachen.

Wie in der vorab beschriebenen Supraporte erzeugt Böttner auch hier durch die Farbigkeit drapierter Textilien eine ganz besondere Wirkung. Vor allem ist es der voluminöse rote Baldachin, der so angeordnet ist, dass er einen Raum im Raum bildet. Der in der gleichen Farbe bezogene untere Bettrahmen war Böttner

⁵³⁸ Das aus Metall getriebene und mit Kohle beheizte Turibulum (Räuchergerät) diente in römischen Haushalten zum Verbrennen von Weihrauchkörnern als Wohlgeruchsoffer. Vgl. Hans Georg Gundel, *Turibulum*, in: DER KLEINE PAULY 1979, Bd. 5, 1006. Ähnliche Abb. in: RYBERG 1955, Abb. 81c.

offensichtlich zur Ergänzung dieses Schlaflagers so wichtig, dass er ihn dem „Sofa von nelkenfarbem Atlas“ der Wieland’schen Beschreibung vorzog. Eine am Fußende der Liegenden ausgebreitete grüne Decke setzt dazu einen dekorativen Kontrapunkt. Der Maler fügt weiterhin dem Arrangement ein weißes, durch die Verschattung grau erscheinendes Laken hinzu, das die Formen des reizvollen Frauenkörpers ausdrucksstark zur Geltung bringt. Der violette gegürtete Chiton des knienden Agathon, der in der vorangegangenen Szene durch seine straffe Anordnung die unbeholfenen Nervosität des Jünglings verbildlichte, zwingt nun seinen Körper nicht mehr ein und unterstreicht durch seine legere Fältelung eine liebevolle und höflich hinwendende Verehrung zur schlafenden Angebeteten.

Auf den ersten Blick scheint der junge Mann die rechte Hand Danaes mit seiner Linken an sich zu ziehen, um sie „mit einer Inbrunst“ zu küssen. Genaueres Hinsehen verdeutlicht jedoch, dass Danae ihm bewusst „nachlässig“ die Hand zum Kuss reicht, wie von Wieland beschrieben. Diese Geste entlarvt sie als eine den Schlaf nur Vortäuschende und erklärt ferner ihre für eine Schummernde ungewöhnlich inszenierte Körperpositionierung. Sie weist aber auch darauf hin, wie genau sich Böttner in seiner bildlichen Umsetzung dem Text verpflichtet fühlte.

Das Gemälde ist im oberen Rondellzimmer als Gegenstück zur Supraporte *Das Frühstück des Hippias, wie Agathon von der Nymphe...* angebracht.

Das dazugehörige Inventarblatt der Landgräflichen Sammlung, Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, schreibt das Bild zwar Böttner zu, bezeichnet es aber auch in diesem Falle irreführend als „Mythologische Darstellung: *Schlafende Psyche und Amor*“.

Die Autorschaft Böttners als auch die Zuordnung zur *Geschichte des Agathon* und damit der Titel *Agathon findet die Danae schlafend* sind jedoch eindeutig nachvollziehbar.

Zum einen aufgrund der textnahen Illustration, zum anderen in der Gestalt des Jünglings, der unzweifelhaft mit dem in der Frühstücksszene



Vorzeichnung: *Agathon ...*⁵³⁹

identisch ist. Hinzu kommt, dass auch in diesem

diesem Fall eine Vorzeichnung existiert. Sie ist zwar nicht wie die der vorab behandelten Supraporte beschriftet, lässt aber deutlich Böttners Strichführung erkennen. Zudem erinnert die gelagerte Danae, wie auch die *Schlafende Venus mit*

⁵³⁹ Vorzeichnung zu *Agathon findet Danae schlafend*, Privatbesitz.

Amor an die so genannten „schlafenden Nymphen“, die Brunnenfiguren aus Rom⁵⁴⁰, die Böttner in seinen Bildern immer wieder in verschiedenen Varianten gezeigt hat. Dies könnte die Ursache sein, dass der Bearbeiter des Inventars der Supraporte den Titel *Schlafende Psyche und Amor* zugewiesen hat.

Agathon findet seine geliebte Psyche in dem heiligen Lorbeerhain

„In einer dieser Nächte begegnete es, dass ich [Agathon] von ungefähr in einer Gegend des Hains verirrt [...] Mitten darin ließ das Gebüsch [...] einen offenen Platz, der mit einem halben Circul von wilden Lorbeer-Bäumen, [...] auf der andern Seite aber nur mit niedrigem Myrthen-Gesträuch und Rosen-Hecken leicht umkränzt war. Mitten darin lagen einige Nymphen von weißem Marmor, von überhangenden Rosen-Gesträuche beschattet, welche auf ihren Urnen zu schlafen schienen, indes sich aus jeder Urne eine Quelle in ein geräumiges Becken von poliertem schwarzen Granit-Marmor ergoß [...] so war wirklich mein erster Gedanke, dass es die Göttin [Psyche] sei, welche, von der Jagd ermüdet, unter ihren Nymphen schlummere [...]. Die Stellung, worin sie an eine der marmornen Nymphen angelegt lag, gab zu erkennen, daß sie staunte [...]⁵⁴¹

Dieser Abschnitt aus Wielands *Agathon* liegt aller Wahrscheinlichkeit nach der dritten von Böttner umgesetzten Szene des Epos zu Grunde. Vorsichtig, mit dem linken Arm einen Baum umfassend, während die Rechte sich tastend vorstreckt, nähert sich eine von links kommende Gestalt einer Lichtung oder, wie es bei Wieland heißt, einem „offenen Platz“. Sie trägt einen langen, hellen gegürteten Chiton und wendet ihren Rücken dem Betrachter zu. In Verbindung mit den beiden zuvor besprochenen Supraporten ist diese Person mit den dunklen, langen Locken unschwer als Agathon auszumachen. Von seinem Standort zwischen zwei Bäumen sieht der junge Mann auf einen lang gezogenen Brunnenkasten, an dessen Ende eine junge Frau am Boden kauert, die Wieland in seinem Roman als „Göttin“ [Psyche]



*Agathon findet...*⁵⁴²

benennt. Sie bemerkt den Herannahenden nicht, denn ihr Körper wie auch ihr Blick sind von ihm gewendet. Die Frau stützt sich mit ihrem rechten Arm auf den linken Oberschenkel ihrer zur Seite gelegten Beine. Ihren linken Arm streckt sie mit ausladender Geste und weit gespreizten Fingern empor. Er ist am Ellenbogen an den Deckel des steinernen Brunnens gelehnt. Auf diesem lagern sich in gleicher Pose spiegelbildlich gegenüber zwei weibliche Figuren aus Marmor. Wielands schlafende

⁵⁴⁰ Vgl. dazu MACDOUGALL 1975, 357f.

⁵⁴¹ WIELAND 2005, I. Teil, 244ff.

⁵⁴² Vgl. dazu Kat. HG 15, 3.)

„Nymphen“. Ihre Oberkörper ruhen jeweils auf einer Vase, im Text als „Urnen“ bezeichnet. Einen Arm haben beide so über ihrem Kopf platziert, dass der Ellenbogen eine Spitze bildet. Der andere ruht auf der Vase und dient als Unterlage für den Kopf. Im Wielands Text fließt aus den Gefäßen je ein Wasserstrahl, „eine Quelle“, in eine vor dem Brunnenkasten liegende Schale. Auch diese entspricht in Form und Farbe dem „geräumigen Becken von poliertem schwarzen Granit-Marmor“ des Dichters.

Das Bild ist großflächig triangulär komponiert, wobei als Eckpunkte das zurückgestellte Bein Agathons und die kauernde Psyche ausgemacht werden können. Die Spitze der Komposition bildet die Astgabel eines von Efeu umrankten Baumes. Das bewachsene Holz fungiert zugleich als optische Trennung von Agathon und Psyche.

Das Gemälde ist stark beschädigt und wird im Inventar der Verwaltung Staatliche Schlösser und Gärten in Hessen unter der Bezeichnung: „Mythologische Szene: *Zwei Nymphen an einem Brunnen*“ geführt. Die Zuordnung weist J. A. Nahl⁵⁴³ oder Böttner als Maler aus. Die Beschreibung des Bildes lautet folgendermaßen:

„Eine Nymphe ist klagend am Boden vor dem Brunnen hingesunken. Eine andere eilt zwischen Bäumen hilfsbereit heran.“⁵⁴⁴

Bei der Bestandsaufnahme der Gemälde wurden die beiden zuvor besprochenen Supraporten⁵⁴⁵ ebenfalls nicht als Episoden nach Wielands Roman erkannt. Doch auch in diesem Fall ist offensichtlich, dass es sich um eine Szene aus dem Agathon handelt, denn die herbeieilende Person, des im Inventar als hilfsbereite Nymphe deklariert, ist keinesfalls weiblich, es handelt sich in Kleidung und Haartracht vielmehr um Agathon – wie in den beiden vorher beschriebenen Bildern gesehen. Die Art, wie der Jüngling seine Hand in Richtung Psyche ausstreckt, könnte als Gestus der Hilfsbereitschaft missverstanden werden, im Zusammenhang mit Wielands Roman ist sie eher Zeichen unerwarteter, überraschter Freude.

Eine ähnliche Gebärde findet sich in Böttners Umsetzung einer Szene aus Wielands *Oberon: Hüon findet die Amanda mit dem neu gebohrnen Kinde an ihrer Brust und staunt über die neue Erscheinung*⁵⁴⁶. Dass auch der Blick der am Boden sitzenden,

⁵⁴³ Damit könnte Johann August Nahl d. J. (1752-1825) gemeint sein.

⁵⁴⁴ Hinzugefügt ist: „Als Beispiel klassizistischer Malerei“

⁵⁴⁵ Die beiden Supraporten wurden ein Jahr zuvor, am 31.05.1995, ebenfalls von der Verwaltung der Schlösser und Gärten in Hessen, Bad Homburg, als *Darstellungen aus der Geschichte von Amor und Psyche* inventarisiert.

⁵⁴⁶ Vgl. Kat. HG 14, 4).

aufgeschreckten Psyche, der im Inventar als Klage interpretiert wird, anders zu deuten ist, zeigt die Oberon-Szene *Das Erwachen Amandes*. Hier wird der Moment zwischen Schlaf und Erwachen gezeigt, aber auch Erstaunen. Beides kann man auch für Psyche annehmen, besonders, wenn man die zugrunde liegende Romanstelle heranzieht:

„Die Stellung, worin sie [Psyche] an eine der marmornen Nymphen angelegt lag, gab zu erkennen, daß sie staunte.“

Auch die Marmor-Nymphen sind ein weiterer Hinweis auf die Urheberschaft Böttners. Sie erinnern, wie bereits bei der ruhenden Danae und bei der *Schlafenden Venus mit Amor* ausgeführt, an die so genannten „schlafenden Nymphen“, die Brunnenfiguren aus Rom.⁵⁴⁷ Ebenso lassen sich zur Kleidung der in diesem Gemälde gezeigten Protagonisten unschwer Entsprechungen in anderen Bildern Böttners finden.

Ungeklärt bleibt jedoch, warum dieses offensichtlich im Auftrag Landgraf Wilhelms IX.⁵⁴⁸ gemalte Werk nicht den Maßen der beschriebenen Supraporten entsprach (ca. 80 x 100 cm) sondern sowohl in der Höhe wie in der Breite um einiges größer war (ca. 100 x 138 cm). Es ist zu vermuten, dass das Bild für eine Anbringung an einem anderen Ort gedacht war, wo es später nicht mehr benötigt wurde und unachtsam in ein Depot verfrachtet wurde. Für eine solche Annahme spricht auch die Zerstörung des Bildes.

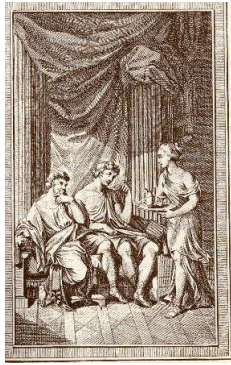
Zu Böttners Bildern und anderen Künstlern nach Wielands literarischen Vorlagen

Wie zu Wielands *Oberon* gab es auch zu seiner *Geschichte des Agathon* kaum zeitgenössische Illustrationen. Zu nennen sind zwölf Kupfer von Johann Heinrich Meil und vier Titelkupfer von Christian Gottlieb Geysler nach Jacob Wilhelm Mechau, von denen nicht ausgeschlossen werden kann, dass Böttner sie gesehen hat.⁵⁴⁹ Denn die Komposition des Titelbildes zum ersten Teil der 1773 erscheinenden Ausgabe entspricht dem Aufbau

⁵⁴⁷ Vgl. dazu MACDOUGALL 1975, 377ff.

⁵⁴⁸ Auf das Gemälde als Auftragsarbeit verweist zum einen die Provenienz: Verwaltung Schlösser und Gärten in Hessen und auch der heutige Aufbewahrungsort: Bad Homburg, Schloss Hirschgartenflügel, Depot.

⁵⁴⁹ Die Kupfer des Zeichners und Stechers Johann Wilhelm Meil (1733-1805) beziehen sich auf die erste Fassung Wielands von 1766. Sie waren aber nicht für diese Ausgabe (im Großoktav-Format)



Mechau, Titelpuffer ⁵⁵⁰



Böttner, Zeichnung GS 4574



Böttner, Zeichnung GS 21146

der Böttnerschen Vorzeichnungen GS 4574 und GS 21146 zu *Das Frühstück des Hippias, wie Agathon von der Nymphe Cyane bedient wird*.⁵⁵¹ Hier wie dort

befindet sich Agathon in der Mitte zwischen dem links sitzenden Hippias und der von rechts heraneilenden Cyane. Auch das Sujet *Agathon findet die Danae schlafend* von Böttners Supraporte zeigt Meil in ähnlicher Weise. Die liegende Danae und die Position des Bettes entsprechen sich – allerdings liegt Danae bei Böttner genau auf

der entgegengesetzten Seite der Liegestatt. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass der Stecher Agathon im Stehen Danaes Hand ergreifen lässt, der hessische



Meil, *Agathon findet ...* Kupferdruck ⁵⁵²



Böttner, *Agathon findet ...*

Maler aber den Jüngling kniend

zeigt. Böttner konzentriert den Blick auf das Wesentliche, auf die Empfindung Agathons, der seine Geliebte gefunden hat und in Anbetung und Verzückung vor ihr niedersinkt. Böttner setzt die Werke Oberon und Agathon von Wieland textnah um, so dass seine Affinität zu der geistigen Welt des Dichters deutlich wird. Die Auswahl der gemalten Szenen deckt sich mit den Hauptthemen von Wielands Epos und dessen Roman: Liebe, Sinnlichkeit, Schwärmerei und Anbetung. In seinen

geplant, sondern erschienen separat im Göttinger Musenalmanach von 1773. Eine Teilaufgabe der Kupfer wurde dann einigen Vorzugsexemplaren einer zweiten Fassung des Romans von 1773 beigegeben, für die außerdem Christian Gottlieb Geyser (1742-1803) als Stecher und Jacob Wilhelm Mechau (1745-1808) als Zeichner 4 unbetitelte Titelpuffer schuf. Vgl. WIELAND 1964, 934f und DEUSCH 1964, 33ff.

⁵⁵⁰ Titelblatt zu Christoph Martin Wieland, *Agathon*, Erster Theil, Leipzig bey Weidmanns Erben und Reich. 1773. Vgl. Abb. in: DEUSCH 1964, 41 und WIELAND 1964, Tafel 13, 73.

⁵⁵¹ Vgl. die Studien der MHK, Inv. Nr. GS 21146: Beschriftung: *Das Frühstück des Hippias, wo Agathon von der Nymphe Cyane bedient wird* und Inv. Nr. GS 4574, signiert: *Böttner*

⁵⁵² Vgl. Abb. in: WIELAND 1964, Tafel 6. Dieses Kupfer war sowohl in der separaten Ausgabe des Göttinger Musenalmanach Verlages von 1773 wie auch in der Roman Ausgabe von 1773 erschienen. Vgl. DEUSCH 1994, 34.

Bildkompositionen beschränkt sich der hessische Maler auf das Wesentliche und unterstreicht die dichterischen Inhalte durch einen gezielten Einsatz von Licht und Schatten, Farbe und Kleidung. Diese bildnerischen Mittel verknüpfen nicht nur die Szenen, sondern sie sind gleichzeitig symbolische Ausdrucksträger. Sie verweisen auf ein Wechselspiel von Realität und Traum (im *Oberon*) oder geistiger und sinnlicher Welt (im *Agathon*). Die Protagonisten – manche männliche ganz offensichtlich nach Modellen gezeichnet – hat Böttner dem seiner Zeit entsprechenden klassizistischen Stil angepasst. Sie sind klar konturiert, fast streng aufgebaut und ruhen mit ihren nahezu geschlossenen Formen ganz in sich. Weibliche Figuren idealisiert Böttner. Er kleidet sie beispielsweise in antike Gewänder, die ihre Körper teilweise in der Art des in der Klassik so beliebten „nassen Stils“ umschließen, dadurch wird eine Anlehnung an die Skulptur jener Zeit deutlich. Andere Frauendarstellungen wiederum staffiert er orientalistisch beziehungsweise in Anlehnung an das Mittelalter aus. Damit kommt auch das Böttner prägende künstlerische Interesse des ausgehenden 18. Jahrhunderts an anderen Zeiten und Kulturen zum Ausdruck. So ist im *Oberon* das Ambiente sehr romantisch gestaltet, vermutlich auch, um

„ein Verständnis für den Mythos und das Wunderbare, die für Wieland bei aller Skepsis des Aufklärers verbindlich blieben“⁵⁵³,

zu verdeutlichen. Im *Agathon* hingegen sind die Szenen in eine antike Umgebung gestellt.

Mit den Gemälden, in denen Böttner die zeitgenössische Dichtkunst verwandelt und sie als Serie bringt – in diesem Fall die Werke von Wieland – ist der hessische Maler für seine Zeit einer der ersten.

⁵⁵³ Ebd., 486.

III. 4.3. Politische Themen am Beispiel der *Huldigung der hessischen Generäle an den Kurfürsten Wilhelm IX.*

In seinen letzten Lebensjahren schuf Wilhelm Böttner als Hofmaler sein größtes Gemälde.

Auf einer Fläche von ungefähr 140 x 225 cm hat er neunzehn ranghohe Offiziere platziert, die sich von rechts dem im linken Bildviertel thronenden Souverän nähern. Dezent erscheint auf der untersten der drei Stufen, die

zum Herrscherstuhl Wilhelms führen, die

Signatur: *W. Böttner pinx 1805* Das Gemälde



ist heute im Besitz der Hessischen Hausstiftung *Huldigung der hessischen ...*⁵⁵⁴ im Museum Schloss Fasanerie bei Fulda dem Publikum zugänglich. Der Originalrahmen trägt eine Inschrift, die ein anderes Datum als Böttners Signatur nennt:

WILHELM DEM ERSTEN
KURF. Z. HESS
VON SEINER DANKBAREN ARMEE.
DEN 3^{TEN} JUNY 1803

Die differierenden Zeitangaben erscheinen zunächst widersprüchlich. Und auch über den Anlass der Auftragsvergabe des Bildes herrscht in der Literatur Uneinigkeit. 1819 wird das Werk von Karl Wilhelm Justi in *Strieder's Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten- und Schriftstellergeschichte* näher beschrieben. Dort heißt es, dass das Gemälde im Auftrag des Hessischen Offizierscorps entstanden sei, das sich damit beim Kurfürsten für die 1804 gewährte Solderhöhung bedanken wollte.⁵⁵⁵ 1938 benennt jedoch der Historiker und Zolldirektor August Woringer einen anderen Grund: Das Offizierscorps habe die Bestellung an Böttner im Zusammenhang mit dem ins Jahr 1805 fallenden 20-jährigen Regierungsjubiläum ihres Landesfürsten vergeben und das Gemälde zum 62. Geburtstag des Kurfürsten am 3. Juni dieses Jahres überreicht.⁵⁵⁶ Die Erwähnung des zwei Jahre zuvor stattgefundenen 60.

⁵⁵⁴ Vgl. Katalog Nr. HG 19.

⁵⁵⁵ „[...] Dieses 4 Fuß 10 ½ Zoll hohe und 7 Fuß 11 Zoll breite Gemälde bestimmte das Hessische Offiziers=Korps zum Andenken und zur Dankbezeugung an den Durchl. Kurfürsten, wegen der im J. 1804 gnädigst angewiesenen beträchtlichen Vermehrung und Verbesserung des Gehalts für die Offiziere, Unteroffiziere und Gemeinen.“ JUSTI 1819, 60.

⁵⁵⁶ „Im Jahre 1805 waren 20 Jahre verflossen, seit Kurfürst Wilhelm I. als Landgraf Wilhelm die Regierung des Hessenlandes angetreten hatte. Diese Tatsache mag wohl die Veranlassung zu der Huldigung gewesen sein, die die kurhessischen Generäle und Stabsoffiziere in besonderer Stellung

Geburtstages des Kurfürsten auf dem Rahmen lässt eine solche Erklärung möglich erscheinen, jedoch führt Woringer für seine These keine Beweise an. Vielleicht war aber auch die am 1. Mai 1803 vollzogene Standeserhöhung von Landgraf Wilhelm IX. von Hessen-Kassel zum Kurfürsten Wilhelm I. der Anlass für die Auftragsvergabe. So jedenfalls vermutet Rainer von Hessen, der 1996 die Lebenserinnerungen des Kurfürsten publizierte.⁵⁵⁷ Doch müssen sich die angeführten Theorien nicht zwangsläufig ausschließen. Es gab vermutlich mehrere Beweggründe für die hessische Generalität, das Bild in Auftrag zu geben.

Denkbar wäre dies in der Tat zum 20-jährigen Regierungsjubiläum Wilhelms, der im Jahr zuvor seiner Armee eine Solderhöhung bewilligt hatte. Und dabei war der zurückliegende runde Geburtstag des Souveräns genau in dem Jahr, in das seine Ernennung zum Kurfürsten fiel, ein abbildungswertes Ereignis. So konnte die Rangerhöhung Wilhelms gewürdigt werden und gleichzeitig gab das Bild dem Offizierscorps die Möglichkeit, sich zu präsentieren. Vielleicht hat aber auch Rainer von Hessen mit seiner Vermutung recht, dass Böttner für die Fertigstellung des Gemäldes zwei Jahre benötigte, da jeder der dargestellten Offiziere porträtiert werden wollte.⁵⁵⁸ Das würde bedeuten, dass der Auftrag 1803 an Böttner erging, dieser das Bild aber erst im Jahre 1805 beendete und signierte. In beiden Fällen ist die Überreichung am 62. Geburtstag des Kurfürsten als angemessener Anlass wahrscheinlich.

Bildbeschreibung und Interpretation

„Der Durchl. Kurfürst Wilhelm I. als Wohlthäter, in Begleitung von Minerva und einem Genius, welcher aus seinem Horne Wohlthaten spendet. In schönen Gruppen stehen die sämtlichen Generäle und Kommandeurs des Hessischen Korps in ihren Uniformen als Porträts nach dem Leben, und eine Ansicht des Tempels des Ruhms sowie in der Ferne des Schlosses zu Wilhelmshöhe, vollenden das Ganze.“

ihrem Kriegsherrn am 62. Geburtstag am 3. Juni 1805 durch Überreichung eines Gemäldes darbrachten, das die Huldigungen vor dem Thron des Kurfürsten darstellt.“ WORINGER 1938, 3.

⁵⁵⁷ 1803 erhielt der Landgraf Wilhelm IX. von Hessen-Kassel vom Reichsdeputationshauptschluss die Nachricht von seiner Ernennung zum Kurfürsten. Er schreibt in seiner Lebenserinnerung: „Am 1. Mai erhielt ich per Stafette die Nachricht von der kaiserlichen Ratifizierung [des Reichsdeputationshauptschlusses] zu Regensburg. Ich nahm alsbald den Titel Kurfürst und die Komplimente des Hofes und der Garnison entgegen.“ HESSEN 1996, 329.

⁵⁵⁸ „Ursprünglich als allegorische Huldigung der Generäle an Kurfürst Wilhelm I. anlässlich seiner Standeserhöhung geplant, wurde das Bild wegen der zahlreichen Einzelporträts erst zwei Jahre später fertig. So reimte sich der Enthusiasmus der Militärs treffender auf die kurz zuvor erfolgten Solderhöhungen.“ HESSEN 1996, 338.

So lautet die zeitgenössische Beschreibung von Justi.⁵⁵⁹

Die Szene ist in einer Art offenem Portikus dargestellt. Sie wird durch vier Säulen von einer Hügellandschaft im Hintergrund getrennt. Die Stützen sind durch ihre Kapitelle eindeutig der ionischen Ordnung zuzuordnen. Es handelt sich um die mittlere der fünf klassischen Säulenordnungen, die im Sinne des Vitruvianismus einem männlichen Herrscher angemessen ist. Links im Bild befindet sich über dem thronenden Kurfürsten ein roter Stoffbaldachin mit gerafften seitlichen Vorhängen. Durch die Säulen der Portikus und die Baldachindraperie sind zugleich die herkömmlichen ikonographischen Requisiten des Staatsporträts ins Bild gebracht. In dem vornehmlich in zartem Blau und Grün gehaltenen Naturprospekt, der zwischen den Säulen sichtbar wird, sind vier Bauwerke deutlich zu erkennen: links hinten Schloss Löwenburg, in der Mitte – und näher zum Betrachter – Schloss Wilhelmshöhe und schräg dahinter am Horizont das Riesenschloss auf dem Karlsberg mit der Herkulesstatue.⁵⁶⁰ Bei der Landschaft handelt es sich demnach um den nordhessischen Habichtswald. Das vierte der abgebildeten Architekturwerke, der Szene im Vordergrund am nächsten, ist der zwischen den rechten Säulen zu erblickende „Tempel des Ruhms“⁵⁶¹. In diesem Rundpavillon in der Form eines Tholos’ dorischer Ordnung wird in der Mitte die Skulptur des sitzenden Kriegsgottes Mars sichtbar, den Blick zum Portikus und damit zur Hauptszene gewandt.

Dort zeigt Böttner im Säulengang neunzehn Generäle und Staboffiziere, die in vier Zeilen und in leicht versetzter Anordnung an den links unter einem Baldachin sitzenden Kurfürsten Wilhelm I. herantreten. Drei mit weinrotem Teppich verkleidete Stufen führen zu dem in gleicher Farbe gepolsterten Thronsessel, der dem Souverän als Sitz dient. Vom bildflächenparallel angeordneten, vergoldeten

⁵⁵⁹ JUSTI 1819, 59f.

⁵⁶⁰ 1701–18 wandelte Giovanni Francesco Guerniero große Teile des Osthangs des Habichtswaldes in einen architektonische Bergpark um: im Süden entstand 1793 bis 98 die Löwenburg. Sie wurde von Heinrich Christoph Jussow für Wilhelm IX. im Stil einer gotischen Burgruine jedoch mit bewohnbarem Teil erbaut. Schloss Wilhelmshöhe begrenzt den Park im Osten. 1786 bis 89 errichtete Simon du Ry für Wilhelm IX. den südlich gelegenen ‘Weissensteinflügel’ und 1782 bis 92 unter Beteiligung Jussows den nördlichen ‘Kirchenflügel’. Jussow konzipierte 1792 bis 98 auch – nach Abriss des alten Schlosses des Landgrafen Moritz – den Mittelflügel. Westlich dieses Gebäudekomplexes liegt 236 m über seinem Niveau in Sichtachse das Riesenschloss. Die Bauzeit dieses Phantasieschlosses fällt in die Jahre 1701 bis 1717. Giovanni Francesco Guerniero errichtete ein achteckiges dreistöckiges unverglastes Bauwerk mit künstlich aufgerichtetem Felsgestein als Unterbau. Auf der Dachpyramide wurde am 30. November 1717 ein Herkules vom Typ Farnese des Augsburger Goldschmiedes Johann Jacob Anthoni aufgestellt. Aus einem Grottenhof unter dem Oktagonschloss floss Wasser über Felsentrümmer in einen weiteren Grottenhof um dann in einer Kaskade hinunter zu stürzen. Vgl. Dieter Großmann, *Kassel*, in: GROSSMANN U.A. 1987, 289f.

⁵⁶¹ Der Tempel stellt offenbar den kleinen *Frühstückspavillon* dar, der von Daniel Engelhard 1805 für den Kurfürsten Wilhelm I. gebaut wurde. Er steht noch heute in leicht abgewandelter Form am Ende der Straße der *Schönen Aussicht*. Vgl. HÄRING/ KLEIN 1992, 58.

Fauteuil ist nur die rechte Seite zu sehen mit repräsentativ gestalteter Armlehne in Form eines geflügelten Löwenkopfes. Sie verdeckt fast vollständig einen Innensitz, der die Ursache für die auffallend gerade Haltung Wilhelms I. zu sein scheint. Weiterhin ist der Herrschersitz mit einer quer gerillten Zarge versehen, deren Eckklötzchen von Löwenköpfen besetzt sind, sowie mit sich verjüngenden, kanneliertem Beinen auf Löwentatzenfüßen. Die Gestaltung des Thronsessels entspricht ganz dem zeitgenössischen höfischen Möbelgeschmack.⁵⁶² Am linken Bildrand, rechts hinter dem Thron des Kurfürsten, und damit sehr nahe zum Bildbetrachter gerückt, steht vor dem gerafften weinroten Samtvorhang des Baldachins auf der mittleren Treppenstufe überlebensgroß die in der Striederschen Schrift erwähnte Minerva. Böttner stattet die Göttin der geschickten Kriegsführung, der Wissenschaft und des Handwerks mit ihren kennzeichnenden Attributen aus: mit ihrer erhobenen Rechten umfasst sie eine auf die Treppenstufe gestützte Lanze, mit der Linken hält sie vor dem Körper einen blau glänzenden Metallschild mit bronzefarbenem Medusenhaupt und über die Brust ist die für sie so charakteristische Aegis gelegt, die ebenfalls ein Gorgoneion ziert. Auf der Kalotte ihres Helmes ruht ein geflügelter Löwe, überdacht von einem Federbusch, der bis in den Nacken heruntergeführt wird und wie der zarte Stoff des gegürteten Peplos' der Göttin weiß bläulich schimmert. Darüber ist ein breites aquamarinfarbenes Tuch, über die rechte Schulter drapiert, welches schräg nach links über Minervas Oberkörper hinab zum Schild fällt. Die durch ihre Größe und exponierte Stellung neben dem Thron als Schutzherrin ausgezeichnete allegorische Gestalt wird durch das ins Auge fallende leuchtende Blau des Manteltuchs somit auch im Kolorit hervorgehoben. Eine Wiederholung dieser Farbe findet sich in dem Rock des Chefs des Leibdragonerregimentes in der Bildmitte. Zu Füßen Minervas hockt ein „Genius, welcher aus seinem Horne Wohlthaten spendet“ – wie ihn Justi beschreibt. Dieser kleine, nackte, geflügelte Putto, symbolisch als Schutzgeist des Kurfürsten zu verstehen, umfasst ein silbernes Füllhorn, aus dem Früchte und Blumen dem Publikum entgegen fallen.⁵⁶³ Während er dem Betrachter keck entgegenblickt, hat Minerva, ganz in sich versunken, ihr Haupt nach unten geneigt. Unter dem Baldachin

⁵⁶² Dieser Thronsessel aus dem ehemaligen Kasseler Residenzpalais wird heute im so genannten Thronsaal des 1950–55 als Schlossmuseum eingerichteten Weißensteinflügels von Schloss Wilhelmshöhe gezeigt.

⁵⁶³ Der Genius ist die dem Manne innewohnende Kraft, die ihn von seiner Geburt bis zu seinem Tode begleitet. Auf Wandfresken in Pompeji wird der Genius des Hausherrn häufig als opfernden Mann mit Füllhorn und Schale dargestellt. Besonders unter Augustus hatte der Geniuskult für den Herrscher, der den Eid bei seinem Schutzgeist schwor, eine große Bedeutung. Vgl. Werner Eisenhut, *Genius*, in: DER KLEINE PAULY 1979, Bd. 2, 741.

erscheint über dem Souverän noch eine weitere allegorische Gestalt, die erst 1938 bei Woringer Erwähnung findet und von ihm als „Fama“ bezeichnet wird. Sie taucht mit voluminösen Schwingen aus einem diffusen Wolkengebilde direkt über Wilhelm I. auf und bläst auf einer zum Himmel gerichteten messingfarbenen „Posaune [...] das Lob des Kurfürsten der Welt“⁵⁶⁴. Die großen Flügel wie das am ausgestreckten linken Arm geführte Rohr der Langtrompete muss Woringer veranlasst haben, diese Figur als Fama⁵⁶⁵ anzusprechen. Hingegen lässt der grüne Reif, den sie mit der rechten Hand als Siegeskranz bekrönend über das Haupt des hessischen Landesvaters hält, wohl eher darauf schließen, dass hier Victoria, die Göttin des Sieges und häufige Begleiterin der Minerva gemeint ist.

Der Landesfürst, auf solche Art als Sieger ausgewiesen, ist im Profil dargestellt und thront in gestraffter aufrechter Haltung vor seinen Militärs. Das gepuderte Haupthaar ist im Nacken zu einem Zopf zusammengenommen, den eine schwarze Taftschleife schmückt.⁵⁶⁶ Wilhelm trägt die Uniform seines Garderegimentes: einen blauen Rock mit ponceaufarben abgesetztem hochgezogenem Stehkragen, sowie gleichfarbenen Ärmel- und Brustaufschlägen.⁵⁶⁷ Letztere, die Rabatten, lassen silberfarbene Besatzstickereien mit Stern und Quaste erahnen.⁵⁶⁸ Zu erkennen ist auf Wilhelms rechter Schulter die karmesinrote Schärpe des hessischen Hausordens vom *Goldenen Löwen*, die über der Brust getragen wird. Sie verdeckt fast vollständig das Achselband der rechten Schulter von dem Fangschnüre herabfallen. Da dieses Uniformzubehör nur dem Garderegiment eigen war, ist das ein sicherer Hinweis, dass der Kurfürst tatsächlich die Montur dieses Infanterieregimentes trägt. Die

⁵⁶⁴ „Dem Geist des Klassizismus entsprechend wählte der Künstler, der Kasseler Hofmaler Wilhelm Böttner, eine allegorische Darstellung mit Fama, der Göttin des Ruhmes, die das Lob des Kurfürsten der Welt mit Posaunen verkündet und sein Haupt mit dem Siegeskranze schmückt, mit Pallas Athene in Helm, Lanze und Ägis und einem Engelchen, das aus einem Füllhorn Früchte darbietet. Eine Statue des Mars durfte natürlich nicht fehlen.“ WORINGER 1938, 3.

⁵⁶⁵ Fama ist eine römische Personifikation des Gerüchts, das sich mit rasender Geschwindigkeit ausbreitet. Ursprünglich von kleinem Wuchs wächst sie bald zur Übergröße heran – so bei Vergil in der Aeneis 4,173ff und bei Ovid in den Metamorphosen 12,39ff. Vgl. *Fama*, in: Edward TRIPP 1974, 194. Im Barock wird häufig der Figur ein Lorbeerkranz beigegeben und sie dann als Fama, Göttin des Ruhmes bezeichnet.

⁵⁶⁶ Wegen der spärlichen Haartracht wird angenommen, dass es sich um keine Zopfperücke handelt, die ohnehin nach der französischen Revolution auch in der höfischen Gesellschaft abgeschafft wurde. Vgl. *Haarmode*, in: LOSCHEK 1994, 221f.

⁵⁶⁷ Bis zum Jahre 1806 – der Auflösung der Armee bzw. deren Beurlaubung – lehnte sich die Uniformierung des Militärs von Hessen-Kassel stark an die des preußischen an. Die Chronisten sehen mit einer Nachricht aus dem Jahr 1632, in der die Leibgarde des Kurfürsten Georg Wilhelm durchgängig dunkelblau eingekleidet gewesen sein soll, den Beginn einer festgelegten militärischen Tracht in Brandenburg-Preußen. Vgl. KNÖTEL 1985, 104ff. Bei den nun folgenden Ausführungen zu den Offiziersmonturen wird – wenn nicht gesondert vermerkt – auf dieses Handbuch Bezug genommen.

⁵⁶⁸ Vgl. dazu die Uniform des Offiziers in der ersten Reihe der dritte von links: Generalmajor und 1. Kommandeur des Regiments Garde Johann Heinrich Karl von Webern. Vgl. WORINGER 1938, 9.

Uniform des Herrschers vervollständigen eine im Halsbereich befindliche schmale schwarze Binde mit weißem Vorstoß, der einem Spitzenjabot gleicht und weiße, strumpfähnliche Pantalons, so genannte Stiefelhosen in schwarzen Schaftstiefeln.

Der Kurfürst thront in formaler Pose straff aufgerichtet so an der Vorderseite seines Sitzes, dass er seinen ihn ehrenden Offizieren nahe ist. Er hat damit keinen Kontakt zur Rückenlehne, die vom Metallschild der Minerva vollständig verdeckt ist und somit mit dieser verschmilzt. Das Medusenhaupt des Schildes wird auf diese Weise in seiner ikonographischen Bedeutung hervorgehoben, nämlich in seiner bannenden, den Betrachter versteinernenden Funktion, die gleichzeitig ein Schutz für den Kurfürst darstellt. Ein von links oben kommender Lichtstrahl betont den weißbekleideten schlanken Oberschenkel des elegant vorgestreckten rechten Beines des Souveräns und lenkt den Blick auf dessen Füße, die in Schritthaltung auf die huldigen Generäle gerichtet sind. Diese dem Offizierscorps zugewandte Bewegung verstärkt Böttner, indem er die Hand des abgewinkelten rechten Armes des Herrschers in gnädig gesinnter Geste den Männern mit leicht geöffneter Innenseite entgegenhält. Die wohlwollende Gunst, ausgedrückt durch beschriebene Sitz- Schritt- und Handposition, wird von dem Lächeln, das den Mundwinkel Wilhelm I. umspielt, vertieft.

Die neunzehn hessischen Generäle und Stabsoffiziere, die von ihrem Herrscher lediglich durch das dreistufige Podest getrennt sind, stehen gestaffelt in vier Reihen und leicht versetzter, bogenförmiger Aufstellung vor dem Kurfürsten. Sie alle sind, wie Wilhelm I. militärisch gewandert und tragen die Haare nach gleicher Mode. Die Unterschiedlichkeit ihrer farbigen Uniformröcke und der Gesichtsausdrücke belebt das Bild und lassen jeden Offizier in der Masse der Huldigenden als Einzelpersönlichkeit auftreten.

Die sorgfältigen Ausarbeitungen physiognomischer Individualzüge der Offiziere – sie sind teils im Profil teils im Dreiviertelprofil dargestellt – beruhen auf Porträtstudien, die zum großen Teil noch erhalten sind. Tiefliegende Augen unter buschigen Brauen, knorrige Nasen und rötliche Wangen profilieren die markanten Gesichter. Dank dieser Studien und deren Umsetzung im Bild sowie der von Böttner korrekt zusammengestellten Monturen konnte bereits Woringer die abgebildeten



Studie, Kurf. Wilhelm I; Ludw. Joh. Adam v. Wurmb; Joh. Heinr. Karl v. Webern; G. Christ. v. Lepel⁵⁶⁹

Militärs identifizieren und ihren Rang benennen.⁵⁷⁰ Der Zolldirektor stützt sich dabei auf eine reichhaltige Porträtsammlung in der Landesbibliothek zu Kassel.⁵⁷¹

Die erste Reihe der Offiziere, die sich in unmittelbarer Nähe zum Kurfürsten positionieren, besteht aus neun Herren, von denen sich zwei, die Kommandeure Freiherr von Schlotheim und Adam von Dalwigk, durch ihre kräftig gelben, engen Tailenjacken, so genannten *Kolletts*, von den anderen, blau betuchten Militärs unterscheiden.⁵⁷² Dalwigks Montur ist dabei durch die Nähe zum Betrachter besonders gut als Uniform der Offiziere der hessischen Karabiniers jener Zeit zu identifizieren: gelber Kurzrock mit hellblauem Kragen und Ärmelaufschlägen.⁵⁷³ Unter der schwarzen Halsbinde, die über einen weißen Hemdkragen gelegt ist, quillt in der gleichen Farbe ein Spitzenjabot hervor. Ansonsten trägt Dalwigk, weiße Handschuhe und Beinlinge sowie schwarze Sporenschaftstiefel, was ihn mit allen dargestellten Herren verbindet.

Böttners detailgetreue Wiedergabe der Uniformen schließt neben der Darstellung von Gewandschmuck, also der Regimentsabzeichen, auch Ehrenerweisungen und Waffen ein. So wird beispielsweise General Dalwigk, wie der Souverän selbst, durch die karmesinrote Schärpe des hessischen Hausordens vom Goldenen Löwen ausgezeichnet, die von der rechten Schulter quer zur linken, dem Betrachter

⁵⁶⁹ Alle Studien sind in Privatbesitz, Aufnahmen: Hille Gruber.

⁵⁷⁰ Der Teil des Woringer Aufsatzes, der diese Offiziersinformationen betrifft, ist im Katalog dieser Arbeit beigefügt. Vgl. Kat. HG 19.

⁵⁷¹ WORINGER 1930, 13.

⁵⁷² In der ersten Reihe zweiter Offizier von links: Oberstleutnant, Kommandeur der Garde du Corps und Flügeladjutant Friedrich Wilhelm Freiherr von Schlotheim († 1856). Vgl. WORINGER 1938, 9. In der ersten Reihe neunter Offizier von links: General der Kavallerie, Kommandeur en chef des Karabinier Regiments Georg Christoph Wilhelm Adam von Dalwigk zu Lichtenfels auf Camp (1738-1806). WORINGER 1936, 6f.

⁵⁷³ Ärmel- und Brustaufschläge sollen nach Woringer auch hellblau sein. Vgl. WORINGER 1938, 4.

zugewandten, Seite gelegt ist. Der dazugehörige, silbern aufgestickte Stern ist auf der linken Brust ebenso sichtbar wie ein hellblaues Silber durchzogenes Halsband an dem der Orden *pour la vertu militaire* befestigt ist.⁵⁷⁴ Als Waffe führt er zu seiner Linken einen langen Degen, einen Pallasch, mit sich. Dieser ist schräg nach hinten gestellt und wird am Griff von einem Band umschlungen, an dem ein Portepe, eine versilberte Troddel, herunterbaumelt. Ebenfalls links, den Oberschenkel Dalwigks zum Gesäß weiter verfolgend, ist eine weit kräftigere Kordel mit Quaste sichtbar, die zu einer Taillenschärpe gehört. Sowohl Portepe als auch die beschriebene Schmuckbinde sind Dienstzeichen der Offiziere. Neben der Hiebwaaffe, doch unter der Quaste des Ehrengürtels, schwingt eine Säbeltasche. Der Beutel zeigt auf blauem Stoffflor, innerhalb silbern gestickter rocailleartiger Schmuckelemente einen vorwärts schreitenden bekrönten Löwen. Dessen Haltung nahezu aufrecht, sein Kopf jedoch zurückgewendet ist. In seiner rechten Vorderpfote hält er eine Waffe, in seiner linken einen Schild mit den Initialen WL, die für den Landgrafen Wilhelm IX. stehen.⁵⁷⁵ Komplettiert wird die Uniform Dalwigks durch die Kopfbedeckung, die er, wie auch alle anderen Offiziere, in der Hand trägt. In seinem Falle handelt es sich nicht um den modischen Zweispitz, den die meisten der Abgebildeten tragen, sondern um den etwas veralteten Dreispitz⁵⁷⁶, den er in seiner Linken hält. Die vordere Spitze des dreiseitig aufgeschlagenen Filzhutes, ziert als hessische Kokarde eine Plumage: rote Basis mit weißen Federn.

Wie General von Dalwigk sind auch die weiteren acht Offiziere der ersten Reihe uniformiert: der bereits genannte Oberstleutnant von Schlotheim in gelbem, die restlichen Militärs in blauem Tuch. Die blauen Uniformjacken sind dabei so stark beschnitten – in der militärischen Terminologie abgestochen –, dass ihre Rabatten nicht mehr übereinander knöpfbar sind und am Bauchansatz der älteren Herren weiße Westen unter den Taillenschärpen sichtbar werden. Bei dem in der Reihe ganz links

⁵⁷⁴ Der Orden *pour la vertu militaire* wurde 1769 von Friedrich II. von Hessen-Kassel gestiftet und sogleich an Wilhelm verliehen. Es ist ein Malteserkreuz mit der Inschrift: *FL* am oberen Arm und steht für Friedrich, Landgraf (später *WL* für Wilhelm, Landgraf). *VIR - TU - TI* ist auf den restlichen drei Armen verteilt. Vgl. NIMMERGUT 1997, 514.

⁵⁷⁵ Die Säbeltasche ist typisch für die Husarenuniform. In Hessen-Kassel wurden auch die Kürassiere und Dragoner damit ausgestattet. Die abgebildete Waffe auf dieser Husarentasche ist ein Säbel, dagegen ist die der Kürassiere und Dragoner ein Degen wie vermutlich in dem Fall des Generals der Kavallerie von Dalwigk. Vgl. GROSSE-LÖSCHER 1992a, 72f.

⁵⁷⁶ Der Dreispitz wurde offensichtlich an einer der Spitzen festgehalten. Demzufolge wird dieser auf dem Gemälde von folgenden Offizieren getragen: in der ersten Reihe der zweite Offizier von links: Oberstleutnant, Kommandeur der Garde du Corps und Flügeladjutant Friedrich Wilhelm Freiherr von Schlotheim und der vierte: Generalmajor und Kommandeur des Regiments Prinz Friedrich Dragoner Karl Ludwig Friedrich August Detlev von Lehsten, seit 1801 von Lehsten Dingelstädt; in der dritten Reihe der dritte Offizier von links: Generalleutnant und Chef des Regiments Biesenrodt Hans Ernst Moritz von Biesenrodt; in der vierten Reihe der dritte Offizier von links: Oberstleutnant und Brigadier der leichten Truppen Ludwig August Marquard. Vgl. WORINGER 1938, 4ff.

und damit dem Kurfürsten am nächsten stehenden Generalmajor und Generaladjutant von Motz wie auch bei dem drei Plätze weiter stehenden Generalmajor von Lehsten-Dingelstädt zieren gelbe Rabatten die Brust, während die anderen rote aufweisen.⁵⁷⁷

Nur bei vier Militärs der ersten Reihe erkennt man die zum hessischen Hausorden vom *Goldenen Löwen* gehörende karmesinrote Schärpe mit dem silbernen Bruststern. Die drei weiteren stehen rechts neben General von Dalwigk: es handelt sich hierbei um die Generalleutnante von Schenk zu Schweinsberg, von Linsingen und Adam von Wurmb. Eine Waffe ist in der ersten Reihe nur bei General Dalwigk sichtbar. Alle anderen scheinen lediglich einen Stock mit sich zu führen.

Unmittelbar hinter dem ersten Viertelkreis der neun Offiziere stehen zwei Herren, deren Aufmerksamkeit gleich jenen ganz auf den Kurfürsten gerichtet ist: Generalleutnant Wilhelm von Rotzmann, der alle anderen an Körpergröße überragt und eine Uniformjacke aus dunkelblauem Tuch mit gelben Aufschlägen trägt, und Generalmajor Leopold von Kruse, der durch das strahlende Blau des Rockes seiner Leibdragoner besonders ins Auge fällt.⁵⁷⁸ Böttner setzt mit Kruses Platzierung im Bild farblich einen Kontrapunkt zum erwähnten aquamarinfarbenem Manteltuch der Minerva und hebt von Kruse damit, aber auch durch seine nahezu unverdeckte Stellung in der zweiten Huldigungsreihe, von den anderen Militärs ab. Sein eng anliegender Tailleurrock mit einem Kragen und Aufschlägen in ponceauroter Farbe ist derart abgestochen, dass eine weiße Weste, mit roten Knöpfen sichtbar wird. Er läuft in Frackschößen aus, die hinter dem in seiner Linken gehaltenen schwarzen Zweispitz sichtbar sind. Die Rabatten sind mit metallisch glänzenden Kordelschließen aufwendig verziert und passen farblich zur Offiziersschärpe aus Silbergespinnst, die von Kruse modisch über dem Rock gebunden hat. Als Waffe führt

⁵⁷⁷ Militärs der ersten Reihe von links: Generalmajor und Generaladjutant im Regiment Kurfürst Karl Reinhard von Motz (1741-1803); Oberstleutnant, Kommandeur der Garde du Corps und Flügeladjutant Friedrich Wilhelm Freiherr von Schlotheim (†1856); Generalmajor und 1. Kommandeur des Regiments Garde Johann Heinrich Karl von Webern (1745-1829); Generalmajor und Kommandeur des Regiments Prinz Friedrich Dragoner Karl Ludwig Friedrich August Detlev von Lehsten, seit 1801 von Lehsten-Dingelstädt (†1819); Generalleutnant und erster Kommandeur des Regiments Prinz Karl von Wurmb (1743-1813); Erbschenk von Kurhessen und Generalleutnant, Chef des Regiments von Schenk Kaspar Wilhelm Julius von Schenk zu Schweinsberg auf Buchenau (1730–1807); Generalleutnant und Gouverneur der Festung Rinteln Otto Christian Wilhelm von Linsingen (1730–1805); Generalleutnant und Kommandeur en chef des Gardegrenadierregiments Ludwig Johann Adam von Wurmb (1736-1813), General der Kavallerie und Kommandeur en chef des Karabinier - Regiments Georg Christoph Wilhelm Adam von Dalwigk zu Lichtenfels auf Camp (1738-1806). Vgl. WORINGER 1938, 4f.

⁵⁷⁸ Militärs der zweiten Reihe von links: Generalleutnant, Kommandeur en chef des Regiments Kurfürst und Kommandant von Marburg Johann Karl Wilhelm von Rotzmann (1739-1807); Generalleutnant und Kommandeur en chef des Leibdragonerregiments Ernst Wilhelm Leopold von Kruse (1738-1814). Vgl. Woringer 1938, 4f. Korrektur der Autorin: zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Gemäldes war von Kruse Generalmajor. Er wurde erst Generalleutnant 1806. Vgl. WORINGER 1938, 5.

der Generalmajor, an seiner linken Seite einen Säbel mit silberfarbenem Portepee an hellblauem Hüftriemen mit sich. Weder von Kruse noch von Rotzmann tragen Orden.

Mit kleinem Abstand folgt die dritte Reihe mit vier Offizieren, von denen zwei mit dunklen eng anliegenden Tailleurrocken bekleidet sind. Gelb tragen der Kommandeur des Regimentes der Gendarmen Gustav von Lepel als zweiter von links und Kasimir Prinz zu Solms-Braunfels, der Chef des Husarenregimentes, der am nächsten zum Betrachter steht.⁵⁷⁹ Auch seine Brust schmückt die hessische, karmesinrote Ordensschärpe und verdeckt einen Großteil der mehrreihigen, silbernen Verschnürung des Kolletts, die für das charakteristische Kleidungsstück der Husaren, den Dolman, typisch ist. Dieser ist der ornamentalreichste Militärrock jener Zeit und im Falle des Prinzen mit einem blauen Stehkragen versehen. Die prunkvolle Ausstattung des Chefs des Husarenregimentes noch ergänzend wird auf der Schulter ein breites, hellblaues Bandelier sichtbar, das von dort wohl diagonal zur rechten Hüfte führt und die Haltefunktion einer Patronentasche, einer Kartusche, vermuten lässt. Der Generalmajor wird von Böttner in besonders stolzer, aufrechter Pose gezeigt, verstärkt durch eine klare Profilansicht. Der Oberkörper, wohl durch ein Korsett geformt, schnürt den Leib ein und lässt die Brust anschwellen.⁵⁸⁰ Der Chef des Husarenregimentes trägt, in Abweichung der von allen Offizieren getragenen hohen Schaftstiefel, gespornte Reitwadenstiefel, so genannte Scharawaden, die eine Hand breit unter dem Knie enden und vorne höher sind als hinten. Er schreitet auf den Kurfürsten zu, sein kräftiges linkes Bein ist in Schrittstellung gezeigt. Damit bietet es, gehüllt in weiße Beinlinge, einen guten Hintergrund zur Präsentation der auffällig gebogenen, von der Hüfte bis zum Fußboden reichenden Waffe.⁵⁸¹ Dieser Säbel steckt in einer Scheide, einem Gefäß à l'allemande, das mit goldfarbenem, rocailleartigem Dekor verziert ist. Die Blankwaffe des Generalmajors, auf der seine linke Hand stützend ruht, ist an einem Lederhüftgehänge befestigt, an dem auch eine Säbeltasche baumelt. Deutlich ist auf dieser auf blauem Grund ein silber gestickter,

⁵⁷⁹ Militärs der dritten Reihe von links: Generalmajor und Kommandeur des Regiments Kurprinz Johann Philipp von Wurmb (1742-1808); Oberst und Kommandeur des Regiments Gensdarmes Gottlieb Christoph Gustav von Lepel (1746-1813), Generalleutnant und Chef des Regiments Biesenrodt Hans Ernst Moritz von Biesenrodt (1734-1817), Generalmajor und Chef des Husarenregiments Wilhelm Heinrich Kasimir Prinz zu Solms Braunfels (1765-1852). Vgl. WORINGER 1938, 4f.

⁵⁸⁰ Auf Schloss Braunfels gibt es ein Ganzfiguren-Porträt und ein Reiterbild des Generalmajors Kasimir Prinz zu Braunfels in gleicher stolzer Pose ebenfalls von Böttner. Vgl. Kat. Nr. PG 51 und PG 52

⁵⁸¹ Zur näheren Beschreibung des Säbels wie auch der Patronentasche vgl. GROSSE-LÖSCHER 1992 a, 72f.

aufgerichteter schreitender Löwe mit einer Goldkrone auf dem zurückschauenden Haupt zu sehen. In der rechten Vorderpfote schwingt er einen Husarensäbel. Die Tasche hängt modisch etwas tiefer als die des Generals Dalwigks aus der ersten Reihe. In der Rechten trägt der Prinz seine Kopfbedeckung, die dem Betrachter wegen seiner Körperfülle fast verborgen bleibt. Es handelt sich dabei vermutlich um den zu seiner Uniform passenden schwarzen Tschako, einer kegelstumpfförmigen hoch gezogenen Haube. Ein gelbes, auf den ersten Blick nicht näher zu bestimmendes Zierelement und ein weißer Federbusch sind fragmentarisch sichtbar, die man – in Kenntnis des Zubehörs eines Tschakos – als zugehörigen Beutel mit weißem Stutzen interpretieren könnte.

Die dritte Reihe fällt nicht allein wegen des stolzen und majestätischen Husarenchefs auf, sie bezieht den Betrachter auch ins Bildgeschehen ein, denn zwei Militärs blicken ihn direkt an: Generalmajor Philipp von Wurmb und Generalleutnant Moritz von Biesenrodt, beide in blauem Tuch. Von Wurmb fällt dabei besonders durch seine Leibesfülle auf, die der Maler mit weißen Rabatten noch hervorhebt.

Die vierte und letzte Reihe bilden vier Militärs⁵⁸², von denen der Kommandeur des Artillerie-Regiments August Engelhard dem Betrachter zuvorderst vor Augen steht. Beeindruckend sind die aufrechte Haltung seines recht beachtlichen Körpers und sein energisch ausgeprägtes Profil. Bekleidet ist Engelhard mit einem blauen, knielang in Frackschößen auslaufenden Justaucorps, der mit karmesinroten Rabatten versehen ist. Der abgestochene Schnitt des Rockes lässt darunter eine weiße Weste mit roten Knöpfen und die für diese Zeit typische Offizierstaillenschärpe aus Silbergespinst mit herunterhängender Kordel und Quaste sehr gut erkennen. Die weiß behandschuhte Linke des Obersten hält einen Zweispitz mit Goldtresse. Generalmajor von Wilmowsky, in dieser Reihe ganz links positioniert, wie der links neben und etwas hinter ihm stehende in der gleichen militärischen Rangordnung eingestufte Wehner von Offenbach sowie Oberstleutnant Ludwig August Marquard verfolgen mit konzentriertem Ausdruck das Geschehen um den Herrschersitz. Sie erregen im Gegensatz zu dem würdevoll dargestellten Obersten Engelhard aber weniger die Aufmerksamkeit des Bildbetrachters.

⁵⁸² Militärs der 4. Reihe von links: Generalmajor, Kommandeur des Regiments Linsingen Otto Hermann Wilhelm von Wilmowsky (1736-1808); Generalmajor, Chef des Garnison Regiments Offenbach und Kommandant der Festung Ziegenhain Ludwig Wehner von Offenbach († 1816); Oberstleutnant und Brigadier der leichten Truppen Ludwig August Marquard (1749–1809). Oberst und Kommandeur des Artillerie Regiments Wilhelm Heinrich August Engelhard (1754–1818). Vgl. WORINGER 1938, 4f.

Nahezu alle huldigenden Offiziere gehören also verschiedenen Regimentern an, was an den Farben ihrer Militärröcke, der Aufschläge und der Kragen ersichtlich ist. Lediglich der Rang des alle an Größe überragenden Generalleutnants von Rotzmann in der zweiten Reihe, der als Kommandeur en chef des Regimentes Kurfürst einen blauen Rock mit gelben Aufschlägen und Kragen trägt, kommt in der Uniform des Generalmajors Reinhard von Motz doppelt vor. Letzterer führt die erste Reihe von links an und war Generaladjutant des Regimentes Kurfürst.⁵⁸³ Desgleichen tritt ein blauer Waffenrock nun aber mit orangefarbenen Aufschlägen und Klappen und einem mit Gold abgesetzten Kragen sowohl bei dem Generalleutnant und Gouverneur der Festung Wilhelm von Linsingen auf, dem größten Offizier der ersten Reihe, sowie dem Generalmajor und Kommandeur des Regimentes Linsingen, Wilmowsky, der in der vierten Reihe gleich neben der Portikussäule steht. Somit sind lediglich zwei Regimenter, nämlich die des Kurfürsten und Linsingen durch Offiziere in der illustren Reihe der Huldigenden doppelt vertreten.

Mehr Gemeinsamkeiten können bei der Betrachtung der Ordensauszeichnungen gefunden werden. So tragen vier Herren der ersten Reihe, wie der Kurfürst die karmesinrote Schärpe des hessischen Hausordens vom *Goldenen Löwen* und den dazu gehörenden silbernen Stern auf der linken Brust, dessen Anwesenheit beim Souverän zu vermuten ist, allerdings durch dessen Sitzposition verdeckt wird. Es handelt sich bei den vier Militärs um den kleinen Erbschenk von Kurhessen, Julius von Schenk zu Schweinsberg auf Buchenau, den sehr großen Gouverneur der Festung Rinteln, Wilhelm von Linsingen und den etwas nach vorne gebeugten Kommandeur des Garderegimentes, Adam von Wurmb, der bei Woringer auch „bitterer Wurmb“ genannt wird. Hinzu gesellt sich der bereits erwähnte General der Kavallerie, Adam von Dalwigk, im gelben Kollett.⁵⁸⁴ Vor allem die ranghöchsten und ältesten Offiziere sind dergestalt ausgezeichnet.⁵⁸⁵ Sie werden von Böttner durch

⁵⁸³ Vgl. WORINGER 1938, 7.

⁵⁸⁴ Generalleutnant Kaspar Wilhelm Julius von Schenk zu Schweinsberg auf Buchenau, Erbschenk von Kurhessen (1730-1807) erhielt den Orden 1803. Im gleichen Jahr wurde er auch Chef des nach ihm benannten Feldregimentes; Generalleutnant Otto Christian Wilhelm von Linsingen (1730-1805) war seit 1802 Träger des Ordens. Er führte zu jener Zeit im Rang eines Generalmajors das Kommando des Regiments von Kospoth; Generalleutnant Adam Ludwig Johann Adam von Wurmb (1736-1813) erhielt den *Goldenen Löwen* 1800. Er war damals Generalleutnant und Kommandeur en chef des Infanterie des Leibregimentes. Auf dem Gemälde tritt er als Kommandeur en chef das Gardegrenadierregimentes auf. Vgl. WORINGER 1938, 4f. Von Dalwigk (1738-1806) bekam als Generalleutnant 1794 den Orden, als er das Oberkommando über die gesamten hessischen Truppen in Flandern inne hatte. Vgl. WORINGER 1936, 6f.

⁵⁸⁵ Die Gliederung der Offiziere erfolgt in vier Rangklassen und innerhalb dieser nach Dienstgraden:

- 1.) Generale (Generalfeldmarschall, Generaloberst, General der Infanterie, Artillerie usw.)
- 2.) Stabsoffiziere (Oberst, Oberstleutnant, Major)
- 3.) Hauptleute und Rittmeister

ihre Platzierung im Bild herausgestellt und damit zusätzlich gewürdigt. Das gilt auch für einen weiteren Träger dieser höchsten hessischen Auszeichnung, den bereits genannten Generalmajor Kasimir Prinz zu Solms Braunfels. Eine weitere Ehrenbeweisung, den Orden *pour la vertu militaire* an einem hellblauen, Silber durchzogenen Halsband, tragen in der ersten Huldigungsreihe sieben Offiziere: die Generalmajore Karl Reinhard von Motz und Detlev von Lehsten-Dingelstädt, die Generalleutnante Karl von Wurmb, Julius von Schenk, Wilhelm von Linsingen und Adam von Wurmb und General der Kavallerie Adam von Dalwigk.⁵⁸⁶ Der bisher noch nicht erwähnte Generalleutnant Karl von Wurmb steht als fünfter von links vor dem Souverän⁵⁸⁷ und weist sich durch seinen blauen Rock mit ponceauroten Aufschlägen und den Goldstickereien an Kragen und Klappen als zum Regiment Prinz Karls gehörend aus. In der zweiten Huldigungsreihe sind keinerlei Auszeichnungen erkennbar. Aus den biographischen Ausführungen Woringers geht jedoch hervor, dass sowohl in der dritten zwei Herren mit dem Orden *pour la vertu militaire* ausgezeichnet sein müssten, nämlich der stolze Chef des Husarenregimentes Prinz zu Solms-Braunfels und der ganz links platzierte Generalmajor, Kommandeur des Regimentes Kurprinz Philipp von Wurmb. In der letzten Reihe sei es der Generalmajor Hermann Wilhelm von Wilmowsky, den Böttner wiederum ganz links einordnet. Allerdings sind die hellblauen Bänder wie auch der Orden für den Betrachter nur schwer zu erkennen.

Unter den neunzehn Militärs, die auf den Kurfürsten zuschreiten, fallen zwei Offiziere auf, die nicht wie alle anderen, Wilhelm I. ihre ganze Aufmerksamkeit schenken, sondern aus dem Bild heraus, dem Betrachter entgegen schauen. Beide sind Teil der dritten Huldigungsreihe. Da ist zum einen der ganz am Rand vor einer Säule stehende Generalmajor Philipp von Wurmb, „süßer Wurmb“ genannt und Angehöriger des Regimentes Kurprinz und zum anderen der in gleicher Reihe

4.) Leutnante und Subalternoffiziere Vgl. *Offizier* in: BROCKHAUS 1955, Bd. 8.

⁵⁸⁶ Von Motz erhielt 1793 den Orden für sein Verhalten bei der Erstürmung von Frankfurt und des Karlsberges in der Pfalz sowie in den Gefechten bei Jokrim und Wörth, von Lehsten-Dingelstädt 1793 den Orden für seine Verdienste in den Koalitionskriegen gegen Frankreich. Dem Generalleutnant und erster Kommandeur des Regiments Prinz Karl Karl von Wurmb wurde als Oberst in den Koalitionskriegen die Verteidigung der Stadt Nieuport in Flandern übertragen, aber nur ganz unzureichende Streitkräfte zur Verfügung gestellt. Trotzdem gelang es ihm, die Stadt vom 22. bis 30. Oktober 1793 gegen eine bedeutende Übermacht zu behaupten, wofür er den Orden erhielt. Von Schenk zu Schweinsberg auf Buchenau wurde im Jahre 1787 ausgezeichnet. Von Linsingen erhielt den Orden 1785. Hervorgetan hatte er sich im 7-jährigen wie auch im amerikanischen Krieg in denen er tapfer gefochten hatte. Zudem hatte er nach dem unglücklichen Sturm auf Fort Redbank die hessischen Truppen zurückgeführt und im Jahre 1780 an der Expedition nach Savannah und an der Belagerung von Charleston teilgenommen. Adam von Wurmb hatte sich u.a. im amerikanischen Krieg sehr ausgezeichnet und erhielt 1777 den Orden. Vgl. WORINGER 1938, 4f. Von Dalwigk bekam als Oberstleutnant und Kommandeur des Husarenkorps 1770 den Orden. Vgl. WORINGER 1936, 6f.

⁵⁸⁷ Vgl. WORINGER 1938, 4f.

stehende, etwas beliebte Generalleutnant Moritz von Biesenrodt des gleichnamigen Regiments, ausgewiesen durch die weißen Rabatten. Sie stellen innerhalb der „inneren Einheit“ der gemeinsamen Tuns verpflichteten Dargestellten, die „äußere Einheit“ mit dem Betrachter her. Die Köpfe aller übrigen sind achtungsvoll dem Regenten zugewandt und die Männer scheinen dem Geschehen vorne ihre ganze Aufmerksamkeit zu schenken. Dort zeichnen sich in der ersten Reihe vor dem Kurfürsten die hoch dekorierten Kommandeure Adam von Wurmb und Adam von Dalwigk durch Gestik und Mimik als Wortführer aus. Beide haben ihren etwas vorgestreckten rechten Arm mit offener Handfläche Wilhelm I. zugewandt, der auch ihnen die geöffnete Rechte entgegenstreckt. Besonders bei von Wurmb wird seine Funktion als vermittelnder Redner durch die gesamte Körperhaltung unterstützt. Sein Oberkörper ist leicht vorgebeugt, er geht einen Schritt auf Wilhelm I. zu. Außerdem ist sein Mund geöffnet, er scheint also den Kurfürsten anzusprechen. Auch dessen Beine sind in Schrittposition auf die Huldigungsreihen gerichtet. Die gesamte Haltung drückt Kommunikationsbereitschaft und Verbundenheit mit seinen Heerführern aus. Sieht man einmal von der Überhöhung des Herrschers durch Podium, Thron, Säulen, Baldachin und allegorisches Personal ab, zeigt sich der Kurfürst vor seinen hochrangigen Militärs nicht nur auf Grund seiner Kleidung, sondern auch mit seiner verbindliche Geste als *Primus inter pares*.

Die große Anzahl und die detaillierte Beschreibung der versammelten Militärs vor dem Thron des Kurfürsten sowie deren klare Strukturierung lassen die Bildkomposition trotz der architektonischen und inhaltsschweren Betonung der linken Seite mit thronendem Wilhelm I., Minerva, Viktoria und Genius ausgewogen erscheinen. Die Hervorhebung des Souveräns auf den Stufen, unter dem Baldachin und in der Umgebung von allegorischem Personal gleicht zudem im rechten Bildteil die Abbildung des Rundpavillons mit der steinernen Sitzskulptur des behelmt Mars aus, der zur Szenerie schaut. Er umfasst mit beiden Händen sein aufgerichtetes Schwert. Diese altrömische Schutzgottheit, unter anderem *pater patriae* der Vegetation, des Ackerbaus und der Fruchtbarkeit, aber vor allem des Krieges wird in Hessen-Kassel besonders als Mars gravidus, als Führer der Truppen verehrt, der das

Heer im Kampf klug durchdacht wie auch intuitiv zu leiten versteht.⁵⁸⁸ Damit schafft Böttner eine sowohl architektonische wie auch ikonographische Balance.

Zwischen Marstempel und Herrscherthron bildet Schloss Wilhelmshöhe im Hintergrund formal einen die Bildmitte beherrschenden Schwerpunkt, auf dem das Auge des Betrachters immer wieder ruht, wenn es vom eigentlichen Geschehen abweicht. Gliederungsfunktion haben auch die vier Säulen, von denen die beiden mittleren den Blick auf das Schloss einrahmen. Sie trennen nicht nur die hügelige, bewaldete und bebaute Kulisse vom Geschehen im Vordergrund, sondern unterteilen das Gemälde auch vertikal, wohingegen die Aufreihung der Offiziere die Horizontale betont.

In seiner Bildkonzeption setzt Böttner wohl ganz bewusst Schloss Wilhelmshöhe, den Herrschersitz und damit die Zentrale der Macht auch innerhalb des Militärs ins Zentrum. Direkt darunter, wie unter dessen Schutz, stehen einige Offiziere der ersten zwei Reihen, unter ihnen der zu Wilhelm I. sprechende Adam von Wurmb.

Die von Böttner gewählte Ansicht des Schlosses und seinen Proportionen entspricht einem Blickwinkel des Betrachters etwa von der Einmündung der Ochsenallee in die Wilhelmshöher Allee. Von dort aus gesehen müsste die Löwenburg ein wenig weiter rechts, das Riesenschloss mit dem Herkules jedoch beträchtlich weiter rechts angeordnet sein. Das hätte zur Folge gehabt, dass beide Architekturelemente von einer Säule der Portikus verdeckt wären. Böttner hat sich hier – obgleich seine architektonischen Darstellungen sehr realistisch sind – zugunsten der Bildaussage entschieden und collagenartig gearbeitet, um den Standort der huldigenden Offiziere und die Regentschaft Wilhelms mit den imposantesten Bauwerken ihres Landes zu erhöhen.

In der näheren Umgebung des genannten Blickpunktes wurde nie ein repräsentatives Gebäude beschrieben, in dem die Huldigung hätte stattfinden können.⁵⁸⁹

Anhand der Lichtverhältnisse kann man auf die Tageszeit des Geschehens schließen. Die Sonne strahlt die Ostfassade von Schloss Wilhelmshöhe aus einer Richtung an, wo sie zwischen neun und zehn Uhr steht. Diese Morgensonne illuminiert auch das

⁵⁸⁸ Der sitzende Mars hat in Hessen-Kassel eine lange Tradition. Als Schutzgott erscheint er erstmalig auf einem Pallasch des Königs von Schweden, der als Friedrich I. seit 1730 regierender Landgraf von Hessen-Kassel war. Vgl. GROSSE-LÖSCHER 1992 b, 109f.

⁵⁸⁹ Das nächstgelegene Schloss war die Renaissance-Residenz der hessischen Landgrafen, die nach dem großen Brand 1811 während der französischen Besetzung nicht wieder aufgebaut wurde. Es lag neben dem erhaltenen Schloss Bellevue (heute Brüder Grimm Museum) und der später errichteten „Neuen Galerie“ in unmittelbarer Nachbarschaft von Böttners Haus an der Bellevue-Strasse.

allegorische Personal, die Beine des Kurfürsten, den Baldachin, Teile der Säulen und akzentuiert die bunten Röcke der Offiziere in einer Weise, die auf eine Lage des Raumes im Südosten des Gebäudes schließen lässt. Böttner hat den Beginn eines neuen Tages gewählt, um auszudrücken, dass die Erhebung des Landgrafen von Hessen-Kassel zum Kurfürsten dem Anbruch einer neuen Zeit entspricht.

Ogleich Böttner Elemente verwendet, die auch im niederländischen Gruppenporträt vorkommen – wie der Blick aus dem Bild, kennt jedoch die Menschenansammlung des 17. Jahrhunderts keine so strenge Hierarchie wie bei dem Hessen, sondern eher eine koordinative Struktur, die jedem Porträtierten Selbständigkeit lässt.

Einordnung des Gemäldes in das Œuvre Böttners

Böttner, so ist zu vermuten, täuscht mit seiner *Huldigung der hessischen Generäle an den Kurfürsten Wilhelm I.* ein zeitgeschichtliches Geschehen nur vor, da kein Beleg bekannt ist, dass die Huldigung des Offizierscorps in derartiger Form stattgefunden hat. Dennoch versucht der Künstler, nicht zuletzt mit der detailgetreuen Wiedergabe von Einzelheiten historisch Authentisches zu suggerieren.

Gesichter und Uniformen der Militärs des Hofmalers Böttner sind so veristisch in allen Einzelheiten wiedergegeben, dass Namen und Titel der Abgebildeten noch 135 Jahre nach dem vermutlich fiktiven Ereignis feststellbar sind. Hinzu kommen die im Gemälde erkennbaren Bauten wie die Löwenburg, Schloss Wilhelmshöhe, das Riesenschloss mit dem Herkulesdenkmal sowie der Frühstückspavillon des hessischen Souveräns. Sie sind weitere künstlerische Handhabungen Böttners, um der Huldigung einen realen Anschein zu geben. Selbst der Betrachter wird durch die Gestaltung der Szene in das Geschehen einbezogen, wird sozusagen als Augenzeuge des Dargestellten vereinnahmt. Dazu laden ihn nicht nur die architektonische Konstellation, sondern auch die Blicke der aus dem Bild herausschauenden Offiziere der dritten Reihe ein sowie der kleine Putto auf der zweiten Treppenstufe zum Thron.

Das vermeintliche historische Ereignis erfährt durch die Hinzunahme allegorischen Personals eine übernatürliche Erhöhung mit barocker Stilauffassung und Herrscherikonographie. Diese mythologische Glorifizierung betrifft jedoch nicht die

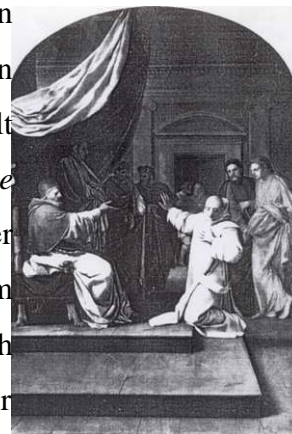
aufgereihten Offiziere, sondern ausschließlich den Souverän. Zwei unterschiedliche Realitätssphären treffen im Bild nahezu unvermittelt aufeinander. Obgleich Kurfürst Wilhelm I. die Uniform seines Garderegimentes trägt und damit von Böttner als Teil seiner Armee dargestellt wird, hat er eine erhöhte Sonderstellung auf dem Podest. Er, dessen Profil – wie die oben gezeigte Studie zeigt – nach dem Leben angefertigt ist, ist es, dem gehuldigt wird, und er ist es, der hoheitsvoll und aristokratisch die Huldigung entgegennimmt. In gerader, fast statuenhafter Haltung wird er seiner Generalität gegenübergestellt. Seine langen schlanken Beine, die im Licht hervorgehoben sind, müssen den zeitgenössischen Betrachter erstaunt haben – der Kurfürst war nämlich nicht für einen wohlgestalteten Körper bekannt. Im Zuge einer solchen kurfürstlichen Verklärung ist eine Anekdote nachvollziehbar, die von Jakob Ch. C. Hoffmeister aus dem Jahre 1878 überliefert ist. Hoffmeister erwähnt, dass der Maler bezüglich der schönen Beine des Regenten eine Anleihe bei dem in der letzten Huldigungsreihe stehenden Offizier Major Engelhard genommen habe.⁵⁹⁰ Die körperliche Idealisierung Wilhelms erfährt eine zusätzliche ideelle in Form des beigegebenen allegorischen Personals, dessen Ikonographie dem Regenten herrscherliche Tugenden zuordnet: Stärke wird durch den mit Löwen geschmückten Thronstuhl ausgedrückt, siegreiche Kriegsführung und Geschicklichkeit in der Heerführung durch Mars, Viktoria und Minerva, wobei auch für die Förderung der Künste und Wissenschaften steht. Freigebigkeit und Fürsorge symbolisiert der aus dem Füllhorn Blumen und Früchte spendende Putto, der seinen Blick zum Bildbetrachter wendet und ihn damit gleichsam in die Szene integriert. Des Weiteren erfüllt er mit dem sich über die Podeststufen vergießenden Inhalt seines Füllhorns aber auch die Funktion einer Repoussoir-Figur, die den Tiefeneindruck des Bildes steigern soll.

Beide Realitätssphären, die vermeintlich authentische historische Szene und die Idealisierung des Kurfürsten durch mythologisches Personal, dazu der bühnenartige Handlungsraum der Säulenhalle mit dem rückwärtigen Landschaftsprospekt versucht Böttner zu einer neuen Bildkomposition zu fügen, indem er sich Elemente von

⁵⁹⁰ „Hier idealisiert Böttner den Fürsten. Kurfürst Wilhelm I. war ein kleiner, ziemlich unansehnlicher Mann und hatte besonders keine gut gestalteten Beine; [...] Als nun der am 27. September 1805 verstorbene Maler Böttner den Auftrag erhalten hatte, den Kurfürsten, von seinen Generalen und Adjutanten umgeben, darzustellen, sämtliche Personen in ganzer Figur und mit Portraitzöpfen, den Kurfürsten in der Mitte, [in der vierten Reihe] den 1818 verstorbenen Generalleutnant Engelhard, damals Major, einen anerkannt schönen Mann, so bewunderte man bei der ersten Ausstellung des Gemäldes allgemein die schönen Beine des Kurfürsten, der Maler sagte aber halblaut zu seiner Umgebung: *dies sind die Beine des Majors Engelhard.*“ HOFFMEISTER 1878, 53.

Vorbildern verschiedenen Epochen in klassizistischer Manier aneignet. So hat der Maler die Darstellung eines sitzenden Fürsten mit ausgestrecktem Arm und leicht geöffneten Hand in einem tierfüßigen Thron, zu dem Stufen führen und der von einem Baldachin überdacht wird, bei seinem ersten Paris Aufenthalt in einem Kartäuserkloster gesehen.⁵⁹¹ Genau diese Anordnung findet sich auch auf einem von 22 Bildern, auf denen Eustache Le Sueur 1645 für den

Kreuzgang der Chartreuse de Vauvert zu Paris Begebenheiten aus dem Leben und Wirken des heiligen Bruno dargestellt hat. Es handelt sich dabei um die Szene *Saint Bruno refuse l'archevêché de Reggio*. Die geschlossene Stellung seiner Minerva erinnert in Kopfhaltung und kontemplativem Ausdruck an die griechische Antike. Es sei exemplarisch verwiesen auf die Minerva Giustiniani⁵⁹², die als statuarischer



Gipsabformung in den damaligen Kunstbetrieben wie zum Beispiel in der *Académie de France à Rome* den Malern als Vorbild diente. Sie mag einerseits hier als Schutzpatronin dienen, andererseits als so genannte „Reflexionsfigur“⁵⁹⁴, als handlungslose Person, die ganz in sich versunken möglicherweise über das dargestellte Geschehen nachdenkt. Sie erfüllt zum einen die Aufgabe, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Szene zu lenken, verselbständigt sich aber gleichzeitig, tritt somit aus der Historie heraus und wird zu einem selbständigen Sujet. Den Einsatz einer solchen Reflexionsfigur mag Böttner von seinem Lehrer Johann Heinrich Tischbein d. Ä. übernommen haben, bei dem dieses Phänomen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Beispiel in seinem Gemälde *Augustus bei der sterbenden Kleopatra* auftritt.⁵⁹⁵

Böttner stellte sich mit der Auftragsannahme des Huldigungsbildes einer Schwierigkeit, die Werner Busch als ein zentrales Problem für das 18. Jahrhundert herausstellt, und zwar Zeitgeschehen „im Medium des Zeitlosen“⁵⁹⁶ zu gestalten, wie

⁵⁹¹ „Ich ging daher zu Ostern 1773 wieder nach Kassel zurück, und im Herbst des gedachten Jahres nach Paris. Hier war ich so glücklich verschiedene Landsleute zu finden, unter andern den Mahler, Hrn. Joh. Aug. Nahl, welcher mir (da er gerade bey den Karthäusern nach den vortrefflichen Gemälden des berühmten französischen Mahlers le Sueur kopirte) die Erlaubnis verschaffte, daselbst zeichnen zu dürfen, welches von ungemein grossem Nutzen für mich war.“ JUSTI 1796, 293.

⁵⁹² HASKELL/PENNY 1988, Abb. Nr. 63.

⁵⁹³ Eustache Le Sueur, *Saint Bruno refuse l'archevêché de Reggio*, Musée du Louvre, Paris, Abb. aus: MEROT 2000, Fig. 162.

⁵⁹⁴ Stefanie Heraeus, „Historie war sein Fach“ *Johann Heinrich Tischbein d. Ä. als Historienmaler*, in: KAT. KASSEL 2005, 36.

⁵⁹⁵ Johann Heinrich Tischbein d. Ä., *Augustus bei der sterbenden Kleopatra* 1769. Abb. in: KAT. KASSEL 2005, 89.

⁵⁹⁶ BUSCH 1993, 36.

es das herkömmliche historische Bild forderte. Der hessische Maler verändert zu diesem Zweck das tradierte Darstellungsmuster mit dem Helden als kompositorischem und inhaltlichem Mittelpunkt. Er rückt seinen Helden, Kurfürst Wilhelm I., aus der Mitte heraus und platziert ihn in der linken Bildhälfte. Dort wird er, im Rückgriff auf die traditionelle Bildsprache des Barock, durch mythologisches und allegorisches Personal überhöht. Zugleich weist das Bild aber auch moderne Elemente auf. Das Ereignis spielt sich vor dem Zuschauer wie auf einer Bühne ab, einer Inszenierung gleich. Die Darbietung lässt es dem Betrachter offen, ob er sich in den Kreis der Huldigenden einfügen möchte oder lieber als Zuschauer das Bühnengeschehen beobachten will. Durch einen peniblen Detailrealismus bis zum letzten Uniformknopf wird versucht, historische Authentizität des Geschehens herzustellen. Ähnlich heterogen sind Architektur und Landschaftsausblick. Hinter den Handelnden entbreitet sich bildflächenparallel die ideale Architektur der Säulenhalle, die an sich kaum plausibler Ort eines innenräumlichen Geschehens sein kann. Dahinter belegt der mit der Säulenhalle unverbundene Landschaftsprospekt den Ort des Geschehens, auch wenn der Künstler die Position der einzelnen Bauten ein wenig manipulieren muss. Eine dezentrale Anordnung mit allegorischer Nobilitierung des Hauptakteurs wandte unter anderem bereits François André

Vincent 1769 in seinem Gemälde an, das die *Vereidigung Chaumont de la Galaizière als lothringischer Kanzler durch König Stanislaus* im Schloss Meudon am 18.01.1737 zeigt. Und noch früher – in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts zeichnete Sir James Thornhill, ein ähnliches in England



Vincent, *Der Empfang* ...⁵⁹⁷

szenisches Arrangement einer historischen Begebenheit für die Ausmalung der oberen Halle im Royal Naval College in Greenwich: *Landung König Georgs I. in England*.⁵⁹⁸ Zugunsten eines Kompromisses zwischen der historischen Wahrheit und den idealen Anforderungen gängiger Historienmalerei verzichtete auch Thornhill auf die getreue Wiedergabe. Er verwarf dabei jedoch die übliche Form der Allegorisierung, die Böttner wieder anwendet, nahm sich aber, wie später auch der

⁵⁹⁷ François André Vincent (1746-1816), *Le chancelier Antoine Chaumont de La Galaizière reçoit l'hommage du Premier président de la Cour de Lorraine à Nancy le 21 mars 1737*, 1778, Nancy, Musée historique lorrain (als Leihgabe in Versailles, Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon). Abb. aus: CHARLES-GAFFIOT 2003, 180.

⁵⁹⁸ Vgl. BUSCH 1993, 37.

hessische Hofmaler, eine Reihe von Freiheiten gegenüber der Realität heraus. So steht beispielsweise bei Thornhill ein sich aufklarender Morgenhimmel für den Neubeginn der Herrschaft, obwohl in Wirklichkeit der König bei Nacht gelandet war. Auch fand der Maler wohl weder die authentische Kleidung noch die Wiedergabe des großen Gedränges angemessen, das damals



Thornhill, *Die Landung Georgs I.*⁵⁹⁹

stattgefunden haben muss. Ob Böttner den zeichnerischen Entwurf Thornhills gesehen hat, ist nicht auszumachen. Es wird aber an diesem Vorgängerbeispiel der Balanceakt deutlich, dem der Maler eines Historienbildes im angehenden 19. Jahrhundert ausgesetzt war.

Zusammenfassend kann für Böttners Huldigungsbild festgestellt werden, dass in ihm der Kurfürst als der eigentliche Mittelpunkt des Geschehens formal wie inhaltlich an den Rand gerückt wird. Ungeachtet seiner um 1800 überholten ikonographischen Überhöhung werden die Huldigenden aufgewertet. Die vielen Porträtzeichnungen der Offiziere wie auch die akkurate Wiedergabe ihrer Monturen mit Rang- und Würdeabzeichen und besonders die auf das Gemälde zurückzuführenden Einzeldarstellungen⁶⁰⁰ zeugen davon. So stellt er durch die Art der Porträt Darstellung die bedeutende Stellung der obersten Militärs, der Auftraggeber des Bildes, besonders heraus.

Das *Gemälde Huldigung der hessischen Generäle an den Kurfürsten Wilhelm I.* entstand in Böttners endenden Lebensjahren und ist das letzte großformatig Bild, das von ihm bekannt ist. In der Zusammenführung von Elementen unterschiedlicher Bildgattung – Historienbild, Porträt, Landschaftsvedute – zeigt er noch einmal sein breit gefächertes Können. Die gegen jede Wahrscheinlichkeit verstoßende Verbindung unterschiedlicher Realitätsspären und das Nebeneinander von traditioneller und moderner Bildsprache können jedoch nur bedingt durch kompositionelle Strategien überspielt werden

⁵⁹⁹ James Thornhill (1675-1734), *Die Landung Georgs I.*, um 1720, British Museum, London. Abb. aus: BUSCH 1993, 37.

⁶⁰⁰ Vgl. den Generalmajor und Chef des Husarenregimentes *Wilhelm Heinrich Kasimir Prinz zu Solms-Braunfels*, Kat. PG 51.

III. 5. Böttners Historiendarstellungen im Spiegel seiner Zeit

Aus der Sicht seiner Zeitgenossen hätte sich Böttners „achtungswürdiges Künstler=Talent“ aufs „trefflichste“ und in „noch höherem Lichte“ gezeigt, wenn er sich mehr der Historienmalerei gewidmet hätte.⁶⁰¹

Heute sind von seinen Gemälden dieser Gattung nur noch wenige erhalten, von denen dreiundzwanzig in dieser Arbeit berücksichtigt wurden. Damit ist eine tragfähige Grundlage gegeben, Böttners Historienmalerei in der Kunst seiner Zeit zu kontextualisieren.⁶⁰²

Vor seinem 1779 in Rom entstandenen Erfolgsbild *Jupiter und Ganymed*, welches unter den arrivierten Künstlern „Aufsehen machte“⁶⁰³, konnten bislang drei noch existierende Gemälde des jungen hessischen Künstlers aus dem mythologischen Bereich nachgewiesen werden.⁶⁰⁴

Während die Bilder *Venus erklärt Amor den Liebespfeil* und als Gegenstück dazu *Venus und Amor schlafend* sich in der Ausführung und Komposition noch an seinen Lehrer Johann Heinrich Tischbein d. Ä. anlehnen, versucht Böttner mit dem Werk *Venus auf dem Taubenwagen* – die Liebesgöttin hat Amor Pfeil und Bogen entwendet – eigene Wege zu gehen. Obgleich die duftigen Wolken und Schleier, die erschreckt flatternden Tauben an zartem Wagengeschirr und der sich streckende Amor noch dem Rokoko verpflichtet scheinen, gelingt es dem jungen Künstler sich mit einer annähernd skulptural aufgefassten Venus und einem pyramidalen, raumfüllenden Bildaufbau aus dieser Stilauffassung zu lösen. Inhaltlich steht das mythologische Sujet im Vordergrund, ohne den Betrachter gefühlsmäßig anzusprechen. Das ändert sich deutlich mit dem Gemälde *Jupiter und Ganymed*:

Zwei männliche Akte, in unterschiedlich körperlich konzipierter Gestaltung werden im Moment eines sich anbahnenden Kusses festgehalten. Die emotionale Erregung, insbesondere des älteren, verlangenden Gottes, die im Barock oder Rokoko noch lebhaft gebärdereich gestaltet worden wäre, erscheint bei Böttner ruhig und ausgewogen. Nur das nahezu unmerkliche Vorrutschen des muskulösen Körpers und die innige Hinwendung des schwarz behaarten Hauptes zum androgyn wirkenden

⁶⁰¹ Vgl. JUSTI 1803, 121: (Vollständiges Zitat siehe S. 1 dieser Ausgabe).
und NAGLER 1835, Bd. 2, 2: (Vollständiges Zitat siehe S. 200 dieser Ausgabe).

⁶⁰² Vgl. Kat. HG 1 – HG 19.

⁶⁰³ ARCHENHOLZ 1785, 268.

⁶⁰⁴ Kat. HG 1 *Venus erklärt Amor den Liebespfeil*; HG 2 *Venus und Amor schlafend*; HG 3 *Venus auf dem Taubenwagen*.

Jüngling Ganymed zeigt die Begierde Jupiters. Die sinnliche Ausstrahlung dieser homoerotischen Szene vertiefen die dunklen, im Hintergrund auftauchende Wolken und ein differenziertes Spiel von Licht und Schatten. Der Betrachter wird Zeuge einer spannungsgeladenen Situation. Trotz der neuartigen, mit wenigen effektvollen Gebärden auskommenden Darstellung ist der so genannte 'kritische Moment' – hier die sich anbahnende Vereinigung im Kuss – innerhalb des Handlungsablaufs klar erkennbar. Die Erfassung dieses besonderen Augenblicks wurde als maßgebliche Aufgabe der akademischen Historienmalerei seit Albertis Traktat über die Malerei angesehen. In dieser Umsetzung unterscheidet sich Böttner von dem Werk seines Zeitgenossen Mengs zum gleichen Thema.⁶⁰⁵ Dieser, 1755 zum 'Cavaliere di speron d'oro'⁶⁰⁶ ernannte Künstler, präsentiert Jupiter auf formal ähnlicher Weise, jedoch wesentlich strenger und monotoner. Der nackte Gott mit seinem nahezu unstrukturierten Körper sitzt behäbig auf einem hölzernen Thron dem Betrachter frontal gegenüber. Ein üppiges weißes Tuch bedeckt das Geschlecht und die weit gespreizten Knie bis zu den zusammengestellten Füßen. Das Haupt neigt sich dem neben ihm stehenden unbekleideten Ganymed zu, seine Linke umfasst locker den Kopf des Jünglings. Selbst die leicht geöffneten Lippen des alten Gottes, die sich dem Mund des Knaben nähern, erregen nur geringfügig die Phantasie für den erotischen Fortgang der Handlung. Wird der Betrachter beim Anblick des Böttnerschen Gemäldes Zeuge einer sinnlichen, triebgeladenen Situation, nimmt er bei Mengs Darstellung eher eine väterlich liebevolle Umarmung Jupiters wahr, die einen explosiven oder 'kritischen Moment' nicht ausdrückt. Hinzu kommt, dass die bei dem jungen Maler durch ein differenziertes Spiel von Licht und Schatten ausgelöste geheimnisvolle Sphäre des Olympos bei dem Altmeister Mengs nicht spürbar ist. Über Mengs hinausgehend, dessen Interesse bei der Fertigung des Freskos in erster Linie der Antikennachahmung galt, beweist Böttner sein malerisches Können in einer schöpferischen Neu-, oder vielmehr Umformung antiker Gestalten und damit seine kunsthistorische, akademisch geprägte Bildung. Die Darstellung der männlichen Akte, insbesondere des Jupiter, in dessen Ausführung der *Torso vom Belvedere* anklingt, zeugen von hohem Verständnis und großer Einfühlung in die skulpturale Kunst der Griechen und Römer.

⁶⁰⁵ Vgl. III. 4.1.2. *Jupiter und Ganymed*, darin das zum Vergleich herangezogene Fresko von Mengs, *Jupiter und Ganymed*, 1758/59 Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.

⁶⁰⁶ Röttgen 2003, 476.

Aus dieser Zeit in Rom, die für Böttners spätere Bildschöpfungen inspirierend und wichtig war, stammt auch das von der königlichen Kunstakademie Parma preisgekrönte Werk *Abschied des Aeneas von seinem Vater an der elfenbeinernen Pforte*⁶⁰⁷. Ist für die vier zuvor angeführten Gemälde Böttners nicht klar, inwieweit – und ob überhaupt – der hessische Maler sich den Wünschen eines Auftraggebers anpassen musste, so ist in diesem Fall bekannt, dass er an die thematische Vorgabe der *Concorsi dell'Accademia Reale di Belle Arti di Parma* gebunden war. Die Vorlage lieferte das sechste Buch von Vergils *Aeneis*, was für die Teilnehmer des Wettbewerbs insofern eine hohe schöpferische Anforderung bedeutete, da das gewünschte Sujet in der darstellenden Kunst neu, also bis zu dem parmesischen Wettbewerb von 1780 noch nie bildlich formuliert war.

Böttner ging das Thema formal mit einer Dreiteilung seines Bildes an: Im Zentrum steht der jugendliche Held Aeneas mit der ihn begleitenden Sibylle, im linken Teil der alte Anchises, der durch die Pforte des Elysiums heraustritt und rechts liegt in der Ferne eine Seenlandschaft. In der Komposition ist der Sohn Aeneas als Scharnierfigur in die Bildmitte gerückt. Er geht bereits in Richtung der absegelbereiten Schiffe, dreht sich aber noch zu seinem Vater um. In der Haltung der Hauptfigur ist somit eine sensible Verbindung der irrationalen zur realen Welt geschaffen. Die seelische Befindlichkeit, also die Zerrissenheit, Ratlosigkeit und Unsicherheit, in der sich der Sohn beim Abschiednehmen von seinem ruhig verharrenden Vater befindet, wird in der Körperdrehung, im Blickkontakt, in der Bewegung der Kleidung und in den Gesten des Helden ausgedrückt. Dadurch wird eine expressive Stimmung erzeugt, die den Betrachter den Abschiedsschmerz spüren lässt und auf Vergangenes wie Zukünftiges der Aeneas-Geschichte verweist.

Aus emotionaler Sicht geht zeitgleich Böttners Konkurrent Biagio Manfredi das Thema anders an. Obgleich das Bild des Zweitplatzierten dieses Wettbewerbes in Größe und Komposition, sogar in der Personenverteilung dem des Siegers ähnelt, zeigen sich in der Auffassung deutliche Unterschiede. Der Italiener betont sein handwerkliches Können in der Darstellung eines zerbrechlich wirkenden nackten und greisen Anchises, der aus der elfenbeinernen Pforte herausstürzt. Dieser ist in 'Todesschleier', gehüllt, die mit raschen Pinselstrichen gearbeitet sind. Der Vater ist bei Manfredi der Agierende, während der eigentliche Protagonist der Szene, sein Sohn Aeneas, in einer Art Theatergestus auf seinem Weg erstarrt innehält. Die Gefühle des Publikums werden dabei nur wenig angesprochen. Manfredi zeigt ein

⁶⁰⁷ Vgl. III. 4.1.3. *Abschied des Aeneas von seinem Vater an der elfenbeinernen Pforte*.

traditionelles Historienbild mit dem Schwerpunkt auf der Vergegenwärtigung des Geschehens. Böttner hingegen erwartet vom Betrachter nicht nur den Nachvollzug der Begebenheit, vielmehr fordert er in der Art seiner Darstellung eine emotionale Einstimmung in das Thema und eine Versenkung in die Figuren und in ihre Seelenlage. Das zeigt die Orientierung des Malers an den psychologischen Hintergründen einer Geschichte. Diese Betrachtungsweise war äußerst zeitgemäß. Wenn der hessische Maler dabei auch noch mit seiner Farbwahl und der Bewegtheit seines Aeneas' Elemente des Spätbarock bewahrt, so nimmt er doch in den Ausführungen des Anchises und der Sibylle den neuen, ruhigen, der Antike verbundene Stil des Klassizismus auf, der bei dem Zweitplatzierten nicht so deutlich hervortritt.

In dem vermutlich ersten mythologischen Bild, *Venus und Cupido*⁶⁰⁸, das Böttner nach seiner Reise aus Rom anfertigte, sind neben tradierten Zitaten wiederum das psychologische Einfühlungsvermögen des ausgehenden 18. Jahrhundert anzumerken. Berief der hessische Maler sich bei *Jupiter und Ganymed* auf den berühmten *Torso von Belvedere*, so bezieht er sich im Bild von *Venus und Cupido* auf die Liebesgöttin von Raffael aus dem vierten Freskozwickel des Zyklus der *Hochzeit von Amor und Psyche* in der Villa Farnesina. Diese zeigt er nicht wie der Meister der Renaissance als stehende, sondern als sitzende Göttin – jedoch in gleichermaßen ponderierter Haltung und skulpturaler Auffassung. Damit eröffnet er eine neue Sichtweise auf ein bereits bekanntes Darstellungsmuster. Des Weiteren verweist er in dem sich anbahnenden Kuss von Sohn und Mutter auf deren innige Nähe und Zuneigung und setzt diese in den Fokus der Betrachtung. Böttner spricht so – wenn auch im mythologischen Gepräge – die Mutterliebe an, das auch ein Thema der aufklärerisch philosophischen Strömungen seiner Zeit war.

Die chronologisch folgenden Gemälde *Minerva und die Wissenschaft der Geometrie* und *Mars und Bellona* entsprechen diesen neuen Ideen und Denkrichtungen nur wenig.⁶⁰⁹ Sie unterliegen in der Figuren- und Gewandauslegung noch einem ausladenden, fast noch barocken Stil, auch wenn ihre Protagonisten auf einer flachen Raumbühne nahezu friesartig und gebärdarm angeordnet sind, was auf eine

⁶⁰⁸ Vgl. Kat. HG 6 *Venus und Cupido*. Die sitzende Venus hat Amor, der sich ihr einschmeichelnd zuwendet, entwaffnet.

⁶⁰⁹ Vgl. Kat. HG 7 *Minerva und die Wissenschaft der Geometrie* um 1784 und Kat. HG 8 *Mars und Bellona* um 1786.

klassizistische Bildauffassung hindeutet. Die Gründe für den aufstrebenden Künstler Böttner in diesen Gemälden nichts „Originelles zu verfertigen“⁶¹⁰, ist in ihren Entstehungsjahren zwischen 1784 bis 1786 zu sehen. 1784 wurde Böttner unter dem alten, kunstsinnigen Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Kassel zum Hofmaler bestellt – obgleich Tischbein noch dieses Amt innehatte. Mit dem Gemälde *Minerva und die Wissenschaft der Geometrie* musste der Jüngere sich also am Hofe etablieren. Er tat dies sichtbar, indem er sich an den hoch geschätzten und verehrten Maler-Kollegen anlehnte, und somit seine traditionelle künstlerische Ausbildung und seine Kenntnisse auf dem Gebiet der Mythologie unter Beweis stellte. Das Gemälde der Schutzgöttin der Künste mit der personifizierten Wissenschaft ist dabei ganz offensichtlich auch eine Hommage an den der Geistesarbeit zugetanen und den Frieden liebenden Fürsten Friedrich II.

Hinter *Mars und Bellona*, einem Gemälde das zu Beginn der Regierungszeit Wilhelms IX. gefertigt wurde, steht dagegen eine andere Aussage. Der neue Regent zog der schönen Kunst die der Kriegsführung vor. Ob Böttner dies erkannt hatte und analog zu seinem um 1784 gefertigtes Gemälde jetzt den neuen Herrscher ehren wollte, bleibt eine Vermutung.

Zeitparallel sind unter prominenten Malern keine vergleichbaren Bilder zu diesen mythologischen Paaren bekannt, wohl weil eine derartig allegorische Thematik in der Zeit der Aufklärung veraltet schien.

Andere Intentionen verfolgte der nun bereits bestellte und bewährte Hofmaler Böttner mit seinem in das Jahr 1786 datierten Werk *Daedalus bindet Ikarus die Flügel an*.⁶¹¹ Mit diesem bewarb er sich um die Aufnahme in die seit 1777 bestehende *Academie der Mahler- Bildhauer- und Baukunst zu Kassel*. Nahezu in Lebensgröße zeigt das fast zwei Meter hohe Gemälde den unbekleideten Jüngling Ikarus, dem sein Vater Daedalus einen Flügel anpasst. Während Böttner bei der Darstellung des Sohnes den Kontrapost antiker Skulpturen zitiert und im erhobenen linken Arm des Ikarus den Apoll von Belvedere, trifft eine solche Antikenorientierung für den Vater nicht zu. Ihn zeigt der Maler mit deutlichen Alterszügen in konzentrierter Arbeit so realistisch, dass ein menschliches Modell als Vorbild vermutet werden kann.

⁶¹⁰ Böttner-Zitat aus Justi 1796, 294.

⁶¹¹ Vgl. III. 4.1.4. *Daedalus bindet Ikarus die Flügel an*.

In historisch-kritischer Reflexion führt hier Böttner verschiedene Bildtraditionen zusammen. Einerseits ist es die Idee Daedalus als mythologischen Schöpfer zu zeigen, der in der Nachfolge des Heroen Prometheus einen vollendeten Menschen geformt hat. Die am Boden liegenden Arbeitsgeräte dokumentieren diese Absicht. Sie weisen aber andererseits auch auf den erfindungsreichen Praktiker hin, der seinem Sohn die von ihm selbst gefertigten Flügel anpasst. Die meisten Darstellungen des 16. und 17. Jahrhundert thematisieren diesen handwerklichen Vorgang. Obgleich der Vater der agierende Part des Bildes ist, wird doch – in seiner dem Betrachter zugekehrte Rückseite – der Blick auf den statuenhaften, untätig stehenden Jüngling gerichtet. Der Sohn weist mit seinem erhobenen Arm und dem in die Ferne schweifenden Blick sehnsuchts- und hoffnungsvoll aus der realen Welt seines Vaters in eine utopische Ferne der Freiheit und Grenzenlosigkeit. Den tragischen Ausgang der Geschichte deutet Böttner im Hintergrund in tief über einer Insel hängenden düsteren Wolken an.

Mit der Auswahl und der einfühlsamen Umsetzung des Sujets präsentiert sich Böttner als fachkundig ausgebildeter Maler, dessen Gelehrsamkeit und Kenntnis der Antike im Bild deutlich erkennbar sein sollen. Eine solche Darbietung ist erklärbar, da er sich mit dem Bild Zugang zur *Maler- und Bildhauer Akademie in Kassel* als klassizistisch arbeitender Historienmaler zu verschaffen hoffte. Neu und bemerkenswert ist in diesem Werk die spannungsreich-konträre Auffassung der Vater-Sohn-Gruppierung sowohl in ihrer physiologischen als auch in der psychologische Verschiedenartigkeit: Ikarus mit einer fast tänzerisch anmutenden Bewegung und mit entrücktem lyrisch-weichen Blick ist von androgyner Schönheit, Daedalus dagegen, halb kniend, konzentriert in seine körperliche Arbeit ist bei aller Idealität eher kräftig-muskulös und männlich-herb.

Das im Bildthema, das heißt in der mythologischen Geschichte vorgegebene Problem der Überwindung der Schwerkraft war auch in der Zeit der Aufklärung ein zentraler Forschungsgegenstand.

Zwei Kunstwerke, die denselben Mythos etwa zeitgleich aufgreifen, sind sowohl in ihrer Komposition als auch vom Stil und in der Auswahl der Erzählsituation unterschiedlich. So schuf 1779 der italienische Bildhauer Antonio Canova eine Daedalus-Ikarus Gruppe⁶¹², die zwar – ähnlich wie das Gemälde Böttners – beim Betrachter Spannung durch die verschiedene Auffassung von Körperlichkeit der

⁶¹² Vgl. III. 4.1.4. *Daedalus bindet Ikarus die Flügel an*: darin die zum Vergleich herangezogene Skulptur von Canova, *Daedalus und Ikarus*, Venedig, Museo Correr.

beiden Protagonisten erzeugt, jedoch eine andere Aussage hinsichtlich der seelischen Verfassung trifft. Ist Böttners Ikarus sowohl in der Haltung als auch gedanklich zum Höhenflug bereit, und damit im übertragenen Sinn der Zukunft und neuen Abenteuern aufgeschlossen, ist bei Canova die Reise durch die Luft für den Knaben noch nicht freigegeben – so sehr er sich auch bemüht aus der Umklammerung seines Vaters zu lösen. Und Daedalus, den Böttner versunken in seine Arbeit vorrangig als Handwerker darstellt, erinnert bei Canova in seiner Körpergröße und seiner Attitüde des Festhaltens eher an einen Schöpfer, der noch nicht bereit ist, sein Werk zu entlassen. Beiden Künstler ist jedoch gemeinsam, dass sie sich in der Ausformung ihrer Figuren an antiken Skulpturen orientieren. Bei Böttner sind in seinem Ikarus die klassische Kontrapost-Stellung und der *Apoll vom Belvedere* besonders erkennbar, bei Canova offenbart sich in der Körperhaltung des Daedalus – wenn auch in etwas aufrechter, angehobener Form – der *Diskobolos* von Myron.⁶¹³ Die Figuren des italienischen Bildhauers sind allerdings so veristisch geformt und so nah an der Wirklichkeit, dass die zeitgenössische Kritik von einem „Fehlen an Adel der Imagination“ sprach.⁶¹⁴

Das 20 Jahre nach Canovas Marmorgruppe von Charles-Paul Landon auf Holz gemalte Bild desselben Themas zeigt Daedalus und Ikarus im Moment des Aufbruchs. Der Vater schließt sich in einer Art Schwimmbewegung seinem bereits durch die Luft erhobenen Sohn Ikarus an. Eine solche Anordnung folgt keiner bekannten Komposition. Der französische Maler und Kunstschriftsteller führt zwei plastisch durchge-



Landon, *Dédale et*

*Icare*⁶¹⁵

durchgeformte Körper im Vordergrund aufgereiht vor, ohne allerdings die bei Böttner gezeigte psychologische Bildtiefe anzustreben. Emotionslos assoziiert der Betrachter die dargestellten Körperbewegungen als Vorbereitungen zu einem menschlichen Flugversuch.⁶¹⁶ Canova und Landons Werke sind Beispiele dafür, dass Böttner mit der Wahl seines Daedalus-Ikarus-Motivs einen in der Kunst seiner Epoche durchaus immer

⁶¹³ Myron, *Diskobolos* 5. Jh. v. Chr. Vgl. röm. Kopie Rom, Museo Nazionale.

⁶¹⁴ MEMES 1825, 253.

⁶¹⁵ Charles Paul Landon (1760-1829), *Dédale et Icare*, 1799, Alençon, Musée municipale des Beaux-Arts. Abb. aus: Bordes 1988, 94, Abb. 83.

⁶¹⁶ Vgl. RÖTTGEN 1984, 29f.

noch präsenten und lebendigen Mythos aufgegriffen hat, der die Künstler in der Zeit der Aufklärung zu stets neuer Verbildlichung inspirierte.

Zwei weitere Gemälde Böttners, die im weitesten Sinne auch als Historienbilder aufgefasst werden können, sind – entlang der Chronologie ihrer Entstehung – HG 10 *Ein Mädchen, das seine Liebe zu verbergen sucht* und HG 11 *Ein Mädchen, das mit Amor auf einem Rasenhügel sitzt*. Eine junge Dame mit auffallender Kopfbedeckung sitzt jeweils auf einer Erdbank und streckt kokett die Schuhspitzen ihres rechten Beines unter dem aufgebauschten Rock ihres ländlichen Miederkleides hervor. Wie in dem Katalogkapitel HG 11 ausgeführt, erscheinen die beiden Bilder ein zusammengehörendes Gesamtkunstwerk zu sein. Dazu trägt auch bei, dass in beiden Gemälden die Liebe thematisiert ist, die in Gestalt Amors symbolisch anwesend ist. Während das auf einer Rasenbank links im Bild neben einem Rundaltar sitzende blau berockte Mädchen (HG 10) versucht, mit ihrer Schürze den geflügelten Liebesgott zu verbergen, fasst sich die rosa gewandete Dame des Korrespondenzbildes (HG 11) an die Stirn und bedeckt mit der Hand ihr rechtes Auge. Sie will offensichtlich Amor, der hinter einem Stein mit gespanntem Bogen und zum Abschuss bereitem Liebespfeil steht, nicht wahrnehmen.

Die Gemälde könnten so interpretiert werden, dass Böttner mit der Szene HG 10 metaphorisch auf eine aufkeimende Liebe hinweisen wollte, die ein Mädchen zu verbergen sucht. Die Darstellung auf HG 11 dagegen erscheint wie eine Metapher des Sprichwortes *Liebe macht blind*. Beide Bilder zeigen eine anmutige junge Frau mit einem schalkhaften Liebesgott und vermitteln eine unbeschwerte Leichtigkeit wie sie für das Rokoko typisch ist. Dazu kontrastieren die jeweiligen Rundformen der Gemälde und die dreieckige Komposition der Sujets. Böttner erinnert mit der Aufnahme der Form an die Tondi seines Maleridols Raffael, der darin die Madonna mit dem Kind zeigt, um in dieser geschlossenen Form der Mutterliebe einen besonderen Rahmen zu geben.⁶¹⁷ In den beiden Werken des hessischen Malers geht es auch um die Liebe. Die außergewöhnliche äußere Form erscheint somit wie ein expressiver Ausdruck der besonderen Stellung der Dargestellten in ihrer jeweiligen Liebessituation.

⁶¹⁷ Vgl. LOCHER 1994, 79; Beispiele für Tondi von Raffael: *Madonna Conestabile*, 1505, St. Petersburg, Eremitage; *Madonna Terranuova*, um 1505, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

Bilder solcher Art, die seelische Vorgänge und daraus resultierende sinnliche Erkenntnisse in symbolgeladenen, genrehaften „Ein-Personen-Historien-Bilder“ zur Geltung bringen, waren ein Thema des ausgehenden 18. Jahrhunderts.⁶¹⁸

Ein prominenter Vertreter dieser Gattung ist Jean-Baptiste Greuze, der im Gegensatz zum Hofmaler Böttner seine Darsteller im bürgerlichen Milieu fand. Zwei seiner Werke *Une jeune fille, qui pleure son oiseau mort*, von 1765 und *La cruche cassé*, aus den Jahren 1781–82 verweisen zum Beispiel allegorisch auf die Trauer eines Mädchens über den Verlust der



Greuze, *Une jeune fille, qui...*⁶¹⁹ ... *La cruche cassé*⁶²⁰

Unschuld.⁶²¹ Die beiden ‘Mädchen-Bilder’ Böttners nehmen in seinem sonst so traditionell orientierten Historien-Oeuvre eine Sonderstellung ein und können ebenfalls als „Ein-Personen-Historien-Bilder“⁶²² bezeichnet werden. Sie sind wohl als Versuch des Malers zu werten, sich mit diesen Sujets einem Publikum außerhalb des hessischen Hofes zuzuwenden.

In der malerischen Umsetzung mythologischer Themen nehmen Venusdarstellungen bei Böttner einen beachtlichen Raum ein. Er hat sich in vielen Zeichnungen und Ölgemälden mit der Liebesgöttin auseinandergesetzt, insbesondere sie mit ihrem Sohn Amor gezeigt. 1789 beginnt der hessische Hofmaler mit einer Serie von Bildern, die eine liegende Venus mit Amor zeigen, ein Thema, das ihn die nächsten zehn Jahre immer wieder beschäftigen wird.

Auf den Bildern dieser Folge – beginnend mit der *Schlafenden Venus mit Amor*, von 1789 – wird die nackte Göttin der Liebe jeweils von links nach rechts auf ein Lager gebettet gezeigt. Sie füllt so nahezu die ganze Leinwandbreite aus. Ihr wohlgeformter Körper erscheint wie aus Marmor modelliert und sie ruht zumeist im Freien. Lediglich im letzten Bild dieser Reihe, *Schlafende Venus mit Amor und Rosenzweig* aus dem Jahr 1797, liegt sie unter einer baldachinartigen Stoffdrapierung. Ihr Sohn Amor ist ihr auf fast allen Gemälden schlummernd zur Seite gelegt. In *Liegende*

⁶¹⁸ Vgl. PERES 1986, 5f.

⁶¹⁹ Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), *Une jeune fille, qui pleure son oiseau mort*, 1765, Edinburgh, National Galleries of Scotland, Abb. aus: MINISTÈRE DE LA CULTURE 1984, 16.

⁶²⁰ Greuze, *La cruche cassé*, 1781–82, Paris, Musée National du Louvre, Abb. aus: Munhall 2002, 238, Fig. 207.

⁶²¹ Vgl. KÖRNER 1986, 239f.

⁶²² BUSCH 1993, 208.

Venus mit Amor, der seinen Pfeil an einem Schleifstein schärft von 1790 steht er jedoch im Hintergrund zu ihren Füßen, wo er aktiv ist. Alle Venusdarbietungen sind in der Art angelegt, dass der ebenmäßige Körper der Liebesgöttin im Mittelpunkt steht, und Amor nur als Nebenfigur wahrgenommen wird. Damit steht Böttner in der Tradition der häufig dargestellten ‘liegenden Nackten’ der venezianischen Renaissance. Er zeigt seine ebenmäßig und idealschön konturierten Frauenfiguren so, dass der Betrachter feinfühlernd auf Abstand gehalten wird, was seine Darstellungen deutlich von den im gleichen Jahrhundert gemalten weiblichen Akten eines Watteau oder Boucher unterscheidet.⁶²³

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich die mythologische Malerei mit einer nackten Frau – häufig Venus – im Mittelpunkt in vielen Fällen zu einer rein erotischen Darstellung. Die traditionell durch literarische Quellen geprägten Impulse aus Antike und Renaissance traten für Maler und Bildhauer immer mehr in den Hintergrund. Diese, ein wenig voyeuristische Bewegung entwickelte sich besonders in Frankreich unter Ludwig XV. Einer der Hauptvertreter dieses neuen Sensualismus bei Hofe war François Boucher. Mit seiner Pseudo-Venus, dem ‘Ruhenden Mädchen’ (Odaliske)⁶²⁴, die in „weicher untektionischer Körperauffassung, [und] in sinnlicher Gestaltung ihrer Epidermis ihre Wirkung erzielt“⁶²⁵ gibt er ein anschauliches



Boucher, *Ruhendes...*, um 1752⁶²⁶

Beispiel dieser neuen Bildauffassung. Die ‘Odaliske’, wie auch andere Gemälde der vermeintlichen Liebesgöttin, des ‘Hofmalers der Venus’, wurde von Diderot als „moralische Entleerung der Historienmalerei“ stark kritisiert.⁶²⁷

An anderen Akademien, die sich die Vorgänge an der französischen zum Vorbild

⁶²³ Beispiele für Jean-Antoine Watteau: *Diana im Bad*, zw. 1712 und 1717, Paris, Musée National du Louvre oder *Das Urteil des Paris*, um 1720, Paris, Musée National du Louvre; Beispiele für Boucher: *Ruhende Venus mit Amor*, um 1742, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin oder *Die Toilette der Venus*, 1751, New York Metropolitan Museum.

⁶²⁴ Das Bild ist heute allgemein als „Ruhendes Mädchen“ bekannt. Der Titel „Odaliske“ beruht aus einer fälschlichen Verbindung dieses Bildes mit den Memoiren Canovas und einem anderen Bild Bouchers, das eine Nackte in einem orientalisierenden Interieur zeigt.

⁶²⁵ So die Bewertung von Johann Christian Mannlich, einem Schüler Bouchers, vgl. GAEHTGENS 2001, 83.

⁶²⁶ Francois Boucher, *Ruhendes Mädchen (Mademoiselle O' Murphy)*, um 1752, München, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Abb. aus: BEYER 2002, 242.

⁶²⁷ GAEHTGENS 2001, 85. Der französische Schriftsteller Denis Diderot (1713-1784), Herausgeber der *Encyclopédie au Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* beschäftigte sich ab 1751 mit der Kunstgeschichte und wurde ein professioneller Kunstkritiker.

gemacht hatten, wurde weiterhin verlangt, dass die bei ihnen eingereichten künstlerischen Umsetzungen mythologisch-historischer Quellen idealisierend dargestellt werden sollten, um so zu tugendhaftem Leben anzuleiten. Illustrationen um Venus eigneten sich zu diesem Zweck nur eingeschränkt und wurden folglich weniger angefertigt, insbesondere diejenigen, die die Liebesgöttin oder auch sonstige Frauengestalten der mythologischen Welt einzeln als lagernden Akt zeigen. Dadurch sind Parallelen zu Böttners liegenden, nackten Liebesgöttinnen in ihrer skulpturalen und ideal-schönen Kühle nur schwer zu finden. Eine Ausnahme machen Zeichnungen seiner Malerkollegen,



Kauffmann, *Venus und Amor* ⁶²⁸

die offensichtlich mehr als private Übungsstücke aufzufassen sind, wie beispielsweise eine kleine Zeichnung von Anna Maria Kauffmann mit Venus und Amor.

Fragonard, der berühmte französische Zeitgenosse des hessischen Künstlers, malte im letzten Drittel der 1760er Jahre eine im Bett liegende junge Frau, die sich unbeobachtet glaubt und dem Betrachter den Rücken zuwendet. Ein herbeischwebender Putto, der ihr ausgezogenes Hemd entgegennimmt, verwandelt mit seinem Auftauchen die pralle Landschönheit in eine Pseudovenus. Fragonard –



Fragonard, *Das geraubt ...*, um 1770 ⁶²⁹

wie auch schon bei Boucher gesehen – zeigt das Mädchen als Kindfrau. Ihr rosiges Fleisch ist von stumpfem Puderweiß durchdrungen, dessen Mattigkeit das Bild als Bild betont, das Gesehene als Gemaltes zeigt und damit die sinnlichen Reize, die den voyeuristischen Blick des Betrachters ansprechen könnten, abschwächen. Damit – wie auch in der Rückenansicht – ist ein gewisser Abstand zum Publikum aufgebaut, der aber in keiner Weise mit der distanzierten, marmornen Kühle Böttners vergleichbar ist.

Johann August Nahl d. J. schuf 1790 in Rom einen weiblichen liegenden Akt, den er unter dem Titel *Venus, welcher Cupido einen Dorn aus dem Fusse zieht* in einem Brief an den Verleger Karl Wilhelm Justi erwähnt.⁶³⁰ Wie in dem im gleichen Jahr entstandenen Böttner-Gemälde *Liegende Venus mit Amor, der seinen Pfeil an einem Schleifstein schärft* füllt auch bei Nahl eine unbekleidete Frau nahezu die gesamte

⁶²⁸ Angelica Kauffmann, *Venus und Amor*, Bleistiftzeichnung, 27,3x 37 cm. Abb. aus: JOST 1998.

⁶²⁹ Jean-Honoré Fragonard (1732–1806), *Das geraubte Hemd*, um 1767–1772, Paris, Musée National du Louvre, Abb. aus: WALTHER 1995, 361.

⁶³⁰ Vgl. JUSTI 1796, 303.

Breite des Bildes aus. Sie ist in beiden Fällen in freier Natur von links nach rechts im Freien auf Tüchern gebettet und dem Betrachter zugewandt. Jeweils zu Füßen der Nackten beschäftigt sich ein Amor, dessen Treiben die Liebesgöttin mit ihrem Blick verfolgt.



Nahl d. J., *Venus, welcher Cupido einen Dorn aus dem ...1790*⁶³¹

Während jedoch der linke Arm der Ruhenden mit

einem Hauch von einem Tuch so platziert ist, dass dieser ihre Scham sittsam verdeckt, weist dieser Arm bei Nahl auf eine weiße Rose, deren Dorn in den Fuß der fülligen Venus eingedrungen ist. Amor bemüht sich den Stachel herauszuziehen. Das dabei austretende Blut wird – laut Mythos – die Blume rot färben.⁶³² Obgleich Nahl, wie Böttner seine Venus in einen mythologischen Kontext einzubinden versucht, tritt bei ihm die Überlieferung und die damit verbundenen Allegorie der Liebe in den Hintergrund. Der Betrachter fühlt sich eher als geheimer Voyeur.

Im gleichen Jahr von Nahls Venus „verfertigt“ Bötter „Auf gnädigen Befehl Sr. Hochfürstl. Durchlaucht, des Regierenden Herrn Landgrafen [...] Drey Vorstellungen aus Wielands Oberon.“⁶³³ Es sind die Supraporten *Die Niederkunft der Amande*, *Das Erwachen derselben* und *Hüon findet die Amande mit dem neu gebornen Kinde an ihrer Brust und staunt über die neue Erscheinung*.⁶³⁴ Mit den Bildformulierungen hält sich der Maler eng an die literarische Vorlage, was das Erkennen der einzelnen Szenen im Epos erleichtert. Für die Gewänder der Dargestellten nimmt Böttner phantasie reich Anleihen aus der Antike, dem Mittelalter und dem Orient. Das bühnenartig erscheinende Ambiente – teilweise romantisch leicht verschwimmend ausgeführt – ist in allen Szenen gleich: Eine in rötliches Licht getauchte runde Grottenöffnung ist mit Efeuranken und Rosen umwachsen. Als weitere Konstante ist Amande in allen drei Gemälden in kräftigen Farben gekleidet und mit klarem Umriss hervorgehoben. Die in den jeweiligen Szenen anwesenden Personen unterstreichen dies noch, indem sie diffuser dargestellt und in anderer Manier ausstaffiert sind.

⁶³¹ Johann August Nahl d. J., *Venus, welcher Cupido einen Dorn aus dem Fusse zieht*, Rom 1790, Kassel, Gemäldegalerie; MHK, (inventarisiert als *Die Entstehung der roten Rose*), Abb. aus: HERAEUS 2003, 131, NR. 108.

⁶³² HERAEUS 2003, 131.

⁶³³ Vgl. Kat. HG 14, Fußnote

⁶³⁴ Vgl. III. 4.2.1. Szenen zu der Verserzählung des *Oberon* von Christoph Martin Wieland.

Über den reinen Inhalt hinaus gibt der hessische Hofmaler hier, wie schon für sein Gemälde *Abschied des Aeneas von seinem Vater Anchises an der elfenbeinernen Pforte* gezeigt, verschiedene Einblicke in den psychischen Lebensbereich seiner Protagonisten. War es dort Aeneas, der durch Körperhaltung und Gewandgestaltung das Scharnier zwischen der irrealen und der realen Welt bildete, so sind es bei den Supraporten aus Wielands Oberon-Dichtung die unterschiedlichen Lichtverhältnisse und das subtile Spiel Amandes mit dem Schleier, die den Betrachter in eine Bildwelt zwischen Traumvision und Realität führen, ihn sozusagen zwischen göttlicher und irdischer Sphäre schweben lassen.

Formal erinnert Böttners Bildaufbau mit dem Kreisausschnitt der Grottenöffnungen und dem klaren Aufbau einer szenischen Dreieckskompositionen an die vorab besprochenen 'Tondi'-Mädchen-Bilder. Dort wie hier steht die runde Form symbolisch für Liebe und innerliche Vertiefung und nobilitiert die Szenen.

Allgemein waren es neben der Bibel vor allem mythologische Geschichten, Schlachtenereignisse und die Dichtungen bereits verstorbener Literaten, die die darstellenden Künstler vor Böttner inspirierten. Der hessische Maler ist mit seiner Umsetzung der Dichtkunst eines Zeitgenossen und deren Darstellung in erzählender Folge in Form von zusammengehörigen Ölgemälden ohne prominente Konkurrenz.

Um Vergleichbares zu Böttners Oberon-Zyklus zu finden, ist es wiederum erforderlich, sich im Bereich der Zeichnungen umzusehen. So kann zum Beispiel auf diejenigen von Johann Heinrich Ramberg aus Hannover oder jene von Johann Heinrich Füssli gearbeiteten Ölskizzen für die Übersetzung des Oberons ins Englisch von William Sotheby verwiesen werden. Von 1804 bis 1805 arbeitete der schweizerisch-englische Maler diese für zwölf Stiche, die jedoch nicht wie die romantischen Bilder Rambergs dazu bestimmt waren, den einzelnen Gesängen vorangestellt zu werden, sondern die den Text im Buch begleiten sollten. Füsslis Arbeitsweise ähnelt in vielerlei Hinsicht der des hessischen Hofmalers. Auch er konzentriert sich wie Böttner auf die Figuren als Handlungsträger, steigert durch kompositionelle Elemente den emotionalen Gehalt des Bildes und spielt mit dem Licht zur Betonung einer jeweils überirdischen beziehungsweise irdischen Sphäre. Dabei verliert der London-Immigrant⁶³⁵ sich jedoch in seiner Faszination in der Welt der Träume und Visionen. Theatralisch übersteigert er die Bewegung und Gestik und lenkt damit häufig den Betrachter von der eigentlichen Szene ab.

⁶³⁵ 1765 wanderte Johann Heinrich Füssli nach London aus.

In Böttners Œuvre folgt dem von ihm tryptichonartigen aufgebauten Zyklus des *Oberon* eine ebenfalls dreiteilige Bilderfolge, die sich auf Wielands *Geschichte des Agathon* stützt.⁶³⁶ Auch in diesem Fall wählt der hessische Hofmaler für seine Gemälde jeweils einige Zeilen aus der entsprechenden Literatur. Zwei Szenen der Serie sind Supraporten und befinden sich noch heute im Rondellzimmer des Obergeschosses von Schloss Wilhelmshöhe im Weißensteinflügel. Die dritte, *Agathon findet seine geliebte Psyche in dem heiligen Lorbeerhain*, hat andere Maße und unterscheidet sich auch im künstlerischen Aufbau von den beiden Türbegründungen, die formal neben der bühnenartigen Aufreihung einer dreigeteilten Gliederung unterliegen. Im 'Lorbeerhain' geleitet Agathon als Repoussoirfigur den Betrachter zur rechten Seite der Darstellung. Ein in der Mitte stehender kahler Baum bewirkt eine deutliche Zweiteilung des Bildes. Das zerstörte Gemälde erinnert nicht nur formal an die Oberon-Supraporte ...*Hüon findet die Amande* ..., in der ebenfalls der männliche Protagonist als die richtungweisende Rückenfigur auftritt, sondern auch in seiner malerischen Ausführung. In beiden Bildern setzt Böttner wuchernde Efeu- und Rosenranken, Felsgestein und Buschwerk ein, um eine romantisch-lyrische Stimmung zu erzeugen. Auch die beiden Frauen, Amande beziehungsweise Psyche, entsprechen sich in der orientalischen Art ihrer Kleidung.

Wie schon zu Böttners *Oberon*-Szenen angemerkt, gab es auch zu Wielands *Geschichte des Agathon* kaum zeitgenössische, den Text begleitende Illustrationen, keinesfalls großformatige Ölmalerei in erzählender Serie wie es bei den drei Bildern des hessischen Malers der Fall ist. Die in Kapitel III. 4.2.2. erwähnten zwölf Kupferdrucke des Johann Heinrich Meil und die vier Titelpferne des Stechers Christian Gottlieb Geysler nach Jacob Wilhelm Mechau sind dabei keine geeigneten Vergleiche.

Mit den Ölgemälden zum *Oberon* und zum *Agathon* mit denen Böttner zeitgenössische Dichtung als Serie in seiner eigenen Art der Malerei, einer klassizistisch romantischen Mischung, zum Ausdruck bringt, ist er für seine Zeit beispiellos.

1794 fertigte Böttner das Gemälde *Mars und Venus* (HG 16) an, das heute in einem stark zerstörten Zustand nur noch einen Abglanz seiner ursprünglichen Wirkung zeigt. Dennoch ist immer noch die ausgewogene Komposition und malerischen

⁶³⁶ *Das Frühstück des Hippas – wie Agathon von der Nymphe Cyane bedient wird, Agathon findet die Danae schlafend und Agathon findet seine Geliebte Psyche in dem heiligen Lorbeerhain.* Vgl. III. 4.2.2. Szenen aus der *Geschichte des Agathon* von Ch. M. Wieland.

Sensibilität sowohl in der Lichtführung als auch in der Körperauffassung spürbar. Der hessische Hofmaler schätzte dieses Gemälde offensichtlich sehr, da er es an die zweite Stelle, seiner von ihm so bezeichneten „vorzüglichsten Werke“ stellte.

Analog den Bildern *Jupiter küsst Ganymed* und *Daedalus bindet Ikarus die Flügel an* kontrastiert Böttner wiederum einen idealen, einer Skulptur ähnlichen Körper mit seiner an der Natur orientierten und scheinbar nach menschlichem Modell gemalten Gestalt. Hier ist es Venus, die in ihrer Nacktheit ebenmäßig skulptural geformt ist und sich in elegant artifizieller Streckung zu dem neben ihr sitzenden muskulösen Mars hinüber beugt. Sie versucht dabei dem Kriegsgott den Helm abzunehmen. Die auf diesem Gemälde für Böttner wieder so typische Gegensätzlichkeit der Protagonisten, bewirkt im Betrachter ein Gefühl leichter Erregung und Spannung. Die sich über den Kopf greifende Liebesgöttin erinnert zudem an die 1786 von Böttner gemalte *Schlafende Venus mit Amor*, die hier in die Aufrechte übernommen zu sein scheint.⁶³⁷ Böttner nutzt also bewährte Effekte früherer Werke, um sie ganz gezielt einzusetzen. Dadurch erscheinen einige Gemälde nahezu als Synthese seines Schaffens zuvor. Zum Thema der Entwaffnung des Mars wurde bereits ein zeitgemäßer Vergleich mit Viens' *Vénus montrant à Mars ses pigeons qui font leur nid dans son casque* aus dem Jahr 1768 vorgenommen. Während der Franzose die Entwaffnung nur versteckt andeutet – Venus weist mit ihrer Rechten auf einen am Boden liegenden Kriegshelm mit nistenden Tauben – ist bei dem Böttner das Ansinnen der Venus offenkundig und wird unterstützt von ihrer erotischen Ausstrahlung.

1824, also 30 Jahre nach Böttner, greift Jacques-Louis David das Thema der Entwaffnung des Kriegsgottes Mars wieder auf. Vor einer Schauwand, einer *frons scenae*, die einen Portikus in Kompositordnung zeigt, spielt die folgende Szene: Auf einer Art Kline lagert nahezu unbekleidet das Götterpaar. Mars, dem sein um die Schulter gelegter Mantel als Polster dient, ist in der Frontal-, Venus in der Rückenansicht zu sehen. Die Liebesgöttin ist dabei, Mars mit einem Lorbeerkranz zu bekrönen, den sie in weit ausgreifender Gebärde ihres rechten Armes über seinen Kopf hält. Drei Grazien, die sich rechts hinter dem Paar aufreihen, haben dem Kriegsgott bereits Helm, Bogen und Schild abgenommen. Während der hessische Hofmaler den Augenblick unmittelbar vor der endgültigen Abrüstung des Mars durch Venus zeigte, und damit also den 'kritischen Moment', mit der Abnahme des Helms zur Realisierung von Frieden, ist diese Handlung bei dem Franzosen bereits

⁶³⁷ Vgl. Kapitel III. 4.1.5. *Schlafende Venus mit Amor*.

vollbracht. Damit nutzt Böttner, im Gegensatz zu den beiden Vergleichsmalern den spannungsgeladenen Moment der Geschichte besonders aus. Mit David verbindet Böttner viele stilistische Merkmale, die den Klassizismus kennzeichnen. Dazu gehören ein klarer Bildaufbau, eine ausgewogene Komposition ohne komplexe Überschneidungen, präzise Umriss



personals und häufig an der Skulptur orientierte

David, *Mars désarmé par Venus*⁶³⁸

Auffassung der Protagonisten.

Ein Jahr nach der Fertigstellung von *Mars und Venus*, einer ‘Allegorie des Friedens’ wandte sich Böttner erneut einem traditionellen literarischen Thema zu, dem Pygmalion-Mythos aus den *Metamorphosen* des Ovid.⁶³⁹ Schauplatz ist eine Bildhauerwerkstatt, in der mit vor Staunen weit geöffneten Armen der zyprische Bildhauer Pygmalion vor seiner soeben geschaffenen Statue, der Galathea kniet. Diagonal über dem überrascht zurückweichenden Künstler schwebt von links die nackte Liebesgöttin Venus ins Bild. Sie hält zur Belebung der Statue die ‘*flamma ter accensa*’ über das Haupt der Marmorschönen.

Wie in anderen Bildern⁶⁴⁰ arbeitet der Maler auch das Pygmalion-Sujet in der Konzipierung seiner Protagonisten antithetisch heraus: Einer idealschönen skulptural aufgefassten Figur setzt er ein lebendiges Individuum gegenüber. Eingehend auf den Pygmalion-Mythos erhält hier die nach klassischer Art modellierte Gestalt Galathea Wirklichkeitsnähe und Bewegung, während der Mensch Pygmalion erstarrt. Das unterscheidet dieses Gemälde von den anderen dieser Art: Jupiter, Daedalus und auch Mars sind Akteure in ihren Szenen. Ihre körperlich greifbaren Gestalten vermitteln im Zusammenspiel mit einer gegenübergestellten idealschönen Figur eine emotionale Spannung und einen sinnlichen Reiz, der auch den Betrachter sensibilisiert. Im Fall von Pygmalion jedoch erstarrt der Künstler derart erschrocken vor seinem allmählich lebendig werdenden Geschöpf, dass das Publikum kaum in der Lage ist diese Emotion mitzufühlen. Das Bild bleibt ein Bild, das ein Geschehen, die Interaktion zwischen Künstler und der von ihm geschaffenen, sich belebenden Schöpfung als etwas Gemaltes zeigt.

⁶³⁸ Jacques-Louis David, *Mars désarmé par Venus et les Graces*, 1824, Brüssel, Musée Royeaux des Beaux-Arts; Abb. aus: AK PARIS 1989, 543, KAT. Nr. 235.

⁶³⁹ Vgl. III. 4.1.6. *Pygmalion*.

⁶⁴⁰ *Jupiter und Ganymed, Daedalus bindet Ikarus die Flügel an* und auch *Venus und Mars*.

Der hessische Künstler war nicht der einzige, der sich im ausgehenden 18. Jahrhundert mit dem Pygmalion-Mythos beschäftigte. Das Thema spielte in den philosophischen Debatten der Aufklärung über die Entstehung von Leben und über die Bedeutung von Sinneswahrnehmungen eine maßgebliche Rolle. Daher wurde es sowohl bildnerisch wie auch literarisch häufig umgesetzt.

Über das in dem Kapitel der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des Pygmalion erwähnten Gemälde von Lagrenée aus dem Jahr 1781 hinaus gibt es noch weitere



Gauffier, *Py*, 1797⁶⁴¹; Howard, *Love animating* 1802⁶⁴² Tischbein, *Py*, 1797⁶⁴³; Moreau, ..., 1806⁶⁴⁴

Beispiele. Die Bilder der Franzosen Louis Gauffier und Jean-Michel Moreau, des Engländers Henry Howard und des Deutschen Johann Heinrich Tischbein stehen exemplarisch für die Popularität des Themas zur Zeit Böttners. Formal ist der Aufbau dieser Gemälde ähnlich: Jeweils in eine Dreieckskomposition eingepasst, steht oder kniet Pygmalion vor seiner sich verlebendigen Statuenschöpfung. Allerdings ist der Grad der Vermenschlichung Galatheas unterschiedlich, wie auch die Anpassung der Künstler an den in Mode gekommenen Klassizismus des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts.

Gauffier, wie der hessische Maler mit langjährigen Romerfahrten, zeigt eine ähnliche Auffassung wie Böttner. Erstaunt steht Pygmalion vor der in idealer Schönheit geschaffenen Skulptur, die von einer großen heranschwebenden Venus am Kopf berührt wird. Ein kleiner, Pfeile abschießender Amor verkörpert die zwischen dem Bildhauer und seinem Artefakt entstehende Liebe. Gauffier wie Böttner zeigen

⁶⁴¹ Louis Gauffier (1762-1801), *Pygmalion und Galathea*, 1797, Manchester Art Gallery. Abb. aus Internet: <http://www.artfund.org/artwork/4323/pygmalion-and-galatea> Aufruf am 06.11.09.

⁶⁴² Henry Howard (1769-1841), *Love animating the statue of Pygmalion*, 1802. London, Victoria and Albert Museum; Abb. aus: Internet commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pygmalion... Aufruf am 06.11.09.

⁶⁴³ Johann Heinrich Tischbein (1751-1829), *Pygmalion*, Kassel, MHK, Abb. aus: HERAEUS 2003, 327, Nr. 301.

⁶⁴⁴ Jean-Michel Moreau, le Jeune (1741-1814) *Pygmalion*, 1806 (Kupferstich). Abb. aus: *Les Metamorphoses d'Ovid*, (X 243-797), Paris 1806. Internet: homepage.mac.com/cparada/GML/Pygmalion1.html Aufruf am 06.11.09.

die Szene in einem Atelier des Künstlers, das neben den Gerätschaften zum handwerklichen Arbeiten mit Dingen angefüllt ist, die eindeutig auf die Antike verweisen. Bei dem Franzosen fällt besonders eine Säulenreihe in dorischer Ordnung mit Triglyphen-Gebälk auf. Den Künstler Pygmalion heben sowohl Gauffier wie auch Böttner durch einen sattroten Mantel hervor, der Pygmalion kontrastreich vom restlichen, eher in zarten Tönen gehaltenen Bildpersonal abhebt. Die leuchtende Farbe stellt ihn in den Mittelpunkt und weist symbolisch auf seine männlich-kreative Kraft. Beide Gemälde betonen die Überraschung des Bildhauers angesichts seiner sich verlebendigen Schöpfung. Sie zeigen dies in einer Art Bühnenszene, die der Betrachter als solche wahrnimmt, ohne dabei selbst mit einbezogen oder gefühlsmäßig angesprochen zu werden.

Noch theatralischer ist die Pygmalionvorstellung Jean-Michel Moreaus aus dem Jahr 1806. Er zeigt einen mit weit ausgebreiteten Armen und zurückgelegtem Oberkörper erstaunt vor seiner Galathea knienden Bildhauer. Die Belebung der Statue geschieht nicht durch Venus – sie fehlt auf dem Bild – sondern durch den Wangenkuss ihres herbeifliegenden Sohnes Amor. Eine ähnliche Version zeigt Henry Howard. Auch hier ist es ein schwebender Amor, der die Statue zwar nicht küßt, aber sie am Haupt mit einer Flamme belebt. Galathea sitzt mit entblößtem Oberkörper und untergeschlagenen Beinen in einem Muschelsitz, der von einem kräftigen Meereshott gehalten wird. Diese Darstellung verweist auf den Geburtsmythos der Liebesgöttin, als Schaumgeborene aus dem Meer und steht für ihre Anwesenheit. Pygmalion kniet im Ausfallschritt vor seiner Angebeteten und versucht, sie mit seiner sich zu ihr ausstreckenden linken Hand zu berühren. Sein im Profil gezeigter erschrockener Gesichtsausdruck wird von einem unnatürlich großen Auge, das wie gebannt auf die Sitzfigur starrt, dämonisch verstärkt. Im Gegensatz zu den erwähnten Kunstwerken ist der Bildhauer hier nackt. Nur ein voluminöses rotes Tuch, das über der linken Schulter nach vorne fällt und sich auf seinem Rücken bauscht, bedeckt das Geschlecht. Das Gemälde nimmt auch wegen der sitzenden Galathea und dem recht fleischig gestalteten Pygmalion eine Sonderstellung in den Darstellungen des mythologischen Themas ein. Es wird zum Vergleich herangezogen, um die Vielfältigkeit der Abbildungen an der Wende zum 19. Jahrhundert zu demonstrieren. Ebenso soll auch auf das Gemälde von Johann Heinrich Tischbein aus dem Jahr 1797 verwiesen werden. Auf dem Bild, in tonig braunen Farben gehalten, erhellt ein überproportionalen Kerzenständer die eigentliche Szene: Der Bildhauer, im kurzen

gürteten Kittel, kniet vor der von ihm auf einem Podest geschaffenen nackten weiblichen Figur. Die Körper sind dabei so wenig ausdrucksstark geformt, dass weder die Verlebendigung von Galathea noch die erschrockene Verwunderung Pygmalions in Erscheinung tritt. Das Bild erinnert eher an einen in dieser Zeit beliebten nächtlichen Galeriebesuch als an die mythologische Pygmalion-Geschichte.

Das Gemälde *Huldigung der hessischen Generäle an den Kurfürsten Wilhelm I.* ist das letzte bekannte großformatige Bild von Böttner, das in der Zusammenführung von Elementen unterschiedlicher Bildgattungen – Historienbild, Porträt und Vedute – noch einmal das vielseitige Können des Malers zeigt.

Neunzehn hessische Generäle und Stabsoffiziere, die von ihrem Herrscher durch ein dreistufiges Podest getrennt sind, stehen in gestaffelter Reihung und leicht versetzter, bogenförmiger Anordnung vor Wilhelm I. Sie alle, wie auch der Kurfürst selbst, sind mit der damals üblichen Zopfperücke ausgestattet und militärisch gewandet. Die Unterschiedlichkeit der farbigen Uniformröcke und die Individualität der Gesichtszüge lassen untrüglich jeden der Huldigenden als Einzelpersonlichkeit in Erscheinung treten. Damit liegt die Einordnung des Bildes in die Kategorie eines zeitgenössischen Gruppenporträts nahe, vielleicht sogar mit der Intention als Propagandamittel für das hessische Militär zu dienen. Die Darstellung eines vermeintlich historischen Ereignisses jedoch – sei es die Danksagung des Hessischen Offizierscorps für eine 1804 gewährte Solderhöhung, oder die Ehrung des Militärs für den vom Landgrafen Wilhelm IX. von Hessen-Kassel zum Kurfürsten Wilhelm I. aufgestiegenen oder gar eine Huldigung des Regenten zu seinem in das Jahr 1805 fallenden 20-jährigen Regierungsjubiläum und seinem 62. Geburtstag – hebt das Gruppenporträt in den höheren Rang der Historienmalerei. Das dem Landesherrn beigefügte allegorische Personal wie auch die für seine Souveränität wichtigen und zu seinem Selbstverständnis beitragenden Bauwerke unterstützen eine solche Aufwertung.

Die Herausrückung des vermeintlichen Protagonisten aus der üblichen Bildmitte nach links ist eine relativ neue Komposition auch wenn sie Vorbilder bereits in früheren Epochen der Kunstgeschichte hatte.⁶⁴⁵ Dabei steht die Alleinstellung des

⁶⁴⁵ Vgl. dazu: *Ludwig XIV. empfängt 1663 eine Delegation der Eidgenossenschaft unter der Führung des Zürcher Bürgermeisters Johann Heinrich Waser zum Abschluss einer Soldallianz mit allen XIII Orten.* Abb. aus: Internet de.wikipedia.org/wiki/Reformation_und_Gegenre...Aufruf am 06.11.09 und vgl. allg. PFISTER 1974, Bd. 2.

Herrschers/Helden auf der einen Seite der Vielzahl seinen Untergebenen auf der anderen Seite gegenüber. Dem Betrachter kann sich wahlweise der einen oder der anderen Seite zuwenden und darüber reflektieren welcher Part nun der Wichtigste ist, denn beide scheinen im ausbalancierten Gleichgewicht zu stehen.

Die allegorische Erhöhung des Souveräns zusammen mit der wirklichkeitsgetreuen Darstellung der Offiziere entspricht der Vorliebe Böttners, mit unterschiedlicher Realitätssphären zu arbeiten. Hatte er in vielen seiner Gemälde zur Herausarbeitung dieses Phänomens das Licht eingesetzt, so verwendet er es in der *Huldigung*, um ganz konkret den Beginn eines neuen Tages darzustellen, was auch ikonographisch auf einen Neuanfang hindeutet. Eine solche Kombination traditioneller und moderner Bildsprache zeigt Böttners Kenntnis um Bildsujets und deren Dechiffrierung.⁶⁴⁶

Im Umfeld Böttners kann zum zeitgenössischen Vergleich auf eine Lithographie von Ludwig Emil Grimm, dem jüngeren Bruder der berühmten Sprachwissenschaftler Jacob und Wilhelm Grimm⁶⁴⁷ hingewiesen werden, auf *die Petition einer Kasseler Bürgerdelegation bei Kurfürst Wilhelm II. am 15.9.1830*. Grimm, der Schwiegersohn Böttners⁶⁴⁸, lehnt sich in der Komposition eng an den zu jener Zeit bereits verstorbenen Hofmaler an, indem auch er in gestaffelter paralleler Reihung und bogenförmiger Anordnung mehrere Personen vor dem links im Bild sich befindenden Kurfürsten aufbaut. Die Dargestellten sind – wie im Gemälde Böttners – Porträts zeitgenössischer Kasseler Persönlichkeiten. Bei Grimm sind jedoch durch den Anstieg der Reihen nach hinten, wie auf einem erhöhten Fußboden, die Gesichter noch besser zu erkennen.

Der Fürst als Verkörperung der absoluten Staatsmacht ist isoliert und in seiner Gestik erstarrt auf der linken Seite der Lithographie dargestellt. Obgleich er im Kopfniveau ein wenig kleiner zu den meisten der gegenüber stehenden Einzelindividuen erscheint, ist ihm aber viel eigener Bildraum eingeräumt, und er wirkt gleichberechtigt zu der blockartigen Bürgergruppe. Drei Figuren lösen sich am rech-

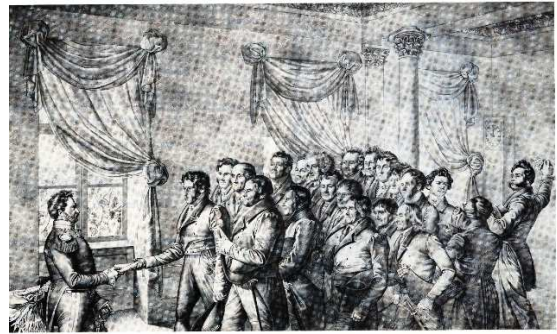
⁶⁴⁶ Vgl. u.a. die Federzeichnung auf Leinwand zu einem unvollendeten Kolossalgemälde von Jacques-Louis David, *Ballhauschwur*, 1791, Paris, Musée National du Chateau. Bei dem beispielsweise der vom Wind aufgeblähte Vorhang symbolisch für den wehenden Geist der Revolution steht. Das Eindringen des Gewitterlichtes, das wie ein schräger Lichtstrahl auf die Abgeordneten fällt, für die Erleuchtung das heißt für die Aufklärung selber und ein Blitz, der links im Bild in die Schlosskapelle einschlägt, visualisiert das Ende des Ancien Régime. Vgl. SÉRULLAZ 1991, 155, Abb. *Le Serment du jeu de paume*.

⁶⁴⁷ Jacob Ludwig Carl Grimm (1785-1863) und Wilhelm Carl Grimm (1786-1859) waren Sprachwissenschaftler und Sammler von Märchen.

⁶⁴⁸ Ludwig Emil Grimm (1790-1863) verlobte sich 1829 mit Marie Elisabeth Böttner (1803-1842), der Tochter von Wilhelm und Friederike Böttner. Am 20. Mai 1832, dem Jahr seiner Ernennung zum Professor an der Kunstakademie Kassel, heiratete er sie. Vgl. AK KASSEL 1985, 36f.



L. E. Grimm, Entwurf zur *Petition* ... 1830 ⁶⁴⁹



L. E. Grimm, Lithographie *Petition* ... 1830 ⁶⁵⁰

ten Bildrand aus dem festen Gefüge und treten untereinander in Aktion. Sie bilden den bewegten Gegenpol zu der statuenhaft erscheinenden Gestalt Wilhelms II. und nehmen durch den aus dem Fenster Winkenden⁶⁵¹ Kontakt auf zu der schemenhaft in den Fensterausschnitten sichtbaren revoltierenden Masse.

Grimm gestaltet in seiner programmatischen Figurenkomposition, ein politisches Gruppenporträt das in seiner Konstellation an die niederländischen Korporationsstücke des 17. Jahrhunderts erinnert. Es verkörpert gleichzeitig den Topos eines Freundschaftsbildes, auf dem jeder gleichberechtigt dargestellt und die Gruppe untereinander emotional verbunden ist.⁶⁵² Insbesondere darin unterscheidet er sich von seinem Schwiegervater, der mittels allegorischer Überhöhung des Kurfürsten und der Repräsentation seiner Herrschaft das Militär deutlich auf ihre untergeordnete Rolle verweist.

Während Grimm – beeinflusst von der am Ende des 18. Jahrhunderts besonders in der Literatur hervorgehobenen Freundschaftskult⁶⁵³ – seinen Schwerpunkt auf die Gemeinschaft der Bürger legt, zeigt Böttner in seinem letzten großen Gemälde noch

⁶⁴⁹ Ludwig Emil Grimm, Bleistiftzeichnung auf hellbraunem Papier, *Petition einer Kasseler Bürgerdelegation bei Kurfürst Wilhelm II. am 15.9.1830*. Auf dem Sockel des Entwurfs sind die Dargestellten namentlich aufgeführt. Kassel. Brüder Grimm-Museum, Graphische Sammlung Hz. 187. Abb. in: KOSZINOWSKY/LEUSCHNER 1990, Bd. 1, 147.

⁶⁵⁰ L. E. Grimm, Lithographie, *Petition einer Kasseler Bürgerdelegation bei Kurfürst Wilhelm II. am 15.9.1830*, Kassel. Brüder Grimm-Museum, Graphische Sammlung Hz. 187. Abb. in: AK KASSEL 1985, 119.

⁶⁵¹ Eine Abordnung der Kasseler Bürgerschaft, angeführt von Bürgermeister Carl Schomburg, überreichte dem Kurfürsten Wilhelm II am 15. September 1830 gegen 11 Uhr 50. eine Petition, in der die Einberufung der kurhessischen Ständeversammlung zur Ausarbeitung einer Verfassung gefordert wurde. Den Moment der Annahme signalisierte der Winkende, Karl Herbold, mit einem weißen Taschentuch durch ein Fenster den vor dem Regierungspalais auf dem Friedrichsplatz Wartenden. Vgl. KOSZINOWSKY/LEUSCHNER 1990, Bd. 1, 147.

⁶⁵² Zum Freundschaftsbild vgl. allgemein: APPUHN-RADTKE 2006.

⁶⁵³ Vgl Harald Lemke, *Freundschaft als Thema, Ursprung und Gegenstand von Kunst*, Vortrag im Sprengel Museum Hannover, Jahrestag der Dt. Gesellschaft für Ästhetik März 1996, veröffentlicht im Internet: http://www.haraldlemke.de/texte/Lemke_Kunst_Freund.pdf, Aufruf am 10.11.09.

einmal seine auf Tradition beruhende akademische Bildung in der Zusammenführung von Elementen unterschiedlicher Bildgattungen: Porträt, Historienbild und Vedute.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Themen von Böttners Historienmalerei ein breites Spektrum umfassen. Sie behandeln Sujets, die am Ende des 18. Jahrhunderts bereits als anachronistisch betrachtet wurden, so *Minerva und die Wissenschaft der Geometrie*, *Mars und Bellona* und auch *Jupiter und Ganymed*. Neu – aber ebenfalls nicht zeitgemäß ist der *Abschied des Aeneas von seinem Vater an der elfenbeinernen Pforte*, während *Daedalus bindet Ikarus die Flügel an*, *Venus entwaffnet Mars*, *Pygmalion* und zuweilen die liegende *Venus* die Maler noch in der Zeit der Aufklärung zu Auslegungen animierten. Neue sensualistische Wege versuchte Böttner in den Mädchen-Bildern HG 10 und HG 11 zu gehen. Mit seinen Öllustrationen in Zyklenform zur zeitgenössischen Literatur von Wielands *Oberon* und *Agathon* war der hessische Maler dagegen ohne adäquate Konkurrenz. Ebenfalls ohne passenden Vergleich bleibt sein letztes Werk *Huldigung der hessischen Generäle an den Kurfürsten Wilhelm I.*

Sein Stil – eklektisch in der Zusammenstellung – ist vom Klassizismus geprägt. Er beinhaltet aber auch Elemente, die noch dem Rokoko und in manchem der Romantik und dem Realismus verpflichtet sind.

IV. Schlussbetrachtung

Die vorliegende Analyse des Œuvres von Wilhelm Böttner versucht die Frage zu beantworten was ihn, den Hofmaler am landgräflichen Fürstenhaus Hessen-Kassel von 1784–1805 – im Hinblick auf seine stilistische Besonderheit in der Porträt- aber auch in der Historienmalerei – zu einem solch hochgeschätzten Maler seiner Zeit machte.

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass seine klassische Malerausbildung, seine Zitierfähigkeit und Orientierung an bekannten Vorbildern, seine scharfe Beobachtungsgabe und seine Reisetätigkeit maßgeblich seinen Malstil in der Porträt- und der Historienmalerei prägten.

Die Basis seiner künstlerischen Fertigkeit, seine gründlich klassische Malerausbildung, die er als 15-jähriger bei dem damaligen hessischen Hofmaler Johann Heinrich Tischbein d. Ä. begann, ist in nahezu all seinen Bildern erkennbar. Böttners Talent wurde schon früh erkannt, entsprechend gefördert und am Collegium Carolinum zu Kassel mit zwei Auszeichnungen geehrt.

Auch die in seinen Gemälden bewiesene Fähigkeit, Werke anerkannter Meister zu zitieren und sich an ihnen zu orientieren, erlernte er in jungen Jahren durch das Kopieren antiker Gipsabgüsse sowie mythologischer, historischer oder auch religiöser Szenen berühmter Maler wie Raffael oder Eustache Le Sueur.

Gleichfalls fließen in seine Gemälde seine persönlichen Erfahrungen und Beobachtungen von Natur und überdies Anatomie ein, die er auf seinen Reisen machte. So schreibt er selbst, dass er seine erste international anerkannte Auszeichnung, die „grosse Preis-Medaille im Zeichnen“, durch die königliche Akademie in Paris mit 24 Jahren seinem Streben nach realitätsnaher Abbildung der Natur verdanke. Diese war der Anfang seiner Reputation in der historischen Malerei. Seine malerische Fähigkeit wurde selbst von den arrivierten Künstlern Italiens anerkannt, die dem jungen Maler und seinem Gemälde *Jupiter und Ganymed* (1779) viel Aufmerksamkeit schenkten. Dann erhielt sein *Abschied des Aeneas von seinem Vater an der elfenbeinernen Pforte* (1780) den ersten Preis bei einem Wettbewerb der *Accademia di Pittura, Scultura ed Architettura* in Parma. Dieser internationalen Anerkennung war es unter anderem zu verdanken, dass der 32-jährige Böttner während seines zweiten Parisaufenthalts die französische Aristokratie – darunter Marie-Antoinette – porträtieren durfte. Dies blieb auch in seiner Heimat nicht

unbemerkt: Er wurde Hofmaler unter Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel, obwohl Tischbein d. Ä. noch im Amt war.

Diese Anstellung bewirkte eine Verlagerung seines künstlerischen Schaffensschwerpunktes von den bisher bevorzugten historischen Gemälden zu den am Hofe gefragten Porträts, eine Ausweitung, die bereits Zeitgenossen mit Bedauern zur Kenntnis nahmen.⁶⁵⁴

Seine Stilentwicklung in der Porträtmalerei war maßgeblich beeinflusst von der französischen und englischen Malerei, darüber hinaus unterlagen seine Porträts mit privatem Charakter der Gesinnung des jeweiligen Auftraggebers.

Für den anfängliche künstlerischen Stil insbesondere der Ganzfigurenporträts waren seine Paris-Aufenthalt von 1775 bis 1777 und 1783 entscheidend: So sind seine repräsentativen Porträts zwischen 1784 und 1788 – zum Beispiel das des *Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Kassel* (PG 3) oder das seines Nachfolgers *Landgraf Wilhelm IX.* (PG 4) – ganz offensichtlich an das französische Kulturmodell angelehnt. Französisch geprägte Traditionsformeln für Pose und Haltung sowie der Einsatz ausgewählter Herrscherattribute dienen der Darstellung von Standeshierarchie und Repräsentation. Während jedoch die beigefügten Attribute in der französischen Malerei fast ausschließlich den offiziellen Stand des Porträtierten dokumentierten, ergänzte Böttner zusätzlich noch jene, die auf den individuellen Charakter des Dargestellten hinweisen sollten. Im Porträt *Landgraf Friedrichs II.* unterstreicht er auf diese Weise dessen aufgeklärte Gesinnung und bei *Wilhelm IX.* dessen Regierungsprogramm. Trotz dieser allmählichen Entwicklung eines individuellen Stils in Bezug auf die Integration zusätzlicher Elemente behält er die Farbwahl, die fein lasierende Malweise, die Modellierung und Lichtführung bei, die seinen Lehrer Johann Heinrich Tischbein d. Ä. weiterhin erkennen lässt.

In dem 1787 erstellten *Familienbild des Landgrafen Wilhelm IX.* (PG 12) weisen Tendenzen darauf hin, dass sich der Maler von der französischen Tradition löst und Elemente der englischen Malerei Eingang finden, obwohl der Maler selbst das Land nie besucht hat. Bei den vielfachen Beziehungen, die der Kasseler Hof zu England unterhielt, ist ein solcher Einfluss nicht ungewöhnlich. Diese stilistische Weiterentwicklung spiegelt unter anderem das Gemälde des *Erbprinzen Wilhelm von Hessen-Kassel* (PG 20) wider: Böttner lehnt sich mit der recht steifen Haltung des Porträtierten zwar noch an das französische Modell an, erinnert aber durch ein Zitat

⁶⁵⁴ Vgl. JUSTI 1803, 121.

Karl I. bei der Jagd an seine Kenntnis des flämischen Meisters Anthonis van Dyck⁶⁵⁵, der entscheidend die englische Malerei beeinflusste, durchblicken. Bei van Dyck unterstützte die Einheit von stimmungsvoller, kulissenhafter Landschaft traditioneller Ikonographie und Haltung des Porträtierten der offiziellen Repräsentation. Bei Böttner dagegen dienen die detaillierte, realitätsnahe Abbildung der Natur sowie die veränderte Symbolik attributiver Elemente hauptsächlich zur Darstellung von Gefühls- und Gedankenwelt. Der Betrachter wird somit in die Privatsphäre des Porträtierten geführt. PG 20 und ähnliche Gemälde zeigen deutlich, wie die Einflüsse der französischen, englischen und flämischen Malerei bei Böttner erkennbar zusammenfließen, er gleichzeitig aber auch durch seine Auswahl etwas Neues, Individuelles schafft. Seine Porträtmalerei geht im Einsatz und in der Zusammenfügung einzelner Elemente über die traditionelle Darstellung hinaus.

Im Gegensatz zu den Ganzfigurenporträts reduzierte Böttner bei den Halbfiguren- und Brustporträts die Anzahl der Attribute, die traditionellerweise für Stand und Pathos standen, um noch mehr die Gesinnung des Auftraggebers und seine private Atmosphäre zu akzentuieren. Die wenigen, ausgesuchten Beiwerke verstärken einerseits die Darstellung des privaten Ambientes, andererseits die Demonstration einer idealisierten Authentizität und die Hervorhebung von Gefühlswerten; dies entsprach der sensualistischen-klassizistischen Kunstauffassung der Porträtmalerei am Ende des 18. Jahrhunderts. Der Übergang vom Klassizismus zum Realismus zeigt sich in dem Gemälde seiner Eltern (PG 8), dem des *Komtur des Deutschen Ritterordens von Baumbach* (PG 53) sowie den Einzelporträts in dem großen Huldigungsbild (HG 19)⁶⁵⁶ in dem hohen Grad an Realität und der Vermeidung von Idealisierungen.

Böttners Porträtmalerei beginnt zunächst mit dem von dem französischen Ancien Régime geprägten Stil seines Lehrers, orientiert sich dann zeitweise an der englischen Malerei des 18. Jahrhunderts, und richtet sich dann mit einem formenreduzierten Stil dem Klassizismus, der mit Elementen des Sensualismus versehen sein kann und nähert sich später einer eher realistischen Ausdrucksweise an.

⁶⁵⁵ Vgl. III. 1. Zur Porträtmalerei im ausgehenden 18. Jahrhundert.

⁶⁵⁶ Vgl. die Studien in: III. 4.3. Politische Themen am Beispiel der *Huldigung der Generäle an Kurfürst Wilhelm I.*: Kurfürst Wilhelm I.; Ludwig Johann Adam von Wurmb; Johann Heinrich Karl von Webern; Gottlieb Christoph Gustav von Lepel.

Wichtiger als die Porträtmalerei war Böttner persönlich die Historienmalerei, die seit Alberti als Krone der Malerei galt, für die es aber zu seiner Zeit wenig offizielle Aufträge gab. Die hohe Anzahl seiner Gemälde dieser Gattung beweisen seine Vorliebe.

Wie auch Justi schätzte ein in München erscheinendes Künstlerlexikon 1835 seine historischen Bilder höher ein als seine Porträts:

„Er widmete sich mehrere Jahre fast ausschließlich der Porträtmalerei, was um so mehr zu beklagen ist, da er im historischen Fach Treffliches leisten konnte.“⁶⁵⁷

Als zusätzliches Element zur Porträtmalerei, bei der er sich fast ausschließlich am aktuellen Zeitgeschmack anlehnt, bedient er sich in seiner Historienmalerei Bildtraditionen, entwickelt dabei individuellen Bildlösungen und versucht sie im klassizistischen Malstil zu interpretieren.

Böttner wählt historische Themen, die auch bei Malern seiner Zeit verbreitet waren. So seine anfänglichen Übungsstücke wie *Venus erklärt Amor den Liebespfeil* (HG 1) und *Venus und Amor schlafend* (HG 2), die noch der Bildauffassung seines Lehrers Johann Heinrich Tischbein d. Ä. folgen, später dann *Daedalus bindet Ikarus die Flügel an* (HG 9), *Schlafende Venus mit Amor* (HG 12), *Mars und Venus* (HG 16) oder *Pygmalion* (HG 17). Er nimmt aber auch Episoden auf, für die es kaum Vorbilder in der Kunstgeschichte gab, so der *Aeneas-Abschied* (HG 5), *Minerva und die Wissenschaft der Geometrie* (HG 7), *Mars und Bellona* (HG 8) und die zyklischen Folgen des *Oberon* (HG 14) und *Agathon* (HG 18) nach Christoph Martin Wieland.

Die Erzählweise seiner Kompositionen belegt seine gute Kenntnis der mythologischen Literatur. Er zog dafür antike Quellen heran, die ihn inspirierten und deren Sujets er beim dem Studium der Antike und der Renaissance in Italien fand. Zudem scheint ihn auch die Beschäftigung mit der zeitgenössischen Dichtung und den philosophischen Richtungen seiner Zeit berührt zu haben, da sie in mehrere seiner Gemälde einfließt.

Sein Malstil, ähnlich dem seiner Porträtmalerei, unterliegt dem aktuellen Zeitgeschmack, der rokokohafte Auffassungen einfließend sich zum Klassizismus

⁶⁵⁷ NAGLER 1835, Bd. 2, 2.

wendet, diesen häufig mit sensualistischen und schließlich mit realistischen Elementen verbindet.

Seine klassizistische Ausrichtung zeigt sich in der deutlichen Bildsprache, der klar konturierte Figurenauffassung, die kaum Überschneidungspunkte der Dargestellten zulässt und dem strengen architektonischen Aufbau, der vielfach pyramidal und auf diese Weise an der Renaissance angelehnt ist. Darüber hinaus vermitteln häufig seine Historienbildern eine ruhige, sinnliche Ausstrahlung, ohne dabei auf Aktion und Affekte abzielen. Böttner setzt bei diesem, sich an der Antike anlehenden Stil geschickt das Licht ein, um die Plastizität der Körper zu unterstreichen. So gelingt es ihm oft, den für die Historienmalerei seit Albertis Traktat über die Malerei aus dem Jahr 1434 so wichtigen „kritischen Moment“ innerhalb eines Handlungsablaufs festzuhalten. Dies trifft für fast alle seine Bilder zu – besonders für die Gemälde *Jupiter und Ganymed*, *Abschied des Aeneas...*, *Mars und Venus*, *Pygmalion*, den Szenen aus dem *Oberon* und dem *Agathon*, sowie der gesamten Bandbreite der Bilder, die sich mit der Liebesgöttin Venus beschäftigen.

Die Weiterentwicklung seines vom Klassizismus geprägten Malstils mit sensualistischen Komponenten zu einer neuen modischen Richtung, die später als Zeit der Empfindung und Reflexion zusammengefasst wird, zeigt sich besonders in den Gemälden *Ein Mädchen, das seine Liebe zu verbergen sucht* (HG 10) und in *Ein Mädchen, das mit Amor auf einem Rasenhügel sitzt* (HG 11). Beide Darstellungen tendieren zur Genremalerei, sind symbolbefrachtete Einpersonenstücke und befassen sich mit sinnlichen Erkenntnissen, die den Betrachter zur Nachdenken anregen.

In Böttners vermutlich letztem offiziellem Gemälde, der *Huldigung* (HG 10), zeigt der Maler noch einmal sein breit gefächertes Können, das er sich im Laufe seines Künstlerlebens sowohl in der Porträt- als auch in der Historienmalerei erworben hat. In ihm spiegeln sich sowohl die Erfahrungen bei seinem, noch dem Rokoko verpflichteten Lehrer als auch Elemente des Realismus wieder, ganz besonders aber seine Ausrichtung auf den Klassizismus.

Abschließend kann festgestellt werden, dass Wilhelm Böttners Werk geprägt war von Strömungen des Zeitgeschmacks und – was noch wichtiger war - seiner Aufgeschlossenheit gegenüber europäischen Kunstrichtungen, mit denen er auf Reisen in Kontakt kam oder durch die Lektüre aktueller Literatur und philosophischer Abhandlungen.

Sein Sachverstand und international geschulter Blick war bei den alljährlich stattfindenden Preisverleihungen der Akademie, bei der Beurteilung von Bildern zur Neuanschaffung für die fürstlichen Schlösser und Galerien sowie bei der Begutachtung von Kunstangelegenheiten äußerst gefragt. Auch als Lehrer war er anerkannt und angesehen.

So wundert es nicht, dass die Nachrufe auf Böttner voller Hochachtung waren. Aus den schriftlichen Äußerungen Heinrich Christoph von Jussow, Baudirektor von Hessen-Kassel und Direktor der Baukunstklasse an der Akademie, lässt sich überdies schließen, dass Böttner als Hofmaler und Akademiedirektor trotz zahlreicher Bewerber nur schwer zu ersetzen gewesen sei. Er konstatiert unter anderem:

„[...] die Stelle des verstorbenen Herrn Professors Böttner erfordert indessen die Vereinigung mehrerer Qualitäten in einer Person. Die nämlich eines wirklichen und ausgezeichneten Künstlers im Fache der Historien- und Porträtmalerei, und die eines Vorstehers und Lehrers der Academie“.⁶⁵⁸

Auch die Kunstkritik seiner Zeit sparte nicht mit Lob über Wilhelm Böttner – es fiel entweder verhalten-sachlich aus:

„ Mit einem Gemälde, welches Jupiter und Ganymedes darstellte, Figuren in Lebensgröße, erwarb eben damals Böttner aus Kassel billiges Lob. Die Charaktere der beiden Figuren sind im Sinn der Antike gehalten, die Anordnung ist kunstgerecht, das Kolorit reinlich.“⁶⁵⁹

...oder auch enthusiastisch:

„Man findet daher fremde Künstler in Rom, die in ihrem Vaterland angestaunt wurden, hier aber in der größten Dunkelheit leben, da hingegen ganz unbekannt Jünglinge oft bewunderungswürdige Talente zeigen. Dieses ereignet sich bey meinem Aufenthalte all hier. Ein Maler, namens Bittner, aus Hessen gebürtig, der von keinem Hof pensionirt ist, hatte nach einigen guten Arbeiten, die ihn schon rühmlich auszeichneten, einen Ganymed geendigt, der in ganz Rom Aufsehn macht, und viele Künstler in Verzweiflung setzte. Das Vortreffliche des Gemäldes bestand in einer sehr richtigen Zeichnung, und dem Zauberkolorit des Titian, das nie besser erreicht worden ist.“⁶⁶⁰

Später wurde dann Wilhelm Böttner fast vollständig vergessen und nur noch in sehr wenigen Schriften des 19. Jahrhundert erwähnt. Erst 1920 entdeckte ihn der Kunstsammler Julius Wolfgang Berrer wieder und versuchte ihm „eine Auferstehung“ zu bereiten. Er vermerkte bedauernd:

„Das ganze 19. Jahrhundert hatte kein Verständnis für die Kunst des Rokoko [...] und den beginnenden Klassizismus [...] Und doch war Böttner der bewunderte Maler der Großen seiner Zeit, auch auf ihn fiel wie auf jene der Glanz eines Fürstenhofes, auch er stand im Lichte einer Akademie und seine Zeitgenossen, einschließlich Goethes, sind voll seines

⁶⁵⁸ Vgl. HSTAM, Best. 5, Sign. 160 II, Nr. 117: Stellungnahme von Jussow zum Gesuch Hummel.

⁶⁵⁹ FERNOW 1969, 173.

⁶⁶⁰ ARCHENHOLZ 1785, 267f.

Lobes, ja, ein Chronist [Archenholz] bemerkte sogar, dass Roms Künstlerschaft in Verzweiflung geriet angesichts eines so strahlenden Talents.⁶⁶¹

Ob diese Publikation eine solch angestrebte „Auferstehung“ fördern kann, soll hier nicht prognostiziert werden. Hoffentlich aber leistet sie einen Beitrag, dass ein Maler, der derart vielschichtig gearbeitet hat und die unterschiedlichsten Kunststile seiner Epoche in sein Œuvre einfließen ließ, wieder ins Bewusstsein der Kunstgeschichte zurück zu holen und ihn – der, wie dargestellt, zu seiner Zeit bewundernswert war – so vor dem vollständigen Vergessen zu bewahren, wie er es meines Erachtens verdient.

⁶⁶¹ BERRER 1920, 154.

V. Quellen- und Literaturverzeichnis :

Quellen:

Stadtarchiv Kassel (StA KASSEL):

Archiv Akte S1, Nr. 397, *Böttner Wilhelm*:

Verzeichniß der vom verstorbenen Kurhessischen Hofmaler und Professor bey der Academie der bildenden Künste, W. Böttner hinterlassenen Gemälde, Kupferstiche, Zeichnungen und Bücher, welche den 27 ten Oktober 1806. Zu Cassel in der Wohnung des Verstorbenen auf der Oberneustadt in der Bellevue-Strasse öffentlich an den Meistbietenden gegen baare Bezahlung verkauft werden sollen. Cassel, 1806

2 DIN A 5 Farbkopien der Gemälde : Selbstbildnis mit Notenmappe,

Eltern des Künstlers

DIN A 5 Kopien von Zeichnungen

Leerer Umschlag bezeichnet mit *Böttners Testament*

Murhard'sche Bibliothek :

Verzeichnis der Einwohner der Residenzstadt Cassel mit Bemerkung ihrer Wohnung, Kassel 1819

Cassel und Wilhelmshöhe; enthaltend nützliche Nachweisungen für Einwohner und Fremde, Cassel, 1 ter Jahrgang 1828

Kasselsches Adressbuch für das Jahr 1834, 1848, 1850, 1871, 1876, 1877, 1879, 1881, 1890, 1912, 1914, 1915

Hochfürstl. Hessen-Cassel'scher Staats- und Adresskalender, Jahrgänge 1775–1802.

Kurfürstl. Hessischer Staats- und Adresskalender 1803-1806

Casselische Polizey-und Comerzien-Zeitung 1725 ten bis 1800 ten Jahr

Bibliothek der Museumslandschaft Hessen Kassel (MHK):

Verzeichnis der hochfürstlichen hessischen Gemäldesammlung in Cassel von Simon Causid, Kassel 1783

Verzeichniß der Kurfürstlichen Gemählde=Sammlung von 1830

Verzeichnis der in dem Lokale der Gemälde Galerie zu Cassel befindlichen Bilder von Pr. Anbel, Kassel 1866

Verzeichnisse der Gemälde-Galerie 1820–1882

Brief Böttner an Veltheim, Cassel 8.6.1790 (unpag. Seite)

Großes Konvolut an Zeichnungen

Hessisches Staatsarchiv Marburg (HSTAM):

Hess. Geheimer Rat Bd. 2, 2. Teil Hofsachen

IV Kulturelles Leben

Bestand 5 Maler und Bildhauer, Kunstakademie, Gemäldegalerien,

Museen S. 143-149

Sign. 9550: Simon Louis du Ry

Sign. 9553: Bestallung von Kobold d. J. als Hilfsdessinateur
ohne Gehalt mit Versprechen der Nachfolge nach seinem
Vater

Sign. 9557: Der Bildhauer Nahl d. J. 1778 - 1782

Sign. 9559: Der Maler Wilhelm Böttner, Unterstützung seiner
Studien, Ernennung zum Hofmaler und Professor an der
Malerakademie, sowie sein Tod. 1780-1805

Sign. 9563: Bl.15: Der Maler Strack, Kontrakte mit ihm und Böttner
1795-1799

Sign. 9565: Entwurf einer Organisationsänderung bei der Maler-
Academie.

Sign. 9570: Gesuche der Maler August Embden und Weigand
um Übertragung der Hofmalerstelle, 1816-1819

Sign. 160 II: Nr. 117: Stellungnahme Jussow zum Gesuch Hummel.

Sign. 160 II: Nr. 288: Rechnungen über Geldeinnahmen und
Ausgaben der Maler und Bildhauer

Stadtverwaltung Ziegenhain:

Auszug des Taufbuches zu Ziegenhain 1745, 1747, 1749, 1752, 1754;

Auszug des Traubuches zu Ziegenhain 1744

Literaturverzeichnis:

AGHION/BARBILLON/LISSARRAGUE 2000

Irène Aghion/Claire Barbillon/François Lissarrague, *Reclams Götter und Heroen in der Kunst*, Kempten 2000

AH KASSEL 1965

Künstler in Hessen seit 1780 – Von Wilhelm Böttner bis Fritz Winter,
Ausstellungsheft der Städtischen Kunstsammlung zu Kassel, Kassel 1965

AHLERS 1996

Reinhild Ahlers, *Das Tauf- und Firmpatenamt im Codex Iuris Canonici*, Essen 1996

AK BERLIN 1906

Ausstellung Deutscher Kunst – Aus der Zeit von 1775–1875 in der königlichen Nationalgalerie Berlin 1906, München 1906

AK BERLIN 1991

Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. 2 Bd., München 1991

AK BONN 2002

Maryline Assante di Panzillo (Hg.), *Geist und Galanterie – Kunst und Wissenschaft im 18. Jahrhundert aus dem Musée du Petit Palais*, Leipzig 2002

AK DARMSTADT 1914

Jahrhundertausstellung deutscher Kunst 1650–1800: Darmstadt, Mai – Oktober 1914 im Residenzschloss, Leipzig 1914

AK FRANKFURT 1990

Herbert Beck (Hg.), *Polyklet – der Bildhauer der griechischen Plastik*, Frankfurt am Main 1990

AK FRANKFURT 1994

Sabine Schulze (Hg.), *Goethe und die Kunst*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. 1994

AK Frankfurt 1999

Herbert Beck/Peter C. Bol/Maraike Bückling (Hg.), *Mehr Licht – Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M. 1999

AK GRENOBLE 2000

Eustache le Sueur, Musée de Grenoble, Paris 2000,

AK HEIDELBERG 1965

Schlösser, Burgen, Ruinen in der Malerei der Romantik – Gemälde Aquarelle und Graphik dt., österr. und Schweizer Künstler, Heidelberg 1965

AK KASSEL 1927

150 Jahre Kasseler Kunstakademie, Jubiläums-Kunstaussstellung, Orangerieschloß, Kassel 1927

AK KASSEL 1946

Vom Rokoko zur Romantik, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel 1946

AK KASSEL 1949

Goethe – Erinnerungen aus Kurhessen, Hessisches Landesmuseum, Kassel 1949

AK KASSEL 1979

Peter Gercke (Hg.) *Aufklärung und Klassizismus in Hessen-Kassel unter Landgraf Friedrich II. 1760-1785, Orangerie*, Kassel 1979

AK KASSEL 1985

Ludwig Emil Grimm 1790–1863. Maler – Zeichner – Radierer; Ausstellung Kassel Museum Fridericianum, 1.6.-15.9., Kassel 1985

AK Kassel 1994

Die Künstlerfamilie Nahl. Rokoko und Klassizismus in Kassel, bearb. v. Sabine Fett/Michaela Kalusok, Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, Kassel 1994

AK Kassel 1996

Künstlerbildnisse. Porträts von Tischbein bis Beuys. Malerei, Graphik und Skulptur aus eigenen Beständen, bearb. v. Stephanie Heraeus/Susan Tipton, Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, Kassel 1996

AK KASSEL 1997/1

Staatliche Museen Kassel/Christiane Lukatis/Hans Ottomeyer (Hg.), *Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel*, Eurasburg 1997

AK KASSEL 1997/2

Museum Fridericianum, *Aufklärung und Klassizismus in Hessen-Kassel unter Landgraf Friedrich II.*, Kassel 1979

AK KASSEL 2001

Staatliche Museen Kassel, Begleitheft zur Ausstellung „Wilhelm Böttner (1752-1805) – Porträtist und Kasseler Hofmaler des Landgrafen Wilhelm IX.“ in der Neuen Galerie, Schöne Aussicht1 (1.4. – 17.06.2001

AK Kassel 2005

3 x Tischbein und die europäische Malerei um 1800, München 2005

AK KÖLN 1994

Johann Gottfried Schadow und die Kunst, Köln 1994

AK PARIS 2008

Marie-Antoinette – Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, Paris, 15 mars-30 juin 2008, Paris 2008

AK München 1960

Von Tischbein bis Spitzweg. Ausstellung von Werken aus bayerischem Privatbesitz, München 1960

AK München 2001

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Hg.) *Venus – Bilder einer Göttin*, München 2001

AKNÜRNBERG 1966

Klassizismus und Romantik in Deutschland, Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer; Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg [1. Juli – 2. Oktober] Gestaltung Konrad Kaiser, Schweinfurt 1966

AKNÜRNBERG 1983

Rainer Schoch, Gerhard Fischer (Hg.), *Zeichnungen der Goethezeit aus einer neuerworbenen Sammlung*, Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 23.9.1983 bis 8.1.1984, Nürnberg 1983

AK PARIS 1989

Jacques-Louis David 1748–1825, Paris 1989

AK Paris 1995

Nicolas Poussin, 1594-1665, Paris 1995

AKSTUTT GART 1997

Johann Heinrich Füssli – Das verlorene Paradies, Staatsgalerie Stuttgart 1997

AKVERSAILLES 1955

Marie-Antoinette, archiduchesse, dauphine et Reine, Musée National du Château de Versailles et de Trianon 1955

AKWIEN 1980

Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200 Wiederkehr des Todestages, Wien 1980

ALBRECHT 1988

Michael von Albrecht (Hg.), *Ovid – Metamorphosen*, Lateinisch/Deutsch, München 1988

ALBRECHT 1994

Michael von Albrecht (Hg.), *Ovid Metamorphosen*, Stuttgart 1994

ALBRECHT 1998

Michael von Albrecht (Übers. und Hg.), *Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen*, Stuttgart 1998

APELL 1792

David von Apell, *Cassel und die umliegende Gegend. Eine Skizze für Reisende*, Kassel 1792

APELL 1805

David von Apell (zugeschrieben), *Cassel in historisch-topographischer Hinsicht. Nebst einer Geschichte und Beschreibung von Wilhelmshöhe und seinen Anlagen*, Marburg 1805

APPUHN-RADTKE 2006

Sibylle Appuhn-Radtke, *Freundschaft*, München 2006

ARCHENHOLZ 1785

Johann Wilhelm von Archenholz, *England und Italien*, Bd. II, Leipzig 1785

AUBEL 1877

Verzeichnis der in dem Lokale der Neuen Gemälde-Galerie zu Cassel befindlichen Bilder, bearb. v. Carl Aubel, Kassel 1877

BACKES 1982

Herbert Backes, *Die Hochzeit Merkurs und der Philologie – Studien zu Notkers Martian-Übersetzung*, Sigmaringen 1982

BADT 1951

Kurt Badt, *Eugène Delacroix. Zeichnungen*, Baden-Baden 1951

BARTOSCHEK 2004

Gerd Bartoschek (Hg.), *Zerstört, entführt, verschollen – die Verluste der Preußischen Schlösser im Zweiten Weltkrieg*, Potsdam 2004

BÄTSCHMANN 1997

Oskar Bätschmann, *Belebung durch Bewunderung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption*, in: *Pygmalion – Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg im Breisgau 1997, S. 325-370

BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN/PATZ 2000

Oskar Bätschmann/Christoph Schäublin/Kristine Patz (Hg.), *Leon Battista Alberti – Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei*, Darmstadt 2000

BAILEY 1991

Colin B. Bailey (Hg.), *Les amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, Paris 1991

BATTISTINI 2003

Mathilde Battistini, *Symbole und Allegorien*, Berlin 2003

BAUER 2000

Johannes Bauer (Hg.), *Gips nicht mehr – Abgüsse als letzte Zeugen antiker Kunst*, Bonn 2000

BAUMGÄRTEL 1998

Bettina Baumgärtel (Hg.), *Retrospektive Angelika Kauffmann*, Düsseldorf 1998

BÉCHU/TAILLARD 2004

Philippe Béchu/Christian Taillard, *Les hôtels de Soubise et de Rohan-Strasbourg*, Paris 2004

BECKER 1971

Wolfgang Becker, *Paris und die deutsche Malerei 1750-1840*, München 1971

BEHREND 1921

Martha Behrend (dt. Übertragung), *Die Erinnerungen der Malerin Vigée-Lebrun*, Weimar 1921

BÉNÉZIT 1948

Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Paris 1948, Bd. 1

BERRER 1920

Julius Wolfgang Berrer, *Wilhelm Böttner*, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig 1920, Bd. 2, S. 154-165

BERTUCH/KRAUS 1787–1812

F. I. Bertuch/G. M. Kraus (Hg.), *Journal des Luxus und der Moden*, Weimar 2. 1787-27. 1812 (Mikrofiche Ausgabe)

BERTUCH/KRAUS 1968

F. I. Bertuch/G. M. Kraus (Hg.), *Journal des Luxus und der Moden*, /2.1968, Leipzig 1968

BEUCHERT/TIETMEYER 1995

Marianne Beuchert u. A. (Hg.), *Symbolik der Pflanzen – von Akelei bis Zypressen*, Frankfurt am Main, 1995

BEYER 2002

Andreas Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002

BIERMANN 1914

Georg Biermann, *Deutsches Barock und Rokoko. Herausgegeben im Anschluss an die Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst 1650-1800, Darmstadt 1914*, 2 Bde, Leipzig 1914

BINDER 1997

Gerhard Binder, *Der brauchbare Held: Aeneas. Stationen der Funktionalisierung eines Ursprungsmythos*, in: Hans-Jürgen Horn und Hermann Walter (Hg.), *Die Allegorese des antiken Mythos*, Wiesbaden 1997

BINDER 1998

Edith und Gerhard Binder (Hg.), *P. Vergilius Maro-Aeneis*, Stuttgart 1998, Bd. 5/6

BIRCHER 1937

Eugen Bircher, *Schlieffen – Mann und Idee*, Zürich 1937

BITTEL 1990

Kurt Bittel (Hg.), *Propyläen Kunstgeschichte* in 12 Bd., Berlin 1990

BLACK 1992

Jeremy Black, *The Grand Tour in the Eighteenth Century*. New York 1992

BLACK/PORTER 1994

Joseph Black/Robert Porter, *Eighteenth Century World History*, Oxford 1994

Bleckwenn 2000

Hans Bleckwenn, *Altpreußische Offiziersporträts*, Osnabrück 2000

BLINKENBERG 1933

Christian Blinkenberg, *Knidia, Beiträge zur Kenntnis der praxitelischen Aphrodite*, Kopenhagen 1933

BLÜHM 1988

Andreas Blühm, *Pygmalion – Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1988

BLÜHM 2002

Andreas Blühm, *Vom Leben zum Bild – vom Bild zum Leben. Pygmalion im Streit der Künstler*, in: Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hg.), *Wettstreit der Künste – Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, München 2002, S. 143-151

BOARDMAN 1977

John Boardman, *Schwarzfigurige Vasen aus Athen*, Mainz 1977

BOARDMAN 1981

John Boardman, *Rotfigurige Vasen aus Athen – Die archaische Zeit*, Mainz 1981

BOARDMAN 1991

John Boardman, *Griechische Plastik – Die archaische Zeit*, Mainz am Rhein 1991

Boardman 1993

John Boardman, *Griechische Plastik. Die klassische Zeit*, Mainz am Rhein 1993

BOEHLKE 1980

Hans-Kurt Boehlke, *Simon Louis du Ry, Ein Wegbereiter klassizistischer Architektur in Deutschland*, Kassel 1980

Böhm 1986

Uwe Peter Böhm, *Hessisches Militär – Die Truppen der Landgrafschaft Hessen-Kassel 1672-1806*, Beckum, 1986

BOEHN/FISCHEL 1996

Max von Boehn/Oskar Fischel, *Die Mode, Menschen und Moden im achtzehnten Jahrhundert*, München 1996

BORDES 1988

Philippe Bordes (Hg.), *Aux armes & aux arts!*, Paris 1988

BORRONI SALVADORE 1974

Fabia Borroni Salvadore, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz XVIII*. 1974, S. 1-166

BÖRSCH-SUPAN 1986

Helmut Börsch-Supan (Hg.), *Der Maler Antoine Pesne*, Friedberg 1986

BOTH/VOGEL 1973

Wolf von Both/Hans Vogel, *Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel Ein Fürst zur Zopfzeit*, Marburg 1973

BOETTICHER 1973

Friedrich von Boetticher, *Viel leisten, wenig hervortreten – mehr sein als scheinen*, Göttingen u. a. 1973

Buddecke 1966

Wolfram Buddecke, *C.M. Wielands Entwicklungsbegriff und die Geschichte des Agathon*, in: Wolfgang Kayser/Hans Neumann/Ulrich Pretzel/Ernst Theodor Sehr/Walther Killy/Albrecht Schöne, *Palaestra – Untersuchungen aus der deutschen und englischen Philologie und Literaturgeschichte*, Göttingen 1966, Bd. 235

BUSCH 1993

Werner Busch, *Das sentimentalische Bild – Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993

BUSSMANN 1990

Walter Bußmann, *Zwischen Preußen und Deutschland – Friedrich Wilhelm IV; Eine Biographie*, Berlin 1990

CALABRESE 2003

Omar Calabrese (Hg.), *Vénus dévoilée – La Vénus d’Urbino du Titien*, Gent 2003

CALABRESE 2006

Omar Calabrese, *Die Geschichte des Selbstporträts*, München 2006

CECCHI 1996

Alessandro Cecchi, *Agnolo Bronzino*, Florenz 1996

Charles-Gaffiot 2003

Jacques Charles-Gaffiot, *Lunéville – Fastes du Versailles lorrain*, Paris 2003

CHIARELLI 1997

Renzo Chiarelli, *I Tiepolo a Villa Valmarane*, Milano 1997

Clair 2005

Jean Clair (Hg.), *Melancholie – Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005

CLAIRMONT 1966

Christoph W. Clairmont, *Die Bildnisse des Antinous – Ein Beitrag zur Porträtplastik unter Kaiser Hadrian*, Rom 1966

COLIVA 1998

Anna Coliva (Hg.), *Giovanni Lorenzo Bernini, la nascita del barocco in Casa Borghese*, Roma 1998

CRAMER 1952

Valmar Cramer, *Der Ritterorden vom Hl. Grabe von den Kreuzzügen bis zur Gegenwart*, Köln 1952

DAMM 2006

Claudia Damm, *Römische Chorlyrik*, Dissertations-Internetveröffentlichung 2006

DENK 2001/I

Claudia Denk, *Der gebändigte Amor*, in: AKMÜNCHEN 2001, 91f

DENK 2001/II

Claudia Denk, *Parmigiano (1503-1540, Drei Studien zu Venus entwaffnet Amor, um 1524-1530)*, in: AKMÜNCHEN 2001, 242

DER KLEINE PAULY 1979

Konrat Ziegler/Walther Sontheimer/Hans Gärtner (Hg.), *Der Kleine Pauly – Lexikon der Antike in fünf Bänden*, München 1979

DER NEUE PAULY 1999

Hubert Cancik/Helmuth Schneider (Hg.), *Der Neue Pauly – Enzyklopädie der Antike in dreizehn Bänden*, Stuttgart, Weimar 1999

DER TEUTSCHE MERKUR 1786

Christoph Martin Wieland (Hg.), *Der Teutsche Merkur*, Weimar 1786

DEUSCH 1964

Werner R. Deusch, *Wieland in der zeitgenössischen Buchillustration*, Stuttgart 1964

DIDEROT 1975

Denis Diderot, *Salons. Texte établi et présenté par Jean Seznec et Adhémar*, Oxford 1975, Bd. 1

DINTER 1979

Annegret Dinter, *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur – Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*, Heidelberg 1979

Dittscheid 1987

Hans-Christoph Dittscheid, *Kassel-Wilhelmshöhe und die Krise des Schlossbaus am Ende des Ancien Régime*, Worms 1987

DÖRING 1804

Wilhelm Döring, *Beschreibung des Kurfürstlichen Landsitzes Wilhelmshöhe bey Cassel*, Kassel 1804

DORLING/PURVES 1983

H. Taprell Dorling, Alec A. Purves, *Ribbons and Medals*, London 1983

DÖRRIE 1968

Heinrich Dörrie, *Die schöne Galatea – Eine Gestalt am Rande des griechischen Mythos in antiker und neuzeitlicher Sicht* München 1968

DÖRRIE 1974

Heinrich Dörrie, *Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart*, Opladen 1974

EBENBAUER 2003

Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters, Darmstadt 2003

ECKHART 2005

Franz Eckhart, *Das Haus Hessen, eine europäische Familie*, Stuttgart 2005

EINEM 1978

Herbert von Einem, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760 bis 1840*, München 1978

ELIADE 1961

Mircea Eliade, *Das Mysterium der Wiedergeburt*, Zürich 1961

EMILIANI/RAVE 1990

Andrea Emiliani/August B. Rave (Hg.), *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, Bologna 1990

EMMEL 1972

Hildegard Emmel, *Geschichte des deutschen Romans*, Bern/München 1972

ERTZ 1979

Klaus Ertz, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625) – Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Köln 1979

FEIST 1980

Peter H. Feist, *Die deutsche Kunst von 1760 bis 1848 und ihre kulturhistorischen Aspekte*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt - Universität zu Berlin*, Reihe XXIX, 1980, S. 471-478

FENSTERBUSCH 1996

Curt Fensterbusch (Hg.), *Vitruvii – De architectura libri decem – Zehn Bücher über Architektur*, Darmstadt 1996

FERNOW 1969

Karl Ludwig Fernow, *Achtzehntes Jahrhundert, Zweite Hälfte. Letztes Viertel von 1775 bis zu Ende. Malerei. Geschichtliche Darstellungen* in: Johann Wolfgang

Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen*, 1. Auflage, Leipzig 1969

FEUERSTEIN-PRASSER 2002

Karin Feuerstein-Praßer 2002, *Die preußischen Königinnen*, Regensburg 2002

FINOCCHI GHERSI 2007

Lorenzo Finocchi Ghersi (Hg.), *Paolo Veronese decoratore*, Venedig 2007

Flohr 1997

Anna-Charlotte Flohr, *Johann Heinrich Tischbein d. Ä. als Porträtmaler mit einem kritischen Werkverzeichnis*, München 1997

FORSTER-HAHN 1984

Françoise Forster-Hahn, *Ramberg, Wieland und Göschen: Johann Heinrich Rambergs Illustrationen zu Oberon*, in: Hansjörg Schelle (Hg.), *Christoph Martin Wieland. Nordamerikanische Forschungsbeiträge zur 250. Wiederkehr seines Geburtstages 1983*, Tübingen 1984

FOUQUÉ 1987

Caroline de la Motte Fouqué, *Geschichte der Moden, vom Jahre 1785 bis 1829*, Berlin 1987

FREUND 1990

Gerhard Freund, *Ludwig Emil Grimm – Maler und Radierer des 19. Jahrhunderts*, Steinau an der Straße 1990

Fried 1980

Michael Fried, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles/London 1980

FRIEDLÄNDER 1947

Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag [u.a.] 1947

FURTWÄNGLER 1900

Adolf Furtwängler, *Die antiken Gemmen, Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, Leipzig/Berlin 1900, I, Tafelband

GAEHTGENS 1987

Barbara Gaehtgens, *Adrian van der Werff 1659-1722*, München 1987

GAEHTGENS 2001

Thomas W. Gaehtgens, *Die Gestalt der Venus im 18. Jahrhundert in Frankreich*, in: AK München 2001, S. 74–90

GAEHTGENS 2002

Barbara Gaehtgens (Hg.), *Genremalerei*, Berlin 2002

GAEHTGENS/FLECKNER 1996

Thomas W. Gaehtgens/Uwe Fleckner (Hg.), *Historienmalerei*, Berlin 1996

GAEHTGENS/LUGAND 1988

Thomas W. Gaehtgens/Jacques Lugand, *Joseph-Marie Vien – Peintre du Roi (1716-1809)*, Paris 1988

GOETHE 1798/99

Johann Wolfgang von Goethe (Hg.) *Propyläen – eine periodische Schrift*, Tübingen 1798/99.

GÖTZMANN 2008

Jutta Goetzmann,(Hg.) *Spektakel der Macht – Rituale im Alten Europa 800*, Leipzig 2008

GOLDSCHNEIDER 1934

Ludwig Goldschneider Hg.) *Winckelmann – Geschichte der Kunst des Alterthums*, Wien 1934

GOWING 1994

Lawrence Gowing, *Die Gemäldesammlung des Louvre*, Köln 1994

GRANT/HAZEL 1992

Michael Grant/John Hazel, *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, München 1992

GREER 2003

Germaine Greer, *Der Knabe*, Hildesheim 2003

GRONAU 1913

Katalog der Königlichen Gemälde-Galerie zu Cassel, bearb. v. Georg Gronau, Berlin 1913

GRONAU 1915

Georg Gronau, *Casseler Maler des 19. Jahrhunderts*, Marburg 1915

GROSSE-LÖSCHER 1992 a

Gerhard Große-Löscher, *Säbel, Säbeltasche und Kartusche des hessischen Husarengenerals Wilhelm Heinrich Kasimir Prinz zu Solms-Braunfels*, in: *Zeitschrift für Heereskunde*, 56 (1992), S. 72

GROSSE-LÖSCHER 1992 b

Gerhard Große-Löscher, *Motivvariation – Kriegsgott Mars auf Blankwaffengefäßen. Ein Beitrag zum militärischen Design im 18. Jahrhundert*, in: *Waffen- und Kostümkunde. Eine Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde*, 34 (1992), S. 109

GROSSMANN U.A. 1987

Dieter Großmann/G. Ulrich Großmann/Gerhard Bott/Erich Herzog, *Hessen – Kunstdenkmäler und Museen*, Ditzingen 1987

GRUBER 1998

Hille Gruber, *Wilhelm Böttner (1752–1805) ein hessischer Hofmaler – Studien zum Porträt* (unpubl. Magisterarbeit), Heidelberg 1998

GRUBER 2000

Hille Gruber, *Wilhelm Böttner (1752–1805). Ein hessischer Hofmaler von europäischer Prägung*, in: Bernhard Lauer (Hg) *Jahrbuch der Brüder Grimm Gesellschaft X*, 2000, S. 89-120

HAMANN 1925

Richard Hamann, *Die Deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus*, Leipzig 1925

HÄRING/KLEIN 1992

Friedhelm Häring/Hans-Joachim Klein, *Hessen*, Köln 1992

HAGEN 1865

A. Hagen, *J. H. Reiffenstein* in: *Altpreussische Monatschrift*, 1865, Bd. 2, S. 506-536

HARTMANN 1996

Peter W. Hartmann, *Kunstlexikon*, Wien 1996

HASKELL 1995

Francis Haskell, *History and its images – die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, München 1995

HASKELL/PENNY 1981

Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven/London 1981

Haskell/Penny 1988

Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the antique – the lure of classical sculpture 1500 – 1900*, New Haven 1988

HEDERICH 1967

Benjamin Hederich, *Gründliches Mythologisches Lexikon*, Darmstadt 1967 (reprografischer Nachdruck von Johann Joachim Schwabe (Hg.), *Benjamin Hederichs ehem. Rect. zu Großenhayn mythologisches Lexicon, worinnen so wohl die fabelhafte, als wahrscheinliche und eigentliche Geschichte der alten römischen, griechischen und ägyptischen Götter und Göttinnen, und was dahin gehöret, nebst ihren eigentlichen Bildungen bey den Alten, physikalischen und moralischen Deutungen zusammengetragen, und mit einem Anhang dazu dienlicher genealogischer Tabellen versehen worden. Zu besserm Verständnisse der schönen Künste und Wissenschaften nicht nur für Studierende, sondern auch viel Künstler und Liebhaber der alten Kunstwerke, sorgfältigst durchgesehen, ansehnlich vermehret und verbessert, Leipzig 1770*)

HEIDELBACH 1957

Paul Heidelberg, *Ein Jahrtausend hessischer Stadtkultur*, Kassel/Basel 1957

HEINZE 1915

Richard Heinze, *Virgils epische Technik*, Leipzig/Berlin 1915

HEINZ-MOHR 1984

Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon der Symbole*, Köln 1984

HELBIG 1972

Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Tübingen 1972, Bd. 4

HELM 1956

Rudolf Helm (Hg.), *Apuleius – Metamorphosen oder Der goldene Esel*, Darmstadt 1956

HERAEUS 2003

Spätbarock und Klassizismus, Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Museen Kassel, bearb. v. Stefanie Heraeus, Kassel 2003

HERZOG 1967

Erich Herzog, *Kurhessische Maler 1800-1850*, Jahresgabe der Hessischen Brandversicherungsanstalt für 1967, Kassel 1967

HERZOG 1969

Erich Herzog, *Die Gemäldegalerie der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel*, Hanau 1969

HESSEN 1996

Rainer von Hessen (Hg.), *Wir Wilhelm von Gottes Gnaden. Die Lebenserinnerungen Kurfürst Wilhelms I. von Hessen 1743-1821*, Frankfurt am Main 1996

HINRICHS 1986

Ernst Hinrichs, *Absolutismus*, Frankfurt a. M. , 1986

HIBBARD 1980

Howard Hibbard, *The Metropolitan Museum of Art*, New York 1980

HINZ 1998

Berthold Hinz, *Aphrodite, Geschichte einer abendländischen Passion*, München/Wien 1998

HÖFER/RAHNER 1960

Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg 1960

HOFFMEISTER 1878

Jakob Christoph Carl Hoffmeister, *Aus den Tagen eines erloschenen Regentenhauses in seiner ehemaligen Residenz*, Hannover 1878

HOFMANN 1995

Werner Hofmann, *Das entzweite Jahrhundert – Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995

HOFMANN 1999

Karl Ludwig Hofmann, *Die kurfürstliche Gemäldegalerie in Mannheim - von der Fürstensammlung zur Bildungseinrichtung*, in: *Lebenslust und Frömmigkeit, Mannheim 1999*, Handbuch Bd.1.1, S. 240f.

HÖPER 2001

Corinna Höper (Hg.), *Raffael und die Folgen*, Ostfildern-Ruit 2001

HORNING 1987

Christian Horning, *Giorgiones Spätwerk*, München 1987

HUNGER 1988

Herbert Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Wien 1988

HUBERTY U. A. 1976

Michel Huberty/Alain Giraud/F. et B. Magdelaine, *L'Allemagne Dynastique*, Le Perreux 1976, Bd. 1

JAMES 2003

Edwin Oliver James, *Der Kult der Grossen Göttin*, Bern 2003

JANITSCHKE 1970

Hubert Janitschke (Hg.), *Leon Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften*, Osnabrück 1970 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 11, Nachdruck der Ausgabe Wien 1877), S. 45–163

JØRGENSEN 1990

Sven-Aage Jørgensen (Hg.), *Christoph Martin Wieland, Oberon, ein romantisches Heldengedicht in zwölf Gesängen*, Stuttgart 1990

JØRGENSEN 1994

Sven-Aage Jørgensen, *Arbeitsbereich IV, Wieland in Weimar, 5. Oberon. Ein romantisches Heldengedicht in zwölf Gesängen, 5.2. Analyse*, in: Sven-Aage Jørgensen/Herbert Jaumann/John A. McCarthy/Horst Thomé, *Christoph Martin Wieland, Epoche – Werk – Wirkung*, München 1994

JOST 1998

Karl Jost (Hg.), *Lexikon und Datenbank zur Kunst in der Schweiz und im Fürstentum Liechtenstein*, Liechtenstein 1998

JUSTI 1796

Karl Wilhelm Justi, *Wilhelm Böttner und Johann August Nahl*, in: *Meusel Miscellaneen*, 3. Stück, 1796, S. 290-305

JUSTI 1802

Karl Wilhelm Justi, *Wilhelm Böttner' neueste Arbeiten*, in: Karl Wilhelm Justi (Hg) *Hessische Denkwürdigkeiten*, III Teil, Marburg 1802

JUSTI 1803

Karl Wilhelm Justi, *Böttner*, in: C. M. Wieland, *Der neue Teutsche Merkur vom Jahr 1803*, Weimar 1803, Bd. 1, S. 116–124

JUSTI 1819

Karl Wilhelm Justi (Hg.), *Friedrich Wilhelm Strieder's Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten=und Schriftsteller=Geschichte. Von der Reformation bis 1806*, Marburg 1819, S. 52-61

KAISER 1926

Konrad Kaiser, *Ein Gang durch Kassels Neue Galerie. Teil I*, Kassel 1976

KANZ 1993

Roland Kanz, *Dichter und Denker im Porträt, Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, München 1993.

KAPOSSY 1669

Balázs Kapossy, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Zürich 1969

KAT. KASSEL 1830

Verzeichnis der Kurfürstlichen=Gemählde Sammlung, bearb. v. Ernst Friedrich Ferdinand Robert, Kassel 1830

KAT. KASSEL 1845

Auszug aus dem Verzeichnis der Kurfürstlichen Gemälde-Sammlung, Kassel 1845
Verzeichnis Bildergalerie, S. 86

KAT. KASSEL 1888

Katalog der Königlichen Gemälde-Galerie zu Cassel, bearb. v. Oscar Eisenmann,
Kassel 1888

KAT. KASSEL (BOSE MUSEUM)1896

*Führer durch die Gemälde- etc. Sammlung des Städtischen Bose-Museums zu
Kassel*, bearb. v. Ackermann, Kassel 1896

KAT. KASSEL (BOSE MUSEUM)1899

*Führer durch die Gemälde- etc. Sammlung des Städtischen Bose-Museums zu
Kassel*, bearb. v. Ackermann, 2. Aufl., Kassel 1899

KAT. KASSEL 1913

Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Cassel, bearb. v. Georg Gronau, Berlin
1913

KAT. KASSEL 1929

Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel, bearb. v. Kurt Luthmer, Berlin
1929

KAT. KASSEL 1958

Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel, bearb. v. Hans Vogel, Kassel
1961

KAT. KASSEL 1961

Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel, bearb. v. Hans Vogel, Kassel
1961

KAT. KASSEL 1991

Bestandskatalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts, bearb. v. Marianne Heinze, Neue
Galerie, Staatliche und Städtische Kunstsammlungen, Kassel 1991

KAT. VERSAILLES 1995

Musée National du Château de Versailles, Les peintures, Volume I,/ II, v. Claire
Constans, Paris 1995

KEMPTER 1980

Gerda Kempter, *Ganymed, Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie*,
Köln/Wien 1980

KERN u. A. 2003

Manfred Kern/Albrecht Ebenbauer/Silvia Krämer-Seifert (Hg.), *Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters*, Berlin 2003

KESTNER MUSEUM 1963

Ferdinand Stuttmann (Hg.), *Bildkataloge des Kestner-Museums Hannover/5, Handzeichnungen II, Johann Heinrich Ramberg, Illustrationen zu deutschen Klassiker*, Hannover 1963

KIND 1956

Helmut Kind, *Christoph Martin Wieland und die Entstehung des historischen Romans in Deutschland*, in: Karl Bischoff (Hg.), *Gedenkschrift für Ferdinand Josef Schneider (1879-1954)*, Weimar 1956

KLUXEN 1989

Andrea M. Kluxen, *Das Ende des Standesporträts, Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt 1760-1848*, München 1989

KNACKFUSS 1908

Hermann Knackfuß, *Geschichte der königlichen Kunstakademie zu Kassel*, Kassel 1908

KNACKFUSS 1907

Hermann Knackfuß, *Künstlermonographien, Rembrandt, Bielefeld und Leipzig*, 1907

KNÖTEL 1985

Richard Knötel, *Farbiges Handbuch der Uniformkunde*, Stuttgart 1985

KOOLMANN 1985

Egbert Koolmann, *Ludwig Emil Grimm, Briefe*, Marburg 1985

KÖRNER 1986

Hans Körner, *Das Mädchen mit dem zerbrochenen Krug und sein Betrachter – Zum Problem der Allegorie im Werk Jean-Baptiste Greuze*, in: KÖRNER U.A. 1986, S. 239-270

KÖRNER U.A. 1986

Hans Körner/Constanze Peres/Reinhard Steiner/ Ludwig Tavernier, *Empfindungen und Reflexion – Ein Problem des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim/Zürich/New York 1986

Kosuth 1999

Joseph Kosuth, *Gäste und Freunde: Goethes italienische Reise*, Frankfurt a.M./Basel 1999

KOSZINOWSKY/LEUSCHNER 1990

Ingrid Koszinowsky/Vera Leuschner, *Ludwig Emil Grimm – Zeichnungen und Gemälde*, Werkverzeichnis Bd.1, Marburg 1990

KRAUS 1990

Theodor Kraus, *Das römische Weltreich*, in: BITTEL 1990, Bd. 2

KRÜGER/SCHOEPS 1997

Peter Krüger, Julius H. Schoeps (Hg.), *Der verkannte Monarch. Friedrich Wilhelm IV. in seiner Zeit*, Berlin-Brandenburg 1997

KRUSE 2003

Christina Kruse, *Wozu Menschen malen – Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003

KÜSTER-HEISE 1009

Katharina Küster-Heise, *Anna Dorothea Therbusch, geb. Lisiewska 1721-1782 – Eine Malerin der Aufklärung – Leben und Werk*, Heidelberg 2009

KÜHNEL 1992

Harry Kühnel (Hg.), *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung*, Stuttgart 1992

KÜHNEL 2004

Klaus Kühnel, *Die galanteste Löwin des Jahrhunderts oder Mein verlorenes Gesicht – Prinzessin Friederike von Mecklenburg-Strelitz (1778-1841)*, Berlin 2004

KUNZE 1993

Max Kunze, *Zu Winckelmanns Interpretation der Ariadne*, in: Florentiner Nachlassheft, 1993. S. 3-5; S. 97-101

KURZES VERZEICHNIS CASSEL 1894

Kurzes Verzeichnis der Gemälde in der königlichen Galerie zu Cassel, bearb. v. Oscar Eisenmann, Kassel 1894

LACHER 2007

Reimar F. Lacher, *Schadows Prinzessinnengruppe – Die schöne Natur*, Berlin 2007

LAMER/KROH 1989

Hans Lamer (Begr.), Paul Kroh (fortgef.), *Wörterbuch der Antike, mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens*, Neunte verbesserte und ergänzte Auflage, Stuttgart 1989

LAMMEL 1986

Gisold Lammel, *Deutsche Malerei des Klassizismus*, Leipzig 1986
226

LAUER 1995

Bernhard Lauer (Hg), *Kurfürstin Auguste (1780-1841) in ihrer Zeit*, Kassel 1995

LECOQ 2002

Anne-Marie Lecoq, *Götter, Helden und Künstler*, in: Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hg.), *Wettstreit der Künste – Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, München 2002, S. 53-69

LEPEL 1936

Fritz von Lepel, *Bildnisse hessischer Heerführer*, in: *Kasseler Post* 1936

LIMC 1981-1997

Hans Christoph Ackermann (Hg.), *Lexicon iconographicum mythologicae classicae*, Zürich [u.a.], 1981-1997

LINFERT 1990

Andreas Linfert, *Statue des Epheben Westmacott*, in: AK FRANKFURT 1990

LOCHER 1994

Hubert Locher, *Raffaël und das Altarbild der Renaissance: Die "Pala Baglioni" als Kunstwerk im sakralen Kontext*, Berlin 1994

LOS LLANOS 2002

José de Los Llanos, *Die Historie, das Theater und die Fabel*, in: AK BONN 2002, S. 67-71

LOSCH 1923

Dr. Philipp Losch, *Kurfürst Wilhelm I. Landgraf von Hessen – Ein Fürstenbild aus der Zopfzeit*, Marburg 1923

LOSCHEK 1994

Ingrid Loschek, *Reclams Mode & Kostümllexikon*, Stuttgart 1994

LÜCKE 1999

Hans-K. und Susanne Lücke, *Antike Mythologie – Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*, Reinbek bei Hamburg 1999

LUTHMER 1929

Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel, bearb. v. Kurt Luthmer, Berlin 1929

MACDOUGALL 1975

Elisabeth B. MacDougall, *The sleeping nymph: Origins of humanist fountain type*, in: *The Art bulletin*/57, New York 1975

MAI/PAARLBERG/WEBER 2007

Ekkehard Mai/Sander Paarlberg/Gregor J. M. Weber (Hg.), *Vom Adel der Malerei – Holland um 1700*, Köln 2007

MAI/WETTENGL 2002

Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hg.), *Wettstreit der Künste – Malerei Skulptur von Dürer bis Daumier*, München 2002

MARTINI 1979

Fritz Martini, *C.M. Wielands Oberon* in: Fritz Martini (Hg.), *Vom Geist der Dichtung, Gedächtnisschrift für Robert Petsch*, Hamburg 1949, S. 206-234

MARX 2005

Harald Marx (Hg.), *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden – Die ausgestellten Werke*, Bd. 1, Köln 2005

MAYER 1970

Gerhart Mayer, *Die Begründung des Bildungsromans durch Wieland – Die Wandlung der „Geschichte des Agathon“*, in: Karl Hoppe, Hans Oppermann (Hg.), *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*, Braunschweig 1970, 7f.

MAYER/NEUMANN 1997

Mathias Mayer/Gerhard Neumann (Hg.), *Pygmalion – Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg im Breisgau 1997

MEISSNER 1996

Günter Meißner (Hg.), *Saur allgemeines Künstlerlexikon*, München, Bd. XII, Leipzig 1996

MEMES 1825

John Smythe Memes, *Memoirs of Antonio Canova*, London 1825 (Mikrofiche Ausg.)

MÉROT 1996

Alain Mérot (Hg.), *Les conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture au XVII siècle*, Paris 1996

MEUSEL 1795

Johann Georg Meusel (Hg.), *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, Leipzig 1795, II, 7. Stück

MEYER 1971

Reinhold Meyer, *The Naming of Pygmalion's animated Statue*, in: *Classical Journal* 66 (1971), 316-319.

MINISTÈRE DE LA CULTURE 1984

Ministère de la Culture, *Diderot et l'art de Boucher à David – Les Salons: 1759-1781*, Paris 1984

MIRSCH 1999

Beate Christine Mirsch, *Jupiter und Ganymed, 1758–1759*, in: AK FRANKFURT 1999, S. 28-29

MÜLLER 2002

Jürgen Müller (Hg.), *Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*, Hamburg 2002

MUNHALL 2002

Edgar Munhall, *Greuze the Draftsman*, New York 2002

MUSGRAVE 1966

Clifford Musgrave, *Adam and Hepplewhite and other neo-classical furniture*, London 1966

NAGLER 1848

Georg Kaspar Nagler (Hg.), *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiten, etc.*, 21 Bde., München 1835ff.

NEUE TEUTSCHE MERKUR 1803

C. M. Wieland (Hg.), *Der Neue Teutsche Merkur vom Jahr 1803*, Weimar 1803

NIMMERGUT 1945

Jörg Nimmergut, *Deutsche Orden und Ehrenzeichen bis 1945*, München 1997

NORDEN 1901

Eduard Norden, *Vergils Äneis im Lichte ihrer Zeit*, in: Johannes Ilberg/Richard Richter (Hg.), *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum – Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik*, Leipzig 1901, Bd. 7

OLBRICH 1996

Harald Olbrich (Hg.), *Lexikon der Kunst – Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrie-Formgestaltung, Kunsttheorie*, München 1996

OLSON 2000

Roberta J.M. Olson, *The Florentine tondo*, Oxford 2000

PANOFSKY

Erwin Panofsky, *Idea. Beiträge zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1960

PARADA 1993

Carlos Parada, *Genealogical guide to Greek mythology*, Göteborg 1993

PATZ 1986

Kristine Patz, *Zum Begriff der >Historia< in L.B. Albertis >De Pictura<*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1986, Bd. 49, S. 268-287

PELLEGRI 1988

Marco Pellegrini (Hg.), *Concorsi dell'Accademia Reale di Belle Arti di Parma dal 1757 al 1796*, Parma 1988

PERES 1986

Constanze Peres, *Cognito Sensitiva – Zum Verhältnis von Empfindungen und Reflexion*, in: KÖRNER U.A. 1986, S. 5-49

PFEIFFER 2007

Heinrich Pfeiffer, *Die Sixtinische Kapelle neu entdeckt*, Stuttgart 2007

PFISTER 1974

Rudolf Pfister, *Von der Reformation bis zum zweiten Villmerger Krieg*, Zürich 1974

PFOTENHAUER U.A. 1995

Helmut Pfothauer/Markus Bernauer/Norbert Miller/Thomas Franke (Hg.), *Frühklassizismus – Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, Frankfurt a. M. 1995

PIGLER 1974

Andor Pigler, *Barockthemen - Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest 1974

POENSGEN 1958

Georg Poensgen, *Antoine Pesne*, Berlin 1958

PÖSCHL 1977

Viktor Pöschl, *Die Dichtkunst Virgils – Bild und Symbol in der Aeneis*, Berlin/New York 1977

POSSE 1925

Hans Posse, *Der römische Maler Andrea Sacchi*, Leipzig 1925

PRASCHNIKER 1947

Camillo Praschniker (Hg.) *Der Bäderbezirk von Virunum*, Wien 1947

PRIOR 1885

Gustav Prior (Hg.), *Jacob Hoffmeister's gesammelte Nachrichten über Künstler und Kunsthandwerker in Hessen seit etwa 300 Jahren*, Hannover 1885

PÜCKLER-LIMPURG 1929

Siegfried Pückler-Limpurg, *Der Klassizismus in der deutschen Kunst*, München 1929

QUITER 1984

Raimund J. Quiter, *Aeneas und die Sibylle – Die rituellen Motive im sechsten Buch der Aeneis*, Königstein /Ts. 1984

RACINET 1995

Albert Racinet, *Weltgeschichte der Kostüme*, Köln 1995, S. 222

RAHN 1988/95

Helmut Rahn, *Marcus Fabius Quintilianus Ausbildung des Redners*, 12 Bücher, Darmstadt 1988/95

RAUPP 1984

Hans-Joachim Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York 1984

REHM 2002

Ulrich Rehm, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, München/Berlin 2002

RENGER 2001

Konrad Renger, *Kopien aus dem Rubens-Cantoor, Willem Panneels - Kopien der Knidischen Venus*, in: AKMÜNCHEN 2001, 226

RIEGE 1982

Helmut Riege (Hg.), *Friedrich Gottlieb Klopstock – Briefe 1776-1782*, Bd 2: Apparat/Kommentar Nr. 1-131

RIPA 1988

Cesare Ripa, *Iconologia/2*, Neuauflage Torino 1988

RÖTTGEN 1973

Steffi Roettgen, *Storia di un falso: Il Ganimede di Mengs*, in: *Arte Illustrata*, 1973, Bd. 6, S. 256-270

RÖTTGEN 1984

Herwarth Röttgen, *Daedalus und Ikarus – Zwischen Kunst und Technik, Mythos und Seele*, in: *Kritische Berichte – Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaft*; Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften, Jahrgang 12 Heft 2 (1984), S. 5-26

ROETTGEN 1999

Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728–1779. Das malerische und zeichnerische Werk*, Band 1, München 1999

ROETTGEN 2003

Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728–1779, Bd. 2: Leben und Werken*, München 2003

Roscher 1884-1886

Wilhelm Heinrich Roscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Bd. 1, Leipzig 1884-1890

ROUSSEAU 1995

Jean-Jacques Rousseau, *Emil oder die Erziehung*, Paderborn u.A. 1995

ROY 1992

Alain Roy, *Gérard de Lairesse (1640-1711)*, Paris 1992

RYBERG 1955

Inez S. Ryberg, *Rites of the state in Roman art*, Rom 1955

SALMON 2002

Xavier Salmon (Hg.), *Madame de Pompadour – L' Art et L' Amour*, München 2002

SALVINI 1998

Roberto Salvini, *Stanze e logge di Raffaello*, Novara 1998

SANGUINETI 2004

Daniele Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua casa*, Soncino 2004

SAUR 1996

Günter Meißner (Hg.), *Saur allgemeines Künstlerlexikon – die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Leipzig 1996

SCAGLIARINI CORLÀITA 1997

Daniela Scagliarini Corlàita (Hg.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica, Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica*, Bologna 1997

SCHÄFER 1977

Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert – Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt;
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Schweinfurt 1977

SCHEFFOLD 1990

Karl Scheffold, *Die Griechen und ihre Nachbarn*, in: BITTEL 1990, Bd. 1

SCHENK ZU SCHWEINSBERG 1972

Eberhard Frhr. Schenk zu Schweinsberg, *Schloß Fasanerie und seine Sammlungen*,
Frankfurt am Main 1972

SCHENK ZU SCHWEINSFURT/BIEN 1974

Eberhard Freiherr Schenk zu Schweinsfurt/Heinz Bien, *Schloss Wilhelmshöhe –
Amtlicher Führer*, Bad Homburg v. d. Höhe [Neuaufgabe] 1974
Schenk zu Schweinsberg 1962

SCHIANCHI 2000

Lucia Fornari Schianchi (Hg.), *Galleria Nazionale di Parma – Cataloge delle opere
Il Settecento*, Milano 2000

SCHIRNDING 1991

Albert von Schirnding (Hg.) *Theogonie – Werke und Tage*, München 1991

SCHLINK 1997

Wilhelm Schlink (Hg.), *Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraïtkunst*,
Freiburg im Breisgau 1997

SCHLIEFFEN 1780

Martin Ernst von Schlieffen, *Nachricht von dem pommerschen Geschlecht der von
Sliwin oder Schlieffen*, s.l. 1780

SCHMALING 2001

Paul Schmaling, *Künstlerlexikon Hessen – Kassel 1777-2000*, Kassel 2001.

SCHNEIDER 1988

Diethard Schneider, *Der englische Hosenbandorden*, Bonn 1988

SCHNEIDER 1994

Norbert Schneider, *Porträtmalerei – Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-
1670*, Köln 1994

SCHOCH 1975

Rainer Schoch, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München
1975

SCHOOOF 1960

Wilhelm Schoof (Hg.), *Unbekannte Briefe der Brüder Grimm*, Bonn 1960

SCHMIDT 1928

Paul F. Schmidt, *Deutsche Kunst um 1800*, Bd. II: *Bildnis und Komposition vom Rokoko bis zu Cornelius*, München 1928

SCHUBRING 1926

Paul Schubring, *Antonio Allegri da Corregio*, in: Paul Schubring, *Die Kunst der Hochrenaissance in Italien*, Berlin 1926

SCHWEERS 1981

Hans F. Schweers, *Gemälde in deutschen Museen*, Bd. 1, München/ New York/ London/Paris 1994

SCHWEERS 1994

Hans F. Schweers, *Gemälde in deutschen Museen*, Bd. 1, München/New York/London/Paris 1994

SÉRULLAZ 1991

Arlette Sérullaz, *Dessins de Jacques-Louis David*, Paris 1991

SICHTERMANN 1948

Hellmut Sichtermann, *Ganymed – Mythos und Gestalt in der antiken Kunst*, Berlin 1948

SIMON 1967

Erika Simon, *Ara Pacis Augustae*, Tübingen 1967

SIMON 1976

Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, Mainz 1976

SIMON 1990

Erika Simon, *Die Götter der Römer*, München 1990

SINDONA 1979

Enio Sindona, *Die großen Meister der Malerei, Michelangelo – Das Gesamtwerk*, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1979

SONNTAG 2002

Stephanie Sonntag, *Paragone*, in: Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hg.), *Wettstreit der Künste – Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, München 2002, S. 286

SPELER 2001

Ralf-Torsten Speler (Hrg.), *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Kunsthistorisches Journal einer fürstlichen Bildungsreise nach Italien 1765/66*. München/Berlin 2001

SPERLICH/BÖRSCH-SUPAN 1975

Martin Sperlich/Helmut Börsch-Supan (Hg.), *Schloss Charlottenburg Berlin Preussen – Festschrift Für Margarete Kühn*, München 1975

SPEZZAFERRO/EMILIANI 1984

Luigi Spezzaferro, Andrea Emiliani (Hg.), *Bologna 1584, gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Bologna 1984

SPOHR 1999

Edmund Spohr, *Die Haupt- und Residenzstadt Düsseldorf*, in: *Lebenslust und Frömmigkeit*, Mannheim 1999, Handbuch Bd. 1.1, S. 98.

STADLER 1942

Theodor Willy Stadler, *Vergils Aeneis – Eine poetische Betrachtung*, Einsiedeln 1942

STEPHAN 2002

Peter Stephan, „*Im Glanz der Majestät des Reiches*“ – *Tiepolo und die Würzburger Residenz*, Weißenhorn 2002

STIEF 1986

Angela Stief, *Die Aeneisillustrationen von Girodet-Trioson – Künstlerische und literarische Rezeption von Vergils Epos in Frankreich um 1800*, Frankfurt am Main/Bern/New York 1986

Stoll 1913

Adolf Stoll (Hg.), *Ludwig Emil Grimm. Erinnerungen aus meinem Leben*. Leipzig 1913

STRIEDER 1781-1819

Friedrich Wilhelm Strieder, *Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten und Schriftsteller Geschichte seit der Reformation bis auf gegenwärtige Zeiten*, 18 Bde., Göttingen u.a. 1781-1819

STRÖHL 1899

Hugo Gerhard Ströhl, *Heraldischer Atlas*, Stuttgart 1899

STUTTMANN 1929

Ferdinand Stuttmann, *Johann Heinrich Ramberg*, München 1929

TAEGERT 1982

Werner Taegert, *Vergil 2000 Jahre – Rezeption in Literatur, Musik und Kunst*, Bamberg 1982

TASCH 1999

Stephanie Goda Tasch, *Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Reynolds*, Weimar 1999

Tiegel-Hertfelder 1996

Petra Tiegel-Hertfelder, «*Historie war sein Fach*». *Mythologie und Geschichte im Werk Johann Heinrich Tischbeins d. Ä. (1722–1789)*, Worms 1996

THIEL 1979

Erika Thiel, *Künstler und Mode, Vom Modeschöpfer zum Modegestalter*, Berlin 1979

THIEL 1985

Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms, Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1985

THIELE 2003

Johannes Thiele, *Königin von Preußen – ihr Leben in Bildern*, Berlin 2003

THIEME/BECKER 1992

Ulrich Thieme/Felix Becker (Hg.), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 37 Bde, München 1992

TIKKANEN 1912

Johann Jakob Tikkanen. *Die Beinstellung in der Kunstgeschichte. Ein Beitrag zur Geschichte künstlerischer Motive*, Helsingfors 1912

TRENDELBURG 1928

Adolf Trendelburg, *Virgils Äneaslied*, Berlin/Leipzig 1928

TRESIDDER 2000

Jack Tresidder, *Symbole und ihre Bedeutung*, London 2000

ULLMANN 1983

Ernst Ullmann, *Raffael*, Leipzig 1983

ULLMANN 1997

Ernst Ullmann, *Raffael*, Leipzig 1997

VAN STRATEN 1997

Roelof van Straten, *Einführung in die Ikonographie*, Berlin 1996

VAROLI-PIAZZA 2002

Rosalia Varoli-Piazza (Hg.), *Raffaello, La loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Milano 2002, 57-69

VERSTEIGERUNGSKATALOG 1930

Rudolph Lepke`s Kunst- Auktions- Haus, *Gemälde des 18. Jahrhunderts*, Versteigerungskatalog Nr. 2029, Berlin 1930

VERZEICHNIS WILHELMSHÖHE 1815

Ernst Friedrich Ferdinand Robert (zusammengestellt), *Verzeichnis der Gemälde auf Wilhelmshöhe im Kurfürstl. Schloß daselbst 1815*, Kassel, 1815

VOGEL 1958

Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel, bearb. v. Hans Vogel, Kassel 1958

VOSS 1808

Johann Heinrich Voss (Übers.), *Theokritos, Bion und Moschos*, Tübingen 1808

VOSS 1976

Johann Heinrich Voss, *Homer – Ilias*, München 1976

WALKER 2000

Barbara G. Walker, *Die geheimen Symbole der Frauen*, München 2000

WALTHER 1995

Ingo F. Walther (Hg.), *Malerei der Welt – Eine Kunstgeschichte in 900 Bildanalysen*, Köln 1995

WALTHER 2003

Lutz Walther, *Antike Mythen und ihre Rezeption*, Leipzig 2003

WARNING 1975

Gerda Warning, *die Funktion des Erzählers in Wielands „Oberon“ und Puskins „Ruslan und Ljudmila“*, *Studien zur Literatur der Aufklärung*, Clausthal-Zellerfeld 1975

WEBER 2001

Gregor J.W. Weber, *Töchter der Giorgione – Venus*, in: AK MÜNCHEN 2001. S. 17-31

WEBER-WOELK 2002

Ursula Weber-Woelk, *Pygmalion*, in: Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hg.), *Wettstreit der Künste – Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, München 2002, S. 394-404

WEISBROD 2000

Andrea Weisbrod, *Von Macht und Mythos der Pompadour. Die Mätressen im politischen Gefüge des französischen Absolutismus*, Königstein i. T. 2000

WEIß 1998

Gustav Weiß, *Keramik-Lexikon: Praktisches Wissen griffbereit*, Bern/Stuttgart/Wien 1998

WETERING U. A. 1999

Ernst van der Wetering u.A., *Rembrandts Selbstbildnisse*, Stuttgart 1999

WHITE 1988

Christopher White, *Peter Paul Rubens – Leben und Kunst*, Stuttgart/Zürich 1988

WIELAND 1803

Christoph Martin Wieland (Hg.), *Der neue teutsche Merkur*, Weimar 1803, 6. Stück

WIELAND 1815

Ludwig Wieland (Hg.), *Auswahl denkwürdiger Briefe von C.M. Wieland*, ohne Ortsangabe 1815

WIELAND 1945

Christoph Martin Wieland, *Lukian -- Aus den Göttergesprächen*, Heidelberg 1945

WIELAND 2005

Christoph Martin Wieland, *Geschichte des Agathon*, 1. Fassung: Frankfurt/Leipzig 1766, Ausgabe Stuttgart 2005

WILPERT 1989

Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989

Winckelmann 1764

Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764, 276-277

WINZER 1982

Fritz Winzer, *DuMont's Lexikon der Möbelkunde – Künstler-Stile-Begriffe*, Köln 1982

WIRTH 1970

Ilse Wirth (Hg.), *Des berühmten italiänischen Ritters Caesaris Ripae allerley Künsten und Wissenschaften dienliche Sinnbilder und Gedancken*, München 1970

WITT/WULF 1997

Reimer Witt/Heyo Wulf, *Landgraf Carl von Hessen 1744-1836, Vorträge zu einer Ausstellung*, Schleswig 1997

WÖRNER-HEIL 1998

Ortrud Wörner-Heil, *Die Mitglieder der Freimaurerlogen in Kassel, 1766-1824*, Kassel 1998

WORINGER 1930

August Woringen, *Die familiengeschichtlichen Quellen in Kurhessen*, in: *Flugschriften für Familiengeschichte*, 16, Kassel 1930

Woringen 1936

August Woringen, *Hessische Heerführer*, in : *Eine Folge von Einzelschriften zur hessischen Militärgeschichte*, Kassel 1936

Woringen 1938

August Woringen, *Kurfürst Wilhelm I. von Hessen und seine Generäle auf dem Huldigungsbild von Wilhelm Böttner im Landgrafenmuseum zu Kassel. Das Böttnersche Huldigungsbild*, in: *Eine Folge von Einzelschriften zur hessischen Militärgeschichte*, Kassel 1938, Heft 2

WRIGHT 2007

Christopher Wright, *Poussin, paintings a catalogue raisonné*, London 2007

WÜNSCHE 1993

Raimund Wünsche, *Der Torso von Belvedere – Denkmal des sinnenden Aias*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, München 1993, 3. Folge, Band XLIV, S. 7-46

YATES 1996

Simon Yates, *Illustrierte Geschichte der Möbel – Stühle*, Köln 1996

ZANKER 1995

Paul Zanker, *Die Maske des Sokrates – Das Bild der Intellektuellen in der Kunst*, München 1995

ZIESENER-EIGEL 1982

Jutta Ziesener-Eigel, *Das Historienbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Frankreich – Zur Entwicklung eines neueren Geschichtsverständnisses in der Kunst*, Köln, 1982



Der Meister Wilhelm Böttner
1775

Katalog

zu den Porträts und Historienbilder von Wilhelm Böttner (1752-1805)

Vorwort:

Im ersten Abschnitt des nachfolgenden kritischen Werkverzeichnisses sind die Porträts Wilhelm Böttners erfasst, die der Forschung gegenwärtig durch Abbildungen bekannt sind. Dabei sind die Darstellungen der Angehörigen des französischen Königshauses und der hessischen Landesfürsten voran gestellt. Die Bilder der Landgrafen Friedrich II., und Wilhelm IX. sind zusammen gefasst und folgen dadurch nicht immer der ansonsten angestrebten chronologischen Ordnung. In den meisten Fällen wird das Bild durch ausgewählte biographische Daten der Porträtierten ergänzt. Es folgen die üblichen Katalogangaben zum Malgrund, zur Abmessungen, zur Datierung und Signatur sowie zu Provenienz, Inventarnummern und Standort. In der Auflistung der für das jeweilige Bild relevanten Literaturangaben werden folgende Abkürzungen benutzt:

MHK (Museumslandschaft Hessen Kassel)
StA KASSEL (Stadtarchiv Kassel)
HSTAM (Hessisches Staatsarchiv Marburg)
SPSG (Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten)

Die diesen Angaben sich anschließende Bildbeschreibung beschränkt sich in den meisten Fällen auf die zentrale Darstellung. Ikonographische Deutungen werden nur sehr reduziert einbezogen. Über die im Hauptteil ausführlich behandelten Gemälde, wird in knapper Ausführung verwiesen.

Dem ersten Katalogteil schließt eine Überblick verschaffende Kurzauflistung aller im Katalog angeführten Porträts ab, die auch jene Bilder anführt, die nicht mehr auffindbar sind beziehungsweise in schlechtem Druck vorliegen, jedoch in der Literatur erwähnt werden.

Der zweite Katalog-Abschnitt (ab S. 79) beschäftigt sich mit den Historienbildern Böttners, die ebenfalls, soweit möglich, einer chronologischen Reihung folgen und über die bereits für die Porträtmalerei beschriebenen Einzelheiten informieren. Natürlich entfällt die den Porträts vorangestellte Biografie. Die Beschreibung und ikonographische Auslegung ist jedoch jeweils etwas ausführlicher.

Auch dem zweiten Katalogteil ist eine Auflistung der Gemälde angefügt sowie derjenigen Bilder, welche nur in der Literatur Erwähnung finden. Auch konnten einige Vorstudien und Zeichnungen Böttners in dieser Liste aufgenommen werden.

Dieses Werkverzeichnis erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, da sich viele Aussagen zu den Bildern auf bislang unpubliziertes Material beziehen. Es soll als Anfang gesehen werden, das umfangreiche Œuvre Wilhelm Böttners zu erfassen. Dies ist nur möglich, wenn Privatbesitzer, Auktionäre und Kunsthändler sich zukünftig am Prozess der Komplettierung beteiligen

Nicht in allen Fällen war es der Autorin möglich, den Rechteinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

I. Katalog und Werkverzeichnis zu den Porträts:

PG 1 *Ludwig XVI., König von Frankreich* (1754-1793)

folgte 1774 seinem Großvater, Ludwig XV. auf den Thron. Seit 1770 war er mit Marie-Antoinette, Erzherzogin von Österreich, verheiratet. Erfolge erzielten seine Truppen im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg. Jedoch ausschweifendes Hofleben, Zerrüttung der Staatsfinanzen und die damit verbundene Staatskrise führten zunehmend zu Unruhen in Paris, denen Ludwig XVI. mit der Ab- und der Wiederberufung von Ministern begegnete. Nach dem *Marsch der Marktfrauen auf Versailles* 1789 stand er in Paris unter Arrest. 1791 schlug sein Fluchtversuch nach Varennes fehl und er musste einer neuen Verfassung zustimmen. 1792 wurde er abgesetzt und ein Jahr später als Bürger *Louis Capet* enthauptet.¹

Öl/Lw. 86,3 x 70,2 cm (im Oval)
Datierung: um 1783/84
Signatur: keine
Provenienz: StA KASSEL S1, Nr. 397: I. „Oel=Gemälde, 20 Zwey Porträts von Louis XVI.; ab 1857 im Besitz von Ludwig Emil Grimm, 1931 von dem Kunsthändler Julius Böhler, München an die Staatlichen Museen Kassel verkauft, heute Museumslandschaft Hessen Kassel
Inv. Nr.: 1875ff, Nr. 1279 (GK 896)
Standort: Neue Galerie, Kassel

Lit. BERRER 1920, 162.; KOOLMAN 1985, 466; SCHWEERS 1994, 172; GRUBER 1998, Wz. G 1; GRUBER 2000, 98, 117, Abb. 8; HERAEUS 2003, 23f., Abb. 7.



Brustbild im Dreiviertelprofil²

Ludwig XVI., gekleidet im grünen Samtrock *habillé à la français*, ist als Halbfigur vor einem oval grünlichbraunen Hintergrund gezeigt.

Sein Haupt, bedeckt mit einer weiß gepuderten Zopfperücke mit seitlicher doppelter Haarrolle ist zum rechten Bildrand gewandt, sein Blick schweift in die Ferne, ein sanftes Lächeln umspielt seinen Mund. Das fleischige Gesicht erscheint rotwangig geschminkt. Parallel zur Blickrichtung schiebt der König die rechte Hand in den Samtrock, der mit reicher Goldstickerei, weißen Spitzen an den Ärmeln und einem

¹ Vgl. BLACK/PORTER 1994, 352.

² Fotoarchiv der MHK.

Jabot verziert ist. Die blaue Schärpe des Ordens *Saint Esprit*³, die über Schulter und Brust des Gewandes liegt, wiederholt diese Richtung der Handhaltung. Gegenüber der Ehrenschmuckbinde, dem Kordon, prunken der dazu gehörige silberne Stern des französischen *Heilig-Geist-Ordens* sowie der habsburgischen Orden vom *Goldenen Vlies*⁴ am roten Band.

Nach dem Brief von Ludwig Emil Grimm, dem Schwiegersohn Böttners, den er am 16. November 1857 an den Kunsthändler Artaria schrieb, könnten die drei Gemälde des Königs im Jahre 1783/84 entstanden sein. Böttner war in dieser Zeit zum zweiten Mal in Paris und malte neben mehreren Porträts französischer Adeliger

„ 3 lebens grosse Brust Bildnisse, darstellend [...] den König Ludwig der sechszehnte v. Frankreich“.

Eins davon scheint Grimm nach München verkauft zu haben; er erklärte es zum „Besten“ dieser Serie.⁵ Die anderen zwei Bildnisse sind ansonsten nirgendwo erwähnt und lassen sich bisher nicht nachweisen.

Auch wenn Grimm diese Gemälde, die Böttner von Ludwig XVI. angefertigt haben soll, in seinen Lebenserinnerungen als „Naturskizzen“⁶ bezeichnet, darf man davon ausgehen, daß der König nicht persönlich Modell saß. Dem jungen hessischen Maler lagen wahrscheinlich Repliken offizieller Staatsporträts französischer Souveräne vor. So könnte beispielsweise für den von Böttner gewählten in die Ferne schweifenden Blick und der nach rechts gewandten Haltung mit der eingeschobenen Hand das Gemälde von Joseph Siffrein Duplessis von Ludwig XV. aus dem Jahr 1755 Vorbild gewesen sein. In den Gesichtszügen und in dem reich verzierten Rock orientierte er sich dagegen möglicherweise an ein Königsporträt Ludwig XVI. von

³ Der französische *Saint Esprit (Heilig Geist) Orden* wurde 1578 von Heinrich III. gestiftet, vgl. DORLING/PURVES 1983, 190.

⁴ Gestiftet 1430 als höchste habsburgisch-österreichische Auszeichnung, vgl. ebd. 151.

⁵ Vgl. dazu den Brief Ludwig Emil Grimms vom 16.11.1857 an den Kunsthändler Artaria: „ Ich habe 3 lebens grosse Brust Bildnisse, darstellend Ins den König Ludwig der sechszehnte v. Frankreich. 2t seine Gemahlin Marie Antoinette [...], gemalt von meinem 1806 verstorbenen Schwiegervater Wilhelm Böttner, Hofmaler des Kurfürsten u. Professor bei hiesiger Akademie d. b. K [...]. Die Bilder sind meisterhaft gemalt. Doch halte ich das des Königs für das Beste [...]. Im Jahr 1783 reisste er [Böttner] zum 2t. mal nach Paris, hier genoß er viele Auszeichnungen, er malte Ludwig d. 16t. 3 mal, Marie Antoinette 4 mal [...]. Ich glaube nun, dass die besprochenen hiesigen Bildnisse die ersten Originale waren, wonach B. in Paris die anderen fertigte und deshalb noch größeren werth haben.“ Vgl. KOOLMANN 1985, 466.

⁶ S. STOLL 1913, 530.

von Antoine François Callet. Die lebensechte Darstellung von Ludwig XVI., die in dem Bild von Böttner zum Ausdruck kommt und seinen Schwiegersohn möglicherweise veranlasste, diesbezüglich von „Naturskizzen“ zu berichten, ist der Sorgfalt zu zuschreiben, mit der das



Duplessis, um 1755 ⁷



Callet, 1786 ⁸

Gesicht gemalt wurde: Die Stirn des Souveräns wird dabei nicht nur durch ihre Höhe, sondern auch durch den Lichteinfall betont. Böttner zeigt einen in Gedanken vertieften Herrscher mit freundlich zufriedenen Ausdruck. Die in den Rock geschobene Rechte ergänzt dieses Ganz-bei-sich-Sein des Herrschers und ist überdies wohl auch ein Zeichen einer aufgeklärten Haltung, die die Schärpe und die Orden nur noch als schmückendes Beiwerk verstanden sehen will.

Einer der ersten unter den prominenten Künstlern, der ein derart „aufgeklärtes“ Porträt präsentierte, war Maurice-Quentin de la Tour mit seinem Pastell des *Honoré Armand, Duc de Villars*. Dieses zeichnet sich – wie das von Böttner hier vorgestellte Königsporträt – durch eine Reduktion der Form, der Attribute und durch eine Konzentrationsbündelung auf das individuelle Gesicht aus, was die „raumlose“ Folie des Hintergrundes bewirkt.⁹

⁷ Joseph Siffrein Duplessis (1725-1802), *Louis XVI. roi de France*, KAT. VERSAILLES 1995, Vol. I, 286, Abb. 1592, MV 3966; Abb. color aus: AK PARIS 2008, 118, Abb. 77.

⁸ Antoine-François Callet (1741-1823), *Louis XVI. roi de France*, Abb. aus: KAT. VERSAILLES 1995, Vol. I, 135, Abb. 754, MV 218; Abb. color aus: Internet:

<http://www.scholarsresource.com/browse/period/135?page=5> Aufruf am 13.12.09.

⁹ Vgl. KLUXEN 1989, 92 und dazu die Abb. 25: Pastell von Maurice-Quentin de la Tour (1704-1788): *Honoré Armand, Duc de Villars*, 1770, Aix en Provence, Musée Granet.

PG 2 *Marie-Antoinette, Königin von Frankreich* (1755-1793)

Die jüngste Tochter von Maria-Theresia und Kaiser Franz I. wurde 1770 zur Festigung des Bündnisses zwischen Frankreich und Österreich mit dem Dauphin, dem späteren König Ludwig XVI., vermählt. Die lebenslustige Königin geriet in offenen Konflikt mit der Regierung, die eine Reformpolitik anstrebte. Seit 1789 richtete sich auch der Volkshass gegen die *Autrichienne*. Ihre Verbindung zu Graf Fersen und anderen privaten Liaisons sowie ihre Mitwirkung bei den Vorverhandlungen zum Preußisch-Österreichischen Feldzug von 1792 führten zur Anklage durch das Revolutionstribunal. Die nach dem Spottnamen ihres Gatten *Witwe Capet* genannte Marie-Antoinette war von August 1792 bis zu ihrem Tod durch die Guillotine am 14. 10. 1793 im Gefängnis.¹⁰

Öl/Lw. 87,5 x 71,5 cm (im Oval)
Datierung: um 1784
Signatur: keine
Provenienz: Böttners Nachlass StA KASSEL, S1, Nr. 397: „I. Oel=Gemälde, 21)
Marie-Antoinette. Brust St.“; 1931 von dem Kunsthändler Julius Böhler,
München an die Staatlichen Museen Kassel verkauft, heute MHK
Inv. Nr.: 1875 ff., Nr. 1280 (GK 897)
Standort: Neue Galerie, Kassel

Lit. JUSTI 1795, 296; JUSTI 1819, 61; BERRER 1920, 162, Abb. 8; KOOLMAN 1985, 466; KAT. HAMBURG 1989, 92 mit Abb.; SCHWEERS 1994, 172; GRUBER 1998, 23f, Wz. G 2; GRUBER 2000, 98, 117, Abb. 9; AK KASSEL 2001, 3, Abb. 2; HERAEUS 2003, 24f., Abb. 8; ZWEIG 2007, Einband (Cover)



Brustbildnis nahezu en face in schwarzgrünem Oval¹¹

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III. 2.1.3. *Marie-Antoinette, Königin von Frankreich*

¹⁰ Vgl. BLACK/ PORTER 1994, 352.

¹¹ Fotoarchiv der MHK.

PG 3 *Friedrich II. Landgraf von Hessen-Kassel* (1720-1785)

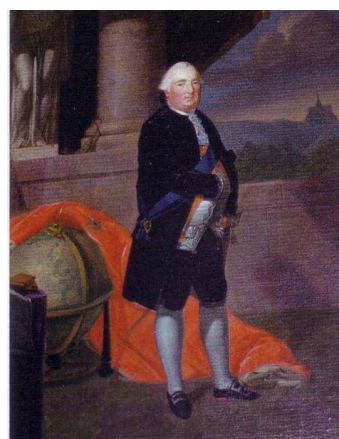
Sohn des Landgrafen Wilhelm VIII.¹² war seit 1740 mit Marie von Großbritannien, Irland und Hannover (1723-1772), Tochter Georgs II., vermählt. 1749 trat er heimlich zum katholischen Glauben über. Nach dem bekannt werden der Konversion im Jahre 1754 trennte sich seine Ehefrau Marie zusammen mit ihren drei Söhnen¹³ von ihm. Wilhelm VIII. erließ eine Assekurationsakte, in der er bestimmte, dass die Vergabe von öffentlichen Ämtern an Katholiken sowie das Abhalten öffentlicher katholischer Gottesdienste in Hessen-Kassel verboten sei, falls Friedrich Landgraf werde. Der kunstsinnige Sohn, seit 1760 als Friedrich II. Landgraf von Hessen-Kassel, hielt sich daran. 1777 gründete er die Kunstakademie und die Gesellschaft der Altertümer. In dem ebenfalls von ihm errichteten Museum Fridericianum machte er, wegweisend für seine Zeit, die Kunstschätze des Landes der Öffentlichkeit zugänglich. Die Finanzmittel dafür bezog er hauptsächlich aus der Vermietung seiner Soldaten an andere Staaten. Friedrich starb 60-jährig an einem Schlaganfall.

Öl/Lw. 82,6 x 67cm
Datierung: um 1786
Signatur: keine
Provenienz: Kurfürstliche Sammlung; Hessische Hausstiftung
Inv. Nr.: FAS B 6
Standort: Museum Schloss Fasanerie/Eichenzell

Lit. JUSTI 1819, 60; SCHENK ZU SCHWEINSBERG 1972, 83; BOTH/VOGEL 1973, 149 mit Abb.; GRUBER 1998, 15f, Wz. G 3; GRUBER 2000, 109, 117, Abb. 10; AK KASSEL 2001, 5



Ganzfigurenporträt im Dreiviertelprofil¹⁴



Ganzfigurenporträt...¹⁵

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III. 2.1.1.

¹² Biographische Daten: vgl. BOTH/VOGEL 1973.

¹³ Wilhelm (1741-1742); Wilhelm I. (1743-1821); Carl (1744-1836); Friedrich III. (1747-1837).

¹⁴ Fotoarchiv der Hessischen Hausstiftung, Museum Schloss Fasanerie/Eichenzell

¹⁵ Privatfoto der Autorin.

PG 3,1 Friedrich II. Landgraf von Hessen-Kassel

Öl/Lw. 143 x 111 cm
Datierung: 1786
Signatur: unten rechts: *W. Böttner pinx. 1786*
Provenienz: Privatbesitz

Lit. BERRER 1920, 162; GRUBER 1998, 17f, Wz. G 4



Kniestück im Dreiviertelprofil¹⁶

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III. 2.1.1.

¹⁶ Privatfoto.

PG 4 *Landgraf Wilhelm IX.* (1743-1821) reg. (1785-1821)

ab 1803 Kurfürst Wilhelm I. von Hessen-Kassel

Er war der Sohn des Landgrafen Friedrich II. und Maria, Tochter Georgs II. von England. Wegen der Assekurationsakte, die seinem Vater auferlegt wurde, wuchs Wilhelm ohne väterlichen Einfluss auf.¹⁷ Gleich zu Beginn des *Siebenjährigen Krieges* 1756 verlobte sein Großvater, Landgraf Wilhelm VIII. den Zwölfjährigen mit der neunjährigen Kusine Caroline, Tochter Friedrichs V. von Dänemark. Zur Erziehung blieben seine Brüder Karl und Friedrich bis 1763 am Hof in Kopenhagen. 1764 – nach seiner Hochzeit mit Caroline von Dänemark – übernahm Wilhelm die Regierung seines Erbteils Hanau. 1772 gründete er die Hanauer Zeichenakademie. Nach dem Tod von Landgraf Friedrich II. 1785 trat er die Nachfolge seines Vaters an und begann ein autokratisches Regime zu errichten. 1786–1789 entmachtete er den Ministerrat. Wilhelm entwickelte sich zum entschiedenen Gegner der Französischen Revolution. 1786–1800 ließ er das Schloss Wilhelmshöhe im klassizistischen und die Löwenburg im neugotischen Stil erbauen. Durch den Reichsdeputationshauptschluß stieg der Landgraf Wilhelm IX. 1803 zum Kurfürsten Wilhelm I. auf. Nach Napoleons Sieg bei Jena floh Wilhelm 1806 vor dem Einmarsch der Franzosen und lebte bis 1813 im Exil in verschiedenen Ländern. Im November 1813 kehrte er im Triumph nach Hessen zurück. Wilhelm musste sich jedoch die Restitution seiner Herrschaft mit Zugeständnissen erkaufen. Er behielt den Titel Kurfürst und wurde *königliche Hoheit genannt*¹⁸. Am 27. Februar 1821 starb er in Kassel und wurde in der Löwenburg beigesetzt.

Öl/Lw. 218 x 133 cm
Datierung: 1788
Signatur: rechts unten: *Wilh. Böttner pinx. 1788*
Provenienz: Landgräfliche Sammlung, Kassel, Schloss Wilhelmshöhe; MHK
Inv. Nr.: 1.1.743
Standort: Schloss Wilhelmshöhe, Weißensteinflügel
Zubehör: Gemälde Rahmen 4.7.2951

Lit. JUSTI 1819, 60; BERRER 1920, 162; GRUBER 1998, 19, Wz. G 5; GRUBER 2000, 109, 117, Abb. 11



Ganzfigurenporträt im Dreiviertelprofil¹⁹



Ganzfigurenporträt...²⁰

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III. 2.1.2. *Landgraf...*

¹⁷ Biographische Daten des Landgrafen Wilhelm IX. vgl. HESSEN 1996, 556 f.

¹⁸ Vgl. HESSEN 1996, 543.

¹⁹ Fotoarchiv der MHK.

²⁰ Privatfoto der Autorin.

PG 4, S1 Landgraf Wilhelm IX.²¹

Kupferstich 39,5 x 29,5cm (Ganzfigurenporträt im Oval)
Datierung: 1788
Signatur: außerhalb des Ovals: *Gemahlt von W. Böttner Gestochen von H. Schwenterley*
Unter der der Darstellung mittig: Wilhelm der Neunte
Landgraf zu Hessen-Cassel

Se. Hochfürstl. Durchl: dem Herrn Erbprinzen zu Hessen-Cassel 1788
von H. Schwenterley Cassel 1788

Provenienz: Landgräfliche Sammlung, Kassel, Schloss Wilhelmshöhe; MHK
Inv. Nr.: Inv. Nr. 1.2.1966
Standort: Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, Graphikdepot

Lit. GRUBER 1998, Wz. S1



Weitere Ausführungen zu diesem Kupferstich in Kapitel III. 2.1.2. *Landgraf...*

²¹ Vorlage: vgl. Abb. PG 4

PG 4,1 *Landgraf Wilhelm IX.* (ohne Abb.)

Öl/Lw. 221 x 138 cm (Ganzfigurenporträt)
Datierung: 1790
Signatur: in der rechten unteren Bildecke auf einem Stein: *W. Böttner p.1790*
Provenienz: Landgräfliche Sammlung, Kassel, Schloss Wilhelmshöhe; MHK
Inv. Nr.: Inv. Nr. 1.1.94
Standort: Bad Homburg, Schloss, Hirschgartenflügel, Vorrat

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III. 2.1.2. *Landgraf...*

PG 4,2 *Landgraf Wilhelm IX.*

Öl/Lw. 145 x 114 cm
Datierung: 1788
Signatur: am rechten Oberschenkel des Landgrafen auf einem Stein: *W. Böttner, p. 1788*
Provenienz: Landgräfliche Sammlung, Kassel Schloss Wilhelmshöhe; MHK
Inv. Nr.: 1.1.771
Standort: Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, Weißensteinflügel

Lit. HEIDELBACH 1957, 204, TAFEL 30; GRUBER 1998, Wz. G 7



Kniestück im Dreiviertelprofil ²²



Kniestück ... ²³

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III. 2.1.2. *Landgraf...*

²² Fotoarchiv der MHK.

²³ Privatfoto der Autorin.

PG 4,3 *Landgraf Wilhelm IX.*

Öl/Lw. 145 x 112 cm
Datierung: um 1788
Signatur: keine
Provenienz: Universitätsmuseum Marburg (Erwerbungsdatum unbekannt)
Inv. Nr.: 1. 086
Standort: Marburg

Lit. GRUBER 1998, Wz. G 8



Kniestück im Dreiviertelprofil ²⁴

PG 4,4 *Landgraf Wilhelm IX.*

Öl/Lw. 145 x 113,5 cm
Datierung: 1798
Signatur: beim linken Oberschenkel: *W. Böttner, p. 1798*
Provenienz: Landgräfliche Sammlung, Kassel, Schloss Wilhelmshöhe; MHK
Inv. Nr.: 1.1.770
Standort: Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, Weißensteinflügel, Kurprinzenzimmer (Nr. 112)

Lit. GRUBER 1998, Wz. G 9



Kniestück im Dreiviertelprofil ²⁵

Weitere Ausführungen zu PG 4,3 und PG 4,4 in Kapitel III. 2.1.2. *Landgraf...*

²⁴ Fotoarchiv der Universität Marburg; Eine weitere Replik: Kulturstiftung Meiningen, Inv. Nr. VI54.

²⁵ Fotoarchiv der MHK.

PG 4,5 *Landgraf Wilhelm IX.* (Abb. s. GRUBER 1998, Wz. G 10)

Öl/Lw. 145,5 x 113,5 cm (Kniestück)
Datierung: um 1788
Signatur: keine
Provenienz: Nachlass der Gräfin Bose; 1887 Museum Bose; 1888 Übergabe an die heutige MHK
Inv. Nr.: AZ 177
Standort: Neue Galerie, Depot, Kassel

Lit. GRUBER 1998, Wz. G 10

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III. 2.1.2. *Landgraf...*

PG 4,6 *Landgraf Wilhelm IX.*

Öl/Lw. 144 x 113,5 cm
Datierung: um 1795
Signatur: keine
Provenienz: seit 1905 in Kassel in städtischem Besitz
Inv. Nr.: AZ 188
Standort: Kassel

Lit. LOSCH 1923, 163f; AK KASSEL 2001, 6, Abb. 5; HERAEUS 2003, 26f.



Kniestück im Dreiviertelprofil²⁶

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III. 2.1.2. *Landgraf...*

²⁶ Fotoarchiv der MHK.

PG 4,7 *Landgraf Wilhelm IX.*

Öl/Lw. 68,2 x 56,5 cm (im Oval)
Datierung: um 1796²⁷
Signatur: keine
Provenienz: Kurfürstliche Sammlung; Hessische Hausstiftung
Inv. Nr.: FAS B 18
Standort: Museum Schloss Fasanie/Eichenzell

Lit. GRUBER 1998, Wz. G 11



Brustporträt im Dreiviertelprofil²⁸

PG 4,8 *Landgraf Wilhelm IX.*

Öl/Lw. 87,2 x 68,4 cm (im Oval)
Datierung: 1802
Signatur: *fc. 1802*
Provenienz: Aus der Herzog von Sachsen Coburg und Gotha'schen Stiftung für Kunst und Wissenschaft; Stiftung Schloss Friedenstein, Gemäldesammlung
Inv. Nr.: Inventar 1924-27, XI. Nr. 256, SG 942
Standort: Gotha, Schlossmuseum



Halbfigurenporträt im Dreiviertelprofil²⁹

²⁷ Datierung nach Stich S 3.

²⁸ Privatfoto der Autorin.

²⁹ Fotoarchiv der Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha.

PG 4,9 *Landgraf Wilhelm IX.*

Öl/Lw. 67,3 x 51,5 cm (im Oval)
Datierung: 1803
Signatur: keine
Provenienz: seit 1962 im Hessischen Landesmuseum nachgewiesen
Inv. Nr.: L.M 1962, Nr. 50
Standort: Marburg, Hessisches Landesmuseum

Lit. KAT. KASSEL 1991, 32, Nr. 81 (Bury zugeschrieben); GRUBER 1998, Wz. G 11; HERAEUS 2003, 27, Abb. 11



Brustporträt im Dreiviertelprofil ³⁰

Weitere Ausführungen zu PG 4,7, PG 4,8 und PG 4,9 in Kapitel III. [2.1.2.](#)
Landgraf...

³⁰ Fotoarchiv des Hessischen Landesmuseums.

PG 4, S2 Landgraf Wilhelm IX. (ohne Abb.)³¹

Kupferstich 14 x 10 cm (Brustbild im Oval)

Datierung: 1788

Signatur: unterer Bildrand: *gem. v. W. Böttner, gest. v. G. W. Weise 1788*³²

Provenienz: Murhard'sche Bibliothek, Kassel, Abt. Hessen

Frontispiz zum Landgräfl. Hessen-Cassel'schen Staats- und Adress- Kalender auf das Jahr Christi 1789

Lit. GRUBER 1998, 7, Wz. S1

PG 4, S3 Landgraf Wilhelm IX.³³

Kupferstich 14 x 11 cm (im Oval)

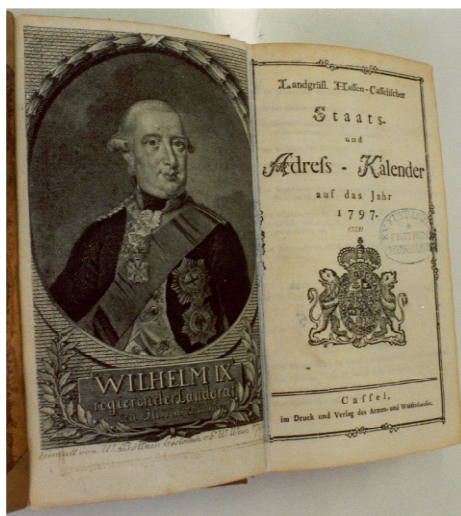
Datierung: 1796

Signatur: unter dem Stichrand: *Gemahlt von. W. Böttner, gestochen von G. W. Weise 1796*

Provenienz: Murhard'sche Bibliothek, Kassel, Abt. Hessen

Frontispiz des Landgräfl. Hessen-Cassel'schen Staats -und Adress- Kalender auf 1797

Lit. GRUBER 1998, Wz. S3



Brustporträt im Dreiviertelprofil³⁴

³¹ Vorlage: vgl. Abb. PG 4,7.

³² Gotthelf Wilhelm Weise (1751-1810) war seit 1778 Hofkupferstecher in Kassel.

³³ Vorlage: vgl. Abb. PG 4,7.

³⁴ Privatfoto der Autorin.

PG 4, S4 Landgraf Wilhelm IX.³⁵

Kupferstich 14 x 11 cm (im Oval)
Datierung: 1798
Signatur: unter dem Stichrand: *W. Böttner pinx. G. W. Weise fec. 1796*
Provenienz: Murhard'sche Bibliothek, Kassel, Abt. Hessen
Frontispiz des Landgräfl. Hessen-Cassel'schen Staats- und Adress- Kalender auf 1797

Lit. GRUBER 1998, Wz. S4



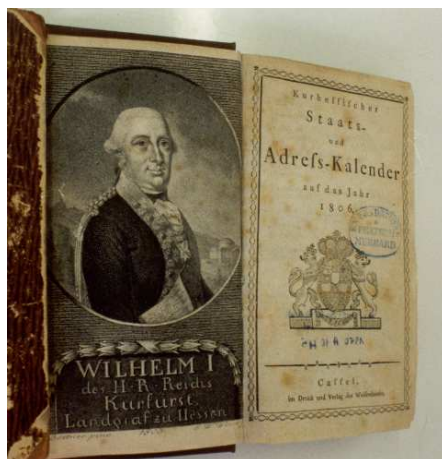
Brustporträt im Dreiviertelprofil³⁶

PG 4, S5 Wilhelm IX.³⁷

Kupferstich 13 x 10 cm (im Oval)
Datierung: 1803
Signatur: unter dem Bildrand: *W. Böttner pinx. 1803 G. W. Weise sc*
Provenienz: Murhard'sche Bibliothek, Kassel, Abt. Hessen
Frontispiz des Kurhessischen Staats- und Adress- Kalender auf das Jahr 1806

Gleiches Abbild jedoch neu gestochen für Kalender 1807

Lit. GRUBER 1998, Wz. S5



Brustporträt im Dreiviertelprofil³⁸

³⁵ Vorlage: vgl. Abb. PG 4,8.

³⁶ Privatfoto der Autorin.

³⁷ Vorlage: vgl. Abb. PG 4,7.

³⁸ Privatfoto der Autorin.

PG 4, S6 Landgraf Wilhelm IX.³⁹

Kupferstich 40 x 30 cm (im Oval)

Datierung: 1814

Signatur: unter dem Bildrand links: *W. Böttner pinx. 1803*, rechts: *H. Ritter sculp. 1814*

Provenienz: MHK

Inv. Nr.: 91228

Standort: Schloss Wilhelmshöhe

Lit. GRUBER 1998, Wz. S6



Brustporträt im Dreiviertelprofil⁴⁰

Weitere Ausführungen zu PG 4, S2-S6 in Kapitel III. 2.1.1. *Landgraf...*

³⁹ Vorlage: vgl. Abb. PG 4, S5, (vgl. Stich Weise).

⁴⁰ Privatfoto der Autorin.

PG 5 *Selbstbildnis Böttners mit Mappe*

Öl/Lw. 32,5 x 24,5 (ursprünglich Halbfigurenporträt im Oval)
Datierung: 1774
Signatur: auf der Mappe: *Böttner 1774*
Provenienz: ehemals Familienbesitz, Dr. Alfred Winterstein
Standort: unbekannt

Lit. BERRER 1920, 159; AH KASSEL 1965, 8; GRUBER 98, Wz. G 47; GRUBER 2000, 119, Abb. 17



Halbfigurenporträt im Dreiviertelprofil mit 'redenden Händen'⁴¹

Unter einem tief ins Gesicht gezogenen schwarzen Dreispitz mit Goldborte hat Böttner sein junges Gesicht auf den Betrachter gerichtet.

Der Blick erscheint versonnen; die Physiognomie ist ruhig und ebenmäßig: mandelförmige Augen unter sichelförmigen Brauen, eine geradlinige Nase und weich geschwungene volle Lippen über einem Kinngübchen. Vor der Brust, unter dem rechten Arm geklemmt, hält der junge Wilhelm in der linken Hand eine Mappe, die mit *Böttner 1774* beschriftet ist. Seine elegante Kleidung besteht aus einem braunen Rock, der mit einem grünen Kragen verziert ein weißes locker geknotetes Halstuch schmückend hervorhebt.

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel. III. 2.2.3. *Selbstporträts*.

⁴¹ Vgl. CALABRESE 2006, 134; Farbproduktion aus: StA Kassel S1, Nr. 397, loses Blatt.

PG 6 *Fräulein Häddrich*

Öl/Lw.	70,5 x 56 cm
Datierung:	um 1780/85 ⁴²
Signatur:	keine: verso (von fremder Hand): <i>Frl. Häddrich</i>
Provenienz:	1927 Elisabeth Claus, Kassel; 1951 erworben für die Staatlichen Museen von Herrn Krebs, Kassel, als Stiftung des Museumsverbandes für Kurhessen Waldeck
Inv. Nr.:	L.M 1951 Nr. 1
Standort:	Neue Galerie, Kassel

Lit. AK KASSEL 1927, Nr. 16 (als „Fräulein Häddrich“); HERZOG 1967, Abb. 2; KAISER 1976, 18, Tf.14; SCHWEERS 1994, 172; GRUBER 1998, Wz. G 21; GRUBER 2000, 118; AK KASSEL 2001, 9, Abb. 10; HERAEUS 2003, 27, Abb. 11



Halbfigurenporträt, nahezu en face⁴³.

Vor einem rostroten Vorhang, der sich nach rechts öffnet und ein gefensterter Mauerwerk vor einem Landschaftsausblick frei gibt, stützt sich eine Dame mit verschränkten Armen auf eine Brüstung.

Fräulein Häddrich schaut unter einem hohen Hut aus braunen Augen den Betrachter ein wenig von unten herauf an. Die schmale Krempe der schwarzen Kopfbedeckung löst sich über der Stirn in einer Spitze auf, die die zarten Gesichtszüge mit dem hellen Teint des Fräuleins sowie die seitlich auf die Schulter fallenden fülligen, rotbraunen Haarlocken effektiv hervortreten lassen. Passend zum Hut, der zum rechten Bildrand mit einem Blumenbouquet geschmückt ist, hat Böttner der Dargestellten eine mit Spitzenbordüren besetzte schwarze Stola umgelegt. Sie bedeckt ihre rechte Schulter während sie links herabgerutscht ist, so dass ein orangefarbenes Kleid mit halblangen Ärmeln und ein transparent-weißes Fichu mit einer grünen Schleife am Dekolleté kontrastreich sichtbar werden. In der rechten Hand hält das Fräulein einen zusammengeklappten Fächer.

Diesen Bildaufbau und die Pose, die auch Tischbein d. Ä. gerne in Anlehnung an die französische und niederländische Porträtmalerei verwendete, greift Böttner in dem Bild der Caroline von Schlotheim (PG 15) erneut auf.⁴⁴ An Stelle des Fächers hält die Mätresse des Königs ein Buch in der Hand.

⁴² Einen Anhaltspunkt für die Datierung geben der um 1780 modische schwarze Hut und die fülligen Seitenrollen der Frisur.

⁴³ Fotoarchiv MHK.

⁴⁴ Vgl. u. A. HERAEUS 2003, 28f, Abb. 249.

PG 7 *Selbstbildnis Böttners im Reisekostüm*

Öl/Lw. 56 x 44,3
Datierung: 1781
Signatur: unten rechts: *W. Böttner 1781*
Provenienz: erworben 1906 vom Kunsthändler Peter Flory Wiesbaden, aus dem Besitz von Frau Vitzthum, einer Urenkelin von Ludwig Emil Grimm, dem Schwiegersohn von Böttner für die heutige MHK
Standort: Neue Galerie, Kassel, Schausammlung

Lit. JUSTI 1796, 302; HERZOG 1967, Abb. 13; HERZOG 1969, 76, Abb. XX; BOTH/VOGEL 1973, 202, Abb. 62; KAISER 1976, 19; SCHWEERS 1994, 172; AK Kassel 1996, 10f, Nr. 15; GRUBER 98, Wz. G 48; GRUBER 2000, 119; AK KASSEL 2001, 1, Abb. 1; HERAEUS 2003, 28, Abb. 12



Brustporträt im Dreiviertelprofil ⁴⁵

Böttner stellt sich selbst vor einem neutralen dunklen Hintergrund dar. Sein Körper ist zum rechten Bildrand gewandt, jedoch blickt das faltenlos junge Gesicht direkt und klar dem Betrachter entgegen und wird durch einen Lichteinfall von links akzentuiert.

Ein breitkrepziger, runder, schwarzer Hut ist leicht in die Stirne gezogen. Darunter sind die Rollen seines fahlbraunen Haares sichtbar und ein auf den Rücken fallender Zopf. Böttner trägt ein schwarzes mit einem in Gold eingefassten blauen Samtkragen versehenes Cape. Es ist rot gefüttert, was in Kombination mit den Lippen den einzigen Farbakzent setzt. Jegliche Attribute, die auf eine künstlerische Tätigkeit hinweisen, fehlen. Lediglich das Reisekostüm ist ein Hinweis auf Böttners Studieninteresse. Es war das Kleidungsstück, welches bei den damals in Rom lebenden Künstlern, Gelehrten und Diplomaten besonders in Mode war.⁴⁶

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel. III. 2.2.3. *Selbstporträts*.

⁴⁵ Privatfoto der Autorin.

⁴⁶ Vgl. AK KASSEL 1996, 12.

PG 8 *Böttners Eltern*

Der Vater hält ein Blatt mit folgenden biographischen Daten in seiner rechten Hand: *Jacob Böttner, geboren / 6. März 1717 / Anna Catharina Böttner, / geborene Hilgenberger / 11. September 1718.* Die Eltern des Malers heirateten 1744.⁴⁷ Sein Vater Jacob starb 1787, seine Mutter Anna Catharina 6 Jahre später, im Jahr 1793.⁴⁸

Öl/Lw. Maße unbekannt
Datierung: 1782
Signatur: unten rechts: *W. Böttner pinx 1782*
Provenienz: unbekannt; Farbabbildung aus Böttners Nachlass StA KASSEL, S1, Nr. 397

Lit. JUSTI 1819, 61; BERRER 1920, 155; GRUBER 98, Wz. 52; Gruber 2000, 119, Nr. 19



Halbfiguren im Dreiviertelprofil⁴⁹

Die Eltern Wilhelm Böttners haben für das Gemälde auf zwei Stühlen Platz genommen, deren runde Rückenlehnen vor dem unifarbigen Hintergrund gut erkennbar sind. Die Mutter des Malers, die zum linken Bildrand sitzt, schaut auf den Betrachter und hat sich bei ihrem Mann, der in ihre Richtung blickt, untergehakt

Das Gesicht der Anna Catharina Böttner trägt deutliche Alterszüge: zwei senkrecht eingekerbte Stirnfalten zwischen tief liegenden braunen Augen, eine scharfkantige Nase innerhalb ausgeprägter Nasolabialfalten, schmale Lippen, die von Mundwinkelfältchen umgeben sind und etwas eingefallene, schwach gerötete Wangen. Eine eng anliegende schwarze Haube mit weißem Spitzenbesatz verdecken die Haare. Sie trägt ein altrosa Jackenkleid mit eingelegtem weißen Fichu, dessen Farbe sich in einer Brustschleife wiederholt. Während ihr Blick nachdenklich, in sich gekehrt auf den Bildbetrachter gerichtet ist, schaut Jacob Böttner zu seiner Frau herüber, ohne sie direkt anzusehen. Sein Gesicht zeigt deutliche Ähnlichkeiten zu dem Selbstbildnis seines Sohnes (PG 29) von 1795, insbesondere die mit einem zarten Höcker versehene Nase, welche an der Spitze leicht nach unten gezogen ist, die volle Unterlippe und das runde etwas aufgewölbte Kinn. Der Vater ist bekleidet mit einer graugrünen Jacke, die sowohl am Brustverschluss als auch an den Ärmeln große Knöpfe aufweist und die er über weißem Hemd mit roter Weste trägt. Dieses Rot setzt einen Farbakzent im Bild und findet sein farbliches Gegenüber in einem roten Schreibstift, der auf dem kleinen Tisch, an dem der Vater sitzt, neben anderen Schreibutensilien liegt. In der rechten Hand hält Jacob Böttner eine Feder, in der Linken ein Papier mit seinen Lebensdaten und denen seiner Frau.

⁴⁷ Traubuch der Gemeinde Ziegenhain 1744, S. 54, Nr. 15.

⁴⁸ JUSTI 1819, 61.

⁴⁹ Verkleinerung der Farbabbildung aus StA KASSEL, S1, Nr. 397.

PG 9 *Porträt eines Mannes am Hofe Friedrich II.*

Öl/Lw. 84,2 x 69,7
Datierung: 1783
Signatur: links über der Schulter: *W. Böttner pinx 1783*
Provenienz: alter Bestand, Erwerbungsdatum für die MHK unbekannt
Inv. Nr.: 1875ff. Nr. 1625a
Standort: Neue Galerie, Kassel

Lit. HERAEUS 2003, 29, Abb. 14



Halbfiguren Porträt im Dreiviertelprofil⁵⁰

In der traditionellen Pose höfischer Standesporträts führt Böttner vor indifferentem dunklem Grund ein bis heute unbekanntes Mitglied des Hofes von Hessen-Kassel vor.

Auf die hessisch-aristokratische Zugehörigkeit weisen der auf der Brust befestigte Stern des Hessischen Hausordens vom Goldenen Löwen und das dazugehörige dunkelrote Schulterband. Während der Oberkörper des Edelmannes sich mit seiner linken Schulter aus dem Bild dreht, wendet sich sein Kopf dem Betrachter zu. Die grau gepuderten Haare sind seitlich zu je einem Röllchen frisiert und werden im Nacken von einer Schleife zusammengehalten. Der Kavalier trägt einen taillierten, hellblauen Seidenfrack mit gestickten Blütenranken am Revers und an den unteren Ärmeln. Darunter blitzt ein Harnisch aus dem ein weißes Spitzenjabot quillt. Der rechte Arm, der sich auf den Knauf eines Stockes stützt, verschwindet unter einem hellroten Mantel; der linke Arm des Mannes ist seitlich ausgestemmt und liegt mit seiner Hand auf dem Oberschenkel.

⁵⁰ Fotoarchiv der MHK.

PG 10 *Selbstbildnis Böttners mit Palette*

Öl/Lw. 79,8 x 67,3
Datierung: um 1785/90
Signatur: keine
Provenienz: 1915 und 1927 im Besitz von Frau Stabsarzt Dr. Egger/ Kassel erwähnt; 1942/43 als Leihgabe von Lilli Egger in die Staatlichen Kunstsammlungen/Kassel gegeben; 1969 erworben durch die Staatlichen Kunstsammlungen von Clara Egger, MHK
Inv. Nr.: 1875 ff., Nr. 151
Standort: Neue Galerie, Kassel, Schausammlung

Lit. GRONAU 1915, Abb. 1; BERRER 1920, 155, 161 und Abb. 1; AK KASSEL 1927, Nr. 17; AK KASSEL 1985, 329, Abb. AK BERLIN 1991, 218f; SCHWEERS 1994, 172; AK KASSEL 1996, 37f, Nr.12; GRUBER 98, Kat. Nr. G 49; GRUBER 2000, 119; AK KASSEL 2001, 4, Abb. 3; HERAEUS 2003, 32, Abb. 16.



Halbfigurenporträt im Dreiviertelprofil ⁵¹

Böttner stützt sich, in selbstsicherer Pose, lässig mit seinem rechten Unterarm auf einen Fensterrahmen, so dass sein Ellenbogen scheinbar aus dem Bild ragt.

Während sein Oberkörper zum linken Bildrand vom Betrachter weggedreht ist, richtet sich sein forschender Blick intensiv auf ihn. Das Gesicht des Malers ist blass und wirkt edel und durch die glatte lasierende Malweise nahezu porzellanartig. Er ist dezent mit einem braunen Rock gekleidet, in dem ein weißes geknotetes Halstuch eingesteckt ist. Sein grau gepudertes Haar ist seitlich zu drei Rollen frisiert, die die Ohren teilweise verdecken. Während er rechts in der Hand des abgestützten Armes einen Malstock umfasst, hält er in der linken mehrere Pinsel und eine Palette als Zeichen seiner Profession. Im Hintergrund ist links ein moosgrüner Vorhang und rechts eine Staffelei mit einer aufgestellten leeren Leinwand nur schemenhaft zu erkennen.

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel. III. 2.2.3. *Selbstporträts*.

⁵¹ Fotoarchiv der MHK.

**PG 11 *Friedrich von Hessen* (1747-1837)
mit seiner *Gemahlin Karoline Polyxene* (1762-1823)**

1786 wurde die Ehe zwischen dem jüngsten Bruder Wilhelm IX., dem Gouverneur der niederländischen Festung Maastricht Friedrich von Hessen und der Prinzessin Karoline Polyxene von Nassau-Usingen geschlossen. Eine Eheschließung für die nach Meinung Wilhelms IX. „weder Ancientität [der Familie] noch reelle Vorteile sprachen“⁵². Aus ihr gingen acht Kinder hervor.⁵³

Öl/Lw. 138,3 x 225,4 cm
Datierung: um 1786⁵⁴
Signatur: keine
Provenienz: Landgräfliche Sammlung, Schloss Rumpenheim; Hessische Hausstiftung
Inv. Nr.: FAS 19
Standort: Museum Schloss Fasanerie/Eichenzell

Lit. JUSTI 1819, 60; BERRER 1920, 164; HESSEN 1996, 254 mit Abb. 46; GRUBER 1998, Wz. G 15



Friedrich von Hessen mit seiner Gemahlin⁵⁵



farbiges Detail⁵⁶

Polyxene posiert sitzend am Spinett, während ihr Gatte mit überkreuzten Beinen lässig neben dem Instrument steht und sich auf ihm abstützt.

Aus dunkel umschattet geschminkten Augen wendet die Landgräfin ihren Blick auf den Betrachter. Über ihrem niedrigen Haaransatz türmt sich eine hellgraue hohe und gelockte Perücke. Ein langes weißes Atlaskleid mit enger Taille und weitem Reifrock hebt den schlanken Körper besonders hervor. Friedrich, Stammvater der Linie Hessen-Rumpenheim blickt konzentriert auf seine Gemahlin. In seinem Gesicht erkennt man die Ähnlichkeit zu dem von Böttner gemalten Ganzfigurenporträt des Prinzen PG 13. An Friedrichs dunkelblauen Uniformrock mit ponceaurotem Innenfutter und Aufschlägen trägt er silberne Epauletten, dazu Abzeichen und Schärpen des *dänischen Elefantens* und des hessischen *Goldenen Löwen* wie den Orden *pour la vertu militaire*. Helles Tageslicht, das durch ein Fenster hereinströmt, beleuchtet von links die häusliche Szene. Im Hintergrund hängen zwei runde Gemälde an der Wand, die ikonographisch die Eltern von Polyxene sein könnten.

⁵² HESSEN 1996, 255.

⁵³ HUBERTY U. A. 1976, Bd. 1, 188 f.

⁵⁴ Vgl. HESSEN 1996, 254. [1781 hatte Prinz Friedrich Rumpenheim seinem Bruder Karl abgekauft.]

⁵⁵ Fotoarchiv Hessische Hausstiftung.

⁵⁶ Privatfoto der Autorin.

PG 12 Familienbild des Landgrafen Wilhelm IX.

Zu den dargestellten Personen von links nach rechts: Landgräfin Caroline und Landgraf Wilhelm IX. mit ihren drei Kindern⁵⁷, Wilhelm (1777-1847), später Kurfürst Wilhelm II; Karoline Amalie (1771-1848), die 1802 mit dem Herzog August von Sachsen-Gotha verheiratet wurde und Marie Friederike (1768-1839), die von 1794 bis 1817 mit Fürst Alexis von Anhalt-Bernburg vermählt war.⁵⁸

Öl/Lw. 121,4 x 148,6cm
Datierung: 1787
Signatur: links unten: *W. Böttner p. 1787*
Provenienz: Kurfürstliche Sammlung; Hessische Hausstiftung
Inv. Nr.: FAS B 12
Standort: Museum Schloss Fasanerie/Eichenzell

Lit. JUSTI 1819, 61; BERRER 1920, 164; LOSCH 1923, Abb. 217; LAUER 1995, 46, Abb. 34; HESSEN 1996, Abb. XXII; GRUBER 1998, Katalog G 131 mit Text



*Familienbild des Landgrafen Wilhelm IX.*⁵⁹

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III. 2.2.2.

⁵⁷ Der älteste Sohn Friedrich, der am 8. August 1772 geboren wurde, verstarb bereits 1784.

⁵⁸ Zur Genealogie vgl. ECKHART 2005, 123.

⁵⁹ Privatfoto der Autorin.

PG 13 *Prinz Friedrich von Hessen-Kassel* (1747-1837)

Er war der jüngste Sohn von Friedrich II. und der britischen Prinzessin Marie. Wie sein Bruder Wilhelm IX. wurde er ab 1754 erst in Hanau, dann in Kopenhagen erzogen. 1760 berief man ihn zum Oberst in die dänische Armee und ab 1764 befehligte er das norwegische Korps Dänemarks. 1768 trat er in holländische Dienste und kommandierte als Generalmajor ein Dragoner-Regiment. 1784 wurde er zum Gouverneur der Festung Maastricht ernannt, in der er 1794 nach siebenwöchiger Belagerung vor den Franzosen kapitulieren musste. Danach lebte er als Privatmann auf seinem Schloss Rumpenheim bei Kassel, wo er ab 1805 den Titel des Landgrafen tragen durfte.⁶⁰

Öl/Lw. 220,5 x 137 cm
Datierung: 1787
Signatur: unten am Degen: *W. Böttner Caßel pinx 1787*
Provenienz: Landgräfliche Sammlung, Schloss Rumpenheim; Hessische Hausstiftung
Inv. Nr.: FAS B 427
Standort: Museum Schloss Fasanerie/Eichenzell

Lit. SCHENK ZU SCHWEINSBERG 1986, 116, Abb. 108; JUSTI 1819, 60; BERRER 1920, 164; GRUBER 1998, Wz. G 14



Ganzfigurenbildnis im Dreiviertelprofil⁶¹



farbiges Detail⁶²

Prinz Friedrich ist in seiner Gesamtfigur vor einer Säulenarchitektur zu sehen, die auf der rechten Seite den Ausblick auf eine Stadt, vermutlich Maastricht, freigibt. Links von ihm liegen auf einem Tischchen ein hermelinbesetzter roter Mantel und die Pläne von Maastricht und Kassel.

Friedrichs ovales Gesicht ist von einer langen Nase, einem spitzem Kinn, blauen Augen und einer breiten Stirn geprägt. Die Haare sind grau gepudert und jeweils über den Ohren zu einem *ail de pigeons* aufgerollt. Bekleidet ist er mit einem dunkelblauen Uniformgehrock über einer roten, gold eingefassten Weste und einer roten Kniehose mit blauen Abschlüssen, die in langen schwarzen Stiefeln steckt. Auf dem linken Rockteil ist über dem Ordensstern des hessischen *Goldenen Löwen* der dänische Elefantenorden befestigt; die dazugehörige hell blaue Schärpe ist über die Brust gelegt, so dass der Orden *pour la vertu militaire* am Halsband wirkungsvoll unterlegt wird.

⁶⁰ Zu den biographischen Daten vgl. allg. HESSEN 1996.

⁶¹ Fotoarchiv der Hessischen Hausstiftung.

⁶² Privatfoto der Autorin.

PG 14 *Generalleutnant Martin Ernst von Schlieffen* (1732-1825) .

Von Schlieffen wurde am 30.10.1732 in Pudenzig in Pommern geboren und trat bereits im Alter von 13 Jahren in die preußische Armee ein. Aufgrund seiner schwachen Gesundheit wurde er 1755 verabschiedet, jedoch ab 1760 in den hessischen Militärdienst übernommen, wo er innerhalb von 12 Jahren vom Fähnrich zum Generalleutnant avancierte. Er wurde zum wichtigsten und einflussreichsten Ratgeber des Landgrafen Friedrichs II., dessen Außenpolitik und Kulturpolitik er als Minister mit großem Geschick führte. Von Schlieffen war als Kurator des Collegium Carolinum der unmittelbare Vorgesetzte der dort unterrichteten Professoren. Durch die Berufung viel versprechender, meist junger Gelehrter an das Collegium Carolinum und an das Collegium Medicum machte er die Residenz Kassel zu einem Schwerpunkt „aufgeklärter“ Gelehrsamkeit. Nach dem Tode Friedrichs II. trat er 1789 abermals in den preußischen Dienst und wurde zum Mitglied der Berliner Akademie der Wissenschaften gewählt. 1792 nahm er seinen Abschied, weil ihm der Oberbefehl über die preußischen Truppen nicht übertragen wurde. Die von Frankreich angebotene Ernennung zum Marschall lehnte er ab. Bis zu seinem Tod 1825 lebte er als Junggeselle, ganz seinen wissenschaftlichen Neigungen zugewandt, meist auf dem Gut Windhausen in der Nähe von Kassel.⁶³

Öl/Lw. 145,5 x 114,5 cm
Datierung: um 1788
Signatur: links unten: *W. Böttner pinx 1788*
Provenienz: Privatbesitz

Lit. JUSTI 1819, 61; GRUBER 1998, Wz. G 166



Kniestück im Dreiviertelprofil⁶⁴

Der Generalleutnant ist zentral in der Bildmitte dargestellt und stützt sich mit seinem ausgestreckten rechten Arm auf einen Stab, der sich dem linken Bildrand zuneigt. Die andere Hand liegt am Schwertgriff.

Von Schlieffen hat ein recht rundes Gesicht mit einer auffällig nach oben gebogenen Nase. Sein Blick schweift rechts am Betrachter vorbei in die Ferne. Er ist in eine weiße Uniform mit sehr breitem Silberbesatz am Brustverschluss und etwas dezenterem an den Ärmeln gekleidet.⁶⁵ Sein Rock ist mit einer roten Schärpe und dem dazugehörigen Stern des hessischen *Goldenen Löwen*, sowie dem Orden *pour vertu militaire* dekoriert. Unmittelbar hinter sich hat er links seinen schwarzen Zweispiß auf seinem Militärmantel abgelegt.

Im Hintergrund ist links ein Baum und rechts ein Schlachtfeld erkennbar, was an das Ganzfigurenporträt Landgrafen Wilhelm IX. (PG 4) erinnert.

⁶³ Vgl. biographischen Daten BOTH/VOGEL 1973, 29-75.

⁶⁴ Privatfoto der Autorin.

⁶⁵ Die Uniform ist vermutlich die des Kommandanten des landgräflichen Garde Corps. Diese Position hatte Schlieffen ab 1760 inne. Vgl. BOTH/VOGEL 1973, 21f.

PG 15 *Caroline Juliane Albertina von Schlotheim* (1767-1847)

Im Frühjahr des Jahres 1788 traf Landgraf Wilhelm IX. die 21-jährige Caroline von Schlotheim. Über ihre Herkunft ist wenig bekannt.⁶⁶ Sie war die vierte und letzte Liaison Wilhelms IX., die von Anfang an den Charakter einer *mariage de conscience* hatte und von Wilhelms Umgebung und seiner Familie als solche anerkannt wurde. Selbst die Landgräfin arrangierte sich mit ihr. Aufgrund ihres Taktes und der bescheidenen Zurückhaltung wurde sie in Kassel achtungsvoll Gräfin Schlotheim genannt.⁶⁷ Aus dieser morganatischen Ehe des Landgrafen mit Caroline Albertine Juliane gingen zehn Kinder hervor. Caroline von Schlotheim hatte Wohnungen im Bellevue Pavillon Nr. 2, in Weißenstein und in der Löwenburg.⁶⁸ Die 1811 vom Kaiser mit dem Titel einer Gräfin von Hessenstein versehene Caroline begleitete den späteren Kurfürsten Wilhelm I. auf allen Stationen seines Exils (1806-1813). Sie überlebte ihn um 26 Jahre.

Öl/Lw. 85,8 x 70,7 cm
Datierung: 1788
Signatur: unten links auf dem Fenstersims: *W. Böttner p.1788*
Provenienz: 1905 schenkte es Frau Stenglin aus Dresden, eine Enkelin der Dargestellten den Staatlichen Museen in Kassel; MHK
Inv. Nr.: 1875 ff., Nr. 1174
Standort: Neue Galerie, Kassel

Lit. JUSTI 1819, 61; AK BERLIN 1906, 66, Nr. 179; BERRER 1920, 155; AK KASSEL 1927, Nr. 27; KAT. KASSEL 1929, Nr. 754; AK KASSEL 1946, Nr. 41; AK KASSEL 1958, 34, Nr. 754; KAT. KAISER 1976, 18; SCHWEERS 1994, 172; DBA, Tf. 530; HESSEN 1995, 259f und 473, Abb. 48; GRUBER 1998, 23f, G 2; AK KASSEL 2001, 6f, Abb. 6; HERAEUS 2003, 30f, Nr. 15



Halbfigur nahezu en face⁶⁹

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel. III. 2.2.1. *Caroline*.....

⁶⁶ Ihre Mutter, Friederike geborene Most, soll eine Tochter des Kastellans oder Wirts von Wilhelmsthal gewesen sein. Der starb vermutlich in russischen Diensten. Vgl. LOSCH 1923, 379.

⁶⁷ Vgl. LOSCH 1923, 219.

⁶⁸ Vgl. HESSEN 1996, 273.

⁶⁹ Fotoarchiv der MHK.

PG 16 *Prinzessin Louise von Hessen* (1750-1831)

Sie war die Tochter König Friedrichs V. von Dänemark und Norwegen (1723-1766) und Louises von Großbritannien (1724-1751). Am 30.08.1766 wurde die 16-jährige mit ihrem Cousin Carl (1744-1836), dem jüngeren Bruder Wilhelm IX. von Hessen-Kassel vermählt. Im gleichen Jahr übernahm der Sohn des dänischen Königs als Christian VII. (1749-1808) die Regierungsgeschäfte. Prinz Carl bekam den Titel eines Statthalters und Vizekönig von Norwegen und wurde gleichzeitig Großmeister der Artillerie mit dem Rang eines Generalleutnants der Infanterie. Nachdem er im Frühjahr 1767 seine Entlassung eingereicht hatte, wurde er 1768 zum Statthalter der königlichen Herzogtümer Schleswig und Holstein ernannt. Die Familie lebte mit ihren sechs Kindern in Gottorf bei Schleswig.⁷⁰

Öl/Lw.	70,6 x 53,4 cm
Datierung:	um 1788 ⁷¹
Signatur:	keine
Provenienz:	Herzog von Sachsen Coburg und Gotha'schen Stiftung für Kunst und Wissenschaft; Stiftung Schloss Friedenstein
Inv. Nr.:	SG 921
Standort:	Gotha, Schlossmuseum



Brustbild im Dreiviertelprofil ⁷²

Die Gattin des Landgrafen Carl von Hessen, Statthalter der dänisch-königlichen Herzogtümer Schleswig und Holstein wird hier in der offiziellen Pose einer Herzogin vorgeführt.

Ihr fein geschnittenes Gesicht schaut unter dem hoch toupierten Haaren hoheitsvoll⁷³ lächelnd auf den Betrachter. Auf den Schultern des tief dekolletierten Kleides ist ein Mantel befestigt, der mit herzoglichen Kronen⁷⁴ und Hermelinbesatz geschmückt ist. Louise von Hessen wendet ihren Körper dem rechten Bildrand zu, ihre Hände ruhen auf einem Kissen übereinander.

⁷⁰ Vgl. biographische Daten aus: RIEGE 1982, Bd. 2, 655 und allg. AHLERS 1996.

⁷¹ Die Datierung bezieht sich auf die hoch toupierte Frisur mit den herunterhängenden Locken, vgl. Caroline von Schlotheim (PG 15).

⁷² Fotoarchiv der Stiftung Schloss Friedenstein.

⁷³ Im Volk wurde die Prinzessin wegen ihrer fürstlichen Hofhaltung als „Hoheit“ betitelt, vgl. WITT/WULF 1997, 14.

⁷⁴ Abbildung einer herzoglichen Krone in: STRÖHL 1899.

PG 17 *Der Bürger Rinald*

Joseph Rinald (1744-1811) war Kaufmann in Kassel. Sein Sohn Wolf studierte an der Wiener Kunstakademie zusammen mit Ludwig Emil Grimm.⁷⁵

Öl/Lw. 58,7 x 48,3 cm (Brustbild im Oval) in mangelhaftem Zustand
Datierung: um 1788
Signatur: keine
Provenienz: MHK
Inv. Nr.: 1875, 1208
Standort: Neue Galerie, Unteres Depot

Lit. BERRER 1920, 155; HAMANN 1925, 65; 150 SCHWEERS 1994, 172; GRUBER 1998, Wz. G 36



Oberkörper im Dreiviertelprofil⁷⁶



Rinald...⁷⁷



L. E. Grimm, Radierung⁷⁸

Das ins schwarz gehende Oval des stark beschädigten Bildes ist der Hintergrund für das Brustbild eines Mannes, dessen helles Gesicht und grau gepudertes Haar aus dem Dunkel eine besondere Leuchtkraft erzielen. Der Körper des Dargestellten ist zum linken Bildrand gewandt, während der Blick auf den Betrachter gerichtet ist.

Herr Rinald ist mit einem schmucklosen braunen Rock, einer schwarzen Weste und weißem Hemd sowie einem weißen Schal, der fest um den Hals gewickelt ist, bekleidet. Die namentliche Zuordnung des Bildes als Bürger Rinald ist dem Kunstsachverständigen Wilhelm Berrer zu verdanken, der 1920 berichtet:

„Die Casseler Gallerie besitzt [...] den Casseler Bürger Joseph Rinald, ein außerordentlich lebenswahr erscheinendes Porträt.“

und weiterhin in der Fußnote erwähnt:

„Wolf Rinald, ein geschickt dilettierender Sohn des Dargestellten, hat einen Stich nach dem Bild angefertigt, der seinerseits L.E. Grimm als Vorlage für sein 1814 gestochenes Bild diente.“⁷⁹

1925 schreibt Richard Hamann in seinem Absatz über *empfindsamen Klassizismus*, dass Böttner von Cassel hierzu mit seinem Rinald ein Meisterstück gelungen sei, denn das Bildnis sei:

schlicht bürgerlich, aber reserviert, der Hals fest von der Binde umschnürt, das Gesicht fein, verstehend, zu hören bereit, wissend und skeptisch, vermittelnd, aber nicht entscheidend, Berater und Prüfer, aber nicht Gebieter, zum Reden geboren und zum Schweigen erzogen.⁸⁰

⁷⁵ Vgl. FREUND 1990, 35.

⁷⁶ Privatfoto der Autorin.

⁷⁷ Foto aus: HAMANN 1925, 66.

⁷⁸ S. L. E. Grimm, Joseph Rinald, 1814, aus: FREUND 1990, 35.

⁷⁹ S. BERRER 1920, 55.

⁸⁰ HAMANN 1925, 66.

PG 18 *Caroline Juliane Albertina von Schlotheim mit Kind*⁸¹

Öl/Lw.	91,5 x 73,5 cm
Datierung:	um 1790/91 ⁸²
Signatur:	keine
Provenienz:	1929 für die Staatlichen Museen in Kassel von dem Kunsthändler Dr. Rolph Grosse, Berlin, erworben; MHK
Inv. Nr.:	1875 ff., Nr. 1271 ⁸³
Standort:	Neue Galerie, Kassel

Lit. AK KASSEL 1946, Nr. 50; AK KASSEL 2001, 9; HERAEUS 2003, 33f., Nr. 17



Caroline en face als Halbfigur mit Kind⁸⁴

Caroline von Schlotheim ist in der Natur mit einem kleinen Kind in ihren Armen dargestellt, das auf einem hellroten Samtkissen auf einer Steinbrüstung sitzt.

Die Mätresse des Landgrafen Wilhelm des IX. ist so vor einem Baum positioniert, dass dessen üppiges Laub den Hintergrund für Mutter und Kind bildet. Rechts von beiden schaut der Betrachter auf eine hügelige Landschaft mit einem Rundtempel, zu dem auf einem geschlängelten Weg ein Paar spaziert. Das Bauwerk ist nicht real, sondern als Symbol von Freundschaft und Liebe zu verstehen und der gewundene Weg könnte als Lebensweg gedeutet werden.⁸⁵

Im Unterschied zu dem bereits beschriebenen Bild (PG 15), das die Mätresse in modischer und nahezu offizieller Pose zeigt, wird sie auf diesem Porträt sehr privat vorgestellt. Ihre Haare sind kurz, stark gekräuselt und ohne Zierrat. Gesittet ist der Ausschnitt des Kleides mit einem Brusttuch bedeckt. Ihr einziger Schmuck ist das Kind, vermutlich ihr Sohn Wilhelm Carl (1790-1867), das sie zärtlich umfasst. Es berührt zart den Arm seiner Mutter. Die gefühlsbetonte Gruppe löst beim Betrachter unwillkürlich eine Assoziation zu Maria mit dem Christuskind aus, was wiederum die Darstellung der Caroline von Schlotheim nobilitiert.

⁸¹ Zu den biographischen Daten vgl. PG 15.

⁸² Zur Datierung vgl. das Geburtsjahr des Kindes.

⁸³ In derselben Inventarisierungsliste 1875ff ist unter der Nr. 1127 ein zweites Porträt dieser Art verzeichnet, das heute verschollen ist. Vgl. HERAEUS 2003, 33.

⁸⁴ Fotoarchiv der MHK.

⁸⁵ Vgl. HERAEUS 2003, 34.

PG 19 *Caroline Juliane Albertina von Schlotheim*⁸⁶

Öl/Lw. 46,2 x 38,5 cm
Datierung: 1793
Signatur: unten rechts am Tisch: *W. Böttner pinx 1793*
Provenienz: Erwerbungsdatum unbekannt; MHK
Inv. Nr.: 1875 ff., Nr. 1625
Standort: Neue Galerie, Kassel

Lit. GRUBER 1998, Wz. G 19; AK KASSEL 2001, 9; HERAEUS 2003, 34



Caroline sitzend, nahezu en face⁸⁷

Der graubraune Grund des Gemäldes mit dem dunkelroten Vorhang auf der linken Seite hebt die helle Gestalt Carolines wirkungsvoll hervor.

Sie sitzt auf einem Stuhl nahezu frontal dem Betrachter zugewandt. Ihren linken Arm stützt sie auf ein Tischchen und berührt dabei einen kleinen hellvioletten Beutel, einen Pompadour. In der rechten Hand hält die junge Frau ein aufgeschlagenes Buch, wie in dem Böttner-Bildnis von 1788 (PG 15). Auch die Frisur mit den herunterhängenden Lockenrollen à la mode anglais ähnelt diesem Porträt. Jedoch fehlt der pompöse Aufbau. Ferner ist das Gewand weniger extravagant und offiziell. Es ist ein langes weißes Kleid über dem ein gleichfarbiger taillenlanger modischer Umhang, ein Mantelet lässig drapiert ist. Dieser ist mit mehrfach übereinander gelegten breit gefächerten Rüschen verziert, von denen zwei Enden herabhängenden. Auf die Liaison zum Landgrafen weist Böttner ganz dezent durch die schemenhafte Abbildung dreier gemeinsamen Kinder auf dem kleinen ovalen dunklen Ausschnitt des Pompadours hin. Es könnte sich um Wilhelm Carl (1790-1867), Ferdinand (1791-1794) und Caroline Friederike Auguste (1792-1797) handeln.

⁸⁶ Zu den biographischen Daten vgl. PG 15.

⁸⁷ Fotoarchiv der MHK.

PG 20 Erbprinz Wilhelm von Hessen-Kassel (1777-1847),

ab 1821 Kurfürst Wilhelm II.

Zweiter Sohn des Landgrafen Wilhelm IX. von Hessen-Kassel und seiner Gemahlin Caroline, Prinzessin von Dänemark. Schon mit sieben Jahren wurde er 1784 von seinem Großvater Landgraf Friedrich II. zum Oberst und Regimentsführer in der Nachfolge seines verstorbenen Bruders, des eigentlichen Erbprinzen Friedrich (1772-1784) ernannt. Er besuchte ab 1789 die Universität Marburg und ab 1793 die in Leipzig.⁸⁸ 1797 heiratete er aus außen- und finanzpolitischem Kalkül der Väter, Prinzessin Auguste von Hohenzollern, die Tochter des preußischen Königs Friedrich II.⁸⁹ Aus dieser unglücklichen Ehe gingen sechs Kinder hervor. 1821 übernahm er als Wilhelm II. das Amt und den Titel des Kurfürsten in der Nachfolge seines verstorbenen Vaters.⁹⁰ Nach Unruhen in Kassel setzte er 1831 seinen Sohn Friedrich Wilhelm als Mitregenten ein und überließ ihm die Regierungsgeschäfte.⁹¹

Öl/Lw. 230 x 140 cm
Datierung: um 1793⁹²
Signatur: keine
Provenienz: Universitätsmuseum Marburg, Leihgabe der Freiherr von Dörnberg'schen Stiftung
Inv. Nr.: 22.185
Standort: Universitätsmuseum Marburg

Lit. JUSTI 1819, 61; GRUBER 1998, Wz. G 22; Gruber 2000, Abb. Nr. 13



Ganze Figur im Dreiviertelprofil nach links⁹³



Detail⁹⁴



Zeichnung⁹⁵

⁸⁸ Zu den biographischen Daten vgl. HESSEN 1996, 230, 290.

⁸⁹ Grund der Vermählung: Der preußische Monarch Friedrich II. benötigte die Finanzhilfe aus Kassel und versprach sich eine feste politische Bindung zur Landgrafschaft Hessen-Kassel in Anknüpfung an den Fürstenbund Friedrichs II. aus dem Jahre 1785. Der hessische Landgraf Wilhelm IX. erhoffte sich die Würde eines Kurfürsten. Vgl. LAUER 1995, 15. Nach Augustes Tod 1841 heiratete der Kurfürst seine langjährige Geliebte Emilie Ortlieb (1791-18) mit der er acht Kinder hatte.

⁹⁰ Vgl. HUBERTY u.A. 1976, 187.

⁹¹ Das spätabsolutistische Regierungssystem Wilhelms II. sowie die schwierige wirtschaftliche und soziale Lage in Kurhessen hatten vor allem in Kassel und in Hanau zu gewalttätigen Unruhen und Massenpetitionen geführt. Es bildete sich um Auguste ein oppositioneller *Schönfelder Kreis* gegen Wilhelm II. Dieser wurde 1823 zunächst von dem Kurfürsten zerschlagen. Vgl. LAUER 1995, 27-32.

⁹² Zur Datierung vgl. JUSTI 1819, 61.

⁹³ Privatfoto der Autorin.

⁹⁴ Détail aus dem Privatfoto der Autorin.

⁹⁵ Foto einer Zeichnung aus Privatbesitz.

Vor einer gebirgigen Landschaft mit See posiert elegant mit überkreuzten Beinen der Erbprinz Wilhelm von Hessen-Kassel.

Seine linke Hand stützt sich auf einen Sockel, der eine antikisierte Vase trägt, die Rechte hält weiße Handschuhe, Hut und Spazierstock. Das ovale Gesicht des ungefähr 16-jährigen – obgleich er den Betrachter anzublicken scheint – schweift sehnsüchtig und gedankenverloren in die Ferne.⁹⁶ Wilhelm ist in einen langen dunkelblauen Uniformrock mit karmesinroten Aufschlägen gekleidet, der mit dem Orden *pour la vertu militaire* und dem Stern des *Goldenen Löwen* dekoriert ist. Links vom See kommend, reitet ein junger Mann in Livree ein Pferd heran, das wohl als Reittier des jungen Wilhelm zu deuten ist.

Durch den im Vordergrund stehenden Erbprinzen und die bis in weite Ferne sichtbare Landschaft hat das Bild eine große Tiefenwirkung und unterstreicht den sehnsuchtsvollen Blick des Dargestellten. Die Natur ist hier nicht nur als Kulisse sondern als Ort zur Selbstfindung zu verstehen.

Unverkennbar sind bei Böttner hier Einflüsse aus der englischen Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts zu erkennen. Dabei ist in der Kombination eines Adligen von einer weit in den Hintergrund reichenden Naturkulisse vor allem an van Dycks *Karl I. bei der Jagd* zu denken, das wie in dem Kapitel III.1 Zur Porträtmalerei im ausgehenden 18. Jahrhundert dargelegt, als Inkunabel des Ganzfigurenporträts in der Landschaft galt.

⁹⁶ „In der klassischen Porträtmalerei um 1800 erscheinen die Figuren meist streng [...] in die Bildfläche komponiert. Die Landschaftshintergründe sollten nicht nur Naturliebe und –sehnsucht widerspiegeln, sondern zugleich auch etwas über Aufenthalt und Gedankenwelt der Dargestellten aussagen.“ FEIST 1980, 174.

PG 21 *Erbprinz Wilhelm von Hessen-Kassel* (1777-1847)

ab 1821 Kurfürst Wilhelm II.⁹⁷

Öl/Lw. 80,2 x 68,2 cm
Datierung: um 1793⁹⁸
Signatur: keine
Provenienz: Kurfürstliche Sammlung; Hessische Hausstiftung
Inv. Nr.: FAS B 10
Standort: Museum Schloss Fasanerie/Eichenzell

Lit. JUSTI 1819, 61; GRUBER 1998, Wz. G 23



Ganze Figur im Dreiviertelprofil⁹⁹

Der junge Erbprinz steht, zum linken Bildrand gewendet, in leichter Schrittstellung in freier Natur vor einer schulterhohen Mauer mit einem gekuppelten Säulenfragment. Von rechts nähert sich ihm von hinten ein Uniformierter, der ein gesatteltes Pferd aus einer hügeligen bewaldeten Landschaft heranführt.

Die Darstellung des Antlitzes Wilhelms ist bereits aus PG 20 bekannt. Er trägt auf diesem Gemälde einen dunkelblauen frackähnlichen Rock mit ponceauroten Aufschlägen und silbernem Kordelbesatz. Ein verknoteter Silbergürtel mit herunterhängender Quaste und Säbel trennt die weiße Weste von den gleichfarbigen Beinlingen in hohen schwarzen Stiefeln. Die Hände hat der Erbprinz in Hüfthöhe übereinander gelegt. Dabei hält seine behandschuhte Linke den zweiten weißen Handschuh sowie den zur Uniform passenden Hut, die Rechte einen Stock. Der Stern des hessischen *Goldenen Löwen* zierte die linke Brust, der Orden *pour la vertu militaire* hängt ihm an einem Band um den Hals.

Wie in PG 20 ist auch hier auf ein Zitat des van Dyck'schen Gemäldes *Karl I. bei der Jagd* zu verweisen.

⁹⁷ Zu den biographischen Daten vgl. PG 20.

⁹⁸ Datierung vgl. JUSTI 1819, 61.

⁹⁹ Privatfoto der Autorin.

PG 22 *Prinzessin Caroline Amalie von Hessen-Kassel* (1771-1848)

Sie war die jüngste Tochter des Landgrafen Wilhelm IX. von Hessen-Kassel und seiner Gemahlin Caroline von Dänemark. Nach einer Affäre mit dem unstandesgemäßen Grafen Ludwig Traube im Jahr 1800¹⁰⁰ heiratete sie 1802 Erbprinz August von Sachsen-Gotha-Altenburg (1772-1822), der 1804 Herzog wurde und sie damit zur Herzogin machte. Die Ehe blieb kinderlos, wohl wegen der homosexuellen Neigung August.¹⁰¹

- 1.) Öl/Lw. 67,8 x 54,1 cm (im Oval)
Datierung: 1793
Signatur: links unten: *W. Böttner 1793*
Provenienz: Kurfürstliche Sammlung; Hessische Hausstiftung
Inv. Nr.: FAS B 25
Standort: Museum Schloss Fasanerie/Eichenzell

2.) Ein ähnliches Bild mit nahezu gleichen Maßen befindet sich in einer Privatsammlung.¹⁰²

Lit. JUSTI 1819, 61; SCHWEERS 1994, 172; GRUBER 1998, Wz. G 24



1) Brustbildnis im Dreiviertelprofil¹⁰³



2.) Brustbildnis...¹⁰⁴

Auf beiden Bildern ist Prinzessin Caroline Amalie vor einem dunkelgrünen ovalen Grund bis zur Taille in Szene gesetzt. Ihre Kopf- und Blickrichtung ist jeweils leicht nach rechts geneigt und dem Betrachter zugewandt.

Blaue Augen, eine lange gerade Nase und schwach gerötete Wangen kennzeichnen diese Jugendporträts der Prinzessin. Die Gesichtskontur des Bildnisses aus dem Schloss Fasanerie mutet etwas schmaler an. Das mag an dem hoch gebauschten mittelblonden Haar liegen, das in langen Ringellocken über die Schultern fällt. Auf dem Porträt der Privatsammlung hängen lediglich auf der linken Seite gelockte Haare herunter, der Rest ist am Oberkopf mit Hilfsmitteln zusammen gehalten. In so kleinen Unterschieden variiert auch die Garderobe. Auf dem Bild der hessischen Hausstiftung trägt Caroline ein weißes, langärmeliges Gewand mit v-förmigem Ausschnitt und breitem Gürtel in blauer Farbe, die sich in den Schleifen an den Ärmeln wiederholt. Das Kleid des Bildes aus der Privatsammlung ist kurzärmelig und wird direkt unter der Brust zusammengehalten. Es ist zart hellblau ohne jegliche andersfarbige Verzierung.

¹⁰⁰ Vgl. HESSEN 1996, 496.

¹⁰¹ Vgl. HUBERTY U.A. 1976, 187.

¹⁰² Die Privatsammlung ist der Autorin bekannt.

¹⁰³ Privatfoto der Autorin.

¹⁰⁴ Foto aus der Privatsammlung.

PG 23 *Prinzessin Marie Friederike von Hessen-Kassel* (1768-1839)

Sie war die älteste Tochter des Landgrafen Wilhelm IX. und seiner Gemahlin Caroline von Dänemark. Am 29.11.1794 heiratete die begeisterte Alpinistin¹⁰⁵ Alexander von Anhalt-Bernburg, der 1806 Herzog wurde. Sie bekamen vier Kinder. Im August 1817 wurde die Ehe geschieden.¹⁰⁶ Nach dem Tod ihrer Mutter 1820 erlitt Marie Friederike eine schwere Psychose und wurde von ihrem Vater in Wabern untergebracht. Nach kurzer Zeit der Besserung und einem missglückten Fluchtversuch inhaftierte man sie 1821 in Hanau. Dort starb sie 1839 in geistiger Umnachtung.

Öl/Lw. 68 x 56,5 cm (im Oval)
Datierung: um 1793¹⁰⁷
Signatur: keine
Provenienz: Kurfürstliche Sammlung; Hessische Hausstiftung
Inv. Nr.: FAS B 21
Standort: Museum Schloss Fasanerie/Eichenzell

Ein ähnliches Bild mit nahezu gleichen Maßen befindet sich in Gotha auf Schloss Friedenstein, Inv. Nr. SG 914. Es ist signiert mit *Wilhelm Böttner pinx 1795*.

Lit. JUSTI 1819, 61; GRUBER 1998, Wz. G 26



Brustbild mit Dreiviertelprofil¹⁰⁸



Brustbild...¹⁰⁹

Auf beiden Brustbildern ist Marie Friederike bis zur Taille vor einem dunklen Hintergrund abgebildet. Die Köpfe sind jeweils nach links gewandt und der Blick auf den Betrachter gerichtet.

Die Gesichter sind schmal mit langer, gerader Nase, kräftig rougierten Wangen und blauen Augen. Lange Ringellocken fallen nach vorn auf die Schultern. Die Prinzessinnen tragen weiße über der Brust zu V-förmigen Ausschnitten gekreuzte Kleider mit breiten dunkelgrünen Schärpen und Schleifen gleicher Farbe an den gepufften Ärmeln. Die Körperhaltungen sind unterschiedlich. Während auf dem Bild aus Schloss Fasanerie die rechte Schulter der Prinzessin dem Betrachter zugekehrt ist, ist es auf dem Vergleichsbild die linke.

¹⁰⁵ Vgl. HESSEN 1996, 352. Vgl. auch im Folgenden allg. HESSEN 1996.

¹⁰⁶ Vgl. HUBERTY U. A. 1976, 187.

¹⁰⁷ Das Bild ist in der gleichen Art gemalt wie das ihrer Schwester Prinzessin Caroline Amalie von Hessen-Kassel PG 22, welches laut Signatur auf 1793 datiert ist.

¹⁰⁸ Privatfoto der Autorin.

¹⁰⁹ Fotoarchiv der Stiftung Schloss Friedenstein.

PG 24 *Generalleutnant Martin Ernst von Schlieffen*¹¹⁰

Im Jahre 1792 weist Martin Ernst von Schlieffen den ihm angebotenen französischen Marschallstab zurück. So findet es sich auf der Rückseite des Bildes vermerkt: „Schlieffen, kgl. prß. Generalleutnant und Gouverneur von Wesel, legt seine Stelle nieder im Heumonate des Jahres 1792, weil er ausgeschlossen werden sollte vom Feldzuge wider Frankreich, der ihm unräthlich schien, – bekommt sofort den damals noch reizvollen Ruf, beim Vordringen des Heerführers der Deutschen Frankreichs Heerführer zu sein und lehnt trotz dringender Einwendungen der Hervorthunsbegierde den Ruf aus Vaterlandsliebe ab“.¹¹¹

Öl/Lw. 243 x 145 cm
Datierung: 1794
Signatur: links unten: *W. Böttner pinx 1794*
Provenienz: Landgräfliche Sammlung Kassel, Schloss Wilhelmshöhe; MHK
Inv. Nr.: 1.1.738
Standort: Schloss Wilhelmshöhe

Lit. JUSTI 1819, 161; BERRER 1920, 164; LEPEL 1936, 3 f.; SCHWEERS 1994, 172; VERSTEIGERUNGS-KATALOG BERLIN 1930, 8; GRUBER 1998, Wz. G 17; GRUBER 2000, 117



Ganzfigurenstück im Dreiviertelprofil¹¹²



farbiges Detail¹¹³

Das Gemälde zeigt den Generalleutnant von Schlieffen wie er den Marschallstab, der ihm von einem französischen Offizier auf einem Kissen in den Farben der Trikolore gereicht wird, verweigert.

Von Schlieffen streckt seinen linken Arm dem von der rechten Seite auf ihn zuschreitenden Franzosen abwehrend entgegen, während seine Rechte auf die preußische Militärausrüstung verweist, die an einem Baum im Hintergrund befestigt ist. Die Physiognomie des Generalleutnants entspricht der seines Kniestückes von 1788 (PG 14). Er trägt eine mauveviolette Uniform¹¹⁴, ein Hemd mit schwarzem Halskragen und dazu schwarze Stiefel. Eine orangefarbene Schärpe und der Stern des preußischen *Schwarzen Adlerordens*, sowie der Orden *pour la vertu militaire* zieren seine Brust.

¹¹⁰ Zu den biographischen Daten vgl. PG 14.

¹¹¹ Vgl. Inventarisierungsblatt zu Nr. 20393.

¹¹² Fotoarchiv der MHK.

¹¹³ Privatfoto der Autorin.

¹¹⁴ Die Uniform ist vermutlich preußisch. Vgl. BOTH/VOGEL 1973, 21f.

PG 25 *Generalleutnant Martin Ernst von Schlieffen*¹¹⁵

Öl/Lw. 116 x 92 cm
Datierung: 1794
Signatur: links unten: *W. Böttner p.1794*
Provenienz: Ankauf 1972 vom Kunsthändler Louis Hagner, Lugano für die SPSG
Inv. Nr. GK I 30195
Standort: Schloss Charlottenburg

Lit. FÜHRER SCHLOSS CHARLOTTENBURG 1972, 59; SPERLICH/BÖRSCH-SUPAN 1975, 44f, Abb. Nr. 44



Kniestück im Dreiviertelprofil¹¹⁶

In stolzer Sitzpose, den Blick zum rechten Bildrand in die Ferne gerichtet, den linken Arm in die Hüfte gestemmt, den rechten auf einem Fels abgestützt, präsentiert sich Schlieffen vor dem Wappen seiner Familie.¹¹⁷

Unter seinem dunklen Rock mit dem aufgestecktem Stern des preußischen *Schwarzen Adlerordens* erscheint auf weißer Weste zwei kreuzförmig angelegte Ordensschärpen: von links nach rechts die orangefarbene des preußischen Ordens und in entgegengesetzter Richtung die dunkelrote des hessischen Hausordens. Auf der Brust liegt an einem langen Halsband der hessische Militärverdienstorden *la vertu militaire*. Auch hier ist – wie auf PG 24 – der oft verwendete Baum im Hintergrund und auf der rechten Bildseite ein Ausblick in die Natur. Auch ist im Geäst der Eiche eine Militärausrüstung aufgehängt, die in diesem Falle über dem Familienwappen angebracht ist. Es zeigt einen springenden Löwen über einem bärtigen Mann mit Zipfelmütze und ist laut von Schlieffen:

„heutiges Wappen derer von Schlieffen wie es nach der 1555 damit vorgegangenen Vermehrung in dem Cobergischen Dom zu sehen ist.“¹¹⁸

¹¹⁵ Zu den biographischen Daten vgl. PG 13.

¹¹⁶ Fotoarchiv Schloss Charlottenburg.

¹¹⁷ Die Ränder des Wappens sind folgendermaßen beschriftet links: *scutur. milites*; oben: *M. E. D.* rechts: *Schlieffen*.

¹¹⁸ SCHLIEFFEN 1780, 1. Blatt nach dem Vorwort.

PG 26 *Freifrau von Cochenhausen*

Biographische Daten sind unbekannt; vermutlich war sie die Gattin des hessischen Generals Christian Friedrich von Cochenhausen (1769-1839)¹¹⁹

Öl/Lw. 78 x 64 cm
Datierung: 1794
Signatur: links unterhalb der Tischkante: *W. B. 1794*
Provenienz: Privatbesitz
Standort: privat

Lit. GRUBER 1998, Wz. G 29



Halbfigurenport im Dreiviertelprofil¹²⁰

Aus braunen Augen unter dunklen, auffällig weit heruntergezogenen Brauen, schaut die Freifrau den Betrachter direkt an.

Ihre lockigen Haare fallen ihr fransig in die hohe Stirne und auf die Schultern. Sie trägt ein weißes Kleid mit hellblauer Schärpe, die die Taille betont. Die Ärmel sind mit Schleifen unterteilt, über die sie bauschig fallen, ganz ähnlich wie bereits auf den Böttner-Gemälden der hessischen Prinzessinnen Caroline Amalie (PG 22) und Marie Friederike (PG 23) gesehen. Der rechte Arm Frau von Cochenhausen ist mit dem Ellenbogen auf einer Brüstung abgestützt und hält in der Hand ein Medaillon unterhalb des Brustausschnittes, in dem sich möglicherweise das Bild ihres Gatten befindet.

Das Bild wird links von einem weinroten Vorhang hinterlegt der rechts einen Landschaftsausblick unter einem tief heruntergezogenen Himmel freigibt.

¹¹⁹ HESSEN 1996, 573.

¹²⁰ Privatfoto der Autorin.

PG 27 *Junge Dame in silbergrauem Kleid*

Keine namentliche Zuordnung des Porträts

Öl/Lw. 90 x 68 cm
Datierung: 1795
Signatur: rechts unten: *W. Böttner P. 1795*
Provenienz: Kunsthandlung Kröning, Bad Wildungen; Sammlung Georg Schäfer
Inv. Nr. 4494
Standort: Museum Georg Schäfer, Schweinfurt

Lit. AH KASSEL 1965, Nr. 1, Abb 8; AK NÜRNBERG 1966, 64, Abb. 8; SCHÄFER 1977, 108, Nr. 21; SCHWEERS 1994, 172; GRUBER 1998, Wz. G 28



Junge Dame sitzend im Dreiviertelprofil¹²¹

Eine junge Dame im silbergrauen Seidenkleid ist in freier Natur vor einem Baum sitzend in Szene gesetzt.

Sie stützt den Ellbogen des linken Armes auf ein neben ihr stehendes Tischchen und präsentiert eine Rosenranke, die von ihrer Hand herunterfällt. Die Rechte ruht im Schoß und hält zwei Nelken. Das Gesicht ist weich modelliert; ein Lächeln umspielt die Mundwinkel. Sie schaut mit großen dunklen Augen auf den Betrachter. Aus der gewellten Frisur lösen sich Korkenzieherlocken, die auf die Schultern fallen und glatte in die Stirn gezogene Strähnen. Die Zartheit ihrer Erscheinung wird durch die breite Schärpe des Kleides unterstrichen, die ihre schmale Taille zur Geltung bringt.

¹²¹ Fotoarchiv der Sammlung Georg Schäfer.

PG 28 *Landgräfin Caroline von Hessen-Kassel* (1747-1820)

ab 1803 Kurfürstin

Die Tochter des Königs Friedrich V. von Dänemark und Norwegen (1723-1766 und Königin Louise, Tochter Georgs II. von Großbritannien (1724-1751) wurde 1756 im Alter von neun Jahren mit dem dreizehnjährigen Erbprinzen, dem späteren Landgrafen Wilhelm IX. von Hessen-Kassel verlobt. Sie heirateten 1764 und bekamen vier Kinder.¹²² Nach einer Blatternerkrankung 1765 blieben bei Caroline äußerliche Entstellungen zurück. 1803 wurde ihr Mann Kurfürst von Hessen-Kassel. Am 15. November 1806 floh die Kurfürstin vor den Franzosen zu ihrer Tochter nach Gotha – wo sie 14 Jahre später auch starb.¹²³

Öl/Lw. 68,1 x 56,4 cm (im Oval)
Datierung: um 1795¹²⁴
Signatur: keine
Provenienz: Hessische Hausstiftung, Museum Schloss Fasanerie
Inv. Nr.: FAS B 20
Standort: Museum Schloss Fasanerie/Eichenzell

Lit. JUSTI 1819, 61; SCHWEERS 1994, 172; GRUBER 1998, Wz. G 13 mit Text



Brustbildnis im Dreiviertelprofil¹²⁵



Brustbildnis...¹²⁶

Caroline wendet ihr rundes Gesicht mit dem Ansatz zum Doppelkinn, den verdickten Nasenflügeln und den vollen Lippen dem Betrachter zu.

Ihre blauen Augen schauen ihn direkt an, ein Lächeln umspielt ihre Lippen. Da ihr Körper zum linken Bildrand gerichtet ist, entsteht durch die Kopfwendung eine Drehung, die diese Zuwendung zum Publikum, die Würde ihres Standes

¹²² Vgl. PG 13 *Familienbild des Landgrafen Wilhelm IX.*

¹²³ Vgl. HESSEN 1996, 68 und 36.

¹²⁴ Justi stellte 1819 eine Liste der „Bildniß- Malereien...“ Böttners auf; unter Nr. 25 schreibt er: „Landgräfin Wilhelmine Karoline von Hessen, geb. Königl. Prinzessin von Dänemark. Ist 1795 gefertigt“. JUSTI 1819, 6.

¹²⁵ Fotoarchiv der Hessischen Hausstiftung.

¹²⁶ Privatfoto der Autorin.

reflektierend, noch deutlicher macht. Die Wangen Carolines sind auffallend rougiert. Aus dem grau gepuderten und leicht gekräuselten und toupierten Haar mit der Andeutung eines Schleierkranzes löst sich eine Locke, die auf die von einem üppigen Tüllkragen bedeckte Schulter fällt. Darunter wird ein blaues Satinkleid sichtbar, das der Farbtupfer im Bild ist.

Einen optischen auffälligen Makel ignoriert Böttner in seinem Bildnis der 48-jährigen Landgräfin völlig: die Entstellung aus der Blatternkrankheit, die bei ihr 1965 ausbrach. Ihr Ehegatte wird später in seinen Lebenserinnerungen zu diesem Jahr schreiben:

„Dieser Winter sollte für mich der qualvollste werden. Er nahm mir das einzige was mich noch an meine Gemahlin hätte binden können, da unsere Gemüter schon in keiner Weise harmonierten. Die Prinzessin, die noch nicht die Blattern gehabt hatte, erkrankte plötzlich an dieser grausamen Krankheit. Aber großer Gott, welche Verwandlung. Ihre Physiognomie gänzlich verändert, von tiefen Malen gekennzeichnet, die Nase geschält, die Augenbrauen entwurzelt, keinerlei Ähnlichkeit mehr mit jenem hübschen Gesicht aufweisend, das mir wirklich gefallen hatte. Man versicherte zwar unaufhörlich, daß alles wieder werden würde, aber vergeblich. Allein die Unausgeglichenheit ihres Charakters nahm nur noch zu.“¹²⁷

7 Jahre später malte Böttner die Landgräfin noch einmal in zwei Ausführungen.¹²⁸

¹²⁷ HESSEN 1996, 68.

¹²⁸ Vgl. PG 45/1 und PG 45/2.

PG 29 *Selbstbildnis Böttners, über die rechte Schulter aus dem Bild sehend*

Öl/Lw. Maße nicht bekannt (im Oval)
Datierung: um 1795¹²⁹
Signatur: nicht erkennbar
Provenienz: unbekannt, da das Original verschollen ist. Erhalten ist eine nicht inventarisierte Farbproduktion im Nachlass Böttners: StA KASSEL, S1, Nr. 397

Lit. GRUBER 1998, Wz. G 50



Brustbild im Dreiviertelprofil¹³⁰

Vor einem dunklen Grund zeigt sich Böttner mit dem Rücken zum Bildbetrachter, wobei er diesen über die rechte Schulter anblickt.

Er trägt eine braune Jacke über einem weißen Hemd, von dem nur der Kragen sichtbar ist. Im Oval des Bildes ist Böttner mittig positioniert. Er nutzt den Platz am rechten Bildrand, um sich selbst mit Utensilien seines Berufsstandes zu schmücken: eine Palette, die er mit dem Daumen hält, und mehrere Pinsel umfasst er mit den restlichen Fingern seiner linken Hand. Sehr viel Sorgfalt hat Böttner auf die Darstellung seines Kopfes verwendet. Eine weiße Perücke mit ausgeprägten Geheimratsecken bedeckt das Haupt. Die Haare sind im Nacken mit einer schwarzen Samtschleife gebunden und enden in einem sich kaum von dem braunen Rock abhebenden ungeflochtenen Zopf. Das Gesicht – im Halbprofil gezeigt – hat ein rosiges, fein schattiertes Inkarnat und erhält seine individuelle Note durch zarte Stirnfalten, forschende braune Augen unter etwas nach oben gehobenen Brauen, eine lange, gerade Nase und ein angedeutetes Lächeln, das die Lippen umspielt.

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel. III. 2.2.3. *Selbstporträts*.

¹²⁹ Ausgangspunkt für die Datierung ist das Familienbild von 1801 (PG 41). Böttner erscheint auf PG 29 etwas jünger.

¹³⁰ Farbproduktion aus: StA KASSEL, S1, Nr. 397, loses Blatt.

PG 30 Junge Dame mit Hund

Der Name der Dame ist nicht bekannt, daher auch keine biographischen Daten.
Es besteht eine Ähnlichkeit mit Prinzessin Caroline von Hessen-Cassel (vgl. PG 22)

Öl/Lw. 55 x 68 cm
Datierung: 1796
Signatur: rechts unten: *W. Böttner f. 1796*
Provenienz: Sammlung Schäfer
Inv. Nr. 1637
Standort: Museum Georg Schäfer, Schweinfurt

Lit. AK MÜNCHEN 1960, Nr. 11, Abb. 5; AK. HEIDELBERG 1965, 33, Nr. 34 (ohne Abb.); AK. NÜRNBERG 1983, auf Seite 94 ist eine Zeichnung Böttners zu dieser Dame angegeben: Feder, grau laviert, 14,3 x 16,7 cm, Hz 7416 (ohne Abb.)



Ganzfigurenbildnis, sitzend¹³¹

Das Gemälde zeigt eine junge Dame, die vom linken zum rechten Bildrand mit übergeschlagenen Beinen auf einer Felsenbank lagert.

Ihr rechter Oberarm ruht auf der erhöhten Lehne der Steinbank, der Unterarm ist so abgewinkelt, dass die Hand ihren Kopf stützt. Die junge Frau mit ovalem Gesicht und recht langer Nase schaut mit großen Augen den Betrachter unmittelbar an. Ihre schwarzen, in der Mitte gescheitelten Haare, die auf ihrer rechten Seite lang über die Schulter nach vorne fallen, bieten einen reizvollen Kontrast zu ihrem hellen Teint. Dieser Wechsel von Hell und Dunkel setzt sich fort in dem weißen taillierten bodenlangen Kleid und den geschnürten ebenfalls weißen Sandalen zu dem dunklen buschartigen Bewuchs hinter dem Ruhelager. Die linke Hand der schönen Unbekannten ruht auf dem Rücken eines kleinen Hundes, der es sich ebenfalls auf der Bank bequem gemacht hat, sie anblickt und vertrauensvoll eine Vorderpfote auf ihrem Schoß gelegt hat.

Rechts im Hintergrund ist Schloss Wilhelmshöhe mit dem Herkulesdenkmal zu sehen.

¹³¹ Fotoarchiv Sammlung Schäfer.

PG 31 *Marie Friederike als Fürstin von Anhalt-Bernburg*¹³²

Öl/Lw.	67,4 x 55,5 cm (im Oval)
Datierung:	um 1798 ¹³³
Signatur:	keine, (auf dem Keilrahmen Klebezettel des Bose-Museums: Inv. Nr. 87, unbekannt Marie-Friederike von Anhalt-Bernburg)
Provenienz:	erworben 1883 aus dem Nachlass der Gräfin Bose für das Bose-Museum; erworben 1887 für die Staatlichen Museen Kassel aus dem Bose-Museum; MHK
Inv. Nr.:	AZ 195
Standort:	Gemälde Galerie, Kassel

Lit. STRIEDER 1819, Bd. 18, 61; Kat. Kassel (Bose-Museum) 1896, 9, Nr. 33; Kat. Kassel (Bose-Museum) 1899, 11, Nr. 33; BIERMANN 1914, Bd. 2, 467, Abb. 789; HERAEUS 2003, 35, Kat. 19, Abb. 4



Friederike im Dreiviertelprofil nach links¹³⁴



Abb. 4

Caroline im Dreiviertelprofil nahezu en face¹³⁵

Vor dunklem ovalem Grund wendet Marie Friederike, die älteste Tochter des Landgrafen Wilhelm IX., ihre linke Schulter dem Betrachter zu, den sie versonnen anschaut.

Sowohl ihre hochgesteckte Frisur mit den in die Stirn gelegten Locken, die von einer Perlenkette durchzogen wird als auch das weiße, hoch taillierte Kleid mit dem spitzen V-Ausschnitt, über dem ein grau-violettes Tuch liegt, weisen in die Zeit um 1800, der mutmaßlichen Datierung.

Das Porträt Marie Friederikes könnte als Pendant zu dem ihrer Schwester Caroline Amalie gedacht gewesen sein, welches laut Biermanns Publikation auf der Rückseite mit 1798 *Böttner pinx* bezeichnet ist. Es entspricht in Frisur, Mimik und Kleidung dem ihrer Schwester. Bereits 1793 hatte Böttner die Töchter des Landgrafen in ähnlicher Paarung und Kleidung vorgestellt (PG 22 und PG 23). Auch hinter seinen Gemälden der Prinzessinnen aus Mecklenburg-Strelitz, (PG 37 und PG 38) steht die gleiche Idee der sich ergänzenden Gegenstücke.

¹³² Zu den biographischen Daten vgl. PG 23.

¹³³ Datierung und Zuweisung auf Grund einer Replik im Schloss Elisabethenburg in Meiningen, Kulturstiftung Meiningen, Inventar Nr. VI 340. Nach Aussagen der Stiftung ist das Bild rechts unten signiert und datiert: *W. Böttner 1798*. Allerdings wird es irrtümlicherweise als *Königin Luise von Preußen* deklariert.

¹³⁴ Fotoarchiv der MHK.

¹³⁵ Foto aus: BIERMANN 1914, Bd. 2, 467, Abb. 789. Das Bild gilt heute als verschollen.

PG 32 *Erbprinz Friedrich Wilhelm von Preußen mit Hund*

ab 1840 König Wilhelm IV. von Preußen

Friedrich Wilhelm (1795-1861) war der älteste Sohn von Friedrich Wilhelm III. von Preußen und Luise von Mecklenburg-Strelitz. Die Heirat 1823 des evangelischen Erbprinzen mit der katholischen Prinzessin Elisabeth Ludovika von Bayern zeigte das diplomatische Geschick der Familien. Die Ehe war glücklich, blieb aber kinderlos. Nach dem Tod König Friedrich Wilhelms III. übernahm 1840 der 45-jährige Friedrich Wilhelm die Regierungsnachfolge. Er galt als Romantiker auf dem Thron, hoch gebildet, jedoch unstet in machtpolitischen Erwägungen. Nach mehreren Schlaganfällen übernahm sein Bruder Wilhelm im Jahre 1858 die Regentschaft.¹³⁶

Öl/Lw. 67,5 x 53,5 cm (im Oval)
Datierung: 1798
Signatur: rechts unter dem roten Sitz: *W.B. 1798*
Provenienz: vermutlich durch Prinzessin Charlotte von Preußen¹³⁷ in den Meininger Besitz gekommen, Kulturstiftung Meiningen
Inv. Nr.: alt BP 138, 533-56; neu: VI339/19.2.1962
Standort: Schloss Elisabethenburg in Meiningen



Sitzfigur nahezu en face

Auf einem rot gepolsterten Hocker sitzt Friedrich Wilhelm als kleiner Junge. Während er in seinem rechten Arm einen weiß-braun gescheckten Hund hält, stützt sich sein linker auf ein rundes Tischchen.

Der preußische Erbprinz schaut unter seiner braunen Kurzhaarfrisur träumend auf den Bildbetrachter. Das Hündchen dagegen widmet seine Aufmerksamkeit auf etwas, das sich außerhalb des linken Bildrahmens zu befinden scheint. Der Knabe trägt einen blaugrünen Anzug mit einem weißen, in Falten gelegten Kragen. Das helle Inkarnat des Jungen, sein Kragen und auch das Hündchen stechen aus dem in dunklen Farben gehaltenen Bildoval heraus.

¹³⁶ Vgl. allg. BUSSMANN 1992 und KRÜGER/SCHOEPS 1997.

¹³⁷ Charlotte von Preußen (1831-1855) war die Tochter von Marianne von Oranien (1810-1883) und Albrecht von Preußen (1809-1872), einem Sohn von König Friedrich Wilhelm III. von Preußen (1770-1840) und Königin Luise (1776-1810). Sie heiratete 1850 den einzigen Sohn des Herzogs Bernhard II. von Sachsen-Meiningen (1800-1882) und Marie von Hessen-Kassel (1804-1888), den Erbprinzen Georg (II.) (1826-1914).

PG 33a *Familienbild des Friedrich Carl Freiherr von Dörnberg*

Die kleine Familie setzt sich zusammen aus dem Vater Friedrich Carl von Dörnberg (1754-1803), der Mutter Henriette von Dörnberg (1766-1844), geb. Freifrau von Geuder gen. Rabensteiner und dem Sohn Friedrich (1790-1820). Freiherr Friedrich Carl von Dörnberg war königlich-preußischer Kammerherr in Berlin. Unter der Erbprinzessin Auguste (PG 46), der Tochter des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II., die seit 1797 mit dem Erbprinzen von Hessen-Kassel (PG 29), dem späteren Kurfürsten Wilhelm II. vermählt wurde, avancierte er zum Oberhofmeister.¹³⁸

Öl/Lw. 94,5 x 103 m
Datierung: 1797
Signatur: keine
Provenienz: Privatbesitz
Standort: Kassel Neue Galerie (Dauerleihgabe)

Lit. AK KASSEL 2001, 10, Abb. 11



Familienporträt¹³⁹

Die Familie posiert vor einem vor einem folienartigen Hintergrund, der rechts in klassizistischer Manier von einem Säulenfragment und einem dunkelroten Vorhang unterbrochen wird.

Links im Bild steht der Vater Friedrich Carl von Dörnberg und beugt sich über seinen kleinen Sohn, der neben seiner Mutter an einem runden Tisch sitzt. Der Oberhofmeister von Dörnberg, ausgezeichnet mit dem Kreuz der Kommendatoren des Johanniter-Ordens der Balley Brandenburg, der an einem schwarzen Band um seinen Hals hängt, stützt sich dabei auf die Lehne eines 'Hepplewhite' Stuhles seines Filius und schaut aus tief liegenden dunklen Augen auf seine Lieben. Seine Gattin erwidert seinen Blick während der rot gekleidete Sohn zum Betrachter schaut.

Böttner formuliert hier einen Familienbildtypus, der um 1800 im Adel und im aufgeklärten Bürgertum beliebt war und den er zwei Jahre später in dem Familienbildnis derer von Eschen in ähnlicher Form wiederholen wird. Die Protagonisten sind dabei der alles überwachende stehende Vater und die sitzende Mutter, die in Verantwortung für die Kinderfürsorge und Erziehung erscheint. Auf dem hier beschriebenen Bild umfängt sie liebevoll den kleinen Sohn, der offensichtlich unter ihrer Anweisung in einem Buch über Insekten blättert.¹⁴⁰

¹³⁸ Vgl. AK KASSEL 2001, 10f.

¹³⁹ Vgl. Abb. in: AK KASSEL 2001, Nr. 11.

¹⁴⁰ Das Buch gehört zu dem vierbändigen Werk der *Insectenbelustigung* von Johann Rösel von Rosenhof, welches zwischen 1746 und 1761 erschienen ist. Vgl. AK KASSEL 2001, 11.

PG 33b *Familienbild des Friedrich Sigismund Freiherr Waitz von Eschen*

Das Bild zeigt Friedrich Sigismund Waitz von Eschen (1745-1808) im Kreise seiner Familie mit seiner Frau Sophie (1761-1816) sowie seinen Kindern Sophie (1793-1838), Carl Siegmund (1795-1873) und Elise (1797-1854). Freiherr Waitz von Eschen, eigentlich Johann von Hilchen, wurde von seinem Schwiegervater Jakob Sigismund Waitz von Eschen adoptiert, nachdem dessen einziger Sohn und Nachfolger gestorben war. Friedrich Sigismund, ab 1773 geheimer Legationsrat, wurde 1796 von Wilhelm IX. zum Staatsminister ernannt und erfüllte in dieser Position viele wichtige Missionen.¹⁴¹

Öl/Lw. 111 x 143 m
Datierung: 1799
Signatur: unten rechts: *W. Böttner fec. 1799*
Provenienz: Privatbesitz

Lit. JUSTI 1802, 493; BERRER 1920, 164; HESSEN 1996, 71; GRUBER 1998, Wz. G 35; GRUBER 2000, Abb. 16; AK KASSEL 2001, 10f, Abb. 12



Familienporträt¹⁴²

In einem loggiaartigen Gebäudekomplex mit Ausblick rechts in die Landschaft hat sich die Familie des „würdigen Hrn. Stats-Ministers und Kurators der Hess. Universitäten, Frhn. Siegm. Waitz von Eschen“¹⁴³ um einen runden Tisch versammelt.

Vater Freiherr Waitz von Eschen steht – ganz in der Rolle des Familienoberhauptes – hinter seiner Familie. Er hält sich mit seiner rechten Hand an der Rückenlehne eines Stuhles am linken Bildrand fest, auf dem sein ältester Sohn Carl Siegmund in einem gestreiften Anzug mit breitem grünem Seidengürtel sitzt. In der anderen Hand hält der Vater ein Schriftstück, das sichtbar für den Betrachter nach vorne fällt.¹⁴⁴ Seinen schwarzen Rock zieren die Ordensterne des hessischen *Goldenen Löwen* und des preußischen *Roten Adlers*. Genau vor ihm steht sein Töchterchen Sophie mit einem Kompotthütchen zwischen ihrem Bruder und der Mutter und weist mit dem Finger auf ein Bild eines Insektenbildbandes.¹⁴⁵ das vor ihr auf dem runden Tisch liegt. Die rechte Bildhälfte ist der Mutter Sophie gewidmet, die in ihrem Schoß Klein-Elise hält. Sie trägt wie ihre älteste Tochter ein hoch gegürtetes weißes Kleid. Darüber fällt ein goldfarbener Schal. Von der Familiengruppen nehmen sowohl die Mutter als auch die beiden älteste Kinder Blickkontakt mit dem Betrachter auf, während der Freiherr sinnend nach rechts unten vorbei an den hochgehoben weißbroten Ball der Freiherrin, einem Sinnbild für häusliches Glück, auf das sitzende Kleinkind schaut.

¹⁴¹ Vgl. LOSCH 1923, 187–236.

¹⁴² Foto aus Privatbesitz.

¹⁴³ JUSTI 1802, 493.

¹⁴⁴ Zu erkennen ist u. a. die Jahreszahl „1795“ und „Correspond [...] BA [...]“. Der Freiherr war an dem Abschluss des Basler Friedens beteiligt.

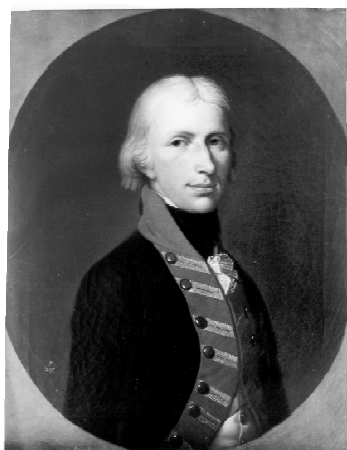
¹⁴⁵ Vgl. Fußnote 140. Auch das Mobiliar des Bildes ist vergleichbar mit dem des Bildes PG 33a.

PG 34 *Friedrich Wilhelm III., König von Preußen* (1770-1840 r. 1797-1840)

Sohn von Friedrich Wilhelm II. Er wurde 1797, vier Jahre nach der Eheschließung mit Luise von Mecklenburg-Strelitz, König von Preußen. Nach der Niederlage Preußens im Krieg mit Frankreich (Niederlage bei Jena und Auerstedt, 1807 Frieden von Tilsit) versuchte er den Reststaat zu retten und stimmte nur ungern den Reformen seines Ministers, des Freiherrn von Stein zur Modernisierung des absolutistischen Systems zu. Nach der Niederlage Napoleons I. im Russlandfeldzug (1812) nahm Preußen an der Seite Russlands und Österreichs an den Befreiungskriegen teil. Friedrich Wilhelm III. eröffnete sie im Frühjahr 1813 mit dem legendär gewordenen Aufruf „*An mein Volk*“. Auf dem Wiener Kongreß (1814/15) wahrte er die Großmachtstellung Preußens und lehnte sich künftig in der Heiligen Allianz besonders an Russland an. Nach 1815 stand seine Innen- und Außenpolitik im Zeichen des Zusammengehens mit Metternich. Mit den gegen die oppositionellen demokratischen Bewegungen gerichteten Karlsbader Beschlüssen endete 1819 die von Friedrich Wilhelm III. bis dahin geduldete Reformpolitik.¹⁴⁶

Öl/Lw. 70,5 x 54,5cm (im Oval)
Datierung: um 1799¹⁴⁷
Signatur: keine
Provenienz: Landgräfliche Sammlung; Hessische Hausstiftung
Inv. Nr.: FAS B 17
Standort: Museum Schloss Fasanerie/Eichenzell¹⁴⁸

Lit. JUSTI 1819, 61; BERRER 1920, 163; SCHWEERS 1994, 172; HESSEN 1996, 314, Abb. Tafel XXXIV; LAUER 1995, 41; GRUBER 1998, Wz. G 31



Brustbild Dreiviertelprofil¹⁴⁹



Brustbild...¹⁵⁰

Die jugendliche Halbfigur ist leicht nach rechts gewandt, während Kopf und Blickrichtung zum Betrachter weisen.

Unter der dunkelblauen Uniform mit rotem Besatz und Kragen des Königs schauen ein dunkelblauer Stehkragen und ein weißes Jabot hervor. Im unteren Teil des Rockes wird eine weiße Weste sichtbar und ein kleines Stück der orangefarbenen Schärpe des *Schwarzen Adler Ordens*.

¹⁴⁶ Vgl. BLACK/PORTER 1994, 359.

¹⁴⁷ Zur Datierung vgl. Ganzfigurenporträt *Friedrich Wilhelm III.*, 1799, SPSG Berlin-Brandenburg, Inv. Nr. GK I 9903.

¹⁴⁸ Eine Replik dieses Gemäldes hängt heute im *Kurprinzenzimmer* im Weißensteinflügel des Schlosses Wilhelmshöhe: Inv. Nr. 1.1.847 der MHK; eine weitere befindet sich im Schloss Elisabethenburg: Inv. Nr. VI341 der Meininger Kulturstiftung.

¹⁴⁹ Fotoarchiv der Hessischen Hausstiftung.

¹⁵⁰ Foto aus: HESSEN 1996, 314, Abb. Tafel XXXIV: „Ohne sich um die Gefahr zu kümmern, in der alle Throne schweben“ [...] Friedrich Wilhelm III (1770-1740), von den Großmächten als Allianzpartner umworben, fürchtete nichts mehr als Partei ergreifen zu müssen und in den Krieg verwickelt zu werden.“

PG 35 Friedrich Wilhelm III., König von Preußen (1770-1840, reg. 1797-1840)

Öl/Lw. 220 x 138 cm
Datierung: 1799
Signatur: links, unten: *W. Böttner p. 1799*
Provenienz: Das Gemälde befand sich zeitweise im Hohenzollern-Museum Schloss Monbijou, Raum 17. Es wurde dort in dem Führer von 1930 erwähnt; SPSG
Inv. Nr.: GK I 9903
Standort: Schloss Paretz in Brandenburg, ehemaligen Sommerresidenz des königlichen Paares



Ganzfigurenporträt im Dreiviertelprofil ¹⁵¹

Wie schon beim hessischen Landgrafen Wilhelm IX (PG 4) gesehen, posiert der preußische König in leicht geöffneter Schrittstellung vor einem Baum, der rechts im Hintergrund den Blick in die Natur und auf das Marmorpalais in Potsdam freigibt.

Der Kopf Wilhelm III., seine Blickrichtung und der obere Teil der Uniform stimmen mit der Beschreibung für Brustbild PG 34 überein. Ergänzt ist die Uniform durch eine silberne Taillenschärpe, weiße Beinlinge, hohe schwarze Reitstiefel und einen blauen Zweispitz mit abgesetzter Borte, den der 29-jährige König neben einem langen Stock in seiner rechten Hand trägt. Ein Degen ist zudem in Hüfthöhe unter dem in die Seite gestemmt linken Arm befestigt.

Das Gemälde war offensichtlich von Böttner als Pendant zu dem Ganzfigurenporträt der Königin Luise von Preußen gedacht, da sowohl Format als auch Entstehungsjahr identisch sind. Eine Auftragserteilung kann wegen der Kriegsverluste nicht mehr nachgewiesen werden.

¹⁵¹ Fotoarchiv der SPSG; Schwarz-weiß Foto auch in THIELE 2203, 90.

PG 36 *Königin Luise von Preußen*¹⁵²

Öl/Lw. 220 x 138 cm
Datierung: 1799
Signatur: rechts unten *W. Böttner p. 1799*
Provenienz: Das Gemälde befand sich zeitweise im Hohenzollern-Museum Schloss Monbijou, Raum 17. Es wird dort im Führer von 1930 erwähnt; STSG
Inv. Nr. GK I 9904
Standort: Schloss Paretz, Brandenburg



Ganzfigurenporträt im Dreiviertelprofil¹⁵³

Luise ist wie ihr Gatte, König Friedrich Wilhelm III., ebenfalls vor einem Baum dargestellt, der rechts im Hintergrund Platz lässt für einen Naturausblick mit gewundenem Pfad, der zu einem Tempel führt.¹⁵⁴

Den aus PG 37 bekannten Brustausschnitt der Königin hat Böttner hier zu einem Ganzfigurenporträt erweitert. Luise trägt ein langes modisch hoch gegürtetes weißes Kleid, das unter der Brust von einem zart grünen Band zusammen gehalten wird. Diese Farbe vertieft sich in der über die Schulter nach vorn fallenden Stola, deren Enden bis zur Wadenhöhe reichen. In der rechten Hand des zum linken Bildrand ausgestreckten Armes hält die Königin eine Rose, die offensichtlich von dem am anderen Bildrand im Vordergrund stehenden Strauch stammt. Die Blume sowie der Efeu bewachsene Baum und der Pavillon füllen das Bild ikonographisch gesehen mit Attributen, die traditionell für Liebe, Treue und Freundschaft stehen.

¹⁵² Zu den biographischen Daten vgl. PG 37.

¹⁵³ Bildarchiv der SPSG.

¹⁵⁴ Vgl. dazu das gleiche Motiv und die mögliche ikonographische Interpretation in dem Bild der *Caroline von Schlotheim mit Kind* (PG 18).

PG 37 *Königin Luise von Preußen* (1776-1810)

Luise Auguste Wilhelmine Amalie war die vierte Tochter des Herzogs Karl von Mecklenburg-Strelitz und seiner Gemahlin Friederike von Hessen-Darmstadt. 1793 wurde sie mit Kronprinz Friedrich Wilhelm III. von Preußen vermählt. Die späteren Könige von Preußen, Friedrich Wilhelm IV. und Wilhelm I., sowie die Zarin Charlotte von Russland waren drei ihrer zehn Kinder. In den schweren Zeiten nach dem Zusammenbruch Preußens im Krieg mit Frankreich (Niederlage bei Jena und Auerstedt) war sie dem König eine große psychische Stütze. Mit ihren Kindern musste sie nach Königsberg und Memel fliehen. Um mildere Friedensbedingungen für Preußen zu erreichen, ließ sie sich in Tilsit zu einer vergeblichen Unterredung mit Napoleon I. bewegen. Bei innenpolitischen Auseinandersetzungen stand sie auf der Seite der Reformer, ohne größeren Einfluss zu suchen. 1807 kehrte sie nach Berlin zurück. Ihr Lebensschicksal und ihr schlichtes Wesen verklärten ihr Andenken. Sie war eine Symbolgestalt des deutschen Widerstandes gegen Napoleon I. und wurde durch Dichter wie Clemens von Brentano, Heinrich von Kleist oder Novalis glorifiziert¹⁵⁵

Öl/Lw. 70,2 x 55 cm (im Oval)
Datierung: um 1799¹⁵⁶
Signatur: keine
Provenienz: Landgräfliche Sammlung; Hessische Hausstiftung
Inv. Nr.: Fas. B 15
Standort: Museum Schloss Fasanerie/Eichenzell

Ein ähnliches Bild mit gleichen Maßen befindet sich in Kassel im Schloss Wilhelmshöhe, Weißensteinflügel. Es ist ebenso aus der Landgräflichen Sammlung und gehört heute zur MHK. mit der Signatur 1.1.846

Lit. JUSTI 1819, 61; BERRER 1920, 163; SCHENK ZU SCHWEINSBERG 1972, Abb. S. 65; SCHWEERS 1994, 98, HESSEN 1996, Abb. XXIV; GRUBER 1998, Werkverzeichnis G 32; THIELE 2003, Abb. S. 67; BARTOSCHEK 2004, 89f



Bildnis bis zur Taille im Dreiviertelprofil¹⁵⁷



Bildnis bis zur Taille...¹⁵⁸



Vorzeichnung¹⁵⁹



Bildnis bis zur Taille...¹⁶⁰

¹⁵⁵ Zu den biographischen Daten vgl. allg. THIELE 2003 und FEUERSTEIN-PRASSER 2000, 216.

¹⁵⁶ Zur Datierung vgl. das datierte Ganzfigurenporträt *Luise von Preußen, Königin*, 1799. STPG Inv. Nr. GK I 9904.

¹⁵⁷ Fotoarchiv der Hessischen Hausstiftung.

¹⁵⁸ Privatfoto der Autorin.

Das zarte Gesicht der zum linken Bildrand gewandten Luise von Preußen ist umrahmt von fein gelocktem, in der Mitte gescheiteltem Haar. Ihr Blick schweift in die Ferne. Sie trägt ein hoch gegürtetes weißes Kleid, das am Dekolleté gelb gesäumt ist. Der Hals ist mit einem mehrfach gefalteten weißen Tuch umwickelt.¹⁶¹ Eine grauseidene Stola mit ockerfarbenen Streifen fällt über rechte Schulter und linken Unterarm nach vorne.

¹⁵⁹ Die Vorzeichnung wurde in den gesammelten Unterlagen zur Böttner-Biographie von Herrn Praesent aus dem Jahr 1942 gefunden, vgl. StA KASSEL, S1, Nr. 397.

¹⁶⁰ Fotoarchiv der SPSG Inv. Nr. GKI 12068, Kriegsverlust.

¹⁶¹ Das Tuch sollte eine Schwellung am Hals verdecken, die später aber wieder verschwand. Es wurde als modisches Attribut von den Damen jener Zeit nachgeahmt. Vgl. THIELE 2003, 16. Möglicherweise hat sich Luise in ihrer modischen Idee durch den ergänzten Kopf einer damals berühmten Figur, der so genannten *Zingara* des Louvre inspirieren lassen, der eine ganz ähnliche Binde zeigt. Vgl. AK KÖLN 1994, 68; Abb. der *Zingara* in HASKELL/PENNY 1888, 339, Fig. 180.

PG 38 *Prinzessin Friederike von Mecklenburg-Strelitz* (1778-1841)

Tochter des Herzogs Karl von Mecklenburg-Strelitz (1741-1816) und Friederike, Prinzessin von Hessen-Darmstadt (1752-1782). Friederike Luise Caroline Sophie Charlotte heiratete Weihnachten 1793, zwei Tage nach ihrer älteren Schwester Luise, Louis von Preußen, den Bruder des späteren Königs Friedrich Wilhelm III. von Preußen. 1796 bereits verwitwet, tat sie sich 1798 in zweiter Ehe mit Friedrich Wilhelm Prinz von Solms Braunfels zusammen, von dem sie 1814 geschieden wurde. 1815 heiratete sie Ernst August, den König von Hannover, der sie überlebte. In der ersten Ehe gebar sie drei Kinder, in der letzten einen Sohn, den späteren König Georg V. von Hannover.¹⁶²

Öl/Lw. 68,5 x 54,5 cm (im Oval)
Datierung: um 1799¹⁶³
Signatur: keine
Provenienz: Landgräfliche Sammlung, Kassel, Schloss Wilhelmshöhe; MHK
Inv. Nr.: I.1.845
Standort: Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, Weißensteinflügel, Kurprinzenzimmer (Nr. 112)

Lit. SCHWEERS 1981, 98; GRUBER 1998, Wz. Nr. G 33; GRUBER 2000, 117



Dreiviertelprofil nahezu en face¹⁶⁴

Prinzessin Friederike ist annähernd zur Hüfte vor rostbraunem Hintergrund in einem Oval dargestellt, den Kopf mit verträumtem Ausdruck leicht nach links gewandt.

Die Ähnlichkeit mit ihrer Schwester Luise (PG 37) ist unverkennbar. Auch sie hat ein zartes rundes Gesicht mit einer zierlichen Nase und blauen Augen unter hoch gewölbten Brauen. Und auch ihre Haare fallen von einem Mittelscheitel in lockerer Art wie zufällig in Stirn und Nacken. Beide mädchenhafte Gestalten tragen hoch gegürtete weiße Kleider mit langen Ärmeln. Bei Friederike setzt ein braunrot-violett farbenes Schultertuch den Farbakzent.

Die offensichtlichen Parallelen in den Porträts der beiden Schwestern lassen sie als Pendants erkennen. Entsprechendes wurde in den Gemälden der Schwestern von Hessen-Kassel (PG 22, PG 23, PG 31) bemerkt. In solch ähnlichen Darstellungen schwingt immer auch der Gedanke an Freundschaft und Verbundenheit mit.

¹⁶² Vgl. HUBERTY 1990, Bd. 6, 218; Vgl. allg. KÜHNEL 2004.

¹⁶³ Wahrscheinlich ebenfalls bei Böttners mutmaßlichen Aufenthalt in Berlin 1799 gemalt.

¹⁶⁴ Privatfoto der Autorin.

PG 39 *Prinzessin Caroline Amalie von Hessen-Kassel* (1771-1848)¹⁶⁵

Öl/Lw. 68,2 x 56,4 cm (im Oval)
Datierung: um 1800¹⁶⁶
Signatur: keine
Provenienz: Landgräfliche Sammlung; Hessische Hausstiftung
Inv. Nr.: FAS B 561
Standort: Museum Schloss Fasanerie/Eichenzell

Lit. BERRER 1920, 154; GRUBER 1998, Wz. G 25



Brustbildnis im Dreiviertelprofil¹⁶⁷

Prinzessin Amalie Caroline blickt vor einem unbestimmbaren ovalen Grund stehend den Bildbetrachter direkt an.

Ihr weißes, direkt unter der Brust gegürtetes Hemdkleid, dessen rechter, langer vom Betrachter abgewendeter Ärmel von einem roten Tuch bedeckt ist, schmiegt sich an ihren Körper und hebt die Prinzessin vor dem dunklen Hintergrund hervor. Amalie Caroline trägt keinerlei Schmuck, der den Blick auf sich ziehen könnte und so wird die Aufmerksamkeit auf ihren auffallend tief dekolletierten Ausschnitt gelenkt. Ihr dunkelblondes Haar ist im Hinterkopf zusammengenommen und hochgesteckt; feine Haarstränchen fallen zart in die Stirn. Sowohl Kleid als auch die Frisur machen die von der Hessischen Hausstiftung vermutete Datierung um 1800 nachvollziehbar.

¹⁶⁵ Zu den biographischen Daten vgl. PG 22.

¹⁶⁶ Zur Datierung vgl. Inventarblatt zu Nr. FAS B 561.

¹⁶⁷ Fotoarchiv Hessische Hausstiftung.

PG 40 *Caroline von Schlotheim*¹⁶⁸

Öl/Lw.	88 x 70 cm
Datierung:	um 1800/5 ¹⁶⁹
Signatur:	keine
Provenienz:	erworben 1931/32 für die Staatlichen Museen in Kassel von dem Kunsthändler W.A. Lutz, Berlin; MHK
Inv. Nr.:	1875 ff., Nr. 1287
Standort:	Neue Galerie, Kassel

Lit. AK KASSEL 1946, Nr. 51; GRUBER 1998, Wz. G 20; AK KASSEL 2001, 9, Abb. 9; HERAEUS 2003, 37f



Caroline sitzend, nahezu en face¹⁷⁰

Caroline von Schlotheim sitzt, ähnlich wie in ihrem Bild aus dem Jahr 1793 (PG 19) vor einem indifferenten braunen Hintergrund an einem Tisch und scheint posierend für den Betrachter das Buch in ihrer linken Hand fast zugeschlagen zu haben.

Der Mahagonistuhl, auf dem die Geliebte des Landgrafen sich niedergelassen hat, gleicht ebenfalls dem des Gemäldes PG 19 mit seiner Lehne in Schildform und den fächerförmig angeordneten Sprossen, dem modischen Hepplewhite Style des ausgehenden 18. Jahrhunderts folgend.¹⁷¹

Frisur und Kleidung Carolines entsprechen dem klassizistischen Modegeschmack von Damen der gehobenen Gesellschaft. Die ungepuderten braunen Locken sind à la grecque in die Stirn gedreht, und ein goldenes Diadem mit drei violetten Amethyststeinen krönt die Haartracht. Ein hoch tailliertes, ins grün changierendes weißes Chemisenkleid mit tiefem Ausschnitt umhüllt ihre füllige Figur. Über das kurzärmelige Kleid ist ein grün schimmernder Seidenschal mit Fransen gelegt, dessen rechtes Ende auf die Tischplatte fällt.

Carolines dunkelbraunen Augen blicken unter sehr fein gemalten Brauen etwas abgeklärt auf den Betrachter. Mit ihren stark rougierten Wangen, den schmalen Lippen und einem Ansatz zu Doppelkinn ist ihr Alter von ungefähr 38 Jahren gut nachvollziehbar, was die angegebene Datierung glaubhaft macht.

¹⁶⁸ Zu den biographischen Daten vgl. PG 15.

¹⁶⁹ Angabe von Dr. Konrad Kaiser in Inventarisierungsblatt Nr. 1875/1287.

¹⁷⁰ Fotoarchiv der MHK.

¹⁷¹ Zu den Möbeln vgl. allg. MUSGRAVE 1966, hier zum Bsp. Abb. 77.

PG 41 *Selbstbildnis Böttners mit Familie*

Öl/Lw. 109 x 109
Datierung: 1801
Signatur: links unten am Stuhlsitz: *W. Böttner fecit 1801*
Provenienz: Frau von Eschwege, Dr. h. c. Karl Vötterle, Privatbesitz

Lit. JUSTI 1802, 493; AH KASSEL 1965, 10, Abb. 11 (darin nur Ausschnitt des Kopfes von Böttner); 1998, Wz. G 51; GRUBER 2000, Abb. 18



Sitzfiguren im Dreiviertelprofil ¹⁷²

Dieses Selbstporträt zeigt den 49-jährigen Maler mit seiner jungen Frau Friederike und seiner kleinen Tochter. Er selbst sitzt mit dem Rücken zum Bildbetrachter und überlässt Friederike mit dem Kind den Vordergrund.

Böttner wendet sich, seinen Arm auf die durchbrochenen weißen Rundholzlehne einer Bank gelegt, nachdenklich dem Betrachter zu. Rechts im Gemälde beugt sich seine junge Frau in einem weißen Empirekleid über das nackte strampelnde Töchterchen, das im Jahr der der Bildentstehung zur Welt kam. Im dunklen Hintergrund setzt sich kaum erkennbar eine große leere Staffelei ab.

Kontrastreich ist das abgeklärte Gesicht des 49-jährigen Böttners zu seiner rund 20 Jahre jüngeren Frau und dem nackten Töchterchen, Helene Wilhelmine.

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel. III. 2.2.3. *Selbstporträts*.

¹⁷² Foto aus privatem Besitz.

PG 42 *Louise von der Malsburg* (1766-1803)

Louise war die Tochter des Rates Christian Bernhard Ledderhose aus Hanau.¹⁷³ 1788 heiratete sie den späteren Pariser Gesandten Carl von der Malsburg. Ihm gehörte Schloss Escheberg, das unter dem Ehepaar ein „bekannter hessischer Musensitz“¹⁷⁴ wurde.

Öl/Lw. 175 x 116 cm
Datierung: 1801
Signatur: unten rechts: *W. Böttner 1801*
Provenienz: Privatbesitz

Lit. JUSTI 1802, 493; GRUBER 1998, Wz. G 38; GRUBER 2000, Abb. 12



Ganzfigur im Dreiviertelprofil¹⁷⁵

Justi beschreibt zu Beginn des 19. Jahrhunderts dieses Böttnerbild folgendermaßen:

„die Fr. Geh. Rätin von der Malsburg ist beschäftigt die Urne einer Freundin mit Blumen [Rosengirlande] zu bekränzen“.¹⁷⁶

So sieht man die Freifrau und Gattin des Geheimen Rates von der Malsburg, in der Mitte des Bildes lebensgroß in Szene gesetzt bei dieser Tätigkeit. Zu ihrer Rechten befindet sich eine Vase im griechischen Stil auf einem hüfthohen Podest mit der Inschrift *Louise*. Die junge Frau mit dem schmalen, länglich-ovalen Gesicht, zu dem die dunklen, nach hinten zusammengenommenen Haare die Rahmung bilden, wendet sich dem Gefäß zu. Diese ist wohl als Urne einer Freundin zu verstehen, die die Freifrau mit einer Rosengirlande dekoriert. Ihr Blick ist jedoch nicht auf das Tun ihrer Hände gerichtet, sondern sie schaut den Betrachter mit einem der Lage entsprechenden Ernst an. Im Hintergrund ist schemenhaft ein Baum in der Dämmerung zu erkennen. Diese gedämpft-dunklen Farben sind besonders gut geeignet, die schlanke Frauengestalt in ihrem weißen, hoch gegürteten Chemisenkleid repräsentativ hervorzuheben.

¹⁷³ Christian Bernhard Ledderhose (1725-1780) stammte aus einer Hersfelder Theologenfamilie und war selber Theologe. Er wurde mit dem Unterricht der hessischen Prinzen betraut und war Informator der Söhne des Obervorstehers von der Malsburg. Vgl. SCHOCH 1923, 32.

¹⁷⁴ Ebd. 146.

¹⁷⁵ Privatfoto der Autorin.

¹⁷⁶ JUSTI 180, 493.

PG 43 *Fürstliches Kind mit Hund*

Ein Inventarisierungsetikett¹⁷⁷ weist das auf diesem Bild dargestellte Kind als *Prinzessin Marie von Hessen, Tochter des Kurfürsten Wilhelm II.* aus. Da Böttner das Gemälde jedoch laut Signatur im Jahre 1802 fertigte, Marie aber erst am 06. September 1804 geboren wird, ist eine solche Zuweisung nicht haltbar. Es könnte sich jedoch um eine andere Marie, nämlich die Tochter des Prinzen Friedrich und der Prinzessin Karoline Polyxene von Nassau-Usingen (PG 11) handeln, die 1796 geboren wurde. Prinz Friedrich war der jüngste Bruder Kurfürst Wilhelms I. Seine Tochter Marie heiratete 1817 Großherzog Georg von Mecklenburg-Strelitz, den Bruder von Luise (PG 36) und Friederike (PG 37).

Öl/Lw. 112 x 91,5 cm
Datierung: 1802
Signatur: unten links: *W. Böttner 1802*
Provenienz: Landgräfliche Sammlung, Kassel, MHK
Inv. Nr. 1.1.656
Standort: Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, Weißensteinflügel, Kurprinzenzimmer (Raum Nr. 112)

Lit. SCHWEERS 1994, 172; GRUBER 1998, Wz. G 39



Ganzfigurenporträt eines Mädchens¹⁷⁸

Das kleine Mädchen steht inmitten einer Waldlichtung. Zu seiner rechten Seite hat sich ein braunweißer Hund erhöht auf einem Stein niedergelassen und wendet sein Interesse dem Kind zu.

Das Mädchen trägt ein modisch hoch gegürtetes, kurzärmeliges weißes Kleid und rosa Schuhe. Ein rundes Gesicht mit kräftig roten Wangen wird von kurzen braunen Haaren eingerahmt. Während das Kind mit der Rechten den Terrier streichelt und ihm in der Linken einen Leckerbissen hinhält, blickt es den Betrachter offen und direkt an.

¹⁷⁷ Vgl. Inventarisierungsblatt zu Nr. 1.1.656.

¹⁷⁸ Fotoarchiv der MHK.

PG 44 *Henriette Fürstin zu Solms-Lich und Hohensolms* (1777-1851)

Die Fürstin, eine geborene Prinzessin zu Bentheim-Steinfurt, heiratete 1802 den Fürsten Carl zu Solms-Lich und Hohensolms (PG 47).¹⁷⁹

Öl/Lw. 67,5 x 53,5 cm (im Oval)
Datierung: 1802
Signatur: unten links, oberste Kante des Schals: *W. Böttner 1802*
Provenienz: Privatbesitz der Familie
Standort: privat

Lit. GRUBER 1998, Wz. G 40



Brustporträt im Dreiviertelprofil¹⁸⁰



Brustporträt¹⁸¹

Vor einem dunklen Hintergrund öffnet sich Henriettes rundes, ein wenig nach links geneigtes Gesicht sanft dem Betrachter.

Aus ihrem zurückgenommenen dunkelbraunen Haar fallen ihr einige Strähnen lockig in die Stirn und auf ihre linke Schulter. Sie trägt, dass von Böttner um die Jahrhundertwende für die gehobene Gesellschaft bevorzugte hoch gegürtete, nahezu weiße Chemisenkleid, das mit einem fleischfarbenen Unterrock getragen wurde. Die modische Stilrichtung wurde wegen ihrer vorgegebenen Durchsichtigkeit 'Nuditätenmode'¹⁸² genannt. Ein farbiger Schal – auf diesem Gemälde ein hellblauer – diente als Schutz gegen die Kälte.

Der dunkle ovale Hintergrund hebt die anmutige Erscheinung der Fürstin intensiv hervor. Verstärkt wird der von ihr ausgehende Liebreiz und ihre sanfte Natürlichkeit, die der englischen Porträtmalerei folgt, durch den zarten Schmelz der weichen Farben sowohl des Inkarnats als auch der Kombination von Kleid und Stola und der leichten Kopfneigung.

¹⁷⁹ Vgl. handschriftlicher Vermerk auf der Rückseite des Bildes und HESSEN 1996, 599.

¹⁸⁰ Bildarchiv Foto Marburg.

¹⁸¹ Privatfoto der Autorin.

¹⁸² S. BERTUCH/KRAUS 1787–1812. Wie fast alle Modebegriffe dieser Dissertation ist auch dieser aus der tonangebenden deutschen Modezeitschrift *Journal des Luxus und der Moden* 1787-1812 entnommen, welches heute zum größten Teil nur noch über Mikrofiche zugänglich ist.

PG 45/1 *Landgräfin Caroline von Hessen-Kassel* (1747-1820)¹⁸³

Öl/Lw. 69,5 x 55 cm (im Oval)
Datierung: um 1802¹⁸⁴
Signatur: keine
Provenienz: Aus der Herzog von Sachsen Coburg und Gotha'schen Stiftung für Kunst und Wissenschaft, Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha, Gemäldesammlung
Inv. Nr.: SG 139
Standort: Gotha, Schlossmuseum



Brustbildnis im Dreiviertelprofil¹⁸⁵

Landgräfin Caroline ist mittig im Oval mit leichter Körperwendung zum rechten Bildrand vor neutralem Grund wiedergegeben.

Die zum vermuteten Entstehungszeitraum des Gemäldes dargestellte Mittfünfzigerin blickt aus einem faltenlosen Gesicht mit kleinem, ihrer Würde entsprechenden Doppelkinnansatz mild auf den Betrachter. Ihr kurz gelocktes Haar ist von einer gepunkteten Schleife gekrönt. Die etwas füllige Landgräfin trägt ein helles Fourreau-Kleid¹⁸⁶, das unterhalb der Brust von einem Tuch eingeschnürt wird. Ein dunkler Behang mit einer Borte ist capeartig darüber gelegt, so dass die Arme darunter verschwinden.

Weniger das seit Mitte der 1790-er Jahre getragenen Fourreau-Kleid sondern mehr der Schleifenaufsatz der Landgräfin Caroline deuten darauf hin, dass die Einordnung des Gemäldes nach 1800 angemessen ist.

¹⁸³ Zu den biographischen Daten vgl. PG 28.

¹⁸⁴ Laut Angabe der Stiftung Schloss Friedenstein.

¹⁸⁵ Fotoarchiv der Stiftung Schloss Friedenstein.

¹⁸⁶ Vgl. FOUQUÉ 1987, 104, Tafel 8.

PG 45/2 Landgräfin Caroline von Hessen-Kassel (1747-1820)¹⁸⁷

Öl/Lw. 87,2 cm x 68,2 cm (im Oval)
Datierung: um 1802
Signatur: keine
Provenienz: Herzog von Sachsen Coburg und Gotha'schen Stiftung für Kunst und Wissenschaft, Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha, Gemäldesammlung
Inv. Nr.: SG 918
Standort: Gotha, Schloss Friedenstein



Kniestück im Dreiviertelprofil¹⁸⁸

Ähnlich den Bildnissen der Caroline von Schlotheim (PG 18 und PG 19) sitzt die Landgräfin hier nach links gewandt vor neutralem Hintergrund an einem Tischchen, auf das sie sich aufstützt, mit einem Buch in der linken Hand.

Ihr Blick ist ernst dem Betrachter zugewandt. Die Haare sind wie in dem Bildnis PG 27/1 kurz, doch weniger gelockt, fast strähnig *en crochet*¹⁸⁹ frisiert und werden von einem Spitzenhäubchen abgedeckt, das unter dem Kinn mit einer Schleife gehalten wird. Wie die Frau von Schlotheim (PG 20) trägt sie ein hochtailliertes weißes Chemisenkleid mit entsprechendem Fichu, das das Dekolleté größtenteils verdeckt und nur in der Mitte einen schmalen Streifen der Haut freilässt. Eine dunkle durchsichtige Seidenstola fällt locker über den rechten Arm nach unten.

Im Gegensatz zu dem Mobiliar der Mätresse im nahezu bürgerlichen Hepplewhite-Style entsprechen Tisch und Stuhl mehr dem aristokratischen französischen Louis-seize Stil.

¹⁸⁷ Zu den biographischen Daten vgl. PG 28.

¹⁸⁸ Fotoarchiv der Stiftung Schloss Friedenstein.

¹⁸⁹ Zu *en crochet* vgl. Bertuch/Kraus 1968, 68 und Abb. T. 13.2.

PG 46 *Erbprinzessin Auguste von Hessen-Kassel* (1780-1841)

ab 1821 Kurfürstin

Sie war die Tochter des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. und Friederike, geb. Prinzessin von Hessen-Darmstadt. 1797 wurde sie aus politischen Gründen mit dem Erbprinzen von Hessen-Kassel, dem späteren Kurfürsten Wilhelm II., verheiratet. Aus der Ehe gingen sechs Kinder hervor. Eine zunehmende Entfremdung der Eheleute sowie Streit und Gewalttätigkeiten führten 1815 zu einem Trennungsvertrag. Auguste lebte fortan an verschiedenen Orten, insbesondere in ihrem Schloss Schönfeld, in dem sich die Opposition gegen ihren Mann um sie herum versammelte. Unter der Anleitung von Johann Friedrich Bury widmetet sie sich der Malerei. Erst 1831, dem Jahr, indem ihr Sohn Friedrich Wilhelm Regent wurde und Wilhelm II. nach Frankfurt ging, zog Auguste wieder nach Kassel.¹⁹⁰

Öl/Lw. 68,5 x 55,5 cm (im Oval)
Datierung: um 1802/05
Signatur: keine
Provenienz: Kurfürstliche Sammlung; Hessische Hausstiftung
Inv. Nr.: FAS B 16
Standort: Museum Schloss Fasanerie/Eichenzell

Eine Replik befindet sich in Gotha auf Schloss Friedenstein, Stiftung Schloss Friedenstein. Inv. Nr. SG 404. Provenienz: Nachlass Caroline Amalie 1848; Herzog von Sachsen Coburg und Gotha'schen Stiftung

Lit. LAUER 1995, 11, Abb 1 und 144; GRUBER 1998, Wz. G 13



Brustporträt im Dreiviertelprofil¹⁹¹



Brustporträt im Dreiviertelprofil¹⁹²

Vor dem dunklen Hintergrundoval tritt die bis zur Taille in Szene gesetzte Prinzessin Auguste hell und wirkungsvoll hervor.

Das jugendliche Gesicht mit leicht geschwungener Nase, dem kleinen Mund und den blauen Augen, die zwar auf den Betrachter gerichtet jedoch wie in sich gekehrt erscheinen, wird gerahmt von hellblonden Haaren. Die in der Mitte gescheitelte Frisur ist haubenartig mit weißen und orangefarbenen Bändern durchflochten und wird gekrönt von einer Schleife und findet Halt in einem Kinnband.¹⁹³ Ein grauer Schal fällt über ihre rechte Schulter auf ihr weißes Empirekleid, das unter der Brust blau gegürtet ist. Ein ebenso blaues Band hält die Haare der Erbprinzessin im Nacken zusammen.

¹⁹⁰ Vgl. LAUER 1995, 8 f.

¹⁹¹ Fotoarchiv der Hessischen Hausstiftung.

¹⁹² Fotoarchiv der Stiftung Schloss Friedenstein.

¹⁹³ Vgl. FOUQUÉ 1987, annähernd Taf. 19.

PG 47 Carl Ludwig August, Fürst zu Solms-Lich und Hohensolms (1762-1807)

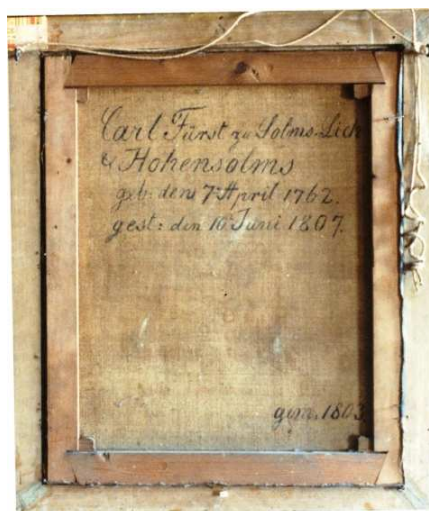
Fürst Carl Ludwig August wollte 1806 sein Land aus Furcht vor Napoleon der Souveränität von Kurhessen unterstellen, was der Kurfürst Wilhelm I. aber nicht annahm.¹⁹⁴ Seit 1802 war er mit Henriette, geb. Gräfin zu Bentheim-Steinfurt verheiratet.

Öl/Lw. 62 x 50,5 cm
Datierung: um 1803¹⁹⁵
Signatur: keine
Provenienz: Privatbesitz

Lit. GRUBER 1998, Wz. G 41



Brustbildnis im Dreiviertelporträt¹⁹⁶



Rückseite¹⁹⁷

Vor indifferentem Hintergrund ist Fürst zu Solms-Lich und Hohensolms mit nach links gewendetem Körper dargestellt, wobei er den Betrachter mit ernsten Augen direkt anblickt.

Dieser etwas streng erscheinende Blick wird durch ein Kinngübchen und leicht lächelnden Mundwinkeln gemildert. Er trägt die für seine Zeit typisch gepuderte Frisur mit beidseitigem *aille de pigeon*, dazu einen modischen dunkelbraunen Backenbart. Carl Ludwig August hat seine rechte Hand in das hellblaue Kragenrevers seines roten Rockes geschoben. Darüber quillt ein weißes Jabot aus einem ebenfalls weißen Hemd heraus, das von einem blauen Halstuch begleitet wird. Dass Böttner das Bildnis der Ehefrau des Grafen in einem anderen Format (Vgl. PG 44 im Oval), aber mit der gleichen Kopfrichtung fertigte, spricht dafür, dass beide Gemälde nicht als Ehepaar-Pendants gedacht waren.

¹⁹⁴ HESSEN 1996, 599.

¹⁹⁵ Die Datierung und Zuschreibung zu Wilhelm Böttner erfolgt aufgrund eines handschriftlichen Vermerks der Lebensdaten des Dargestellten auf der Rückseite der Leinwand und einen Zusatz: *gem. 1803*. Analog finden sich auf der Rückseite des Bildes seiner Frau Henriette ihre Lebensdaten sowie: *gem. 1803*. Die Handschrift ist vergleichbar mit Böttners Signatur auf Henriettes Porträt am Schal W. Böttner 1802.

¹⁹⁶ Privatfoto der Autorin.

¹⁹⁷ Privatfoto der Autorin.

PG 48 *Dr. med Philipp Hunold, Kasseler Hofrat* (1765-1808)

Philipp Hunold, in Kassel geboren, lebte ab 1776 mit seinem Vater, einem Soldaten, in Amerika. Ab 1778 nahm er für zwei Jahre an den dortigen Feldzügen teil und lernte bei dem Chirurgen Johann Amelung. Er schaffte es bis zum Kompaniechirurg. 1783, nach Hessen zurückgekehrt, wirkte er auch dort in diesem Amt in dem Regiment des Jung Loosberg. In Marburg absolvierte er ein Medizinstudium mit anschließender Promotion um sich dann in Kassel als praktischer Arzt nieder zu lassen. 1803 wurde er Kasseler Hofrat.¹⁹⁸

Öl/Lw.	68,5 x 54,5 cm (im Oval)
Datierung:	um 1803 ¹⁹⁹
Signatur:	unten rechts (außerhalb des Ovals): W Bött pi (abgerieben); verso (Philipp)s Hunold med. Dr. (natus) Januari 1765
Provenienz:	1929 erworben für die Staatlichen Museen, Kassel von dem Kunsthändler Maluvis; MHK
Inv. Nr.:	1875ff. Nr. 1275 (GK 908)
Standort:	Neue Galerie, Kassel

Lit. KAT. KASSEL 1958, 34; Nr. 906; Herzog 1967, Abb., nicht paginiert; KAISER 1976, 19; WÖRNER-HEIL 1998, 20, Nr. 47; HERAEUS 2003, 36, Abb. 36



Halbfigur im Dreiviertelprofil²⁰⁰

Im Oval posiert selbstbewusst im Dreiviertelprofil vor einem Landschaftsausschnitt mit bewölktem Himmel der Kasseler Hofrat Hunold, der den Betrachter leicht lächelnd anschaut.

Böttner folgt hier im Bildaufbau und im Format dem Porträt Wilhelm I. von Hessen (PG 4,9). Im Unterschied zum Kurfürsten wendet Hunold sich jedoch leicht nach rechts. Er hat seine rechte Hand leger unter die linke Seite seines dunklen Uniformrocks geschoben – eine Pose, die Bötter auch bei Ludwig XVI. König von Frankreich zeigt.

Zu dem Gemälde gab es ein Pendantbild mit dem Bildnis der Gattin des Dargestellten.²⁰¹

¹⁹⁸ Zu den biographischen Daten vgl. HERAEUS 2003, 23.

¹⁹⁹ Vermutlich entstand das Bild um 1803, als Hunold zum Hofrat ernannt wurde.

²⁰⁰ Fotoarchiv der MHK.

²⁰¹ Alte Inventarisierung der Staatlichen Museen, Kassel: Inv. 1576, Nr. 1276.

PG 49 *Junger Herr*

Name und biographische Daten des Porträtierten sind nicht bekannt.

Öl/Lw. 29,5 x 24 cm (im Oval)
Datierung: um 1804
Signatur: auf der Rückseite an der oberen Leiste des Spanrahmens: *Gemalt von Böttner zu Cassel 1804*
Provenienz: Privatbesitz
Standort: privat

Lit. GRUBER 1998, Wz. G 42



Brustbild im Dreiviertelprofil²⁰²

Ein jugendlich schmales Gesicht mit langer, gerader Nase, langem Kinn und blauen Augen wendet sich dem Betrachter zu.

In die hohe Stirn des Abgebildeten fallen lichte, ungepuderte Haarsträhnen. Der junge Herr trägt eine dunkelgrüne einreihig geknöpfte Jacke mit silbernen Knöpfen und hellgrünem Stehkragen, dazu ein weißes Spitzenjabot im Revers und einen schwarzen Halskragen. Der Hintergrund ist folienartig und braun.

Da durch keinerlei Auszeichnung ein Hinweis auf den Stand des Dargestellten gegeben ist, kann man eine niedrig gestellte Person vermuten, die vielleicht dem Kreis der Dienerschaft angehörte. Auch die wenig geschönten Gesichtszüge unterstreichen diese Annahme.

²⁰² Privatfoto der Autorin.

PG 50 *Königin Friederike Luise von Preußen* (1751-1805)

Prinzessin Friederike Luise war eine der fünf Töchter des Landgrafen Ludwig IX. von Hessen-Darmstadt und seiner Gemahlin Henriette Karoline von Pfalz-Zweibrücken, der „Großen Landgräfin“. Am 14. Juni 1769 wurde sie mit dem geschiedenen Prinzen von Preußen, Friedrich Wilhelm (1744-1797) verheiratet, der 1786 König Friedrich Wilhelm II. von Preußen wurde. Trotz vieler amouröser Abenteuer des Königs hatte das Paar sieben Kinder.²⁰³ Abstand von den höfischen Intrigen fand die Königin in den regelmäßigen Sommeraufenthalten in Bad Freienwalde, wo sie sich 1797 nach dem Tod ihres Gatten niederließ.

Öl/Lw. 69 x 53 cm (Oval)
Datierung: 1805²⁰⁴
Signatur: keine
Provenienz: SPSG, Ankauf 1979
Inv. Nr.: GK I 30298
Standort: Schloss Charlottenburg



Halbfigurenporträt en face²⁰⁵



Halbfigurenporträt en face²⁰⁶

Das Halbfigurenporträt der Mutter des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. zeigt eine füllige Frau im Oval vor einem neutralen grünlichen Grund, die sanft lächelnd auf den Betrachter schaut.

Friederike Luises kurz gelocktes, braunes Haar wird von einem zarten mit Ranken bestickten Schleier bedeckt. Um den Hals trägt sie ein locker vorne zusammengebundenes Tuch, dessen Enden in den Ausschnitt des unmittelbar unter der Brust gegürteten Kleides fallen. Eine umgelegte Stola komplettiert die Ausstattung. Böttner scheint mit dem Gemälde das Aussehen der Königin Mutter zu schmeicheln, die in Quellen gelegentlich als ungepflegt und wenig schön geschildert. So schrieb Friedrich August Ludwig von Marwitz (1777-1837) in seiner „Lebensbeschreibung“ beispielsweise über sie:

„Sie wurde vor der Zeit alt und krumm, so daß sie, erst einige 40 Jahre alt, den Kopf mit der Hand in die Höhe halten musste, wenn sie jemanden ansehen wollte. Kurz sie war ein unangenehmes Frauenzimmer, von niemandem geliebt.“²⁰⁷

²⁰³Vgl. FEUERSTEIN-PRASSER, 2002, 2001-2011; Zu den Kindern: König Friedrich Wilhelm III. von Preußen 1770-1840 (PG 34/35) ∞ Prinzessin Luise von Mecklenburg-Strelitz (PG 36/37); Wilhelmine (1772-1773); Friedrich Ludwig Karl Prinz von Preußen (1773-1796) ∞ Prinzessin Friederike von Mecklenburg-Strelitz (PG 38); Wilhelmine (1774-1837) ∞ König Wilhelm I. der Niederlande; Auguste (1780-1841) (PG 46) ∞ Kurfürst Wilhelm II. von Hessen Kassel; Karl Heinrich (1781-1846), Großmeister der preußischen Johanner; Friedrich Wilhelm Karl (1783-1851) ∞ Landgräfin Marie Anna von Hessen.

²⁰⁴ Laut Berrer hat die Königinwitwe von Preußen das Bild kurz vor ihrem Tod im Herbst 1804 bestellt. Es wurde jedoch erst am 24. Juli 1805 übersendet. Vgl. BERRER 1920, 165.

²⁰⁵ Fotoarchiv der SPSG.

²⁰⁶ Privatfoto der Autorin.

²⁰⁷ FEUERSTEIN-PRASSER 2002, 208.

PG 51 *Wilhelm Heinrich Kasimir Prinz zu Solms-Braunfels* (1765-1852)

Der Prinz wurde bereits als Kind zum Stabskapitän der zweiten hessischen Garde ernannt. 1803 erfüllte er dann als Generalmajor den Chefposten des Husarenregiments. Nachdem er 1806 dort verabschiedet wurde, trat er als Generalleutnant wieder in die kurhessische Armee ein.²⁰⁸

Öl/Lw. 83 x 70 cm
Datierung: um 1805²⁰⁹
Signatur: keine
Provenienz: Privatbesitz
Standort: privat

Lit. GRUBER 1998, Wz. G 44



Ganzfigurenporträt im Profil²¹⁰



Detail aus HG 19²¹¹

Der Prinz wird dem Betrachter von Böttner in besonders stolzer, aufrechter Pose vorgeführt, was durch eine klare Profilansicht verstärkt wird.

Das abgebildete Vergleichsdetail, das ihn in gleichen Haltung und Montur in Böttners großem Huldigungsbild zeigt, ist an anderer Stelle (III. 4.3.) ausführlich beschrieben. Daher wird auf eine detaillierte Erörterung verzichtet.

Zum Unterschied zu dem Gruppenporträt ist der Generalmajor zu Solms-Braunfels hier als Einzelperson in Szene gesetzt. Vielleicht war dieses Gemälde für eine Einordnung in die Ahnengalerie der Familie gedacht. Dafür spricht auch der Standort, die Loggia, die teilweise mit einem Vorhang verhangen ist und den Blick auf eine Hügelandschaft und dem Herkulesdenkmal freigibt. Es sind Beifügungen, die den Dargestellten nobilitiert.

²⁰⁸ WORINGER 1938, 9.

²⁰⁹ Erschlossene Datierung aus der Übernahme des Dargestellten aus dem *Huldigungsbild* Böttners von 1805 (HG 19).

²¹⁰ Privatfoto der Autorin.

²¹¹ Detail aus Böttners *Huldigungsbild* von 1805 (HG 19).

PG 52 *Reiterbild des Prinzen zu Solms-Braunfels*

Der Generalmajor und Chef des Husarenregiments Wilhelm Heinrich Kasimir Prinz zu Solms-Braunfels (1765-1852) wurde von Böttner mehrfach dargestellt und in ähnlicher Art und Weise in Szene gesetzt. Vgl. Nr. 15 im *Huldigungsbildes* Nr. 19 und PG 51

Öl/Lw. 56 x 68 cm
Datierung: um 1805²¹²
Signatur: keine
Provenienz: Privatbesitz
Standort: privat



Doppelporträt zweier Reiter²¹³



Detail²¹⁴

Das Bild zeigt zwei Männer, die auf ihren Pferden im Galopp durch eine weite Landschaft reiten. Dabei führt ein Offizier auf einem Schimmel die Zweiergruppe an, ein weiterer Uniformierter auf einem Rappen folgt ihm.

Der Reiter des weißen Pferdes wird nahezu en face gezeigt, und ist durch seinen hohen Hut, einem *Tschako* und einem wehenden blauen Pelz als Husarenoffizier zu erkennen. Der nachfolgende Reiter des Rappens ist im Profil dargestellt und gleicht in Physiognomie, Haltung und Uniform dem Prinzen zu Solms-Braunfels Wilhelm Heinrich Kasimir (PG 51).

Der Hintergrund mit der verschwommenen Burg ist vermutlich Braunfels, dem Wohnsitz der Familie zu Solms-Braunfels.

²¹² Zur Datierung vgl. *Huldigungsbild der hessischen Generäle an den Kurfürsten Wilhelm I. von 1805* (HG 19).

²¹³ Privatfoto der Autorin.

²¹⁴ Detail aus dem Privatfoto PG 52.

PG 53 *Komtur des Deutschen Ritterordens von Baumbach*²¹⁵

Die Lebensdaten des Abgebildeten sind nicht bekannt.

Der 1190 im Heiligen Land gegründete Ritterorden unterlag ursprünglich einem Mönchsgelübde und diente dem Kampf gegen die Heiden und dem Schutz der Pilger. Im 13. Jahrhundert verlagerte sich seine Christianisierungsmission nach Osteuropa insbesondere nach Pruzen, später Preußen. Die wachsende Opposition der Handelsstädte und des Adels, beide forderten mehr Mitspracherecht im Ordensstaat, schwächte die Gemeinschaft der Deutschritterorden. Hinzu kam eine militärische Niederlage gegen Polen bei Tannenberg 1410. Im 2. Thorner Frieden mit Polen 1466 wurde das Ordenterritorium auf den östlichen Teil Preußens beschränkt. Zum Zeichen der Zugehörigkeit zum Orden trugen seine Mitglieder einen weißen Rittermantel mit schwarzem Kreuz und die dazugehörigen Auszeichnungen. Der Komtur war der Verwalter der Güter des Ordens.²¹⁶

Öl/Lw. 87 x 70 cm (im Oval)

Datierung: 1805

Signatur: links unten im Oval: *W. Böttner p. 1805*

Provenienz: Privatbesitz

Lit. BERRER 1920, 165; GRUBER 1998, Wz. G 46



Halbfigur im Dreiviertelprofil²¹⁷

Mit seinem weißen Haar und dem hellen Rittermantel ist der Komtur von Baumbach in einem ansonsten dunklen Oval effektiv lebensnah dargestellt.

Sein Kopf ist dem Betrachter zugewendet und er blickt ihn unter buschigen, dunkelbraunen Brauen aus scharf blickenden braunen Augen an. Ein recht kräftig gerötetes Inkarnat überzieht die hohe Stirn des Komturs. Eine hart geschnittene, gerade Nase ausgeprägte Wangenknochen, Falten besonders im unteren Wangenbereich weisen ein nicht mehr jugendliches Gesicht aus und deuten darauf hin, dass das Porträt wohl 'dal vivo' gemalt wurde. Über den Schultern des Komturs liegt sein weißer Umhang mit dem *Deutschordenskreuz*, das gut sichtbar ist, da er

²¹⁵ Namengebung vgl. BERRER 1920, 65.

²¹⁶ U.a. allg. CRAMER 1952.

²¹⁷ Foto aus Privatbesitz.

den linken Arm in die Seite stemmt und so dem Betrachter präsentiert.²¹⁸ Unter dem Rittermantel trägt von Baumbach einen preußischblauen Uniformrock mit Stehkragen und gedrehter Goldborte über einer weinroten Weste und weißem Spitzenjabot. Auch an dem blauen Rock das Kreuz des Ordens aufgestickt, ein drittes ist in Brustmitte befestigt. Laut Berrer ist dies das letzte Porträt von Wilhelm Böttner. Er schreibt 1920 dazu:

„Das letzte Porträt, das des Komturs des Deutsch-Ritterordens von Baumbach, eine außerordentliche Leistung und ein würdiger Abschluß dieses reichen Künstlerlebens. Ein stolzer, durchgeistigter Kopf mit scharfgeschnittenen Zügen. Die Haltung selbstbewusst. Die eminent dekorative Wirkung des weißen Ordensmantels über der goldgestickten Uniform, mit großem Geschick genutzt.“²¹⁹

²¹⁸ Der Umhang existiert heute noch und befindet sich beim Besitzer des Bildes.

²¹⁹ BERRER 1920, 165.

Porträts

in Konkordanz mit den Katalog Nr.

Nr.	Titel	Datierung
PG 1	<i>Ludwig XVI., König von Frankreich (1754-1793)</i>	um 1783/84
PG 2	<i>Marie-Antoinette, Königin von Frankreich (1755-1793)</i>	um 1784
PG 3	<i>Friedrich II. Landgraf von Hessen-Kassel (1720-1785)</i>	um 1786
PG 3,1	<i>Friedrich II. Landgraf von Hessen-Kassel</i>	1786
PG 4	<i>Landgraf Wilhelm IX. (1743-1821) r. (1785-1821)</i>	um 1785
PG 4, S1	<i>Landgraf Wilhelm IX.—[Vorlage: vgl. Abb. PG 5]</i>	1788
PG 4,1	<i>Landgraf Wilhelm IX. (ohne Abb.)</i>	1790
PG 4,2	<i>Landgraf Wilhelm IX</i>	1788
PG 4,3	<i>Landgraf Wilhelm IX.</i>	um 1788
PG 4,4	<i>Landgraf Wilhelm IX.</i>	1788
PG 4,5	<i>Landgraf Wilhelm IX.</i>	um 1788
PG 4,6	<i>Landgraf Wilhelm IX.</i>	um 1795
PG 4,7	<i>Landgraf Wilhelm IX</i>	um 1796
PG 4,8	<i>Landgraf Wilhelm IX</i>	1802
PG 4,9	<i>Landgraf Wilhelm IX.</i>	1803
PG 4, S2	<i>Landgraf Wilhelm IX.</i>	1788
PG 4, S3	<i>Landgraf Wilhelm IX.</i>	1796
PG 4, S4	<i>Landgraf Wilhelm IX.</i>	1798
PG 4, S5	<i>Landgraf Wilhelm IX.</i>	1803
PG 4, S6	<i>Landgraf Wilhelm IX.</i>	1814
PG 5	<i>Selbstbildnis Böttners mit Mappe</i>	1774
PG 6	<i>Fräulein Häddrich</i>	um 1780/85
PG 7	<i>Selbstbildnis Böttners im Reisekostüm</i>	1781
PG 8	<i>Böttners Eltern</i>	1782
PG 9	<i>Porträt eines Mannes am Hofe Friedrich II.</i>	1783
PG 10	<i>Selbstbildnis Böttners mit Palette</i>	um 1785/90
PG 11	<i>Friedrich von Hessen (1747-1837) mit seiner Gemahlin Karoline Polyxene (1762-1823)</i>	1786
PG 12	<i>Familienbild des Landgrafen Wilhelm IX.</i>	1787
PG 13	<i>Prinz Friedrich von Hessen-Kassel (1747-1837)</i>	1787
PG 14	<i>Generalleutnant Martin Ernst von Schlieffen (1732-1825)</i>	um 1788

PG 15	<i>Caroline Juliane Albertina von Schlotheim spätere Gräfin von Hessenstein (1767-1847)</i>	1788
PG 16	<i>Prinzessin Louise von Hessen (1750-1831)</i>	1788
PG 17	<i>Der Bürger Rinald</i>	um 1788
PG 18	<i>Caroline von Schlotheim mit Kind</i>	1790/91
PG 19	<i>Caroline von Schlotheim</i>	1793
PG 20	<i>Erbprinz Wilhelm von Hessen-Kassel (1777-1847).</i>	1793
PG 21	<i>Erbprinz Wilhelm von Hessen-Kassel (1777-1847)</i>	1793
PG 22	<i>Prinzessin Caroline Amalie von Hessen-Kassel (1771-1848)</i>	1793
PG 23	<i>Prinzessin Marie Friederike von Hessen-Kassel (1768-1839)</i>	um 1793
PG 24	<i>Generalleutnant Martin Ernst von Schlieffen</i>	1794
PG 25	<i>Generalleutnant Martin Ernst von Schlieffen</i>	1794
PG 26	<i>Freifrau von Cochhausen</i>	1794
PG 27	<i>Junge Dame in silbergrauem Kleid</i>	1795
PG 28	<i>Landgräfin Caroline von Hessen-Kassel (1747-1820) ab 1803 Kurfürstin</i>	um 1795
PG 29	<i>Selbstbildnis Böttners, über die rechte Schulter aus dem Bild sehend</i>	um 1795
PG 30	<i>Junge Dame mit Hund</i>	1796
PG 31	<i>Marie Friederike als Fürstin von Anhalt-Bernburg</i>	um 1798
PG 32	<i>Erbprinz Friedrich Wilhelm von Preußen mit Hund ab 1840 König Wilhelm IV. von Preußen</i>	1798
PG 33a	<i>Familienbild des Friedrich Carl Freiherr von Dörnberg</i>	1797
PG 33b	<i>Familienbild des Friedrich Sigismund Freiherr Waitz von Eschen</i>	1799
PG 34	<i>Friedrich Wilhelm III., König von Preußen (1770-1840, reg. 1797-1840)</i>	um 1799
PG 35	<i>Friedrich Wilhelm III., König von Preußen (1770-1840, reg. 1797-1840)</i>	1799
PG 36	<i>Königin Luise von Preußen (1776-1810)</i>	1799
PG 37	<i>Königin Luise von Preußen (1776-1810)</i>	um 1799
PG 38	<i>Prinzessin Friederike von Mecklenburg-Strelitz (1778-1841)</i>	um 1799
PG 39	<i>Prinzessin Caroline Amalie von Hessen-Kassel (1771-1848)</i>	um 1800
PG 40	<i>Caroline von Schlotheim</i>	nach 1800
PG 41	<i>Selbstbildnis Böttners mit Familie</i>	1801
PG 42	<i>Louise von Malsburg (1766-1803)</i>	1801
PG 43	<i>Fürstliches Kind mit Hund</i>	1802
PG 44	<i>Henriette Fürstin zu Solms-Lich und Hohensolms (1777-1851)</i>	1802
PG 45/1	<i>Landgräfin Caroline von Hessen-Kassel (1747-1820)</i>	um 1802
PG 45/2	<i>Landgräfin Caroline von Hessen-Kassel (1747-1820)</i>	um 1802
PG 46	<i>Kurfürstin Auguste von Hessen (1780-1841)</i>	um 1802/5
PG 47	<i>Carl Ludwig August, Fürst zu Solms-Lich und Hohensolms (1762-1807)</i>	um 1803

PG 48	Kasseler Hofrat, Dr. med Philipp Hunold (1765-1808)	um 1803
PG 49	<i>Junger Herr</i>	1804
PG 50	<i>Königin Friederike Luise von Preußen</i> (1744-1805)	um 1799
PG 51	<i>Wilhelm Heinrich Kasimir Prinz zu Solms-Braunfels</i> (1765-1852)	um 1805
PG 52	<i>Reiterbild zu Solms-Braunfels</i>	um 1805
PG 53	Komtur des Deutschen Ritterordens von Baumbach	1805

Porträts,

die Wilhelm Böttner zugeschrieben wurden (gemäß Literatur)

<u>Titel</u>	<u>Literatur</u>
<i>Marquis de Castres</i> , um 1776	JUSTI 1819, 60; BERRER 1920, 159
<i>Familienstück des Herzogs von Montmerency</i> , um 1776	JUSTI 1796, 294; JUSTI 1819, 60; BERRER 1920, 159
Porträts für die <i>Comtesse de Plot</i> , um 1776	JUSTI 1796, 294; JUSTI 1819, 60; BERRER 1920, 159
<i>Philippine Auguste Amalie</i> , geb. Prinzessin von Brandenburg-Schwedt (Gemahlin Friedrich II.,) Graf von Artois, um 1783	JUSTI 1819, 60 BERRER 1920, 162
<i>Monsieur, Bruder Louis XVI.</i> , um 1783	Nachlassverzeichnis 1806, 2 ²²⁰ BERRER 1920, 162
<i>Fürst von Waldeck</i> , um 1795	Nachlassverzeichnis 1806, 2; JUSTI 1819, 61; BERRER 1920, 162
<i>Herzogin Friederike Sophie Dorothee von Württemberg</i>	JUSTI 1819, 61
<i>Prinz Ferdinand von Württemberg</i>	JUSTI 1819, 60; BERRER 1920, 164
„Opfer der Freundschaft“ (Familienstück: Ferdinand von Württemberg mit Gemahlin und Schwester)	JUSTI 1819, 60; BERRER 1920, 164
<i>Landgraf Emanuel von Hessen-Rotenburg</i>	JUSTI 1819, 60; BERRER 1920, 164
<i>Landgräfin von Hessen-Rotenburg</i>	JUSTI 1819, 60; BERRER 1920, 164
<i>Prinz Victor von Hessen-Rothenburg</i>	JUSTI 1819, 60; BERRER 1920, 164
<i>Prinzessin Leopoldine Chlothilde v. Hessen-Rothenburg</i>	JUSTI 1819, 60; BERRER 1920, 164
<i>Landgraf Adolf von Hessen-Philipstal-Barchfeld</i>	JUSTI 1819, 61; BERRER 1920, 164
<i>Landgräfin von Hessen-Philipstal-Barchfeld</i>	JUSTI 1819, 60; BERRER 1920, 164
<i>König Adolf III. von Schweden</i>	Nachlassverzeichnis 1806, 3; BERRER 1920, 164
<i>Zwei Kinder schwesterlich vereint</i>	JUSTI 1819, 59
<i>Prinz Ernst von Hessen-Rothenburg</i>	JUSTI 1819, 61
<i>Erbprinz Alexis Friedrich Christoph v. Anhalt-Berneburg</i>	JUSTI 1819, 61
<i>Landgräfin Caroline von Hessen-Darmstadt</i>	SCHWEERS 1994, 172
<i>Domherr Freiherr von Spiegel als Malteserritter</i>	JUSTI 1802, 493
<i>Friederike Böttner</i>	BERRER 1920, 163
<i>Schauspielerin Hassloch als Medea oder</i> <i>Medea mit ihren Kindern</i>	JUSTI 1803, 121/2; JUSTI 1805, 458; Nachlassverzeichnis 1806, 1; BERRER 1920, 164
<i>Portrait des verstorbenen Rath Tischbein</i>	Nachlassverzeichnis 1806, 2; BERRER 1920, 164
<i>Portrait der ältesten Tochter desselben</i>	Nachlassverzeichnis 1806, 2 BERRER 1920, 164
<i>Herr Hassloch</i>	Nachlassverzeichnis 1806, 5; BERRER 1920, 164
<i>Portrait des regierenden Herrn Fürsten von Waldeck</i>	Nachlassverzeichnis 1806, 6
<i>Doppelportrait des Hofapothekers Rude und seine Frau</i>	BERRER 1920, 155
<i>Die Geschwister Nagel</i>	BERRER 1920, Abb. 9

²²⁰ Nachlassverzeichnis 1806 aus: StA KASSEL S1 Nr. 397.

II. Katalog und Werkverzeichnis zu den Historienbildern:

HG 1 *Venus erklärt Amor den Liebespfeil*

Öl/Lw. 60,5 x 75,5 cm
Datierung: 1772
Signatur: Beschriftung auf der Rückseite: *W. Böttner. Pinx 1772*
Provenienz: Dr. Berrer, Kassel; 1963 Flory, Wiesbaden; Sammlung Schäfer, Schweinfurt; 1999 durch Auktionshaus Neumeister an privat versteigert
Standort: privat

Lit. BERRER 1920, 157; GRUBER 2000, Abb. 2



*Venus erklärt Amor den Liebespfeil*²²¹



*Venus und Amor schlafend*²²²

Inmitten sich auftürmender Wolken sitzt eine mädchenhafte Venus auf einem Ruhelager aus einer mit Rosen bestickten, goldenen Decke und einer dicken blauen Kissenrolle.

Sie trägt eine gegürtete weiße Exomis²²³, die beide Brüste nahezu freigibt, da sie links von der Schulter geglitten ist. Das so verrutschte zarte Gewand findet seinen Halt in dem erhobenen Unterarm der Göttin, der sich auf dem runden silbergestreiften Kissen mit Goldquaste abstützt. Unter dem kurzen Chiton der Schönen schaut im Vordergrund das rechte Bein dem Betrachter entgegen. Der Saum des Gewandes wird oberhalb des Knies durch eine Steinbrosche ein wenig zusammenge rafft und lenkt so die Aufmerksamkeit gezielt auf diese Stelle. Ein kleiner, braun gelockter Putto, Amor, steht nackt vor der anmutigen und Sinnenfreude ausstrahlenden Göttin. Andächtig scheint er den Ausführungen seiner Mutter zu lauschen, die erklärend mit ihrer rechten Hand auf einen Pfeil weist, den sie graziös in ihrer angehobenen Linken hält.

²²¹ Fotoarchiv der Sammlung Schäfer vor der Versteigerung.

²²² Farbaufnahme aus dem Katalog des Auktionshauses Neumeister, 1999.

²²³ Friedrich Brein, *Exomis*, stoffarmer Chiton (Chitonisko), meist schulterfrei oder wie in diesem Fall an der linken Seite zusammenge rafft, in: KÜHNEL 1992.

Die Hauptakteure befinden sich auf der vertikalen Achse der pyramidalen Gesamtkomposition vor einem zum größten Teil aus weißgrauen Dunstwolken bestehenden Hintergrund. Nur um den Kopf der Venus an der Spitze der Komposition mutet das Hellblau des Himmels wie eine Gloriole an. Die beiden weiteren Eckpunkte der fiktiven geometrischen Figur werden von der samtig-goldenen Decke und dem roten Tuch, auf dem Amor steht, bestimmt. Darauf liegen rechts im Bild auch Köcher und Pfeile des geflügelten Knaben, der sich mit seinen Füßchen auf dem zur Mitte hin nach unten verlaufenden Gewebe abstützt und sich an das vom Goldtuch bedeckte linke Bein seiner Mutter schmiegt.

Das ungefähr einen halben Quadratmeter große Gemälde leitet eine Folge von Bildern ein, auf denen sich Böttner mit dem Thema der Entwaffnung Amors durch Venus beschäftigt oder, wie in diesem Fall, mit der mütterlichen Aufklärung des Sohnes über seine gefährlichen Gerätschaften. Schon Julius Wolfgang Berrer (1920) erkannte:

„[...] ‘Venus erklärt Amor den Liebespfeil’ fordert zum Vergleich heraus mit einem 1762 datierten, den gleichen Vorwurf behandelnden Werke Tischbeins, im Besitz des Freiherrn Waitz von Eschen in Cassel.“²²⁴

Definitiv hat sich der hessische Malerschüler mit diesem Gemälde eng an seinen Lehrer Johann Heinrich Tischbein d. Ä. angelehnt. Dies ist wird deutlich beim Betrachten des zu dem Bild zeitnah entstandenen Gemälde *Venus auf dem Taubenwagen* (HG. 3), bei dem nun der junge Maler eigene Wege sucht – wohl in seinem Wunsch, einen selbstständigen Stil zu entwickeln.

Daher mag es auch nicht verwundern, wenn Böttner dieser Arbeit keinen Platz in der Aufstellung seiner „vorzüglichsten Werke“²²⁵ einräumt. Eine ikonographische Gesamtsicht der Gemälde mit Venus-Amor-Sujet folgt im Katalog unter HG 3 und HG 7.

Venus erklärt Amor den Liebespfeil ist nicht nachweisbar als höfische Auftragsarbeit entstanden, sondern als private Übung Böttners, vielleicht im Bestreben, seinem Meister nachzueifern.

Auch in den Aufzeichnungen der Sammlung Schäfer, wo *Venus erklärt Amor den Liebespfeil* erstmals wieder auftaucht, wird auf keinerlei Bezug zum hessischen Fürstenhaus verwiesen, lediglich auf private Besitzer.

²²⁴ BERRER 1920, 157. Gemäß der Aussage der Familie Waitz von Eschen/Kassel vom 19. 08. 08. ist das Gemälde im 2. Weltkrieg verbrannt.

²²⁵ JUSTI 1796, 296.

HG 2 *Venus und Amor schlafend*

Öl/Lw. 50 x 65 cm
Datierung: 1772
Signatur: Beschriftung auf der Rückseite: *W. Böttner. Pinx 1772*
Provenienz: Dr. Berrer, Kassel; 1963 Flory, Wiesbaden; Sammlung Schäfer, Schweinfurt; 1999 durch Auktionshaus Neumeister an privat versteigert
Standort: privat

Lit. BERRER 1920, 157



*Venus und Amor schlafend*²²⁶



*Venus und Amor schlafend*²²⁷

Einzig Julius Wolfgang Berrer erwähnt 1920 dieses Gemälde:

„Das Bild stellt eine mädchenhafte Venus mit Amor, auf Kissen und Wolken im Schlafe ruhend dar. Dies köstliche Werk, das an Boucher gemahnt, den Böttner aber damals noch nicht gekannt haben kann, ist mit größter Konsequenz auf die beiden Diagonalen gestellt. Das Gegenstück dazu *Venus erklärt Amor den Liebespfeil* [...]“²²⁸

Wie Berrer richtig feststellt, wird die aus HG 1 schon bekannte mädchenhafte Venus von Böttner hier in der gesamten Bilddiagonale von links unten nach rechts oben präsentiert. Sie schläft in dieser Position auf einem die Wolken bedeckenden blauen Tuch. Der Kopf der Göttin ruht mit der linken Seite auf ihren übereinander gelegten Händen. Sie stützt sich dabei mit ihrem abgewinkelten linken Arm auf eine rötliche Kissenrolle, auf der ebenfalls der Stoff des Ruhelagers ausgebreitet ist. Der im Bildvordergrund liegende Amor bildet dazu eine Gegendiagonale. Er ist – als Repoussoir-Figur – in der Rückenansicht zu sehen. Seinen Kopf mit dem dunkelblonden Schopf liegt auf seinem linken Ärmchen und stößt an den Schoßbereich seiner Mutter. Seine Beinchen strecken sich in die rechte untere Bildecke dem Betrachter entgegen.

²²⁶ Fotoarchiv Sammlung Schäfer vor der Versteigerung, an den Rändern beschnitten.

²²⁷ Farbaufnahme aus dem Katalog des Auktionshauses Neumeister, 1999.

²²⁸ BERRER 1929, 157.

Das Ölbild erscheint wie eine Fortsetzung zu Böttners Umsetzung von *Venus erklärt Amor den Liebespfeil*. Im Bild ist keine Handlung erkennbar. Die Akteure der vorangegangenen Szene haben sich offensichtlich in Folge der Belehrung durch Venus zur Ruhe gelegt. Der junge hessische Maler zeigt nicht nur dieselben Protagonisten, sondern er benutzt auch die gleichen Accessoires, wenn auch mit kleinen Abwandlungen. Die Göttin ist wiederum mit dem weißen Chiton bekleidet, der ihre weiblichen Reize, ihre rechte Brust und ihr Bein freigibt. Der Saum des Gewandes wird wie in HG 1 durch eine Steinbrosche ein wenig zusammen gerafft und lenkt die Aufmerksamkeit auf das runde anmutige Knie des entblößten rechten Beines. Das große, die Wolken bedeckende Tuch des Ruhelagers ist in diesem Folgebild nicht goldgelb und mit Rosen geschmückt sondern blau. Die Farbe entspricht symbolisch dem Schlaf.²²⁹ Damit kontrastiert die ebenfalls vom Gegenbild abweichend Farbe des orientalisch anmutenden Trommelkissens. Hier erscheint das Polster rötlich mit goldenen Querstreifen. Die signalrote Draperie, die im Vordergrund unter dem Gesäß des schlafenden Putto hervorquillt, könnte der Stoff sein, der bereits auf dem Korrespondenzbild zu sehen ist. Böttner wählte wiederum diese aufreizende Farbe, die in deutschen Texten des Mittelalters gerne als Hintergrund für Amor-Darstellungen gewählt wurde.²³⁰ Sie galt als Hinweis auf das gefährliche Wirken dieses Gottes, das - wie Euripides schon in der Antike feststellte – sowohl zu guter und mäßiger Liebe, zu Tugend, Weisheit und Glück verhelfen, als auch zu schlimmem, unmäßigem Elend führen konnte. Der rote Grund verwies zudem darauf, dass schon viele der Liebe wegen den Tod fanden.²³¹ Durch die neue Positionierung des Tuches scheinen jedoch die Verführungswaffen des kleinen Amors aus dem Blickfeld gerutscht zu sein, sicher auch, weil sie für dieses ruhende Mutter-Sohn-Sujet ikonographisch keine Rolle mehr spielen. Der Kenner des Vergleichsobjektes wird sie sich außerhalb der Gemäldefläche vorstellen. Die genannten Übereinstimmungen, insbesondere die Gestaltung der anmutigen, gleichzeitig aufreizend knapp bekleideten wie auch mädchenhaften Venus, bestätigen die Annahme, dass die Gemälde im Zusammenhang gedacht waren.

²²⁹ *Blau*, in: TRESIDDER 2000.

²³⁰ Z. Bsp. in Konrad von Würzburgs (um 1220-1287), *Partonopir und Meliur* oder in den Versen des Wilden Alexanders (13. Jh.). den Gott Amor beschreibt „uf rotem velde ein nacket Kint, daz ist gekroenet unde ist blint von golde ein strale in einer hant und in der anderen ist ein Brand.“ Vgl. *Amor/Cupido* in: KERN u. A. 2003, 61f.

²³¹ Euripides, *Iphigenie in Aulis*, 544f, in: ROSCHER 1884, 1339f, *Eros*.

Dass Berrer das Bild mit François Bouchers *Ruhende[r] Venus mit Amor*²³² vergleicht, scheint zunächst einleuchtend. Da jedoch das Böttner-Gemälde durch die Beschriftung auf der Rückseite eindeutig 1772 datiert ist und der hessische Maler zu diesem Zeitpunkt noch keine Paris-Reisen unternommen hatte, ist eine Vertrautheit mit dem Bild Bouchers recht unwahrscheinlich, zumal Reproduktionen dieses Gemäldes, die der Tischbein-Schüler gesehen haben könnte, nicht bekannt sind.

Es kann auch im Falle von *Venus und Amor schlafend* gemutmaßt werden, dass das Bild nicht im Auftrag des Hofes geschaffen wurde, sondern dass der junge Böttner aus künstlerischen Gründen die mythologische Erzählung der 'Entwaffnung Amors durch Venus' bildlich fortsetzte. Diese Ausführung mag allerdings dem hessischen Erbprinzen und späteren Kurfürsten Wilhelm IX. derart gefallen haben, dass der Anwärter auf das Hofmaleramt ihm dieses Gemälde vermachte.²³³ Ob das Pendant *Venus erklärt Amor den Liebespfeil* dem Kurfürsten ebenfalls gefiel, weiß Berrer nicht zu berichten.

²³² Berrer mag dabei an François Bouchers *Ruhende Venus mit Amor*, 1742, gedacht haben. Abb. in: AUSST. KAT. MÜNCHEN 2001, Nr. 32.

²³³ Vgl. Berrer 1920, 156/57: „[...] Doch in einem kleinen, ebenfalls für den Erbprinzen gemalten Tafelbilde derselben Sammlung [eine Sammlung, die Berrer übernahm und angeblich aus einem Apollo mit dem Genius der Malerei einer Athena auf Wolken – beide verschollen sowie *Venus und Amor schlafend* bestand] erkennen wir deutlich die kompositorische Aufgabe, die sich der Künstler gestellt hat.“

HG 3 *Venus auf dem Taubenwagen*

Öl/Lw. 145 x 160 cm
Datierung: um 1772
Signatur: keine
Provenienz: Deckengemälde in Schloss Wabern, Privatsammlung
Standort: Kassel, Privatsammlung

Lit. BERRER 1920, 154f. u. 161



*Venus auf dem Taubenwagen*²³⁴

Julius Wolfgang Berrer beschreibt das Bild:

„Das Deckengemälde stellt eine jugendliche Venus dar, die umflattert von duftigen Schleiern, in schimmernder Nacktheit reich bewegt von ihrem Taubenwagen steigt, um ihren eilig heranflatternden Sohn Amor zu begrüßen. Doch nein! Nicht die Liebesgöttin ist hier dargestellt. Venus hat ihr Taubengespann der Anmut geliehen. Zephir bläht den Schleiermantel zur Gloriolen, erschreckt flattern die Tauben, die Puderwolken teilen sich und zum erstenmal begegnet das holde Mädchen dem Liebesgott, der sich ihr stürmisch naht. Da entreißt sie ihm die gefährlichen Waffen. Trotz der wenig guten Erhaltung wirkt noch immer das blühende Kolorit, die Anmut der Bewegung, das geistvolle Spiel von kapriziösen Linien und schillernden Farben, die Heiterkeit der ganzen Komposition.“²³⁵

Die phantasievolle Schilderung Berrers gibt jedoch keinen Eindruck von der raumgreifenden, das Bild dominierenden Darstellung der Venus. Die Liebesgöttin ist genau auf der Mittelachse des Gemäldes platziert und sitzt auf einem von Tauben gezogenen goldenen Gefährt mit hoher, muschelförmiger Rückenlehne.

²³⁴ Farbaufnahme aus privatem Besitz /Kassel.

²³⁵ BERRER 1920, 156.

Wie zum Aufstehen bereit, ist ihr rechtes Bein auf den Fußtritt des Wagenbodens gestellt, während ihr linkes sich bereits außerhalb des Gespanns auf eine Wolke stützt. Ein Tuch in kräftigem Blau bedeckt die Scham der nackten Göttin und bläht sich, etwas im Farbton heller werdend, über ihren Kopf und Oberkörper. Mit ihrer linken Hand hält Venus triumphierend einen goldenen Bogen nach oben. Zwischen Daumen und Zeigefinger der Rechten liegt grazil ein Pfeil, dessen Spitze weist auf das Köpfchen des geflügelten Amors, der links neben der Göttin steht. Seine Ärmchen strecken sich flehentlich der jugendlichen Mutter und seinen, ihm abgenommenen Waffen entgegen. Sein nackter, rosig gefärbter Körper schmiegt sich an ihr rechtes Bein. Zu Füßen Amors versuchen zwei flatternde weiße Tauben an zarten Bändern, den Wagen mit der Göttin durch die Wolken nach links zu ziehen.

Das Sujet geht auf zwei griechische Autoren bukolischer Dichtung, Bion und Moschos, zurück.²³⁶ Auch Ovid beschreibt in seinen *Metamorphosen*, dass selbst die Göttin der Liebe von Amors Pfeilen, die neben Liebesfreuden auch -qualen auslösen können, nicht verschont blieb. Nachdem nämlich der Sohn seine Mutter versehentlich mit einem seiner goldenen Bogengeschosse verletzt hatte, verfiel sie in heftige Zuneigung zu dem schönen Adonis, der letztendlich seine Liebe zur Schönsten der Göttinnen mit dem Tod durch einen wilden Eber bezahlen musste.²³⁷

In den *Dialogi Deorum* des Lukianos beklagt sich die Göttin bei Luna über Amors tollkühne Umtriebe und droht, den Bogen und die Pfeile ihres Sohnes zu zerbrechen, ja ihm sogar die Flügel zu beschneiden.²³⁸

Die bildenden Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts griffen das Motiv der Entwaffnung Amors allegorisierend als Warnung vor dem Liebesleid auf.²³⁹

²³⁶ Bion Smyrnaeus (Ende des 2. Jh. v. Chr.), *An Aphrodite*, in: VOSS 1808, 338; Moschos Syracusanus (Mitte des 2. Jh. v. Chr.), *Der entlaufende Eros*, in: VOSS 1808, 351f.

²³⁷ Ovid, *Metamorphosen* X 524 ff. und 708ff., in: ALBRECHT 1988, 239ff. und 244f.

²³⁸ Lukianos, *Göttergespräche, XI Endymion, Aphrodite und Selene*, in: WIELAND 1945, 29f.

²³⁹ Z. B. Parmigiano, egtl. Francesco Mazzola (1503-1540), *Venus entwaffnet Amor*. Dieses Gemälde, das Venus stehend zeigt, ist verloren gegangen jedoch in einem Nachstich aus dem 18. Jahrhundert erhalten. Eine skizzenhafte lavierte Federzeichnung von Parmigiano, *Drei Studien zu Venus entwaffnet Amor*, um 1524–1530, Paris École National Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. 222 erinnert am rechten Bildrand in der sitzenden Figur an das verlorene Gemälde. Vgl. DENK 2001/II, Abb. Z 15; Paolo Veronese (1528-1588), *Venus entwaffnet Amor*, um 1561, New York, Privatsammlung, Abb. AUSST. KAT. MÜNCHEN 2001, Nr. 6; Gerard de Lairesse (1640-1711), *Venus und Amor*, um 1675, Paris, Galerie Jean François et Philippe Heim, Abb. in: MAI, PAARLBERG, WEBER 2007, Nr. 36.



Parmigiano, *Drei Studien zu Venus entwaffnet Amor*, um 1524-1530²⁴⁰



Veronese, *Venus entwaffne A...*, um 1561²⁴¹



De Lairesse, *Venus und Amor*, um 1675²⁴²

Der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts dient das Sujet jedoch hauptsächlich als allegorisch-mythologische Staffage einer arkadischen Umgebung wie bei Watteau oder als Gelegenheit, weibliche Nacktheit, Sinnlichkeit und Intimität im Bild auszudrücken. Boucher ist dafür exemplarisch.



Watteau, *Venus entwaffnet Amor*, um 1717²⁴³



Watteau, *Die Einschiffung nach Kythera*, Boucher, 1718/19²⁴⁴



Venus entwaffnet Amor, um 1751²⁴⁵

Auch Böttner hat sich offensichtlich mit dem Bildthema der Entwaffnung Amors durch Venus sporadisch auseinandergesetzt. Neben dem Ölbild aus Kasseler Privatbesitz wären zu nennen: *Venus erklärt Amor den Liebespfeil* (HG1) *Venus und*

²⁴⁰ Parmigiano, eigtl. Francesco Mazzola (1503-1540), *Venus entwaffnet Amor*. Dieses Gemälde, das Venus stehend zeigt, ist verloren gegangen jedoch in einem Nachstich aus dem 18. Jahrhundert erhalten. Eine skizzenhafte lavierte Federzeichnung von Parmigiano, *Drei Studien zu Venus entwaffnet Amor*, um 1524–1530, Paris École National Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. 222 erinnert am rechten Bildrand in der sitzenden Figur an das verlorene Gemälde. Vgl. DENK 2001/II, Abb. Z 15.

²⁴¹ Paolo Veronese (1528-1588), *Venus entwaffnet Amor*, um 1561, New York, Privatsammlung, Abb. aus: AK MÜNCHEN 2001, Nr. 6.

²⁴² Gerard de Lairesse (164-1711), *Venus und Amor*, um 1675, Paris, Galerie Jean François et Philippe Heim, Abb. aus: MAI/PAARLBERG/WEBER 2007, Nr. 36.

²⁴³ Antoine Watteau (1684-1721), *Venus entwaffnet Amor*, 1717?, Chantilly, Musée Condé, Vgl. DENK 2001/I, Abb. 14.

²⁴⁴ Antoine Watteau, *Die Einschiffung nach Kythera*, 1718/19, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Schloss Charlottenburg, Vgl. DENK 2001/I, Abb. 1.

²⁴⁵ François Boucher (1703-1770), *Venus entwaffnet Amor*, um 1751, Los Angeles, Sammlung Mr. und Mrs. Stewart Resnick, Abb. aus: AK MÜNCHEN 2001, Nr. 34.

Cupido (HG 6) und *Liegende Venus, die Amors Bogen triumphierend empor hält* (drei Zeichnungen)²⁴⁶.

Das Gemälde *Venus auf dem Taubenwagen* hat nahezu ein quadratisches Format. Vor einem graublauen tiefenlosen Himmel ist die Anordnung der beiden Protagonisten und Bildelemente pyramidal. Als Spitze des fiktiven Dreiecks kann sowohl der Kopf der Göttin als auch der höchste Punkt des über ihr sich aufwölbende Tuches angesehen werden.

Ikongraphisch verbindet Böttner hier zwei Themen miteinander: die Entwaffnung Amors durch Venus und die Allegorie der triumphierenden Liebe durch den von Tauben gezogenen Ehrenwagen, der mit der Liebesgöttin durch das Himmelsgewölbe fährt. Auf die literarischen Quellen, die sich auf die Entwaffnung Amors beziehen, wurde bereits hingewiesen. Ein von Tauben gezogener Wagen der Venus ist in der römischen Literatur erstmals bei Ovid in dem 597. Vers seines 14. Buches der *Metamorphosen* nachweisbar.²⁴⁷ Später lässt sich ein solcher Hinweis beispielsweise auch bei Claudius Claudianus in seinen 398 n. Chr. verfasstem Epithalamium zur Vermählung von Palladius mit Celerina finden. In diesem Hochzeitsgedicht fährt Venus in einem von Tauben gezogenen Gefährt durch die Luft zum Brautpaar.²⁴⁸ Meist sind es allerdings Schwäne, die in den antiken Texten den Wagen der Liebesgöttin ziehen.²⁴⁹ Eine bildliche Darstellung eines Taubenwagens ist aus der Antike nicht bekannt. Erst Raffael setzt diese literarische Variante in einem Zwickel des Deckenfreskos der nördlichen Vorhalle der Villa Chigi um, die er in den Jahren 1518/19 mit seinen Schülern ausmalte.²⁵⁰ Aus welchen schriftlichen oder bildlichen Quellen Böttner seine Inspiration bezog, ist nicht bekannt. Da sein Gemälde wohl vor seiner Romreise entstanden ist – nach Berrer um das Jahr 1772 – ist der Bezug auf das Original Raffaels auszuschließen.²⁵¹ Vielleicht war jedoch der Kupferstich *Quos ego* von Marcantonio Raimondi nach Raffael aus den Jahren 1515/16 Vorbild. Hier werden in zehn um das zentrale Geschehen, *Neptun besänftigt den Sturm*, angeordneten Einzelszenen Episoden aus Vergils *Aeneis* gezeigt. Oben rechts ist Venus in einem Gefährt, das von kleinen,

²⁴⁶ Zeichnungen aus privatem Besitz.

²⁴⁷ ALBRECHT 1994, 772: [...] *leves auras iunctis invecta columbis litus adit columbis*.

²⁴⁸ Vgl. DAMM 2006, 250.

²⁴⁹ Vgl. Ovid, *Metamorphosen* 10, 708; Silius Italicus, *Punica*. 7, 441; Statius, *Silvae*. 3, 422, in: Christian Hünemörder, *Schwan*, in: DER NEUE PAULY 2001.

²⁵⁰ Vgl. die Abbildung in HG 6 *Venus und Cupido*.

²⁵¹ Berrer 1920, 154f.



Raimondi, *Quos ego*, 1515/16 ²⁵²



oberer rechten Ausschnitt zu Raimondi, *Quos ego*, 1516/16

weißen Vögeln gezogen wird, zu sehen. Dieser Stich war weit verbreitet und Böttner, der Raffael sehr verehrte, könnte ihn gesehen haben. Wahrscheinlicher ist aber, dass der hessische Maler sich auf eine Radierung Johann Wilhelm Baur zu Ovids *Metamorphosen* (X. 720-721) bezieht, die ebenfalls Venus auf einem von Tauben gezogenen Wagen zeigt. „Ein Hundert und fünfzig Kupfer zu den ovidischen *Metamorphosen* durch Wilhelm Baur inventiert und Abraham Aubrey gestochen“²⁵³ befinden sich nämlich im Nachlass von Böttner. Ebenso ist als Bezugspunkt eine Radierung von Johann Ulrich Kraus zu Ovids *Metamorphosen* (X. 242) in Erwägung zu ziehen, die im oberen Bereich der Szene *Wie die Propoetiden in Steine verwandelt werden* ebenfalls eine Venus in einem Taubenwagen präsentiert. Denn im Nachlass des hessischen Hofmalers, werden auch „Zweyhundert und 26 Kupfer zu Ovids



Baur, *Venus auf einem Wagen von Tauben gezogen*, undatiert ²⁵⁴



Kraus, *Wie die Propoetiden in Steine verwandelt werden*, undatiert ²⁵⁵

Verwandlungen“ aufgeführt, die durch den Zusatz „Augsburg“ als Werke von Kraus zu identifizieren sind.²⁵⁶

²⁵² Marcantonio Raimondi (um 1475-um 1534), *Neptun besänftigt den Sturm* auch *Quos Ego* genannt Vgl. HÖPER 2001, Abb. S. 217.

²⁵³ StA KASSEL S1, Nr. 397, IV Bücher, in Quarto, 9.) *Ein Hundert und fünfzig Kupfer zu den ovidischen Metamorphosen durch Wilhelm Baur inventiert und Abraham Aubrey gestochen*.

²⁵⁴ Johann Wilhelm Baur (1607-1640), *Venus auf einem Wagen von Tauben gezogen*, Abb. in: Ovid, *Metamorphosen*, Buch X, 720, aus einer Edition von 1659. Internet: http://www.latein-pagina.de/ovid/ovid_m10.htm. Aufruf am 16.05.2009.

²⁵⁵ Johann Ulrich Kraus (1655-1719), *Wie die Propoetiden in Steine verwandelt werden*, Abb. in: Ovid, *Metamorphosen*, Buch X, 720, aus einer Edition von 1659 Internet: http://www.latein-pagina.de/ovid/ovid_m10.htm, aufgerufen am 16.05.2009.

Seltener noch als das Taubengespann ist die muschelförmige Ausführung des Wagens in der Literatur beschrieben. Weder bei Ovid, noch in der erwähnten Hochzeitspanegyrik des Claudius Claudianus und auch nicht in der am Ende des 18. Jahrhunderts aktuellen Damm'schen Götterlehre²⁵⁷, wird eine solche Wagenform erwähnt. Wohl aber wird in dem schon mehrfach zitierten, 1770 erstmalig aufgelegten *Gründlichen Lexikon der Mythologie* von Hederich:

„[...] so sieht man sie auf einem Wagen, der wie Muschel gestaltet ist und von zwei Schwänen gezogen wird.“²⁵⁸

Ob Böttner sich bei seiner Gestaltung des Wagens auf das enzyklopädische Wissen seiner Zeit bezog oder ob er mit dem Muschelmotiv einen ikonographischen Verweis auf die mythologische Meeresgeburt der aus dem Schaum geborenen Liebesgöttin²⁵⁹ geben wollte, bleibt unklar. Das ungefähr 30 Jahre früher entstandenen Gemälde Bouchers *Der Triumph der Venus*²⁶⁰ – seine Liebesgöttin sitzt umgeben von Nereiden und Tauben auf einer muschelähnlichen Schale – kann Böttner nicht gesehen haben, da er um 1772 noch nicht in Paris gewesen war und ein Kupferstich des Gemälde oder entsprechende Motivanleihen in seinem Umfeld nicht nachweisbar ist.

Böttners Umgang mit dem Sujet ist demnach durch verschiedene literarische Quellen wie auch durch diverse Bildtraditionen beeinflusst, die er auf die ihm eigene Weise umsetzt. So fällt bei seiner Venus der skulptural aufgefasste muskulöse, etwas überlängte Oberkörper auf, der sie von den erwähnten Inspirationsquellen unterscheidet. Sicher sollte, und darauf weist auch die Verknüpfung der beiden Themen – Entwaffnung Amors und Triumph der Liebe – bei ihm mehr die Auseinandersetzung mit der mythologischen Erzählung im Vordergrund stehen als ein sinnliches Erleben der Szene.

²⁵⁶ StA KASSEL S1, Nr. 397, IV Bücher, in Octavo & Duodecimo: 45) *Zweyhundert und 26 Kupfer zu Ovids Werkern*. Augsburg. Vgl. dazu Johann Ulrich Kraus (1655-1719): Die Verwandlung des Ovid in 226 Stichen und 1 Titelpuffer, im Verlag Johann. U. Krauß, Augsburg 1690, in: THIEME BECKER 1992, 21/22, 440f.

²⁵⁷ Vgl. StA KASSEL S1, Nr.397, IV Bücher, in Quarto, 49.) *Damms, Einleitung in die Götterlehre*, Berlin 1763.

²⁵⁸ HEDERICH 1967, 2442.

²⁵⁹ Über die Geburt der Venus schreibt Hesiod (um 700 v. Chr.) in seiner Theogonie (Götterabstammung), dass Kronos, der jüngste der Titanen, die Geschlechtsteile seines Vaters Uranos abgeschnitten und ins Meer geschleudert hatte: „Rings (um diese) erhob sich weißer Schaum (Aphrô) aus unsterblichen Fleisch“, die Venus. Vgl. Hesiod, *Theogonie* Vers 185-210, in: SCHIRNDING 1991, 21.

²⁶⁰ François Boucher, *Der Triumph der Venus*, 1740, Stockholm, Nationalmuseum. Abb. in: AK MÜNCHEN 2001, 74, Abb. 3. Zum Muschelwagen vgl. auch François Boucher, *Ruhende Venus mit Amor*, um 1742, Berlin Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Abb. in AK MÜNCHEN 2001, Nr. 32.

Nach Berrer könnte das Bild ein Ausschnitt eines Deckengemäldes von Schloss Wabern sein, das Böttner im Auftrag des Erbprinzen von Hessen, des späteren Landgrafen Wilhelm IX. anfertigte. Der etwas überlängte Oberkörper der Venus bestätigt eine schräge, möglicherweise in einer Saaldecke eingelassene Anbringung des Bildes. Das gesamte Mobiliar des Schlosses Wabern, heute als Karlshof bekannt, mit allen Wand- und Deckengemälden wurde Ende des 19. Jahrhunderts verkauft. Belege über die Veräußerung der Böttner-Bilder sind jedoch verschollen oder nicht archiviert worden.

HG 4 *Jupiter und Ganymed*

Öl/Lw. 84 x 69 cm
Datierung: 1779
Signatur: keine
Provenienz: Landgräfliche Sammlung Kassel, Schloss Wilhelmshöhe; MHK
Inv. Nr.: 1.1.987
Standort: Bad Homburg, Depot

Lit. JUSTI 1796, 296; JUSTI 1819, 5; KAT. KASSEL 1830, Nr. 1032; PRIOR 1885, 11; RÖTTGEN 1973, 167; GRUBER 1998, 8, Abb. M1; GRUBER 2000, 96f, Abb. 1



*Jupiter und Ganymed*²⁶¹



*Jupiter und Ganymed*²⁶²

1796 beschreibt Justi, ein Verleger- und Autorenfreund Böttners das Werk folgendermaßen:

"Jupiter ist auf einer Wolke sitzend vorgestellt, wie er, von Nektar berauscht, in der rechten Hand einen Becher hält, und mit der linken Hand den Ganymed umfasst, um ihm einen feurigen Kuss auf die Lippen zu drücken. Ganymed blickt Jupitern unschuldsvoll an." ²⁶³

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III.4.1.2. *Jupiter und Ganymed*

²⁶¹ Fotoarchiv der MHK.

²⁶² Fotoarchiv der MHK.

²⁶³ Justi 1796, 294 f.

HG 5 *Abschied des Aeneas von seinem Vater an der elfenbeinernen Pforte*

Öl/Lw. 98 x 136 cm
Datierung: 1780
Signatur: nicht erkennbar
Provenienz: Parma, Accademia di Belle Arti; in deposito à Parigi, Ambasciata d'Italia
Inv. Nr.: 558
Standort: Paris, italienische Botschaft

Lit. JUSTI 1796, 297; JUSTI 1819,56; BERRER 1920, 161; PELLEGRINI 1988, 167f; SAUR 1996, Bd.12, 215; GRUBER 1998, 9, Wz. M2; GRUBER 2000, 97, Abb. 7



*Abschied des Aeneas von seinem Vater an der elfenbeinernen Pforte*²⁶⁴

1780 beteiligte sich Böttner an dem „Concorsi dell’Accademia Reale di Belle Arti di Parma“²⁶⁵ und gewann am 24. Juni den ersten Preis. Folgendes war vorgegeben:

„L’Ombra di Anchise, che guida il suo figlio Enea, e la vecchia Sibilla Deifobe alla porta d’avorio, per cui escono dall’Averno. Leggasi l’Eneide di Virgilio lib. 6 sul fine.“²⁶⁶

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III. 4.1.3. *Abschied des Aeneas von seinem Vater an der elfenbeinernen Pforte*

²⁶⁴ Privatfarbfoto der Autorin.

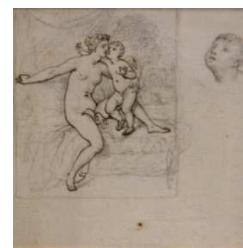
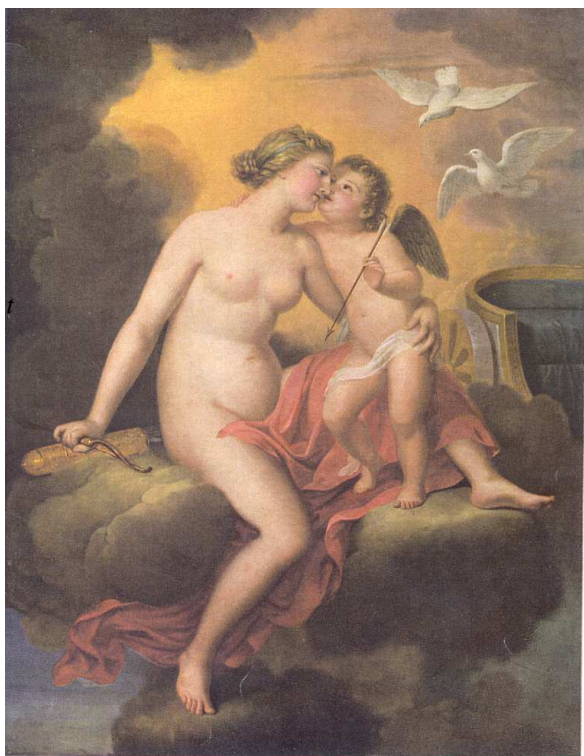
²⁶⁵ Zum Wettbewerb der königlichen Kunstakademie von Parma vgl. PELLEGRINI 1988, 168.

²⁶⁶ PELLEGRINI 1988, 167. Übersetzung Verfasserin: Der Schatten des Anchises, der seinen Sohn Aeneas und die alte Sibylle Deifobe zur Elfenbeinpforte begleitet, durch die sie aus der Unterwelt (hier Elysium) entkommen. Man lese in der Aeneis von Vergil das 6. Buch gegen Ende.

HG 6 *Venus und Cupido*

Öl/Lw. unbekannt²⁶⁷
Datierung: zwischen 1777 und Mai 1781
Signatur: nicht zu erkennen
Provenienz: unbekannt²⁶⁸
Inv. Nr.: StA KASSEL S1, Nr. 397, DIN-A-5-Farbdruck
Standort: unbekannt (Paris?),

Lit. JUSTI 1796, 297, Nr.3; JUSTI 1803, 122, Nr. 2; JUSTI 1819, KAT. KASSEL 1830 NR. 1018; 56, BERRER 1920, 156



*Venus und Cupido*²⁶⁹

dazu zwei gezeichnete Studien²⁷⁰

„Venus und Amor, in Wolken vorgestellt. Die Liebesgöttin hat ihrem Sohne seine Waffen entfernt, welche derselbe durch Liebkosungen wieder zu erlangen sucht. Nebenbei sieht man den Wagen der erstern, und ihre Lieblings-Tauben suchen sich unterdessen im Fliegen zu üben.“²⁷¹

Wie bereits bei seinen Bildern *Venus erklärt Amor den Liebespfeil* und *Venus auf dem Taubenwagen*²⁷² nimmt Böttner das Motiv der Entwaffnung Amors in diesem Gemälde erneut auf. 1803 berichtet Karl Wilhelm Justi darüber wie oben zitiert.

²⁶⁷ Vgl. JUSTI 1796, 297, Nr. 3. „Figuren in halber Lebensgrösse“

²⁶⁸ Vgl. JUSTI 1819, 56, Nr. 3. „Es ist das Stück in Rom gemalt, und nach Paris gekommen“

²⁶⁹ DIN-A-5-Farbdruck aus StA KASSEL, S1, Nr. 397.

²⁷⁰ Beide Studien im Privatbesitz.

²⁷¹ JUSTI 1803, 122, Nr. 2.

²⁷² Vgl. HG 1; HG 3.

Im Zentrum des Schauplatzes sitzt auf einer Wolkenbank die Göttin der Liebe und Schönheit, Venus. Sie umfängt mit dem linken Arm Amor, ihren kleinen ebenfalls nackten Sohn, der zwischen ihren Beinen steht. Seine Liebeswerkzeuge hat sie ihm fast alle abgenommen und wendet sich ihm nun zu, während sie sich mit ihrer den Bogen haltenden Rechten auf seinen Köcher stützt.

Die beiden Protagonisten sind in eine pyramidale Komposition eingepasst, die mit einem sonnendurchfluteten Himmel hinterlegt ist, der durch dunkle Wolken bricht. Rechts im Bild ist teilweise ein Gefährt zu erkennen, das einem beräberten Empire-Sessel mit 'Schaufellehne' auf Rädern ähnelt.²⁷³ Darüber fliegen zwei weiße Tauben in Richtung Hauptszene.

Mit leicht geneigtem Haupt antwortet Venus auf Amors Bemühen, sich seine Ausrüstung wieder zu erschmeicheln. Zu diesem Zweck legt er sein rechtes Ärmchen um den Nacken seiner Mutter, und versucht sie auf ihre linke Wange zu küssen. Ihm ist allein ein goldener Pfeil geblieben. Graziös hält er in seiner linken Hand das Bogengeschoss, so daß die Spitze geradewegs auf den mit einem rotbraunen Tuch bedeckten Schoß der Göttin weist. Amors Geschlecht bedeckt ein feines Schleiergewebe, das im Weiß des heran fliegenden Taubenpaares seine farbliche Entsprechung findet.

Im pyramidalen Aufbau und auch in der Ikonographie ähnelt das Bild den bereits in der Beschreibung von *Venus auf dem Taubenwagen* zum Vergleich herangezogenen Werken von Veronese (um 1561), Watteau (um 1717) und Boucher (um 1751).²⁷⁴ Auf allen diesen Gemälden versucht Amor, seiner Liebeswerkzeuge beraubt, flehentlich diese von seiner Mutter zurückzubekommen. Venus stößt den Knaben jedoch nicht, wie im Adonis-Mythos von Ovid (Met. X, 527ff.) geschildert, strafend von sich, sodass dieser sich entsetzt abwendet,²⁷⁵ sondern sie zügelt mit graziler, aber bestimmter Geste ihren Sohn, der als Sinnbild für die reine aber auch für die blinde und gefährliche Leidenschaft steht.

²⁷³ Vgl dazu auch die Abbildung eines 'Schwanensessels', in: WINZER 1982, 107 oder eine Englische Bergère im Stil des „französischen Hepplewhite“ um 1770, in: YATES 1988, Nr. 84.

²⁷⁴ Paolo Veronese, *Venus entwaffnet Amor*, um 1561, New York, Privatsammlung; Antoine Watteau, *Venus entwaffnet Amor*, 1717?, Chantilly, Musée Condé; François Boucher, *Venus entwaffnet Amor*, um 1751, Los Angeles, Sammlung Mr. und Mrs. Stewart Resnick. Alle Abb. in: HG 3 *Venus auf dem Taubenwagen*.

²⁷⁵ ALBRECHT 1994, 246: *altius actum vulnus erat specie primoque fefellerat ipsam*; Vgl dazu auch Gerard de Lairese, *Venus und Amor*, um 1675, Paris, Galerie Jean François et Philippe Heim. Abb. in: HG 3 *Venus auf dem Taubenwagen*.

Böttner zeigt auf seinem Gemälde neben dem strengen noch einen anderen Aspekt der Mutter-Sohn-Beziehung, indem er eine Venus vorführt, die ihrem Filius zwar Köcher und Bogen abgenommen hat, gleichzeitig aber durch die zum Kuss dargereichte Wange, Versöhnung und Liebe zeigt. Den Großteil seiner Attribute hat die Göttin ihrem Sohn entzogen – nicht aber die Mutterliebe. Vielleicht ist Böttners Bild auch dahingehend zu verstehen, dass Amor versucht, seine Mutter zu überreden, ihm wenigstens einen der goldenen Pfeile zu lassen, deren Treffer möglicherweise eine innige, reine und unschuldige Liebe verursacht, frei von den Ausschweifungen der zügellosen Leidenschaften.²⁷⁶

Böttners Gemälde gilt als verschollen; es existiert lediglich ein farbiger Druck im DIN-A-5-Format im Kasseler Stadtarchiv.²⁷⁷ Der hessische Hofmaler schreibt 1796 in *Meusel Miscellaneen* in seiner Aufzählung „Meine vorzüglichsten Werke“ zu diesem Ölbild unter der Nummer drei

„Venus hat dem Kupido den Bogen weggenommen, und dieser bemüht sich, ihn wieder zu erhaschen (die Figuren sind in halber Lebensgröße). Dies Stück ist in Rom gemahlet worden.“²⁷⁸

1819 wird in *Friedrich Wilhelm Strieder's Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten- und Schriftsteller-Geschichte* Böttners Liste erneut aufgegriffen. Der Originaltext ist durch Zusätze wie „in Lebensgröße“ oder, im Hinblick auf die Provenienz, „und nach Paris gekommen“, ergänzt. Der Bearbeiter schreibt in einer Fußnote dazu: „Ich folge hier seiner [Böttners] mir gemachten eigenhändigen Angabe, die weitläufiger als in den Meusel'schen N. Miscellaneen ist.“²⁷⁹ Die Maßangaben zu dem Bild schwanken in den beiden Ausgaben also zwischen halber und ganzer Lebensgröße, wobei exakte Maße nicht genannt sind.²⁸⁰ Es gibt allerdings

²⁷⁶ In der Mythologie werden Amor goldene wie bleierne Pfeile zugeordnet. Dies geht auf Ovids *Metamorphosen* 1, 468f (Apollo und Daphne) zurück. Amor hatte von den Göttern den Auftrag, goldene Pfeile in die Herzen jener männlichen und weiblichen Wesen zu schießen, die zueinander passen, um ihnen damit wahre und reine Liebe zu bringen. Andererseits sollten seine bleiernen Pfeile die Herzen jener Männer und Frauen treffen, die nichts gemeinsam haben, damit sie sich so aus dem Wege gehen könnten. Amor jedoch verwechselte gerne die Pfeile, sodass auch diejenigen, die nicht zueinander passten, von goldenen Geschossen getroffen wurden und umgekehrt. Die Folge waren tragische Liebesbeziehungen. Vgl. *Amor/Cupido*, in: EBENBAUER 2003.

²⁷⁷ StA KASSEL, S1, Nr. 397

²⁷⁸ JUSTI 1796, 297.

²⁷⁹ S. JUSTI 1819, 55f. Obgleich der Bearbeiter dieses Berichtes nicht erscheint, wird der Herausgeber Karl Wilhelm Justi angenommen, der auch der Verleger des autobiographischen Briefes Böttners von 1796 war.

²⁸⁰ In den Auflistungen von 1796 und 1819 erscheint nur noch einziges Bild, dessen Figuren halbe Lebensgröße haben: „*Das Urtheil des Paris*, welches ebenfalls in Rom gemahlt und nach Paris verkauft wurde“. Auch dieses Bild ist verschollen. In Lebensgröße hat Böttner nach dem o. a. Artikel folgende Bilder gemalt: *Jupiter und Ganymed*, 1779 (ca. 150 x ca. 110 cm); *Mars und Venus*, 1794 (174,5 x 142 cm); *Daedalus und Ikarus*, 1786 (192 x 129,5 cm). In dem *Verzeichniß der Kurfürstlichen Gemählde=Sammlung* von 1830 wird unter *Böttner* Nr. 1018 ein Gemälde

Hinweise auf die ungefähre Datierung von *Venus und Cupido*. Da in beiden Artikeln Rom als Entstehungsort des Gemäldes angegeben ist und Böttner sich nachweislich von 1777 bis Mai 1781 dort aufhielt, könnte die Entstehung in den Zeitraum dieser dreieinhalb Jahre fallen.



Eine genauere Datierung könnte Mengs um 1751 entstandenes Pastell *Amor, den Pfeil schleifend* liefern, das 1754 nach Dresden kam. Die genaue

Ausschnitt/*Venus und Cupido*²⁸¹

Mengs, *Amor, den Pfeil schleifend*²⁸²

Übereinstimmung der Amor Köpfe lässt vermuten, dass Böttner Mengs' Pastell auf seiner Rückreise aus Rom 1781 über Dresden in der dortigen kurfürstlichen Gemäldegalerie gesehen hat. Es ist kaum anzunehmen, dass er in Rom bereits eine Kopie fand.

Wie schon bei *Jupiter und Ganymed*²⁸³ ließ sich der junge hessische Maler auch in diesem Fall von seinem großen Idol Raffael anregen. Als Inspirationsquelle diente ihm auch hier eine Darstellung in einem Zwickel des Freskos aus der Villa Farnesina. Im Zyklus über *Amor und Psyche*, der sich auf die Metamorphosen des Apuleius²⁸⁴



Raffael, *Venus und Taubenwagen*²⁸⁵

bezieht, ist es vom Eingang aus gesehen der vierte Zwickel auf der linken Seite.²⁸⁶

Während Böttner für sein Jupiter-Ganymed-Gemälde den neunten Zwickel *Jupiter*

folgendermaßen beschrieben: *Venus den Amor liebkosend*. Auf Leinwand, 3 F. ½ Z. hoch. 3 F. 11 Z. breit. Das könnte eine Kopie des verschollenen Bildes sein. Die Durchschnittswerte eines Kasseler Fußes sind 29 cm.

²⁸¹ Kat. HG 6.

²⁸² Mengs, *Amor, den Pfeil schleifend*, Dresden, Gemäldegalerie, Abb. aus: MARX 2005, 689.

²⁸³ Vgl. III. 4.1.2. *Jupiter und Ganymed*.

²⁸⁴ Die Geschichte von Amor und Psyche wird erstmalig in den Metamorphosen, *Der Goldene Esel* 4, 28-6, 24 von Lucius Apuleius von Madaura im Jahre 170 n. Chr. erwähnt. Vgl. HELM 1956, 128/29–182/183.

²⁸⁵ Abb. aus: VAROLI-PIAZZA 2002, 66, Nr. 20.

²⁸⁶ Die *Loggia di Amore e Psiche* ist durch gemalte Scheinarchitektur von Raffael und seinen Schülern [Giulio Romano (1499-1546), Giovan Francesco Penni (1496-1528) und Giovanni da Udine (1487-1564)] um 1518 als Laube gestaltet. Die Gewölbespiegel sind in zwei längsrechteckige Felder unterteilt: *Rat der Götter im Olymp* und *Hochzeit von Amor und Psyche*. Die Wölbung ist in einzelne Dreiecks- bzw. Zwickelfelder zerlegt, die mit Blumen- und Fruchtgewinden gerahmt sind. Die

küsst Amor zum Vorbild nahm, hat er offensichtlich für sein Bild *Venus mit dem Taubenwagen* den vierten sehr genau studiert. Zumindest hat er das Sujet 'Venus mit einem Taubenwagen' übernommen, wie auch die Darstellung einer nackten, fraulichen, eher skulptural aufgefassten Göttin.

Raffaels Venus steht in einem offenen, goldmetallinen und mit floralen Girlanden geschmückten Wagen. Auffallend ist, dass Böttner, obwohl seine Göttin der Schönheit sitzt, er ihren Oberkörper wie den der Venus seines verehrten Vorbildes ponderiert zeigt. Auch der Wagen im Fresko Raffaels, der von zwei hintereinander nach rechts fliegenden Taubenpaaren gezogen wird, findet im Böttnerschen Gefährt eine modische Variation. Das voluminöse weiße Tuch, das die Scham der Venus des italienischen Altmeisters bedeckt und ihr in großem Bogen nachweht, gibt der Figur Bewegung und leitet zu einem anderen Geschehen über. Diese Absicht verfolgt Böttner nicht. Er verhüllt das weibliche Geschlecht ebenfalls mit einem Gewebe, ohne dieses für einen weiteren Ablauf des Geschehens zu gebrauchen. In seiner Szene ist der ruhende Moment von größerer Wichtigkeit. Vom eigentlichen Thema des Mythos, der Dramatik der Entwaffnung Amors durch Venus, weicht Böttner damit ikonographisch ab. Durch den pyramidalen Bildaufbau lenkt er den Blick auf den sich anbahnenden Kuss von Sohn und Mutter. Damit verweist er psychologisierend auf deren seelische Befindlichkeit inniger Zuneigung. Vom Publikum wird weniger die Kenntnis des Mythos erwartet, sondern vielmehr die Versenkung in die Szene.²⁸⁷ Dabei bleibt es ihm überlassen, ob ihn die bettelnde Zärtlichkeit des Sohnes oder aber die Mutterliebe der Göttin mehr berührt. Gerade die Mutterliebe aber ist ein bevorzugtes Thema der Aufklärungszeit.²⁸⁸

Wie schon die beiden Gemälde *Jupiter und Ganymed* von 1779 und *Abschied des Aeneas von seinem Vater an der elfenbeinerne Pforte* von 1780 entstand auch das Werk *Venus und Cupido* in Rom – und zwar offensichtlich ohne Auftrag. Es ist damit wohl als rein privates Übungsstück Böttners zu werten, der in der italienischen Metropole Anregungen in Sujet und Gestaltungsmittel von den vorbildlichen Meistern aufgegriffen und umgesetzt hat.

Geschichte von Amor und Psyche beginnt in dem Dreiecksfeld, in dem Venus ihrem Sohn Amor die schöne Psyche zeigt und ihn aussendet, diese wegen ihrem Liebreiz zu bestrafen und endet mit dem zehnten, in dem Merkur Psyche in den Olymp holt. Vgl. ULLMANN 1983, 241.

²⁸⁷ Vgl. dazu auch die literarische Genese dieses Sujets in HG 3 *Venus auf dem Taubenwagen*.

²⁸⁸ Das Interesse Böttners an den neuen Denkrichtungen dokumentieren Bücher in seinem Nachlass. StA KASSEL, S1, Nr. 397, *Wilhelm Böttner*: u.a. „IV. Bücher, In Octavo & Duodecimo: 106) Philosophie morale, 2 Parties, Avignon 1771; 126) Les folies philosophiques, 2 Parties 1784“ und drei Bücher von und über Voltaire „IV. Bücher, In Octavo & Duodecimo: 4) *Mémoires pour servir à la vie de Monsieur de Voltaire [écrits par lui-même]*; 18) [Jean Pierre-Louis] Luchet, *Histoire littéraire de Voltaire*, Tom, I—VL Cassel [1782]; 154) *Oeuvres de Voltaire*. T. VII-X, XVI-XXI. XXIII & XXIV.“

HG 7 Minerva und die Wissenschaft der Geometrie

Öl/Lw. 96,5 x 144 cm
Datierung: um 1780
Signatur: keine
Provenienz: Landgräfliche Sammlung, Kassel; MHK
Inv. Nr.: 1.1.739 (GK I 11413)
Standort: Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, Weißensteinflügel, Treppenflur, 1. OG

Lit. SCHWEERS 1994, 25; SCHENK ZU SCHWEINSFURT 1974, 27; LEPORELLO: *Kasseler Museen – Ein Besuch lohnt sich*, Kassel 2007



*Minerva und die Wissenschaft der Geometrie*²⁸⁹



*Minerva und die Wissenschaft...*²⁹⁰

Vor einem blauen Hintergrund sitzt, etwas erhöht im Zentrum einer Dreifigurengruppe, die personifizierte Wissenschaft der Geometrie. Ein auf einer Wolke gebetteter Putto ist an ihrer rechten Seite und zu ihrer linken lagert die Göttin Minerva mit ihren teilweise abgelegten Kriegsattributen.

Geometria ist als junge Frau mit einem zarten, sanften, porzellanartigen Gesicht im Dreiviertelprofil dargestellt. Ihr Blick richtet sich auf die etwas tiefer platzierte Minerva. Ihr gescheiteltes Haar wird von einem blassblauen, in sich gedrehten Tuch größtenteils verdeckt. Ein Stoffende dieser Kopfbedeckung weht luftig entlang des rechten Halsrandes während am linken sich eine gelöste Haarlocke abzeichnet. Die Personifikation der Vermessung trägt ein dekolletiertes, mit schmalen blauen und roten Webstreifen versehenes gelbes Gewand. Das lange Kleid ist am Ausschnitt mit Schmucksteinen und einem Bildnismedaillon vor der Brust verziert. Eingehüllt ist die junge Frau in ein hellblaues Manteltuch, das hinter ihrem Rücken auftaucht und sich über den linken Arm und ihren Schoß bis zu dem erhöht aufgestellten rechten Oberschenkel in spitzen Faltenbrüchen üppig ausbreitet. Dort stößt es an einen Globus in einem Rundgestell mit dunkelbraunen, gedrechselten Beinen. Auf dieser Weltkugel zeichnen sich Frankreich, Deutschland, Italien und Ungarn ab – Länder,

²⁸⁹ Fotoarchiv der MHK.

²⁹⁰ Privatfoto der Autorin.

auf die die personifizierte Wissenschaft der Vermessung mit ihrem linken Zeigefinger deutet. Mit ihrer rechten Hand setzt sie die Spitzen eines aufgespreizten Zirkels auf die höchste Stelle des Erdballs. Die so von dem Zeichengerät gebildete gleichschenklige Dreiecksform wiederholt sich auf gleicher Bildhöhe in einem Triangel mit integriertem Pendel, welches der zur Rechten der Geometrie gelagerte, nackte Putto demonstrativ am vorgestreckten rechten Ärmchen hält. Der Putto verfolgt mit seinem Blick den Pendelausschlag. Ein hautfarbenes Tuch über seinem Geschlecht, Rücken und linken Arm, flattert im Wind, so dass der Eindruck entsteht, der Putto sei gerade von links heran geschwebt.

Die Göttin der Weisheit und des Krieges zeigt Böttner im klassisch-zeitlosen Profil vor himmelblauem Hintergrund. Minerva hat ihren Blick konzentriert auf die Wissenschaft gerichtet und wirkt durch das fein lasierte Inkarnat des Gesichtes und den schlanken Hals äußerst jugendlich. Ihren Kopf bedeckt ein mit seitlich heraus gestanzten Bögen versehener metallischer Schirmhelm, dessen Kalotte ein liegender Löwe und ein gewaltiger roter Federbusch krönen. Diese Farbe wiederholt sich in dem Manteltuch der Göttin, das opulent faltenreich über der rechten Schulter herabwallt, den gesamten Unterkörper umgibt und zum Teil die Auflagefläche für einige rechts abgelegte Kriegsutensilien bildet. Frei von dem üppigen Manteltuch zeigt sich der linke Arm Athenes, auf deren Schulter ein Schuppenpanzerhemd sichtbar ist, unter dem ein voluminös gepuffter, goldfarbener Ärmel mit weißem Überschlag eines Gewandes hervorquillt. Der nackte Unterarm ist leicht abgewinkelt und hält in der Beuge eine lange Lanze, die die diagonal gelagerte Position der Athene aufgreift. Die Lanzenspitze ragt in die rechte obere Bildecke und trennt optisch die Dreiergruppe der Protagonisten von dem übereinander getürmten Rüstungs- und Kriegszubehör. Den Stapel krönen ein spießartiger Stab mit einer weißen Friedensfahne und eine Hellebarde. Darunter sind ein Rundschild, ein Brustpanzer sowie ein Blasinstrument zur Signalgebung während des Gefechtes und zur Ruhmverkündigung zu sehen, und schließlich im Bildvordergrund ein Schwert, ein mit Pfeilen gefüllter Köcher und ein auf felsigem Untergrund liegender golden glänzender Helm. Diese Gerätschaften sind wiederum schräg hinter Athena angehäuft, so dass abermals eine Diagonale entsteht, die der Richtung der Lanze folgt.

Böttners Gemälde unterliegt also einem streng durchkomponierten Aufbau und wird mit seiner konsequenten Anwendung geometrischer Formen im Bild dem Sujet, der Wissenschaft der Vermessung, in besonderem Maße gerecht. Die Dreiecksform regiert die große pyramidale Anordnung der Protagonisten, sie wiederholt sich im Kleinen in der Auffächerung des Zirkels von Geometria wie in dem Triangel des Putto. Gemildert wird das vermeintlich starre Arrangement durch die beschriebenen Diagonalen. Sie verleihen besonders den schräg gelagerten Figuren der Athena und des Kindes etwas Schwebendes. In Kombination mit dem flachen, blauen Hintergrund scheinen alle Figuren einer überirdischen, leichten, himmlischen Sphäre anzugehören. Dazu trägt auch die starke Unteransicht bei. Sie weist, wie auch das Querformat von 96,5 x 144 cm auf eine ursprüngliche Verwendung als Supraporte hin.

Auffällig ist die Anordnung der Lanze Minervas. Sie scheint das Bild in zwei Themenbereiche zu gliedern: die von der Göttin abgelegten Kriegsutensilien und die Wissenschaft. Minerva ist also ganz offensichtlich nicht in ihrer Funktion als Kriegsgöttin gezeigt, sondern als Schutzherrin der Wissenschaften. Die Vorstellung von der Blüte der Wissenschaften nach Überwindung des Krieges würde sich in eine Reihe anderer Bildthemen Böttners einfügen wie etwa *Venus entwaffnet Amor* und *Venus entwaffnet Mars*.²⁹¹

Im Inventar der Kasseler Landgräflichen Sammlung wird das Gemälde Böttner zugeschrieben, wohl aufgrund der Beobachtung, dass viele Einzelheiten an die Historienbilder seines Lehrers Johann Heinrich Tischbein d. Ä. erinnern. In kompositorischer Hinsicht wurde dabei vielleicht an Tischbeins Bild *Aeneas tritt vor die Königin Dido* gedacht. Beim Lehrer wie beim Schüler werden die Hauptpersonen im Vordergrund gerückt. Bei



*Aeneas tritt vor die Königin Dido*²⁹²

Tischbein ist es die karthagische Königin, die erhöht auf einem Sessel zu dem zu ihr

²⁹¹ Vgl. zur Entwaffnung Amors durch Venus: HG 1, *Venus erklärt Amor den Liebespfeil*, 1772; HG 3, *Venus auf dem Taubenwagen*, um 1772 und HG 6, *Venus und Cupido* um 1777/1781. Vgl. zur Entwaffnung Mars durch Venus: Kat. HG 16, *Mars und Venus*, 1794.

²⁹² Johann Heinrich Tischbein d. Ä., *Aeneas tritt vor die Herrscherin Dido*, 1773, Kassel, MHK, Gemäldegalerie. Abb. in: HERAEUS 2003, Nr. 203.

heraufblickenden Aeneas schaut. Bei Böttner sind es Geometria und Athene, die nahe an den Betrachter herangerückt sind. In beiden Fällen ist die jeweils links im Bild sitzende Frau weiblich-elegant, mit schmalem, dicht anliegendem Kopfputz, tiefem Dekolleté, engem Mieder und einem bauschigen Manteltuch, das in kapriziösen Falten den Körper umschmeichelt.

Böttners Geometria erinnert an das Bildpersonal des Musenzyklus' seines Lehrers.



Tischbein d. Ä.: *Erato*²⁹³



...*Polyhymnia*²⁹⁴



*Minerva im Waffenschmuck*²⁹⁵

So zitiert Böttner in der geneigten Kopfhaltung Tischbeins *Erato* und das hellgelbe, mit Steinen besetzte Gewand gleicht der Muse *Polyhymnia* bei Tischbein²⁹⁶ Auch Minervas Helm mit seinem Schmuck in Treibarbeit, dem bekrönenden Tier und dem mächtigen rotem Federbusch ist offensichtlich den Requisiten Tischbeins entnommen.²⁹⁷

Wenn Böttner in Figurenauffassung und Gewandbehandlung auch seinen Lehrer nicht verleugnen kann, ist doch in der feinen, zurückhaltenden Gestik von Geometria und Pallas Athena, die auf einer flachen Raumbühne nahezu friesartig angeordnet sind, die deutlicher klassizistische Bildauffassung des ausgehenden 18. Jahrhunderts spürbar.²⁹⁸

Wie auch sonst ist das Sujet der Vorliebe Böttners für Schriften zu verdanken, die auf antike, insbesondere mythologische Themen Bezug nehmen. Seit der Spätantike gehört die Geometrie zu den so genannten *artes liberales*, einem Lehrplan von Bildungsfächern, die für das Studium eines freien Römers standesgemäß waren. Vermutlich behandelte der römische Schriftsteller Marcus Terentius Varro (116-27 v. Chr.) in seinen sieben Büchern, den *Disciplinarum libri*, sieben dieser Fächer.

²⁹³ Tischbein d. Ä., *Erato*, 1781; Abb. aus: HERAEUS 2002, 255, Kat. 216.

²⁹⁴ Ebd., *Polyhymnia*, 1781, Abb. aus: HERAEUS 2002, 256, Kat. 217.

²⁹⁵ Ebd., *Minerva im Waffenschmuck* 1779, Abb. aus: HERAEUS 2002, 238, Kat. 204.

²⁹⁶ Zwischen den Jahren 1770 und 1780 fertigte Johann Heinrich Tischbein d. Ä. neun kleinformatige Gemälde (um 37x48cm) an: *Melpomene*, *Thalia*, *Kalliope*, *Klio*, *Erato*, *Polyhymnia*, *Euterpe*, *Terpsichore* und *Urania*. Kassel, MHK, Gemäldegalerie. Vgl. Abb. in: KAT. KASSEL 2003, 250f, Nr. 212-220.

²⁹⁷ Vgl. u. a. Johann Heinrich Tischbein d. Ä., *Minerva im Waffenschmuck*, 1779, Kassel, MHK, Gemäldegalerie. Abb. in: KAT. KASSEL 2003, Nr. 204.

²⁹⁸ Vgl. u.a. Nr. HG 8, *Mars und Bellona*, nach 1790,.

Diese so genannten *septem artes liberales* setzten sich zusammen aus einem sprachlichen *Trivium* von Grammatik, Rhetorik und Dialektik und einem mathematischen *Quadrivium*, bestehend aus Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik.²⁹⁹ Damit hatte die Geometrie einen festen Platz im Bildungskanon. Großen Einfluss auf die mittelalterliche Rezeption der Sieben freien Künste hatte der Enzyklopädist Martianus Capella mit seinem um 420 n. Chr. geschriebenen neunbändigen Werk *De nuptiis Philologiae et Mercurii*.³⁰⁰ Die eigentliche Darstellung der *septem artes liberales* wird dort in den ersten zwei Büchern durch eine mythologische Rahmenhandlung eingeleitet. Hier wird die Zahl Sieben als Zahl der höchsten Vollkommenheit eingeführt, die auch mit der Pallas Athene, der Göttin der höchsten Weisheit, in Verbindung gebracht wird. Diese Rahmenhandlung und die Verbindung zu Athene mag Böttner bekannt gewesen sein.

Nach dieser Bildbearbeitung der Geometrie setzt sich Böttner weiter mit den Personifikationen der Künste auseinandersetzen. Justi berichtet in der Zeitschrift *Der Neue Teutsche Merkur* in der Ausgabe des Jahres 1803:

„noch gedenkt der Künstler zwei Sujets im Großen auszuführen, deren Vollendung ich mit Verlangen entgegen sehe. Er hat nämlich auf seinem Wohnhause einen Erker gebauet, der ein ziemlich geräumiges, gewölbtes Zimmer von 34 Fuß Länge enthält, und in dieser Wölbung gedenkt er auf der einen Seite die Malerei allegorisch vorzustellen. Seine Idee ist folgende: Die Göttin sitzt, und ist beschäftigt, die Minerva als Beschützerin der Künste abzubilden. Einige Genien halten dies Gemälde; mit einer Fackel in der Linken, und mit der rechten Hand das Gemälde der Weisheits=Göttin gleichfalls haltend....Diesem Gemälde gegenüber soll die Dichtkunst und Musik abgebildet werden. Die erstere sitzt mit aufwärts gerichtetem Blicke, in der rechten Hand einen Griffel und in der linken eine Tafel haltend.... Ihr gegen über erblickt man die Musik, harrend auf die Dichtungen der begeisterten Göttin, um dann auch die Saiten ihrer Leyer zu rühren.“³⁰¹

Erhalten sind lediglich die Entwurfszeichnung zur Allegorie der Malerei³⁰² und eine



Entwurfszeichnungen: zur *Allegorie der Malerei*, 1804

... zur *Allegorie der Musik*, 1804

²⁹⁹ Johannes Christes, *Artes liberales*, in: NEUE PAULY 1999, Bd.2, 62f.

³⁰⁰ Vgl. BACKES 1982, 157ff. wie auch für die folgenden Ausführungen.

³⁰¹ JUSTI 1803, 122f.

³⁰² STA KASSEL S1, Nr. 397, Zeichnung Nr. 653.

Zeichnung, die die Musik auf Wolken mit einer Leier in der Hand zeigt.³⁰³

Die bereits beschriebene Nähe der Darstellung zu Tischbein d. Ä. lässt die Zuschreibung zu Böttner im Inventar überzeugend. Aufgrund der mehrfachen Tischbein-Zitate ist anzunehmen, dass das Bild zurzeit von Böttners ersten Historienbildern als Hofmaler – also ab 1784, dem Jahr seiner Anstellung – entstanden ist. Damals regierte in Hessen der kunstsinnige Landgraf Friedrich II., dem Böttner mit dieser malerischen Anlehnung an den etablierten und geschätzten Hofmaler-Kollegen Tischbein gefallen oder gar mit seinen Kenntnissen ausgefallener mythologischer Themen beeindrucken wollte. Möglich ist auch, dass Böttner mit dem Bildthema den Landgrafen als aufgeklärten und den friedliebenden Fürsten verherrlichen wollte. Doch muss es angesichts der Quellenlage bei Mutmaßungen bleiben. Böttner selbst hat offensichtlich das Gemälde im Nachhinein weniger geschätzt. Es fand keine Aufnahme in der Liste seiner „vorzüglichsten Werke“³⁰⁴

³⁰³ Graphische Sammlung der MHK GS 21160.

³⁰⁴ JUSTI 1796, 296.

HG 8 *Mars und Bellona*

- Öl/Lw. 96,5 x 139 cm
Datierung: aus der ersten Einrichtungszeit des Weissensteinflügel von Schloss Wilhelmshöhe³⁰⁵
Signatur: unten auf dem rechteckigen Schild mit dem Medusenhaupt, welches zwischen den Göttern steht: *W. Böttner*
Provenienz: Landgräfliche Sammlung, Kassel, Schloss Wilhelmshöhe; MHK
Inv. Nr.: 1.1.826 (GK I 11009)
Standort: Schloss Wilhelmshöhe, Kassel, Weissensteinflügel, Raum Nr. 108, Supraporte in diesem Vorzimmer zum ehemaligen Schlafzimmer³⁰⁶
Zubehör: Geschnitzter, vergoldeter Rahmen mit Eckrosetten und bekrönender Mitteltrophäe

Lit. JUSTI 1796, 297, Nr. 8; JUSTI 1819, 56, Nr. 5; KAT. KASSEL, 1830, (Bezeichnung: „Mars und Minerva“) SCHENK ZU SCHWEINSBERG 1974, 25 (Bezeichnung: „Venus und Mars“)



*Mars und Bellona*³⁰⁷



*Mars und Bellona*³⁰⁸

Dargestellt ist Mars, der römische Kriegsgott und Bellona, die Göttin des grausamen und wilden Kampfgetümmels.³⁰⁹ Sie sitzen auf Steinen in einer landschaftlichen Umgebung.

Links Bellona als behelmte, kräftige Frau, bekleidet mit einem weißen gegürteten Chiton und mit einer aufgestellten Lanze in der rechten Hand. Ein golden glänzender, nur auf ihre vollen Brüste beschränkter Metallpanzer, bedeckt die weiblichen Rundungen und betont sie durch deren Nachformung. Ein leuchtend blaues Tuch liegt faltenreich über den Beinen, dem Schoß und auch über dem linken Arm der Kriegsgöttin, wo es den Hintergrund für eine brennende Fackel bildet, die Bellona mit der linken Hand umfasst. Ebenfalls mit ihrer Linken stützt sie den neben

³⁰⁵ Schloss Wilhelmshöhe wurde 1786 im Auftrag des Landgrafen Wilhelm IX. unter der Leitung und Planung von Oberbaudirektor Simon Louis du Ry (1726-1799) mit der Errichtung des südlichen Pavillons, des heutigen Weissensteinflügels, begonnen. Dieser Trakt war 1790 vollendet. Vgl. SCHENK ZU SCHWEINSBERG 1974, 1f.

³⁰⁶ SCHENK ZU SCHWEINSBERG 1974, 25.

³⁰⁷ Fotoarchiv der MHK.

³⁰⁸ Privatfoto der Autorin.

³⁰⁹ Beide Götter erfreuten sich im römischen Reich großer Verehrung. Mars gehörte nach Jupiter zu den meistverehrten Schutzgöttern des römischen Staates. Bellona stand unter ihrem älteren römischen Namen Duellona für den grausamen und blutigen Teil des Krieges als Personifikation des wilden Kampfgetümmels. Sie verschmolz am Ende der Republik mit kleinasiatischen Muttergottheit Ma zu Ma-Bellona. Vgl. *Bellona*, in: HEDERICH 1967 (1. Auflage 1770), 538f. [ein Lexikon, welches das Wissen zur Zeit Wilhelm Böttners wiedergibt].

sich auf die Erde aufgestellten quadratischen Schild. Sowohl das Feuer der Fackel als auch der Schutzschild mit einem Medusenhaupt trennen sie von dem neben ihr sitzenden Mars, der auch in frontaler Körperhaltung, jedoch in breitbeiniger Schrittstellung gezeigt wird. Sein Helm wie seine metallisch schimmernde Rüstung mit Zaddeln, die er über einem weißen Gewand trägt, weisen ihn als Krieger aus. Ein roter Feldherrenmantel, der vor seiner linken Brust mit einer Fibel zusammengehalten wird, verhüllt die zu Bellona gerichtete Körperseite wie auch sein nach vorne gestelltes rechtes Bein. Beide Götter stützen sich jeweils mit der rechten Hand auf ihre mit den Spitzen nach oben gestellten Lanzen. Mars hält im Gegensatz zu Bellona, die ihren Schild abgestellt hat, seinen Rundschild in der Linken vor seinem Körper.

Die Protagonisten füllen das querrrechteckige Bildfeld fast aus. So bleibt links neben Bellona nur Platz für einen kahlen Baumstamm und etwas Hintergrundgebüsch. Rechts neben Mars ist wenig Platz für die Sicht auf eine weite Landschaft vor einer Bergkette. Ein Hahn stelzt am linken Fuß des Kriegsgottes nach rechts aus dem Bild. Einige Steine im Vordergrund, auf denen die Füße der Götter ruhen, ergänzen die karge Landschaft.

Sowohl im Inventar der MHK als auch im *Amtlichen Führer* des Schlosses Wilhelmshöhe wird das Bild als *Venus und Mars* aufgeführt.³¹⁰ Es befindet sich im Vorzimmer zum ehemaligen Schlafzimmer des Kurfürsten, dessen Tür es als Supraporte in einem vergoldeten Rahmen schmückt.

In dem zitierten Brief Böttners an seinen Freund Justi aus dem Jahre 1795, in dem der Künstler seine „*vorzüglichsten Werke*“ aufzählt, erwähnt der Maler zwei Werke, auf denen der Kriegsgott Mars eine Rolle spielt. Zum einen ein Gemälde mit dem Titel *Mars und Venus*, mit der Erklärung: „Venus ist beschäftigt, dem Mars den Helm abzunehmen. Cupido greift mit beyden Händen darnach, um ihn sich zuzueignen.“³¹¹ zum anderen das Bild *Mars und Bellona*, zu dem er bemerkt: „in Kassel gemahlt, jetzt auf dem Weissensteine.“³¹²

Auffallend ist auf diesem Gemälde die selbstsichere Ruhe und majestätische Würde ausstrahlenden Präsenz der Bellonas. Sie kennzeichnet der über ihrem weißen Gewand mit einem Gorgoneium geschmückte Brustpanzer, der auf dem Kopf sitzende Metallhelm mit Stirnschild und abgesetzter Kalotte, der von einem

³¹⁰ SCHENK ZU SCHWEINSBERG 1974, 25.

³¹¹ JUSTI 1796, 297; Zu *Mars und Venus* vgl. HG 16.

³¹² S. JUSTI 1796, 297.

liegenden Löwen bekrönt wird und den ein großer roter Kamm aus buschigem Rosshaar als Sinnbild der Stärke überwölbt,³¹³ ferner die für die Kriegsführung unentbehrlichen Schild und Lanze. Alles dies würde auch zur Minerva-Ikonographie passen. Doch die Fackel verweist auf Bellona, die mit einem solchen Feuerzeichen in dem Epos *Thebais* des Publius Papinius Statius³¹⁴ die Anweisung für einen bevorstehenden Krieg gibt. Bellonas in die Ferne schweifender, ruhiger, vielleicht auskundschaftender Blick könnte auf einen möglichen, sich nähernden Feldzug hindeuten.

Mars hingegen ist ganz Bellona zugewandt. Sein Blick richtet sich unter einem metallenen Helm, auf dem sich ein goldener, geflügelter Drache apotropäisch ausbreitet, fragend an die Göttin. Wie sie hat er sich auf den Steinen niedergelassen, erscheint jedoch jederzeit bereit aufzuspringen. Mars ist, wie sein weibliches Pendant, zum Krieg gerüstet. Böttner präsentiert ihn bärtig, also in väterlicher Art, vielleicht in Anlehnung an seine Rolle als Stammvater von Romulus und Remus. Die dichten Locken unter dem Kinn und die wie unrasiert wirkenden Wangenpartien weisen jedoch eher auf seine Jugendlichkeit und somit auf seine denkbar aktive Teilnahme an Kriegszügen.³¹⁵ Zu diesem Gesamteindruck gehören auch die mit der Rechten aufgestellte Lanze, die *Hastia*, und sein in der Linken bereits erhobener *Hopliten-Rundschild* mit reliefiertem, Furcht einflößendem Löwenkopf.³¹⁶ Mars scheint nur auf ein Signal der Bellona zu warten, um sich in die Schlacht zu stürzen. Der ihm zu Füßen aus dem Bild stolzierende Hahn, eines der heiligen Tiere des Mars³¹⁷, hat sich offensichtlich schon in Bewegung gesetzt. Auch als Symbol für Kampfgeist und Wachsamkeit des Gottes mag Böttner ihm eine Rolle im Bild gegeben haben. Zudem glaubten die Römer, dass durch den Hahn eine Verbindung mit dem Jenseits hergestellt werden konnte. So sahen Seher in der Art, wie der Vogel verstreute Getreidekörner aufpickte, beispielsweise Vorzeichen, für den Ausgang des Kampfes.³¹⁸

Mars und Bellona als Bildthema ist bis auf die wenigen, von Bernhard de Montfaucon in seiner *L'Antiquité expliquée & représentée en figures* (1722)

³¹³ Vgl. den Helm von Aeneas in: III.4.1.3. *Abschied des Aeneas von seinem Vater an der elfenbeinernen Pforte*.

³¹⁴ Vgl. HEDERICH 1967, 539.

³¹⁵ Vgl. SIMON 1990, 145.

³¹⁶ Zur *Hastia*: Der Speer/ die Lanze des Mars wird in einem Raum der Regia innerhalb des Pomeriums (Stadtgrenze) von Rom aufbewahrt. Vgl. R. Gor, *Mars*, in: DER NEUE PAULY 1999, Bd.7, 947; Zum Hopliten-Schwert: Das Schild des bewaffneten Fußkämpfers im altgriechischen Bürgerheer war stets rund. Vgl. A. Richard, *Hoplitai*, in: DER KLEINE PAULY 1979, Bd. 2, 1214ff..

³¹⁷ ZERBST/KAFKA 2003, 210f..

³¹⁸ Vgl. C. Zintzen, *Mantik*, in: DER KLEINE PAULY 1979, Bd. 3, 968.

erwähnten Beispiele auf Denkmälern und Münzen in der bildenden Kunst kaum bezeugt.³¹⁹ Dass der hessische Maler sich mit einer derart ungewöhnlichen Gruppierung beschäftigte, kann verschiedene Gründe haben: So legt beispielsweise die Darbietung einer solch dominant matronenhaften Bellona die Vermutung nahe, dass Böttner nicht nur eine Kriegsgöttin als möglichst gleichwertige Gefährtin des Mars vorzustellen gedachte, sondern dass er darüber hinaus bezweckte, sie auch als Ma-Bellona, also als Muttergottheit zu präsentieren, die durch ihre ruhige, vorausschauende Darstellung ihrem männlichen Pendant überlegen ist. Mars wird erst aktiv werden, wenn Bellona den Anstoß zum Feldzug gibt. Diese abwartende Bereitschaft erklärt auch den fragenden Blick des Mars, der wie der eines Rat suchenden Sohnes wirkt, und seine jederzeit zur Aktion bereite Körperhaltung.³²⁰

Auch die farbigen, auffallend voluminös drapierten Stoffe, in die Böttner seine beiden Protagonisten hüllt, lenken die Gedanken des fragenden Betrachters. So weist das rote Manteltuch des Mars auf eine lange Tradition im herrschenden und kriegerischen Bereich.³²¹ Entgegengesetzt gilt Blau als Farbe des Himmels und wird als Symbol der Unendlichkeit, der Reinheit, des Friedens gedeutet. Eine blau gewandete Göttin kannte man zu Böttners Zeiten durch so bekannte Vorbilder wie Tintorettos Gemälde *Mars und Minerva* aus dem Dogenpalast aus dem Jahre 1578. Auf diesem vertreibt Minerva in einem blauen, rüstungsähnlichen Gewand als Allegorie des Friedens den Kriegsgott Mars.³²²

Vielleicht aber handelt es sich auch um ein so genanntes *porträt- historié oder déguisé*, auf dem historische Persönlichkeiten in der Verkleidung antiker Götter dargestellt sind. In Mars wäre möglicherweise der regierende Wilhelm IX. von Hessen-Kassel zu erkennen, in Bellona die Gattin des Landgrafen, Wilhelmine Caroline.³²³ Doch sprechen sowohl die mangelnde physiognomische Ähnlichkeit wie auch die durch Quellen belegte Disharmonie in der Ehe des Paares gegen eine solche Wunschdeutung.

³¹⁹ Vgl. HEDERICH 1967, 539.

³²⁰ Religionswissenschaftliche Gedanken neuerer Zeit, dass der Maler dieses Themas hier die Göttin Ma-Bellona zeitübergreifend in die legendäre Tradition der Magna Mater, der großen Muttergottheit, einzuordnen gedachte, deren Ursprünge in den vorrömischen matriarchalen Mythologien zu suchen sind, hinweisen wollte und damit auf eine bevorzugte Stellung der Frau, als Ahnfrau, und Schöpfergöttin sind für den zwar belesenen, doch ansonsten normal informierten Hofmaler unwahrscheinlich. Vgl. zu solchen Überlegungen JAMES 2003, 203ff.

³²¹ Rot wird allgemein als aktive, männliche Farbe ausgelegt. Sie kann u.a. für Feuer, Krieg, Energie Aggressionen, Gefahr, politische Revolution und Triebkraft stehen, ist aber auch die Farbe der Macht und wird somit vielen Kriegsgöttern zugeordnet. Vgl. TRESIDDER 2000, 156.

³²² Jacobo Robusti Tintoretto (1518-1594), *Mars und Minerva*, um 1578, Venedig, Palazzo Ducale.

³²³ Nähere biographische Angaben zu dem Paar vgl. Porträt-Teil des Kataloges: PG 4 und PG 28.

Ein Auftrag zu einem Bild dieses Themas ist bislang nicht nachweisbar ist. Doch dürfte Böttner als Hofmaler nicht ohne einen solchen gearbeitet haben. Ein konkreter Bezug zwischen Bildthema und historischen Ereignissen ist nicht erkennbar. Auch die Memoiren des damaligen hessischen Landgrafen Wilhelm IX.³²⁴ verweisen nicht auf einen bevorstehenden Krieg, dokumentieren aber wohl sein großes militärisches Interesse.

So dürfte die Supraporte im Vorzimmer zum Schlafzimmer des Regenten allgemein auf seine Kriegskunst und sein militärische Macht hindeuten und als Hommage an den Regierenden zu werten sein.

³²⁴ Allg. in: HESSEN 1996.

HG 9 *Daedalus bindet Ikarus die Flügel an*

Öl/Lw. 192 x 129,5 cm
Datierung: 1786
Signatur: unten links auf der Wand: *W. Böttner. pinx 1786*
Provenienz: als Rezeptionsstück im Besitz der Kasseler Kunstakademie; vor 1845 in der Kurfürstlichen Gemäldegalerie
Inv. Nr.: 1875ff. Nr. 762 (GK753)
Standort: Kassel, Kunstakademie

Lit. JUSTI 1796, 297, Nr. 6; JUSTI 1819, 56, Nr. 5; KAT. KASSEL 1845, Nr. 1012a; AUBEL 1877, 78, Nr. 911; EISENMANN 1888, Nr. 713; GRONAU 1913, 7, Nr. 753; BERRER 1920, 154f. u. 161; HAMANN 1925, 72f; SCHMIDT 1928, 82; LUTHMER 1929, Nr. 753; BÉNÉZIT 1948, Bd. 1, 727; VOGEL 1958, 34, Nr. 753; BECKER 1971, 344; RÖTTGEN 1984, 5–26; HERAEUS 2003, 18f.



*Daedalus bindet Ikarus die Flügel an*³²⁵



*Daedalus bindet Ikarus die Flügel an*³²⁶

Anregung zu diesem, seinem Rezeptionsstück in die Kasseler Kunstakademie im Jahre 1786 könnte Böttner sich aus dem folgenden 209. Vers des achten Buches zu Ovids Metamorphosen geholt haben:

„*trahit et ignotas umeris accommodat als* – [Daedalus] passt den Schultern [des Ikarus] die neuartigen Flügel an.“

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III. 4.1.4. *Daedalus bindet Ikarus die Flügel an*

³²⁵ Fotoarchiv der MHK.

³²⁶ Privatfarbfoto der Autorin.

HG 10 *Ein Mädchen, das seine Liebe zu verbergen sucht*

Öl/Lw. 28,7 x 33,85 cm
Datierung: 1788
Signatur: unten rechts auf dem Altar: *W. Böttner. p. 88*
Provenienz: 1890 von F. Klingelhöfer, Marburg für die Staatlichen Museen in Kassel angekauft;;
MHK
Inv. Nr.: 1875ff. Nr. 1101 (GK 756)
Standort: Neue Galerie, Kassel

Lit. JUSTI 1796, 298, Nr. 18; JUSTI 1819, 58, Nr. 34; KURZES VERZEICHNIS CASSEL, 5. Auflage, 1894, Nr. 756; AK BERLIN 1906, 57, Nr. 178; KAT. KASSEL 1913, 8 Nr. 756; AK DARMSTADT 1914, 50, Nr. 33; BIERMANN 1914, Bd. 2, V und 467; BERRER 1920, 154; KAT. KASSEL 1929, Nr. 756; PÜCKLER-LIMPURG 1929, 204; AK KASSEL 1946, Nr. 42; AK KASSEL 1949, 22; KAT. KASSEL 1958, 34, Nr. 755; HERAEUS. 2003, 21f., Nr. 5



*Ein Mädchen, das seine Liebe zu verbergen sucht*³²⁷ *Ein Mädchen, das ...*³²⁸

„Ein Mädchen [...] Es kniet an einem Altar, sieht sich schüchtern um, indem es den Amor mit dem Gewand zu verhüllen und zu verstecken sucht.“

Diese Beschreibung in Friedrich Wilhelm Strieder's 18. Band seiner *Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten- und Schriftsteller-Geschichte* aus dem Jahr 1819 bezieht sich auf das oben angeführte Bild *Ein Mädchen, das seine Liebe zu verbergen sucht*. Karl Wilhelm Justi verortet das Gemälde nach St. Petersburg in das Kabinett des Grafen Scobronsky.³²⁹ Böttner selbst erwähnt den gleichen Titel in seinem biografischen Brief von 1796 unter der Nummer 18 seiner dort aufgestellten „vorzüglichsten Werke“ und vermerkt weiterhin, es sei „in Paris gemahlt“ und „befindet sich auch in Russland“.³³⁰

Dieser Zusatz ist insofern aufschlussreich, als Böttner 1788, dem Zeitpunkt der Signatur, Paris längst verlassen hatte. Es ist daher aus dieser Bemerkung zu folgern,

³²⁷ Fotoarchiv MHK.

³²⁸ Privatfoto der Autorin.

³²⁹ JUSTI 1819, 58, Nr. 34.

³³⁰ JUSTI 1796, 298, Nr. 18.

dass der Maler das Thema bereits zu einem früheren Zeitpunkt, nämlich während seiner Parisaufenthalte in den Jahren 1773 bis 1776 oder 1783/84 umsetzte. Der Verbleib der erwähnten Petersburger Version, die der hier aus Kassel abgebildeten wohl sehr ähnlich gewesen sein muss – darauf weisen die Beschreibungen von Justi hin – ist ungeklärt.

In dem ovalen Spiegel eines kaum größeren rechteckigen Ölgemäldes ist ein junges Mädchen zu sehen. Es sitzt im Freien an einem runden steinernen Tisch, der durch eine in der Mitte lodernde Flamme als Altar erkennbar ist. Ihr linker Oberarm ruht auf dem Rand dieses Altars, während in der Beuge das Köpfchen eines kleinen, kindlichen Wesens sichtbar wird. Ein zart-weißer, nahezu transparenter Flügel, der sich kaum vor dem Altar abhebt, weist das so eingezwängte Geschöpf als Amor aus. Des Mädchens rechter Arm umfasst von vorne den kleinen Liebesgott, so dass zusammen mit dem linken Arm ein behütender Kreis entsteht. Gleichzeitig rafft die Dargestellte mit der rechten Hand die durchsichtige, weiß gepunktete Schürze ihres Gewandes und versucht damit den Kopf des Knaben zu verhüllen. Amor dagegen bemüht sich mit erhobenen Händen wieder unter dem Stoff hervor zu schauen.

Wenn Justi weiterhin beschreibt, das Mädchen „kniert vor einem Altar“ und „sieht sich schüchtern um“, so war das möglicherweise für die Petersburger Version zutreffend, jedoch weicht die hier vorgestellte Kasseler Ausführung in diesen Punkten ab. Das Mädchen ist hier nicht kniend dargestellt und einer 'Schüchternheit' widerspricht das zum linken Bildrand erhobene Haupt der jungen Frau mit dem hoch gestreckten Kinn und den offenen, klaren Augen. Motive, die einen Hinweis auf Schüchternheit geben könnten, wie beispielsweise ein gesenkter Blick oder herab geschlagene Augenlider, kommen nicht vor. Böttner lässt das mit Miederkleid und großem schwarzen, seitlich aufgeschlagenen Krempehut angetane Mädchen sehnsuchtsvoll sinnend nach links hinaus in die Ferne schauen. Ob dieser Blick auf eine bestimmte Person oder einen gewissen Gegenstand gerichtet ist, bleibt der Phantasie des Betrachters anheim gestellt. Offensichtlich ist sich die junge Frau ihrer weiblichen Reize bewusst. Anmutig lässt sie ihre auf den Boden gesetzten Schuhspitzen aus dem aufgebauchten, glänzenden, hellblauen Rock hervorschauen. Das eng anliegende Mieder bildet dabei einen gefälligen Kontrast zu dieser üppigen Stofflichkeit und den zweifach gepufften, mit rosafarbenen Schleifen versehenen halblangen weißen Blusenärmeln. Das ihr Dekolleté umrahmende Fichu ist von Böttner so transparent gemalt, dass es den wohlgeformten Brustansatz wirkungsvoll unterstreicht. Die hell gepuderten Haare des Mädchens sind unter dem dunklen Hut,

der auffallend mit weißen Straußenfedern à la mode de Marie-Antoinette garniert ist, locker nach hinten zurückgenommen. Zwei Locken fallen schmeichelnd an der rechten Halsseite entlang auf die Schulter des Mädchens. Dieser Aufputz entspricht ganz dem Geschmack des ausgehenden 18. Jahrhunderts, der schlicht erscheinen will, letztendlich aber eher eine höfische Interpretation eines vermeintlich ländlichen Stils ist. Bezeichnend für diesen Trend ist auch die zarte Schürze, in die das Mädchen Amor hüllt, und deren Material bereits verrät, dass sie keineswegs in ihrer ursprünglichen Funktion als Kleiderschutz gesehen werden soll.

Formal hat Böttner seine Komposition wie ein Renaissance Tondo³³¹ auf den geometrischen Formen des Kreises und des Dreiecks aufgebaut, was dem Bild eine zusätzliche Spannung gibt. So setzt er die Szene nicht nur in einen nahezu ovalen Landschaftsausschnitt, sondern wiederholt die Rundform auch in der Armhaltung des Mädchens, in der Anordnung ihres aufgebauschten Rockes oder dem rechts im Bild befindlichen Opferaltar. Gleichzeitig ist die klar hervorgehobene Mädchen-Amor-Figuration als Dreieck angelegt, dessen Spitze die Straußenfedern des Chapeaus bilden.

Ein so straffes Kompositionsschemata könnte starr wirken. Böttner gelingt es jedoch, durch eine beschwingte und anmutige Darbietung der jungen Frau dem Bild eine leichte, unbeschwerte Note zu geben, die der Stilauffassung des Rokoko sehr nahe steht.

Dieses Gemälde ist das einzige Werk Böttners, dessen Titel bereits vorwegnimmt, welches menschliche Gefühl der Maler auszudrücken gedenkt – in diesem Fall das Verbergen der Liebe. Er nutzt dazu eine ganze Reihe sinnbildlicher Formulierungen. So ist der Kopf des kleinen Amors, Sohn der Liebesgöttin Venus, in das Zentrum des Gemäldes gesetzt. Durch die Armhaltung des Mädchens wird die Anspielung darüber hinaus noch besonders hervorgehoben. Dieser Positionierung steht das Verbergen des Liebesgefühls gegenüber, das vom Maler ganz einfach durch die vom Mädchen um Amor gehüllte Schürze ausdrückt. Somit macht Böttner deutlich, dass es keineswegs die Liebe selbst ist, die sich verstecken will, sondern dass es sich um die Verheimlichung der Liebesgefühle des Mädchens handelt. Der Altar, der im Relief Bogen und Köcher, Amors Attribute, zeigt, kann in diesem Zusammenhang wohl als Opferaltar der Leidenschaft gedeutet werden. Die züngelnde Flamme würde für das

³³¹ Vgl. allg. OLSON 2000.

Feuer der Liebe stehen und die auf der rechten Seite des Altars rankenden Rosen wären Zeichen der Liebe und Jungfräulichkeit³³²

Ob diese Szene als Metapher einer aufflammenden Liebe interpretiert oder als Frage zu deuten ist, ob das Mädchen ihre aufkeimende Leidenschaft, die sie zu verbergen sucht, opfern wird, bleibt ganz dem Bildbetrachter überlassen.

Bilder solcher Art, die ins Genre tendieren und Gefühle in symbolbefrachteten geladenen Einpersonenstücken zur Geltung bringen, entsprechen der modischen Kunstform des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die sich mit der Ästhetik befasst, die sich verstanden sieht als Theorie der sinnlichen Erkenntnis, wobei die sinnliche Wahrnehmung und das Erfassen bestimmter Eindrücke damit verstanden sein will.³³³

Sie können auch ein Sprichwort interpretieren und sind somit häufig moralisierend gemeint.³³⁴

³³² Rose, in: WALKER 2000, 579.

³³³ Vgl. allg. Constanze Peres, *Cognitio Sensitiva. Zum Verhältnis von Empfindung und Reflexion in A. G. Baumgartens Begründung der Ästhetiktheorie*, 1986, in: KÖRNER U.A. 1989.

³³⁴ Als einer der prominentesten Vertreter dieser Gattung gilt Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), „le peintre des mœurs“. Vgl. KÖRNER 1986 und MUNHALL 2002. Vgl. dazu u.a. die Werke: *Une jeune fille, qui pleure son oiseau mort*, 1765 ,Edinburg, National Galleries of Scotland 82 oder *La cruche cassé*, 1781/82, Paris, Musée du Louvre. Abb. in: III. 5. Böttners Historiendarstellungen im Spiegel seiner Zeit.

HG 11 *Ein Mädchen, das mit Amor auf einem Rasenhügel sitzt*

Öl/Lw. 28,8 x 34,2 cm
Datierung: 1788
Signatur: keine
Provenienz: 1890 von F. Klingelhöfer, Marburg für die Staatlichen Museen in Kassel angekauft;
MHK
Inv. Nr.: 1875ff. Nr. 1102 (GK 755)
Standort: Neue Galerie, Kassel

Lit. KURZES VERZEICHNIS CASSEL, 5. Auflage, 1894, Nr. 755; AK DARMSTADT 1914, 50, Kat. Nr. 34; BERRER 1920, 154; KAT. KASSEL 1929, Nr. 755; AK KASSEL 1946, Nr. 43; AK KASSEL 1949, 22; KAT. KASSEL 1958, 34, Nr. 756; HERAEUS 2003, 22 f., Nr. 61



*Ein Mädchen, das mit Amor auf einer Rasenbank sitzt*³³⁵



*Ein Mädchen,...*³³⁶

Dieses Bild ist sowohl thematisch als auch vom Format her Böttners Gemälde verwandt, das ein Mädchen zeigt, welches Amor ein Versteck bietet. Julius Wolfgang Berrer berichtet dazu 1920:

„Auf der deutschen Jahrhundert-Ausstellung in Berlin im Winter 1906 erregte ein kleines ovales Bildchen von Böttner besondere Aufmerksamkeit: Eine junge Dame in duftigem Tüllkleid und großem Florentiner ist schmachkend auf eine Rasenbank gesunken, links von ihr im Hintergrund lauert Amor mit gespanntem Bogen.“³³⁷

Der Kunstsammler verweist weiterhin auf das „Gegenstück“, das in einem Bild zu sehen sei, das „ein Mädchen, den kleinen Liebesgott in den Falten ihres Kleides verbergend“ darstellt.³³⁸ Damit spielt er auf Böttners Ausführung von *Ein Mädchen, das seine Liebe zu verbergen sucht* an.

Wie auf diesem bereits beschriebenen Rundbild wird hier dem Betrachter ebenfalls eine, nun jedoch im rechten Bildfeld sitzende junge Frau in einer Landschaft präsentiert. Sie streckt ihr Bein zur linken Seite und sitzt damit genau spiegelverkehrt zu dem *Mädchen, das seine Liebe zu verbergen sucht*. Diese Position führte Berrer wohl dazu, die Bilder als Pendants zu sehen. Das Mädchen auf dem Rasenhügel

³³⁵ Fotoarchiv MHK.

³³⁶ Privatfoto der Autorin.

³³⁷ S. BERRER 1920, 154.

³³⁸ Ebd.

stützt sich mit seiner linken Hand auf und fasst sich mit der rechten an die Stirn und bedeckt dabei auch ihr rechtes Auge. Die Kleidung ist – wieder eine Parallele zu dem korrespondierenden Rundbild – aus kostbarem Material und wirkt daher nur ländlich-einfach. Die breitrandige Krempe des Strohhutes, eines Florentiners mit blauem Band, verschattet die Augenpartie der jungen Frau und umrahmt ihr zartes Antlitz wie ein Passepartout. Ihre hell gepuderten Haare sind nach hinten frisiert, lediglich eine Locke fällt an ihrer rechten Seite auf das Fichu, das Brusttuch, das ihr Dekolleté bedeckt. Diese Frisur bildet eine weitere Gemeinsamkeit mit dem anderen Bild. Ein Rüschenkranz umrahmt den Ausschnitt und bildet einen reizvollen Kontrast zu dem eng anliegenden Oberteil und ebensolchen Dreiviertelärmeln aus seidigem, bläulich-silbern glänzenden Stoff. Ein schwarzer Gürtel, den vorne eine Metallschließe ziert, hebt die äußerst schmale Taille des Mädchens hervor. Sein langes, offenes Ende fällt zu ihrer linken Seite auf einen duftigen Rock, der sich in mehreren Lagen aufbauscht und wie eine mit Tupfen versehene Tüllhülle um ein rosafarbenes Unterkleid drapiert ist. Unter dem Kleid schauen kokett die Schuhspitzen der jungen Frau hervor. Würde man *Ein Mädchen, das seine Liebe zu verbergen sucht* links und rechts daneben *Ein Mädchen, das mit Amor auf einem Rasenhügel sitzt* hängen, so würden die Fußspitzen der beiden Damen aufeinander weisen:



Auf beiden Bildern ist Amor zu sehen. Allerdings wird der kleine, nackte Gott der Liebenden hier nicht vom *Mädchen auf dem Rasenhügel* versteckt, sondern er verbirgt sich selbst hinter einem Stein. Dort lauert er mit gespanntem Bogen, um einen seiner gefährlichen Pfeile abzuschießen. Sein Ziel ist genau die junge Frau. Ob Böttners Mädchen vielleicht vom Liebesgeschoss getroffen werden möchte und deshalb die Hand vor das Auge hält, oder ob sie schon vor Leidenschaft entflammt ist und sich voller Sehnsucht an den Kopf fasst, bleibt offen. Oder verweist das Zuhalten des Auges gar auf das Sprichwort: Liebe macht blind? Liebe blendet und

verzaubert? Wie in dem Pendant wird auch hier der Betrachter aufgefordert, sich mit den Empfindungen des Mädchens auseinander zu setzen.

Beide Gemälde nehmen im Oeuvre Böttners eine Sonderstellung ein und könnten als „Ein-Personen-Historien-Bilder“³³⁹ bezeichnet werden.

³³⁹ BUSCH 1993, 208.

HG 12 *Schlafende Venus mit Amor*

Öl/Lw. 75,5 x 141,8 cm
Datierung: 1789
Signatur: unten links auf dem Stein: *W. Böttner pinx;*
(verso ein Klebezettel: Schloß Wilhelmshöhe, Zimmer, Nr. 44; mit Bleistift: 32)
Provenienz: Landgräfliche Sammlung, Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, MHK
Inv. Nr.: 1.1.772
Standort: Neue Galerie, Kassel

Lit. APELL 1792, 105, JUSTI 1796, 292, Nr. 7; DÖRING 1804, APELL 1805, Teil 2, 36; VERZEICHNIS WILHELMSHÖHE 1815, Nr. 41; KAT. KASSEL 1819, Nr. 870; JUSTI 1819, 56, Nr. 6; KAT. KASSEL 1820, Nr. 1030; BERRER 1920, 162; AK KASSEL 2001, 5, Abb. 4; HERAEUS 2003, 20f.



*Schlafende Venus mit Amor*³⁴⁰

In dem 1792 geschriebenen Reiseführer *Cassel und die umliegende Gegend* erwähnt der Autor zu einem „äußerst prächtigen Schlafzimmer“ im Erdgeschoss von Schloss Weißenstein folgendes:

„Das fürstliche Bett stehet in einem Alkoven, der durch zwei gereifte Säulen von dem Zimmer selbst abgesondert ist. In diesem hängen verschiedene Porträts und eine schlafende Venus von dem jetzigen Hofmaler und Professor Böttner.“³⁴¹

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III.4.1.5. *Schlafende Venus mit Amor*

³⁴⁰ Fotoarchiv der MHK.

³⁴¹ APELL 1792, 105.

HG 13 *Liegende Venus mit Amor, der seinen Pfeil an einem Schleifstein schärft*

Öl/Lw. 78 x 142,3
Datierung: 1790
Signatur: auf dem Schleifrad: *W. Böttner p. 90*
Provenienz: Landgräfliche Sammlung Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, MHK
Inv. Nr.: 1.1.822
Standort: Schloss Wilhelmshöhe, ehemaliges Schlafzimmer der Kurfürstin im
Weißensteinflügel

Lit. KAT KASSEL 1830, Nr. 1028; HERAEUS 2003, 21



*Liegende Venus mit Amor, der seinen Pfeil an einem Schleifstein schärft*³⁴²



*Liegende Venus ...*³⁴³



Skizze: *Venus mit Amoretten und Schleifsteinen*³⁴⁴

Auf einem weißen Laken über einer Rasenerhebung liegt Venus. An ihrem Fußende steht ihr Sohn Amor, der sich an einem Schleifrad zu schaffen macht.

Die Szene ist in eine weitläufige Hügellandschaft eingefügt. Die im Vordergrund von links nach rechts gelagerte nackte Göttin der Liebe hat ihren ebenmäßigen, wie aus Marmor modellierten Oberkörper ein wenig aufgerichtet. So präsentiert sie ihre schöne Gestalt dem Betrachter nahezu frontal. Sie stützt sich dabei mit dem rechten Unterarm auf die ihr als Kopfteil dienende leichte Bodenerhöhung des Rasenbettes. Den zart rosafarbenen Köcher ihres Sohnes hält sie in der linken Hand. Dabei ist der Arm der Ruhenden so platziert, dass dieser ihre Scham zwar verdeckt, aber der dem Publikum zugewandte Körper mit den mädchenhaften, weit auseinander stehenden Brüsten voll zur Geltung kommt. Zu dieser Darbietung weiblicher Anmut und zur

³⁴² Fotoarchiv der MHK.

³⁴³ Privatfoto der Autorin.

³⁴⁴ Skizze in privatem Besitz.

Unterstreichung des rosigen Inkarnats trägt auch das unter Venus liegende weiß schimmernde Tuch bei und ein dünnes schleierartiges Gewebe, das in ihren Schoß fällt. Das ausgestreckte rechte Bein der Schönen reicht weit in die rechte Bildhälfte, während das linke abgewinkelt ist, sodass vornehmlich der Oberschenkel sichtbar ist. Auf diese Weise schafft Böttner Raum für den am Schleifstein beschäftigten geflügelten Amor, dessen nackter Körper kindlich-rundlich geformt ist. Er spitzt einen Liebespfeil an. Sein Füßchen tritt das Pedal des zwischen seinen Beinen aufgestellten runden Schleifsteins. Mit seinem Lockenköpfchen wendet er sich seiner Mutter zu. Dabei schaut er fragend, als erwarte er deren Zustimmung. Wie antike Quellen berichten, soll Amor erst durch die Schärfung der goldenen Pfeile in der Lage sein, wahrhafte Liebe zu erwecken.³⁴⁵ In ihrer halb aufgerichteten Position erwidert Venus den Blick ihres Sohnes. Zärtlich lächelnd schaut sie auf das Treiben des Kleinen, ohne den Eindruck zu erwecken, gegen sein Tun einschreiten zu wollen. Das gesamte Bild zeigt eine derart sparsame Kolorierung, dass es neben Böttners *schlafender Venus mit Amor* blass und nahezu studienhaft wirkt.³⁴⁶ Doch es gibt eine Gemeinsamkeit mit dem 1789, ein Jahr zuvor entstandenen Gemälde: Auch hier setzt das Licht die wohlgeformten Gliedmaßen und das im Profil gezeigte Gesicht der Göttin ausdrucksvoll in Szene und hebt ihre Gestalt wie die ihres Sohnes vor dunkler Landschaft hervor. Allerdings erscheint die Darstellung der Venus hier nicht im Sinne klassizistischer Figurenbildung ausgereift. Ihr Kopf ist etwas zu klein ausgefallen und ihre gesamte Erscheinung mit den langen Gliedmaßen wirkt manieristisch. Sehr ausführlich hat sich Böttner mit der Konstellation und Ausführung des kleinen Amors im Hintergrund beschäftigt, worüber auch seine Skizze *Venus mit Amoretten und Schleifsteinen* Aufschluss gibt.

Amor – allein, als Gefährte seiner Mutter Venus oder auch als Geliebter der Psyche fand zu verschiedenen Zeiten den Weg in die bildende Kunst. Der Pfeile schärfende Liebesgottes wird zum ersten Mal in der antiken Literatur bei Horaz, im zweiten Lyrikbuch seiner *Carmina* beschrieben.³⁴⁷ Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts ist die bildliche Darstellung dieses Motivs recht selten. Gelegentlich lässt Amor seine

³⁴⁵ Nach den Aufzeichnungen in Ovids *Metamorphosen* I, 468 sind nur die goldenen Pfeile scharf und erwecken Liebe, die bleiernen und stumpfen erregen Abneigung und Widerwillen. Vgl. *Cupido*, in: HEDERICH 1996, 812.

³⁴⁶ Vgl. HG 12.

³⁴⁷ *Carmina* II, VIII, 13-16: ridet loc, inquam, Venus ipsa; rident simplices Nymphae ferus et Cupido, semper ardentis acuens sagittas cote cruenta. Übersetzung nach Bernhard Kytzler: Es lacht darob, sage ich, Venus selbst, es lachen die arglosen Nymphen und der wilde Cupido, der ständig schärft die glühenden Pfeile, auf blutigem Wetzstein. Vgl. Adolf Furtwängler, *Eros*, in: ROSCHER 1884-1886.

Geschosse von anderen, etwa vom Schmiedegott Vulcanus anspitzen. 1684 zeigt der junge Adriaen van der Werff einen Cupido, der seinen Pfeil eigenhändig schärft. Auf



Veronese, *Vulcanus und Amor*, um 1560 ³⁴⁸



Werff, *Venus und Amor*, 1684 ³⁴⁹,



Werff, *Venus und ...*, 1699 ³⁵⁰

diesem Gemälde arbeitet er hinter seiner sitzenden Mutter an seinem Liebesgeschütz. Im Jahre 1699 wiederholt der nun zum pfälzischen Hofmaler aufgestiegene Niederländer das Motiv. Ein wesentlicher Unterschied zur früheren Fassung ist der in den Vordergrund versetzte rundliche Amor. Weiterhin weicht das diffuse Licht und die schlaglichtartige Beleuchtung einiger Körperteile der Protagonisten in der Art der Clair-obscur-Malerei der ersten Fassung in der zweiten einer starken erhellten Szenerie, die die Aktdarstellung von Venus und dem Knaben deutlich hervorhebt. Amor kniet, den Pfeil an einem liegenden Stein schärfend, zu Füßen seiner Mutter. Diese weist auf sich, womöglich um anzudeuten, dass sie es ist, die von der Liebeswaffe getroffen werden soll. Zur Reihe der möglichen Bezugsbilder für Böttners Auffassung dieses Themas kann auch ein kleines Pastell des Malers Anton Raffael Mengs aus dem Jahre 1751 angeführt werden, das den Liebesboten als Halbfigur zeigt. Amor hält darauf in seiner linken Hand einen kleinen, flachen, rechteckigen Schleifstein und prüft mit dem Zeigefinger der Rechten die Schärfe eines Pfeils. Der fragend aufwärts gerichtete Blick aus glänzenden Augen ist auf ein unsichtbares Gegenüber gerichtet, das im mythologischen Kontext Venus sein könnte.

Welches Gemälde Böttner zur Beschäftigung mit diesem selten dargestellten Thema anregte, ist heute schwer nachvollziehbar. Möglicherweise hat er im Herbst 1772

³⁴⁸ Paolo Veronese (1528-1588), Fresko in der Villa Barbaro um 1560. Auf der Darstellung hält Vulcanus einen Bündel Pfeile in der Hand, von denen Amor sich bereits einen angeeignet hat. Vgl. LÜCKE 1999, 337, Abb. aus: FINOCCHI GHERSI 2007, 15, Nr. 8.

³⁴⁹ Adriaen van der Werff (1659-1722), *Venus und Cupido, die bezig is zyn pyl te slyper*, 1684. Das Bild war zur Zeit Böttners im Besitz der kurfürstlichen Sammlung in Düsseldorf. Der heutige Aufenthaltsort ist unbekannt. Abb. aus: GAEHTGENS 1987, Kat. Nr. 19.

³⁵⁰ Van der Werff, *Venus und Amor, die bezig is zyn pyl te slyper*, 1699. Das Bild ist eine spätere Fassung des Gemäldes aus dem Jahre 1684. Es war seit 1753 in Dresden in der Gemäldegalerie. Im Krieg wurde es zerstört. Abb. aus: GAEHTGENS 1987, Kat. Nr. 27.

beim Zeichnen nach antiken Gipsabdrücken in der Düsseldorfer Akademie das Bild des Niederländers van der Werff aus dem Jahre 1684 gesehen, das in der dortigen kurfürstlichen Galerie hing. Vielleicht hat er aber auch 1781, auf der Rückreise von Rom, beim gemeinsamen Besuch der Dresdner Galerie mit August Nahl d. J., sich mit dem dort ausgestellten zweiten Venus-Amor-Bild *und* van der Werffs' beschäftigt, mit *Venus und Cupido, die bezig is zyn pyl te slyper*. Böttners Skizze der sitzenden *Venus mit Amoretten und Schleifsteinen* lässt das vermuten. Gewiss war ihm jedoch das Amor-Bild von Mengs in der sächsischen Metropole bekannt, das damals als mögliches Porträt *déguisé* des kleinen Kurprinzen Friedrich August und als „das schönste Pastellgemälde, das vielleicht in der Welt ist“, angesehen wurde.³⁵¹ Jedenfalls ist die Darstellung von Amors Kopf auf einigen Bildern Böttners auffallend mit denjenigen von Mengs verwandt



Mengs, *Amor, den Pfeil schleifend*, um 1751³⁵² Böttner, *Ausschnitt/Venus u. Cupido*, zw.1777/81³⁵³ Böttner, *Ausschnitt gedreht/Schaf. Venus und Cupido* 1789³⁵⁴ Böttner, *Ausschnitt/Schleifstein* 1790³⁵⁵

Vielleicht hatte Böttner bereits in Rom eine heute verschollene Kopie von Mengs Amor gesehen wie oben (HG 6) diskutiert. Sein großes Interesse an dem berühmten zeitgenössischen Malerkollegen bezeugt ja nicht nur dieses Bild, sondern erst recht sein Gemälde *Jupiter und Ganymed*³⁵⁶, in dem er sich in Motiv wie Komposition an Mengs anlehnt. Zudem befanden sich *Mengs Hinterlassene Werke* in 3 Bänden, wie die *Eloge historique de Mengs* in Böttners Bibliothek³⁵⁷

Das Motiv 'Amor am Schleifrad' finden sich auch bei dem im 18. und 19. Jahrhundert so beliebten Porzellanfiguren.³⁵⁸ Das abgebildete Beispiel eines schleifenden Amors, das Böttners Amor sehr ähnlich ist,

³⁵¹ S. MARX 2005, 688.

³⁵² Abb. aus: MARX 2005, 689.

³⁵³ Vgl. HG 6.

³⁵⁴ Vgl. HG 12.

³⁵⁵ Vgl. HG 13.

³⁵⁶ Vgl. HG 4.

³⁵⁷ Vgl. StA KASSEL, S1, Nr. 397: IV. Bücher, In Octavo & Duodecimo: 85) *Mengs, Hinterlassene Werke*. 3 Bde., Halle 786, 115) *Eloge historique de Mengs*, 1778.

wurde in der Meißener Porzellanmanufaktur in der Mitte des 19. Jahrhunderts angefertigt.



Justis Aufzeichnungen der „vorzüglichsten Werke“, aus dem Jahr 1819, die sich auf die „eigenhändigen Angaben“ Böttners beziehen, führen unter Nr. 19 ein Bild mit dem Titel „Amor, welcher Pfeile schleift“ auf.³⁵⁹ Es ist anzunehmen, dass es sich um das hier besprochene Gemälde handelt.

Auch für dieses Bild ist ein Auftraggeber nicht bekannt. Wahrscheinlich hat man es dem hessischen Hofmaler überlassen, frei über die Themen zur malerischen Ausgestaltung der Schlossräume zu entscheiden. Ein auf die Liebe anspielendes Motiv mit Venus und Amor könnte man sich beispielsweise für die Ausstattung der privaten fürstlichen Schlafgemächer gut vorstellen. Es ist anzunehmen, dass Böttner über den Geschmack des Herrscherpaares orientiert war und so dessen Wünsche entsprechen konnte.

³⁵⁸ Das Rezept für Porzellan, das so genannte *weiße Gold* wurde 1708 von Johann Friedrich Böttger (1682-1719) und Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651-1708) für Europa entwickelt. Vgl. WEIß 1998. Der Erfinder Böttger wird fälschlich gelegentlich mit dem Maler Böttner verwechselt.

³⁵⁹ JUSTI 1819, 55 und 57.

HG 14 4 Szenen zu der Verserzählung des *Oberon* von Christoph Martin Wieland

1.) *Die Ankunft Amande bei dem Eremiten [Alfonso]*

Öl/Lw. ~93,5 x ~131 cm³⁶⁰
Datierung: 1790³⁶¹
Signatur: ?
Provenienz: Stadtschloss Potsdam
Inv. Nr.: GKI 8105 (SPSG)
Standort: Kriegsverlust

Lit. JUSTI 1819, 57; BARTOSCHEK 2004, 641



*Hüon und Amande beim Einsiedler*³⁶²

Illustration zu den Zeilen aus Wielands *Oberon*, achter Gesang:

„Mit ehrfurchtbebender Brust, wie vor dem Genius 98
Des hei'gen Orts, fällt vor dem eisgrau'n Alten [Alfonso]
Amanda hin, und ehrt die dürre hand voll Falten,
Die er ihr freundlich reicht, mit einem frommen Kuß³⁶³

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III. 4.2.1.³⁶⁴

³⁶⁰ Vgl. die Maße der 3 Supraporten aus Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, Weißensteinflügel, Supraporte im Empfangssaal 104.

³⁶¹ Vgl. Fußnote/Rechnung zur *Niederkunft der Amande*.

³⁶² Fotoarchiv SPSG.

³⁶³ Jørgensen 1990, 177 (VIII, 98f.).

³⁶⁴ Vgl. Während Hüon auf der Suche nach Essbarem die Gegend durchstreift, trifft er auf den greisen Eremiten Alfonso (VIII, 4, V.27). Dieser Alte, der dem Paar väterlich zugetan ist, ermuntert ihn, gemeinsam mit Amande ein einfaches Leben zu führen und fortan als Buße in Keuschheit und Enthaltbarkeit nebeneinander zu leben, um Oberon zu besänftigen (VIII, 37–38).

2.) Die Niederkunft der Amande

Öl/Lw. 93,5 x 131 cm
Datierung: 1790³⁶⁵
Signatur: rechts auf einem Stein: *W. Böttner p.1790*
Provenienz: Landgräfliche Sammlung, Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, MHK
Inv. Nr.: 1.1.809
Standort: Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, Weißensteinflügel, Supraporte im Empfangssaal
104
Zubehör: Gemälderahmen 4.7.3031

Lit. JUSTI 1796, 297, Nr. 10; JUSTI 1819, 57, Nr. 11; KAT. KASSEL 1830, Nr. 1021; BERRER 1920, 163; GRUBER 2000, 107, Abb. 5



*Die Niederkunft der Amanda*³⁶⁶



*Die Niederkunft...*³⁶⁷

Illustration zu den Zeilen aus Wielands *Oberon*, achter Gesang:

„Ihr [Amanda] däucht, sie seh’ drey Engel vor ihr knien, 580
Und eine Frau, gehüllt in rosenfarbnes Licht, 582
Steh’ neben ihr, so oft der Athem ihr gebricht
Ein Büschel Rosen ihr zum Munde hin zu halten.“³⁶⁸

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III.4.2.1. *Die Niederkunft der Amande*

³⁶⁵ „Auf gnädigen Befehl Sr. Hochfürstl. Durchlaucht, des Regierenden Herrn Landgrafen habe verfertigt
Drey Vorstellungen aus Wielands *Oberon*
Jedes zu 15 Louisdör
Thut zusammen 45 Louisdör
Cassel d. 8t. Juny 1790

W. Böttner“, in: Graphischer Sammlung der MHK.

³⁶⁶ Fotoarchiv der MHK.

³⁶⁷ Privatfoto der Autorin.

³⁶⁸ Jørgensen 1990, 177 (VIII, 580f.).

3.) *Das Erwachen derselben* [Amandes]

Öl/Lw. 94,00 x 131,5 cm
Datierung: 1790³⁶⁹
Signatur: rechts auf einem Stein: *W. Böttner p.1790*
Provenienz: Landgräfliche Sammlung, Kassel, Schloss Wilhelmshöhe; MHK
Inv. Nr.: 1.1.810
Standort: Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, Weißensteinflügel, Supraporte im Empfangssaal
104
Zubehör: Gemälderahmen 4.7.3032

Lit. JUSTI 1796, 297, Nr.11; JUSTI 1819, 57, KAT. KASSEL 1830, Nr. 1022; Nr. 12, Nr. 17; BERRER 1920, 163; GRUBER 2000, 107, Abb. 6



Das Erwachen derselben [Amandes]³⁷⁰



*Das Erwachen ...*³⁷¹

Illustration zu den Zeilen *zum Erwachen Amandes* in Wielands *Oberon* achter
Gesang:

Im gleichen Nu erwacht Amanda ihrem Traum,	597
Und streckt die Arme aus, als wollte sie den Saum Des rosigen Gewandes noch erfassen;	
...	
Und zappelnd liegt auf ihrem Schooß	605
Der schönste Knabe, frisch wie eine Morgenros' []	
Sie fühlt's, es ist ihr Sohn! - [...]"	609 ³⁷²

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III.4.2.1. *Das Erwachen derselben* [Amande]

³⁶⁹ Vgl. Fußnote/Rechnung zur *Niederkunft der Amanda*.

³⁷⁰ Fotoarchiv der MHK.

³⁷¹ Privatfoto der Autorin.

³⁷² Jørgensen 1990, 178, (VIII, 597f.).

4.) *Hüon findet die Amanda mit dem neu gebohrnen Kinde an ihrer Brust und staunt über die neue Erscheinung*

Öl/Lw. 94,5 x 135 cm
Datierung: 1790³⁷³
Signatur: rechts auf einem Stein: *W. Böttner p.1790*
Provenienz: Landgräfliche Sammlung, Kassel, Schloss. Wilhelmshöhe; MHK
Inv. Nr.: 1.1.810
Standort: Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, Weißensteinflügel, Supraporte im Empfangssaal 104
Zubehör: Gemälderahmen 4.7.3033

Lit. JUSTI 1796, 297, Nr.12; JUSTI 1819, 57, KAT. KASSEL 1830, Nr. 1024; Nr. 13; BERRER 1920, 163



*Hüon findet die Amande mit dem neu gebohrnen Kinde...*³⁷⁴ *Hüon findet ...*³⁷⁵

Illustration zu den Zeilen *Hüon findet Amande ...*aus Wielands *Oberon*, achter Gesang:

Er [Hüon] nähert sich der unzugangbar'n Grotte; 629
Nichts hält ihn auf, er kommt – o welch ein Augenblick!
Und sieht das holde Weib, mit einem Liebesgotte
An ihrer Brust, vertieft, verschlungen in ihr Glück.“³⁷⁶

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III.4.2.1. *Hüon findet die Amande mit dem neu gebohrnen Kinde*

³⁷³ Vgl. Fußnote/Rechnung zur *Niederkunft der Amanda*.

³⁷⁴ Fotoarchiv der MHK.

³⁷⁵ Privatfoto der Autorin.

³⁷⁶ Jørgensen 1990, 179 (VIII, 629f.).

HG 15 3 Szenen aus der *Geschichte des Agathon* von Ch. M. Wieland

1.) *Das Frühstück des Hippias, wie Agathon von der Nymphe Cyane bedient wird*

Öl/Lw.	79,5 x 97,5 cm
Datierung:	aus der ersten Einrichtungszeit des Weißensteinflügels von Schloss Wilhelmshöhe ³⁷⁷
Signatur:	keine
Provenienz:	Landgräfliche Sammlung, Kassel, Schloss Wilhelmshöhe; MHK
Inv. Nr.:	1.1.825
Standort:	Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, Weißensteinflügel, Supraporte im oberen Rondellzimmer 107
Zubehör:	Gemälde rahmen Inv. Nr. 4.7.3088

Lit. JUSTI 1796, 298, Nr. 21; JUSTI 1819, 56, Nr. 9; KAT. KASSEL 1830, Nr. 1026; GRUBER 2000, 113



*Das Frühstück des Hippias,
wie Agathon von der Nymphe Cyane bedient wird*³⁷⁹



*Das Frühstück ...*³⁷⁸

„Mit einer Gemütsverfassung, die so wenig von der Gelehrigkeit hatte, welche Hippias forderte, fand sich Agathon ein, [...] in das Zimmer des Sophisten [...], welcher auf einem Ruhebett liegend seiner erwartete, und ihm befahl, [...] das Frühstück mit ihm zu nehmen. Diese Höflichkeit war nach der Absicht des weisen Hippias eine Vorbereitung [zur Prüfung Agathons], und er hatte, [...] das schönste Mädchen in seinem Hause ausersehen, sie hierbei zu bedienen.“³⁸⁰

Dies sind die Worte Wielands aus seinem Roman *Agathon* zu Böttners Supraporte.

Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III.4.2.2. *Das Frühstück des Hippias, wie Agathon von der Nymphe Cyane bedient wird.*

³⁷⁷ Das Schloss Wilhelmshöhe wurde 1786 im Auftrag von Landgraf Wilhelm IX. unter Leitung und Planung von Oberbaudirektor Simon Louis du Ry (1726-1799) mit der Errichtung des südlichen Pavillons, des heutigen Weißensteinflügels, begonnen. Dieser Flügel war 1790 vollendet. Vgl. SCHENK ZU SCHWEINSBERG/BIEN 1974, 1f.

³⁷⁸ Privatfoto der Autorin.

³⁷⁹ Fotoarchiv MHK.

³⁸⁰ WIELAND 2005, I. Teil, 69f.

2.) *Agathon findet die Danae schlafend*

Öl/Lw. 79,5 x 97,5 cm
Datierung: aus der ersten Einrichtungszeit des Weißensteinflügels von Schloss Wilhelmshöhe
Signatur: keine
Provenienz: Landgräfliche Sammlung, Kassel, Schloss Wilhelmshöhe; MHK
Inv. Nr.: 1.1.824
Standort: Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, Weißensteinflügel, Supraporte im oberen Rondellzimmer 107
Zubehör: Gemälderahmen Inv. Nr. 4.7.3087

Lit. JUSTI 1796, 298, Nr. 21; JUSTI 1819, 56, Nr. 10; KAT. KASSEL 1830, Nr. 1027, GRUBER 2000, 113



*Agathon findet die Danae schlafend*³⁸¹



*Agathon findet ...*³⁸²

Zu dieser Szene schreibt Wieland in seinem Roman *Geschichte des Agathon*:

„Agathon, [...] wir wissen nicht ob aus eigner Bewegung oder durch den geheimen Antrieb irgend eines antiplatonischen Genius den Weg gegen einen Pavillion genommen, der auf der Morgenseite des Gartens [...] ruhte; daß er, weil er ihn erleuchtet gefunden, hineingegangen, und [...] die schöne Danae auf einem Sofa von nelkenfarbem Atlas schlafend angetroffen; [...] zu ihren Füßen kniend, eine von ihren nachlässig ausgestreckten Händen mit einer Inbrunst, wovon wenige Liebhaber sich eine Vorstellung zu machen jemals verliebt genug gewesen sind, zu küssen.“³⁸³

Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III.4.2.2. *Agathon findet die Danae schlafend*

³⁸¹ Fotoarchiv der MHK.

³⁸² Privatfoto der Autorin.

³⁸³ WIELAND 2005, I. Teil, 172f.

3.) *Agathon findet seine geliebte Psyche in dem heiligen Lorbeerhain*

Öl/Lw. 102,2 x 137,2 cm
Datierung: nach 1790?
Signatur: keine
Provenienz: Landgräfliche Sammlung, Kassel, Schloss. Wilhelmshöhe; MHK
Inv. Nr.: 1.1.75
Standort: Bad Homburg, Schloss Hirschgartenflügel, Gemäldepot
Zubehör: kein Rahmen

Lit. JUSTI 1796, 298, Nr. 23; JUSTI 1819, 56, Nr. 8; KAT. KASSEL 1830, Nr. 1025, GRUBER 2000, 113



*Agathon findet seine geliebte Psyche in dem heiligen Lorbeerhain*³⁸⁴

Die Inspiration zu diesem Bild fand Böttner in diesen Zeilen des Romans *Agathon*:

„In einer dieser Nächte begegnete es, daß ich [Agathon] [...] einen offenen Platz. [sah] Mitten darin lagen einige Nymphen von weißem Marmor [...] welche auf ihren Urnen zu schlafen schienen, indes sich aus jeder Urne eine Quelle in ein geräumiges Becken von poliertem schwarzen Granit-Marmor ergoß [...] so war wirklich mein erster Gedanke, daß es die Göttin [Psyche] sei, welche, von der Jagd ermüdet, unter ihren Nymphen schlummere [...]. Die Stellung, worin sie an eine der marmornen Nymphen angelegt lag, gab zu erkennen, daß sie staunte [...]“³⁸⁵

Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III.4.2.2. *Agathon findet seine geliebte Psyche in dem heiligen Lorbeerhain*

³⁸⁴ Fotoarchiv der MHK.

³⁸⁵ WIELAND 2005, I. Teil, 244ff.

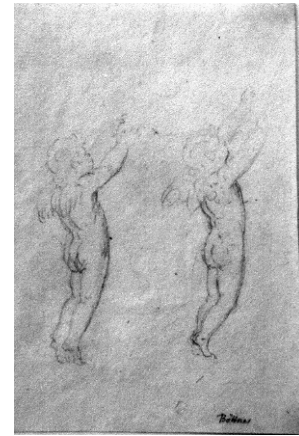
HG 16 *Mars und Venus*

Öl/Lw. 174,5 x 142 cm
Datierung: 1794
Signatur: keine
Provenienz: Landgräfliche Sammlung, Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, MHK
Inv. Nr.: 1.1.106 (GK. I 10878)
Standort: Bad Homburg, Schloss, Hirschgartenflügel, Depot
Zubehör: auf Keilrahmen (ohne Rahmen)
Zustand: stark zerstört

Lit. JUSTI 1796, 297, Nr. 2; JUSTI 1819, 57, Nr. 27; KAT. KASSEL 1830, Nr. 1032



*Mars und Venus*³⁸⁶



Zeichnung: Amor³⁸⁷

„Mars und Venus. Venus ist beschäftigt, dem Mars den Helm abzunehmen. Cupido greift mit beyden Händen darnach, um ihn sich zuzueignen (die Figuren in Lebensgröße). Dies Stück ist in Kassel gemahlt.“

So umschreibt Böttner in der Auflistung seiner „vorzüglichsten Werke“ die Szene.³⁸⁸

Dargestellt sind der Kriegsgott Mars und Venus in inniger Liebe verbunden.³⁸⁹

Der Betrachter steht vor einem ihm frontal zugewandten, nahezu lebensgroßen nacktem, auf einer Bank sitzendem Paar. Ein kleiner, blond gelockter und geflügelter

³⁸⁶ Fotoarchiv der MHK.

³⁸⁷ Zeichnung, Amor, Kassel, Archiv, MHK, GS 3575, Privatfoto der Autorin.

³⁸⁸ Vgl. JUSTI 1796, 297.

³⁸⁹ Mars und Venus gehörten, wie in Griechenland auch Ares und Aphrodite, zu den zwölf olympischen Gottheiten. Die *Interpretatio Romana* ließ diese *di consentes* paarweise erstmals in dem *lectisternium* von 217 v. Chr. auftreten. vgl. C. Robert III. Philipps, *Zwölfgötter*, in: NEUE PAULY 1999, Bd. 12/2. Seit dieser Götterbewirtung wurde die römische Venus, besonders in der augusteischen Zeit, häufig auch kultisch mit Mars verbunden. Vgl. SIMON 1990, 139f. mit Abbildung des Gipsabgusses des Giebelreliefs. Nach der mythologischen Überlieferung pflegte Venus, obgleich sie mit dem hinkenden Schmiedegott Vulcanus eheähnlich verbunden war, eine Liebesbeziehung zu Mars. Aus dieser Romanze soll der kleine Liebesgott Amor hervorgegangen sein.

Amor, der zwischen den Beinen des Kriegsgottes steht, streckt seine Arme den einander liebevoll zugeneigten Göttern entgegen.³⁹⁰ Der Maler hat seine drei Protagonisten in eine dem Dreieck angenäherte Komposition eingefügt. Der Hintergrund des Bildes ist eine Draperie zu sehen, genauere Aussagen sind wegen der starken Zerstörung nicht möglich.

Die nackte Liebesgöttin macht sich am Helm des links neben ihr sitzenden Mars zu schaffen. Dabei bildet der Körper sowohl durch die Stellung der Beine als auch durch den über den Kopf gelegten rechten Arm der Venus ein S. Die Armhaltung ist von anderen Böttner-Bildern bekannt und setzt auch in diesem Fall die weiblichen Konturen besonders in Szene. Blonde Locken fallen der Göttin weich auf die Schulter. Mit beiden Händen umfasst sie den mit einem geflügelten Drachen geschmückten Helm des Mars. Mit dieser Bewegung scheint sie im nächsten Augenblick den Kriegsgott, der seiner Kleidung schon entledigt ist, vollständig entwaffnen zu wollen. Die erotische Anmut, die die Verführerin ausstrahlt, wird besonders durch ihre idealschöne weibliche Figur hervorgerufen: Ein sichelförmig über ihren Schoß fallendes Tuch, verdeckt knapp ihre Scham und unterbricht die langen, ebenmäßig geformten Beine von einem nach oben gestreckten grazilen Oberkörper. Die makellose Haut und die straffen Brüste unterstreichen die Schönheit und Jugend der Göttin. Mars hingegen ist männlich-markant gestaltet, so, als wolle der Maler die Schönheit der Frau dadurch besonders hervorheben. Sein Gesicht mit der scharfkantigen Nase, das umrahmt wird von dunklen Locken, die unter dem Helm hervorquellen, ist im Profil zu sehen. Die Augen des Kriegsgottes sind hingebungsvoll auf das weiche Gesicht der Venus konzentriert. Sein Körper, für dessen Aussehen Böttner vermutlich ein Modell nutzte, ist muskulös und kräftig gebildet. Besondere Sorgfalt hat er dabei auf die anatomisch richtige Gestaltung der Beine verwandt, deren Anspannung durch die Definition der Muskeln und Sehnen deutlich zu sehen ist. Eine solch athletische Durchformung fiel schon bei *Mars und Bellona* auf, ebenso die ähnliche Stellung der Beine. Auch dort war das rechte Bein des Kriegsgottes seiner Sitzposition angepasst, während sich das linke in Schrittstellung, wie zum Aufbruch bereit, befand. In dem Gemälde *Mars und Venus* ist in dieser Bewegung allerdings kein Aufbruch zu erkennen, sondern eine Hinwendung des Gottes zu Venus. Sein Geschlecht ist – wie das der Göttin – mit einem Tuch verdeckt. Während es bei der Venus schmal zusammengerafft ist und einer Sichel gleichkommt, ähnlich dem Fruchtbarkeitssymbol der Muttergöttin Luna,

³⁹⁰ Vgl. dazu auch die Skizze zu Böttners *Amor*, Graphische Sammlung der MHK, Inv. Nr. GS 4575.

scheint der füllige Stoff des Kriegsgottes Teil seines Palliums³⁹¹ zu sein. Dieses ist ihm von der rechten Schulter geglieden und füllt den Raum zwischen den Figuren. Genau an der Stelle der verdeckten Männlichkeit hat Böttner bei Mars zwischen den Beinen Amor angeordnet, die Frucht der Liebebeziehung des mythologischen Paares. Die Darstellung der beiden in Liebe verbunden Gottheiten hat in der bildenden Kunst eine lange Tradition. Stellvertretend für die römische Freiplastik sei die bekannte *Concordiagruppe*³⁹² aus den sechziger Jahren des zweiten Jahrhundert genannt, die

Venus und Mars nebeneinander stehend zeigt. in der pompejischen Wandmalerei des ersten Jahrhundert wird das Liebes-



paar sitzend dargestellt. *Concordiagruppe*³⁹³ Pompeji, *Mars...*³⁹⁴ Herculaneum, *Mars...*³⁹⁵

Ihr amouröses Verlangen unterstützen Sohn Amor, der Pfeile abschießt, und spielende Eroten. Eine Wandmalerei aus dem Herculaneum zeigt bereits die Entwaffnung von Mars. Während der nackte, stehende Kriegsgott Venus linke Brust umfasst, hat ein kleiner herbeischwebender Eros das Schwert des Liebhabers bereits an sich genommen. Ein anderer, ebenfalls geflügelter Knabe schießt auf der Gegenseite des Bildes einen Pfeil auf das Paar ab.

Auch in den nachfolgenden Kunstepochen bleibt das Thema ein beliebtes Motiv.

³⁹¹ Das Pallium ist ein rechteckiges Stück Stoff, das die Römer seit dem 3. Jh. v. Chr. in Anlehnung an das griechische Himation der Einfachheit seiner Drapierung wegen als Mantel übernommen hatten. Vgl. Erwin Pochmarski, *Pallium*, in: KÜHNEL 1992.

³⁹² Zur *Concordiagruppe* vgl. SIMON 1990, 144 und 301: Mars vom Typus *Borghese* und Venus vom Typus *Capua* sind eklektisch zu einer Gruppe vereint. Sie werden auch 'Apollinisches Ehepaar' genannt.

³⁹³ *Concordiagruppe*, Rom Thermenmuseum Abb. aus: SIMON 1990, 143, Abb. 180.

³⁹⁴ Vgl. Volker M. Strocka, *Mars und Venus*, in: *Bildprogramme pompejanischer Häuser*, in: SCAGLIARINI CORLÀITA 1997, 129-134. Abb. aus Internet: www.art-and-archaeology.com/roman/pom29.html. Aufruf am 18.11.2009.

³⁹⁵ *Mars und Venus*, Herculaneum 50-79 n. Chr. Abb. aus Internet: http://www.scipath.org/sixcms/detail.php?id=896670&template=d_sdvw_bildergalerie&_z=798890&skip=6. Aufruf am 18.11.2009.

Hier einige Beispiele:



Mantegna, *Parnass*
Ausschnitt ³⁹⁶



Veronese, *Mars u. Venus*,
Ausschnitt ³⁹⁷



Poussin, *Venus u. Mars*
Ausschnitt ³⁹⁸



Rubens, *Die Folgen des
Krieges* /Ausschnitt ³⁹⁹

Dabei ist der jeweilige Schwerpunkt der Erzählung variabel. Im ausgehenden 18. Jahrhundert wird die Entwaffnung des Kriegsgottes durch Venus wieder aktuell – wie in Böttners Bild. Mars ist bereits bis auf seinen Helm waffen- und schutzlos dargestellt und auch dieses letzte Relikt seiner kriegerischen Ausstaffierung ist die Göttin, Verführerin zur Liebe, im Begriff zu entfernen. Die Szene ist aber auch eine Allegorie des Friedens, eine Deutung des Mythos, die sich in der klassizistischen Kunst immer mehr durchsetzt. Dieser Auffassungswandel ging von der immer noch tonangebende *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* aus. Sie verlangte mythologische Themen derart vorzuführen, dass sie zu tugendhaftem Leben anleiten

könnten. Ein Gemälde von Joseph Marie Vien, *Venus montrant à Mars ses pigeons qui font leur nid dans son casque* ist dafür exemplarisch. Viens nackte Liebesgöttin hat ihren Arm um den ebenfalls entblößten, von ihr wohl entwaffneten Mars gelegt. Sie weist mit der Rechten auf den am Boden liegenden Kriegshelm, in dem, wie es nur im Frieden möglich ist, Tauben nisten. Nicht mehr ihre sinnlich-erotische Ausstrahlung steht im Vordergrund, sondern ihr Kunst Mars vom Krieg abzuhalten. Schon in Böttners Gemälde *Daedalus bindet*



Vien, *Vénus montrant à Mars ...* ⁴⁰⁰

³⁹⁶ Andrea Mantegna (1431-1506), *Der Parnass (Mars und Venus)*, 1497, Paris, Musée du Louvre; Abb. aus: GOWING 1994, 147.

³⁹⁷ Paolo Veronese (1528-1588), *Mars und Venus in Liebe vereint*, 2. Drittel 16. Jh., New York, Metropolitan Museum of Art; Abb. aus: HIBBARD 1980, 287.

³⁹⁸ Poussin (1594-1665) *Mars und Venus*, 1627–29, Boston, Museum of Fine Arts; Abb. aus: AK Paris, 1995, Nr. 7, 159, color aus: Internet: www.kzu.ch/.../goetter/aphrodite/aphr34a.htm. Aufruf am 02.01.2010.

³⁹⁹ Peter Paul Rubens (1577-1640), *Die Folgen des Krieges*, 1637/38, Florenz, Palazzo Pitti; Abb. aus: WHITE 1988, 231, Abb. 256.

⁴⁰⁰ Joseph Marie Vien, *Venus zeigt Mars die in seinem Helm nistenden Tauben*, 1768, St. Petersburg, Eremitage. Abb. aus: GAEHTGENS, LUGAND 1988, Nr. 208.

Ikarus die Flügel an aus dem Jahre 1786 konnte eine Anlehnung an Vien beobachtet werden. Acht Jahre später scheint ihm auch im Bild *Mars und Venus* das Gedankengut seines Lehrers Vorbild gewesen zu sein. Allerdings überträgt er dieses in seinen, ganz individuellen Stil. So setzt er im Bild *Mars und Venus* wieder einmal den idealen, einer Skulptur ähnlichen Körper – in diesem Fall der Liebesgöttin – gegen den an der Natur orientierten, offensichtlich nach menschlichem Modell gemalten Mars.

Ein solcher Kontrast bestimmt die Darstellung von Böttners ‘Ganymed’ gegenüber dem lebensnah erscheinenden, muskulösen ‘Jupiter’.⁴⁰¹ oder den androgyn-zarten ‘Ikarus’ neben den von Arbeit gezeichneten ‘Daedalus’.⁴⁰² Die sich über den Kopf greifende Liebesgöttin erinnert zudem an die 1786 von Böttner gemalte *Schlafende Venus mit Amor*, die hier vom Maler in die aufrechte Haltung übernommen scheint.⁴⁰³ *Mars und Venus* verweist somit in mancherlei Hinsicht auf Böttners frühere Werke. Der hessische Hofmaler selbst registrierte dieses Bild an zweiter Stelle seiner Aufstellung „vorzüglichsten Werke“, die Karl Wilhelm Justi 1796 veröffentlichte.⁴⁰⁴ Es folgt gleich hinter dem in dem in Rom hoch gelobten Gemälde *Jupiter und Ganymed*. Nach welchen Kriterien der Maler diese Auflistung vorgenommen hat, konnte bis jetzt nicht geklärt werden. Die Datierung der Werke belegt eindeutig, dass es sich nicht um eine chronologische Reihung handelt. Vermutlich gibt die Listung tatsächlich die persönlichen Vorlieben Böttners wieder, der hier in absteigender Reihenfolge, die nach seiner Einschätzung gelungensten Gemälde nennt.

⁴⁰¹ Vgl. das Kapitel III.4.1.2. *Jupiter und Ganymed*.

⁴⁰² Vgl. das Kapitel III.4.1.4. *Daedalus bindet Ikarus die Flügel an*.

⁴⁰³ Vgl. das Kapitel III.4.1.5. *Schlafende Venus mit Amor*.

⁴⁰⁴ Vgl. JUSTI 1796, 297.

HG 17 *Pygmalion*

Öl/Lw. 146 x 113,8 cm
Datierung: 1795
Signatur: unten rechts am Sockel
Provenienz: Kurfürstliche Sammlung; Hessische Hausstiftung
Inv. Nr.: FAS B 434
Standort: Museum Schloss Fasanerie/Eichenzell

Lit. MEUSEL 1795, 943f; JUSTI 1796, 299; NEUE TEUTSCHE MERKUR 1803, 6. St., 121; JUSTI 1819, 59, Nr. 54; NAGLER 1835, 2; BERRER 1920, 163



*Pygmalion*⁴⁰⁵



Zeichnung: *Pygmalion & Elise*⁴⁰⁶

„...dieser Künstler [Böttner] führte eine seiner glücklichsten Ideen in einem andern Gemälde aus, welches den Pygmalion und seine Statue im Augenblick ihrer Verwandlung vorstellt. Dieser von Künstlern und Dichtern so oft bearbeitete Gegenstand schien kaum eine neue Art der Darstellung zuzulassen, und doch wusste Böttner eine noch nicht genutzte Seite daran zu entdecken.“⁴⁰⁷

Weitere Ausführungen zu diesen Bildern in Kapitel III.4.1.6. *Pygmalion*

⁴⁰⁵ Fotoarchiv Hessische Hausstiftung.

⁴⁰⁶ Foto aus Privatbesitz.

⁴⁰⁷ MEUSEL 1795, 943f.

HG 18 *Schlafende Venus mit Amor und Rosenzweig*

Öl/Lw. 63 x 118 cm
Datierung: 1797
Signatur: rechts unten: *W. Böttner f. 1797*
Provenienz: Landgräfliche Sammlung Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, MHK
Inv. Nr.: 1.1.820
Standort: Schloss Wilhelmshöhe

Lit. KAT. KASSEL 1830, Nr. 1030; BERRER 1920; GRUBER 2000, 106, Abb. 4



*Schlafende Venus mit Amor und Rosenzweig*⁴⁰⁸

In den vielfachen Aufzeichnungen, die Böttners Verlegerfreund Justi bis 1819 über den hessischen Hofmaler gemacht hat, fehlt jegliche Angabe über dieses Bild. Erstmals wird das Gemälde in dem *Verzeichniß der Kurfürstlichen Gemählde=Sammlung, Cassel von 1830* als „Eine auf einem Ruhebett liegende Venus; auf ihrem linken Schenkel ruht und schläft Amor. Auf Leinwand, 2F. 2Z. hoch 4 F. breit“ erwähnt.⁴⁰⁹ Eine Umrechnung ergibt annähernd die Maße von 63 x 118 cm. Es kann angenommen werden, dass dieses Gemälde der *Schlafenden Venus mit Amor und Rosenzweig* wie auch das Bild der *Schlafenden Venus mit Amor*,⁴¹⁰ von 1789 von dem Hofmaler Böttner für den Landgrafen Wilhelm IX. angefertigt wurde. Allerdings ist abermals ein direkter Auftrag nicht nachweisbar.

Wie in dem acht Jahre zuvor ausgeführten Vergleichsstück *Schlafende Venus mit Amor*⁴¹¹ setzt Böttner 1797 abermals Venus als nackte junge Frau in Szene. Sie schläft auf einem die ganze Bildbreite ausfüllendem Ruhebett unter einer

⁴⁰⁸ Privatfoto der Autorin.

⁴⁰⁹ Kat. Kassel 1830, Nr. 1030. Weitere Vergleiche mit anderen Gemälden in diesem Verzeichnis deren Maße in cm heute bekannt sind, lassen darauf schließen, dass ein Kasseler Fuß ca. 29 cm betrug, ein Zoll ca. 2,4 cm. Allgemein ist die Unterteilung des Naturmaßes Fuß 10 oder 12 Zoll. Vgl. *Fuß* in: DER GROßE BROCKHAUS 1954, Bd. 4. Der Kasseler Fuß hatte 12 Zoll.

⁴¹⁰ Kat. Kassel 1830, Nr. 1020: „Eine schlafende Venus . Auf Leinwand, 2 F. 8 Z. hoch, 4 F. 9 Z. breit.“

⁴¹¹ Vgl. III.4.1.5.

baldachinartigen Drapierung. Ihr Sohn Amor schlummert auf derselben Schlafstätte seitlich neben ihr.

Die Göttin ruht, die Beine nach rechts ausgestreckt auf einem weißen Laken. Ihr etwas erhöht liegender Kopf schmiegt sich entspannt in ein Kissen. Ebenso gelöst erscheint ihr rechter abgewinkelter Arm, aus dessen Hand eine Rose entgleitet. Die linke Hand liegt schlaff unter der runden, wie aus Marmor modellierten Brust, die Beine sind locker übereinander geschlagen.

Der Hauptunterschied zu dem 1789 gemalten Gemälde ist Amors Platzierung. Der Knabe schläft nicht am rechten abgewinkelten Bein seiner Mutter, so dass der

Betrachter ihn direkt vor sich hat, sondern Böttner lässt ihn hinter Venus auf ihrem Oberschenkel ruhen. Dem Publikum bietet er lediglich die Rückenansicht seines geflügelten kindlichen Körpers und damit den unverstellten Blick auf den Frauenakt. Eine Zeichnung zeigt,



dass der hessische Künstler durchaus auch

Zeichnung: *Schlafende Venus mit Amor*⁴¹²

die andere Version in Betracht gezogen hat. Auch die Kopfhaltung der Göttin ist ein wenig verändert. Während bei der Venusdarstellung der ausgehenden 1780er Jahre das Haupt der Schönen stark nach hinten gebogen ist und das Gesicht mit ihrem linken, über den Kopf gelegten Arm nahezu verschmilzt, wurde diese extreme Haltung aufgegeben. Nun ist das leicht verschattete Antlitz der Göttin im Dreiviertelprofil zu sehen. Seine Züge sind von idealer Schönheit und gelöster Entrücktheit, das Haupt ruht auf einem Stapel weißer Kissen. Diese Aufeinanderschichtung von Polstern und der abgewinkelte rechte Arm mit der ihm entgleitenden Rose erinnern an Tizians *Venus von Urbino*⁴¹³. Dagegen scheint sich die zurückgelegte Kopfhaltung mit dem gestreckten Hals mehr Gerard des Laresses *Bacchante endormie*⁴¹⁴ anzunähern oder auch dem Bild einer *Venere e Adone*, dessen letzte Version Luca Giordano gegen Ende seines Lebens malte. Allerdings legt hier Venus einen Arm über ihr Haupt wie auch Böttners Venus von 1789.



Giordano, *Venere e Adone* 1701⁴¹⁵

⁴¹² Zeichnung in privatem Besitz.

⁴¹³ Vgl. Abb. in: III.4.1.5. *Schlafende Venus mit Amor*.

⁴¹⁴ Ebd.

von 1789. Berühmtes Vorbild dieser Haltung ist insbesondere die Schlafende Ariadne aus dem Statuenhof des vatikanischen Belvedere, die von Winckelmann als schlafende Venus oder schlafende Nymphe erklärt worden war.⁴¹⁶ Auf diese Pose verzichtet Böttner in seinem Gemälde von 1797. Er taucht Venus bis zu ihrem Brustansatz in ein warmes rötliches Licht, das durch den roten Baldachin über der Liegestätte zu erklären ist. Dieser farbige Lichtschein gleicht einem Schleier, der beim Betrachter die Vorstellung evoziert, eine Träumende vor sich zu haben. Auch wird die Scham nicht von Venus' eigener Hand oder – wie in Böttners Vergleichsgemälde – vom Köpfchen Amors verdeckt. Lediglich ein zartes Gewebe verschleiert den Schoß der Göttin. Es verschwindet zwischen ihren Schenkeln und taucht an ihren Füßen kaum sichtbar wieder auf. Bei der Bettung der Ruhenden weicht Böttner ebenfalls von den angeführten Vergleichsbildern ab. So ist die Liegestatt seiner Göttin nicht durch die Natur vorgegeben, sondern eine wohnlich gepolsterte Liege, die durch die Stoffdrapierung den Eindruck einer von der abgeschlossene Szene vermittelt, in der dem Betrachter einen Einblick gewährt wird. Hier knüpft Böttner wohl an seine sieben Jahre zuvor gemachte Illustration zu Wielands *Agathon* an. Dort zeigt er in entgegengesetzter Richtung gelagert, eine *Danae* in ähnlicher Umgebung.



Böttner, A. *Danae schlafend*,⁴¹⁷

Die schlafende Venus mit Amor und Rosenzweig ist nach meiner Kenntnis das letzte Bild Böttners aus einer Reihe von Gemälden, die eine ruhende Venus zum Thema haben. Es erscheint in seiner Ausgewogenheit und Inszenierung des göttlichen Körpers als Höhepunkt dieses so häufig von ihm durchgespielte Sujet. Dazu trägt bei, dass der hessische Hofmaler weitgehend auf ablenkendes Beiwerk verzichtet. Lediglich die der Hand der Göttin entgleitende Rose und ein mit Pfeilen gefüllter Köcher auf einem roten Tuch, unauffällig zu Füßen von Mutter und Sohn gelegt, sind beigefügt. Letztlich lenken diese Attribute das Auge jedoch nicht von dem weich

⁴¹⁵ Luca Giordano (1632-1705), gen. "Fa Presto", *Venere e Adone* 1701, Neapel, Museo di Capodimonte, Abb. aus: CALABRESE 2003, 304f. spiegelverkehrt entspricht das Gemälde dem von Böttner.

⁴¹⁶ Zur s.g. *Schlafenden Ariadne*. Sie war eine römische Kopie früh antoninischer Zeit nach einem pergamenischen Original der Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. Bis ins 18. Jahrhundert als sterbende Kleopatra angesprochen, von Winckelmann hingegen als Venus oder Nymphe. Die heutige Benennung geht auf den italienischen Archäologen Ennio Quirino Visconti zurück. Vgl. KUNZE 1993 3-5; 97-101.

⁴¹⁷ Vgl. Kat. HG 15 3 *Szenen aus der Geschichte des Agathon* von Ch. M. Wieland 2.) *Agathon findet die Danae schlafend*.

modellierten und idealschönen Frauenkörper ab. Der Rezipient wird – wie unter anderem im *Abschied des Aeneas*⁴¹⁸ oder in dem *Erwachen der Amande*⁴¹⁹ – über die bloße Darstellung – insbesondere der Lichtführung – in eine andere Wirklichkeits-sphäre beziehungsweise in einen anderen Stimmungsbereich geführt.

⁴¹⁸ Vgl. III.4.1.3. *Abschied des Aeneas von seinem Vater an der elfenbeinernen Pforte*.

⁴¹⁹ Vgl. III 4.2.1. Szenen zu der Verserzählung des *Oberon* von Christoph Martin Wieland, hier: *Das Erwachen derselben* [Amande].

HG 19 *Huldigung der hessischen Generäle an den Kurfürsten Wilhelm I.*

Öl/Lw. 138,3 x 225,4 cm
Datierung: 1805
Signatur: links auf der untersten Stufe: *W. Böttner pinx 1805*
Provenienz: Kurfürstliche Sammlung; Hessische Hausstiftung⁴²⁰
Inv. Nr.: FAS B 365
Standort: Museum Schloss Fasanerie/Eichenzell
Zubehör: Rahmen, Beschriftung s. u.

Literatur: JUSTI 1819, 59; LOSCH 1923; WORINGER 1938, 2-11; SCHENK ZU SCHWEINSBERG 1972, 57; HESSEN 1996, TAFEL XXVI; GRUBER 1998, 29f, Abb. G 43; GRUBER 2000, 102, Abb. 20



*Huldigung der hessischen Generäle an den Kurfürsten Wilhelm I.*⁴²¹

Beschriftung des Original Rahmens:

WILHELM DEM ERSTEN
KURF. Z. HESS
VON SEINER DANKBAREN ARMEE.
DEN 3^{TEN} JUNY 1803

Weitere Ausführungen zu diesem Gemälde in Kapitel III.4.3. *Huldigung der hessischen Generäle an den Kurfürsten Wilhelm I.*

⁴²⁰ Zur Provenienz: „Es ist anzunehmen, daß das Bild zuerst in Schloß Wilhelmshöhe geangen hat, von wo es auf Befehl des Kurfürsten Wilhelm II. in das Jagdschloß zu Wabern verbracht wurde. Als diese zur Aufnahme einer sozialen Fürsorgeanstalt bestimmt wurde, gelangte das Bild nach Schloß Philippsruhe. Durch die Munifizienz Sr. Kgl. Hoheit des Landgrafen Friedrich Karl von Hessen ist das Bild seit dem Jahre 1935 als dauernde Leihgabe dem Landgrafenmuseum überwiesen worden.“ WORINGER 1938, 3.

⁴²¹ Privatfoto der Autorin.



Dargestellte Offiziere von links nach rechts ⁴²²:

1. Karl Reinhard von Motz, Generalmajor und Generaladjutant, Regiment Kurfürst
2. Friedrich Wilhelm Freiherr von Schlotheim, Bruder der Favoritin des Kurfürsten ⁴²³
Oberstleutnant und Flügeladjutant, Garde du Corps
3. Heinrich Karl von Webern, Generalmajor, Regiment Garde
4. Karl Ludwig von Lehsten-Dingelstädt, Generalmajor, Regiment Prinz Friedrich Dragoner
5. Karl von Wurmb, gen. *der saure Wurmb*, Generalleutnant, Regiment Prinz Karl
6. Kaspar Wilhelm Julius von Schenk zu Schweinsberg, Erbschenk von Kurhessen
Generalleutnant, Regiment von Schenk
7. Otto Christian Wilhelm von Linsingen, Generalleutnant, Gouverneur der Festung Rinteln
8. Ludwig Johann Adam von Wurmb, gen. *der bittere Wurmb*, Generalleutnant, Gouverneur der
Residenz Kassel, Garderegiment
9. Johann Karl Wilhelm von Rotzmann, Generalleutnant, Kommandant von Marburg
Regiment Kurfürst
10. Georg Christoph Wilhelm von Dalwigk, General der Kavallerie, Karabiniereregiment
11. Ernst Wilhelm Leopold von Kruse, Generalleutnant, Leibdragonerregiment
12. Johann Philipp von Wurmb, gen. *der süße Wurmb*, Generalmajor, Regiment Kurprinz
13. Gottlieb Christoph Gustav von Lepel, Oberst, Regiment Gendarmen.
14. Hans Ernst Moritz von Biesenrodt, Generalleutnant, Regiment Biesenrodt
15. Wilhelm Heinrich Kasimir Prinz zu Solms-Braunfels, Generalmajor, Husarenregiment
16. Otto Hermann Wilhelm von Wilmowsky, Generalmajor, Regiment Linsingen
17. Ludwig Wehner von Offenbach, Generalmajor, Kommandant der Festung Ziegenhain,
Garnisonsregiment Offenbach
18. Ludwig August Marquard, Oberstleutnant, Brigade leichte Truppen
19. Wilhelm Heinrich August Engelhard, Oberst, Artillerieregiment

⁴²² Vgl. WORINGER 1938, 4 -11 mit Abb.

⁴²³ Vgl. HESSEN 1996, 598.

Historienbilder

in Konkordanz mit den Katalog Nr.

Nr.	Titel	Datierung
HG 1	<i>Venus erklärt Amor den Liebespfeil</i>	1772
HG 2	<i>Venus und Amor schlafend</i>	1772
HG 3	<i>Venus auf dem Taubenwagen</i>	1772
HG 4	<i>Jupiter und Ganymed</i>	1779
HG 5	<i>Abschied des Aeneas von seinem Vater an der elfenbeinernen Pforte</i>	1780
HG 6	<i>Venus und Cupido</i>	um 1777/81
HG 7	<i>Minerva und die Wissenschaft der Geometrie</i>	um 1784
HG 8	<i>Mars und Bellona</i>	um 1786
HG 9	<i>Daedalus bindet Ikarus die Flügel an</i>	1786
HG 10	<i>Ein Mädchen, das seine Liebe zu verbergen sucht</i>	1788
HG 11	<i>Ein Mädchen, das mit Amor auf einem Rasenhügel sitzt</i>	1788
HG 12	<i>Schlafende Venus mit Amor</i>	1789
HG 13	<i>Liegende Venus mit Amor, der seinen Pfeil an einem Schleifstein schärft</i>	1790
HG 14	4 Szenen zu der Verserzählung des <i>Oberon</i> von Chr. M. Wieland	1790
	1.) <i>Hüon und Amande beim Einsiedler</i>	
	2.) <i>Die Niederkunft der Amande</i>	
	3.) <i>Das Erwachen derselben [Amandes]</i>	
	4.) <i>Hüon findet die Amanda mit dem neu gebohrnen Kinde an ihrer Brust und staunt über die neue Erscheinung</i>	
HG 15	3 Szenen aus der <i>Geschichte des Agathon</i> von Ch. M. Wieland	um 1790
	1.) <i>Das Frühstück des Hippias, wie Agathon von der Nymphe Cyane bedient wird</i>	
	2.) <i>Agathon findet die Danae schlafend</i>	
	3.) <i>Agathon findet seine geliebte Psyche in dem heiligen Lorbeerhain</i>	
HG 16	<i>Mars und Venus</i>	1794
HG 17	<i>Pygmalion</i>	1795
HG 18	<i>Schlafende Venus mit Amor und Rosenzweig</i>	1797
HG 19	<i>Huldigung der hessischen Generäle an den Kurfürsten Wilhelm I.</i>	1805

Historienbilder

die Wilhelm Böttner zugeschrieben wurden (gemäß Literatur)

Titel	Literatur
<i>Urteil des Paris</i>	JUSTI 1796, 297; JUSTI 1819,55; BERRER 1920, 161
<i>Der Traum des Tarquinius Superbus</i>	JUSTI 1796, 298; JUSTI 1819, 57
<i>Amor, welcher seine Pfeile schleift</i>	JUSTI 1796, 298; JUSTI 1819, 57
<i>Amor, welcher seinen Bogen schnitzt</i>	JUSTI 1796, 298; JUSTI 1819, 57
<i>Ein Satir, welcher dem Amor die Waffen zu rauben trachtet</i>	JUSTI 1796, 298
<i>Niobe mit ihren Kindern, wie solche von Amor und Apoll erschossen werden</i>	JUSTI 1796, 298; JUSTI 1819, 58
<i>Psyche, welche die Büchse der verborgenen Schönheitsreize bey Proserpina geholt hat, und nach der Oberwelt zurück kehrt</i>	JUSTI 1796, 299; JUSTI 1819, 59
<i>Amor, welcher lächelnd drohet</i>	JUSTI 1796, 299
<i>Die Göttin der Freude</i>	JUSTI 1796, 299; JUSTI 1819, 59
<i>Die heilige Familie</i>	JUSTI 1796, 299; JUSTI 1819, 59
<i>Die drey Weisen aus dem Morgenland</i>	JUSTI 1796, 299; JUSTI 1819, 58
<i>Susanne im Bade</i>	JUSTI 1796, 299; JUSTI 1819, 58
<i>Die Erschaffung der Welt oder das Erwachen Adams als Gott der Herr die neuerschaffene Eva ihm zuführt</i>	JUSTI 1796, 299; JUSTI 1802, 493 JUSTI 1819, 58
<i>Die Verkündigung der Maria</i>	JUSTI 1796, 299; JUSTI 1819, 59
<i>Christus am Ölberge</i>	JUSTI 1796, 299; JUSTI 1819, 59
<i>Eine heilige Familie, mit dem Johannes</i>	JUSTI 1796, 299
<i>Jupiter, als Kind, wie er von der Nymphe Amalthea erzogen wird</i>	JUSTI 1796, 299; JUSTI 1819, 59
<i>Kopie nach Leonardo da Vinci: eine heilige Familie</i>	JUSTI 1802, 494
<i>Amor trägt Psyche in den Olymp</i>	JUSTI 1803, 122; JUSTI 1805, 458
<i>Wie Hüon die gefundene Frucht zerschneidet, um seine geliebte Amanda damit zu erquicken, mit Bestürzung aber gewahr wird, daß dieselbe gallenbitter und ungenießbar ist</i>	JUSTI 1819, 57
<i>Venus sich im Spiegel betrachtend, der ihr vom Cupido vorgehalten wird</i>	JUSTI 1819, 57
<i>Drei badende Nymphen</i>	JUSTI 1819, 57
<i>Die drei Grazien</i>	JUSTI 1819, 57
<i>Die Ankunft des Telemachs</i>	JUSTI 1819, 57
<i>Das Opfer des Königs Idomeus</i>	JUSTI 1819, 57
<i>Ganymed, wie er vom Adler in den Olymp getragen wird, wo ihn Jupiter empfängt</i>	JUSTI 1819, 57; BERRER 1920, 161
<i>Ganymed ist damit beschäftigt Jupiter und Juno Nektar einzuschenken</i>	JUSTI 1819, 57; BERRER 1920, 161
<i>Latona mit ihren Kindern</i>	JUSTI 1819, 58; BERRER 1920, 159
<i>Grazien mit Amor</i>	BERRER 1920, 159
<i>Diana mit ihren Nymphen und früchteschleppende Satyrn</i>	JUSTI 1819, 58; BERRER 1920, 159
<i>Bacchus und Ariadne</i>	JUSTI 1819, 58; BERRER 1920, 161
<i>Herkules und Omphale</i>	JUSTI 1819, 58; BERRER 1920, 161
<i>Ein Satyr, welcher dem Amor die Waffen rauben will, der aber von demselben, indem er mit einem Auge nach ihm schießt, daran verhindert wird</i>	JUSTI 1819, 58 .
<i>Simon im Gefängnis</i>	JUSTI 1819, 58; BERRER 1920, 159
<i>Niobe mit ihren Kindern, wie solche von Apoll und und der Diane erschossen werden</i>	JUSTI 1819, 58

<i>Eine Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, wie die Engel das Kind Jesus mit Blumen bestreuen</i>	JUSTI 1819, 58
<i>Eine heilige Familie mit dem heiligen Johannes</i>	JUSTI 1819, 58
<i>Amor, der mit der linken Hand auf ein altes mit einer Urne gezieres Postament sich stützt, und mit dem Zeigefinger der rechten Hand schalkhaft droht</i>	JUSTI 1819, 59
<i>Psyche, welche, den schlafenden Cupido mit einer Lampe in der Hand betrachte</i>	JUSTI 1819, 59
<i>Psyche, welche, nachdem die Büchse eröffnet, in Ohnmacht gefallen war, von dem sie unsichtbar umschwebenden Amor in's Leben zurückgebracht wird</i>	JUSTI 1819, 59
<i>Psyche, welche der Venus die Büchse überreicht</i>	JUSTI 1819, 59
<i>Latona und die in Frösche verwandelten Bauern</i>	Nachlassverzeichnis 1806, 1 ⁴²⁴
<i>Zwey Faune mit Früchten</i>	Nachlassverzeichnis 1806, 1
<i>Ein Saty</i>	Nachlassverzeichnis 1806, 3
<i>Zwey badende Nymphen</i>	Nachlassverzeichnis 1806, 6
<i>Apotheose auf die Regierung des Friedrich II</i>	BERRER 1920, 156
<i>Personifikation der Astronomie</i>	BERRER 1920, 156
<i>Mars und Venus</i>	BERRER 1920, 156
<i>Apollo mit der Leier in der Rechten</i>	BERRER 1920, 156
<i>Genius der Malerei</i>	BERRER 1920, 156
<i>Genius der Dichtkunst</i>	BERRER 1920, 156
<i>Athena auf Wolken thronend</i>	BERRER 1920, 156
<i>Allegorie der Regierungskunst</i>	BERRER 1920, 156, Abb. 6
<i>Szenen aus der Telemachsage</i>	BERRER 1920, 161
<i>Ein junger Savoyarde ein Mädchen liebkosend</i>	BERRER 1920, 161
<i>Apollo mit drei Musen</i>	BERRER 1920, 163
<i>Die Malerei</i>	BERRER 1920, 164
<i>Skizzen zur Dichtkunst und Musik</i>	BERRER 1920, 164
<i>Römische Kaiserköpfe: Augustus und Justian,</i>	BERRER 1920, 165
Nachtrag:	
<i>Ein gefesselter Alter möglicherweise gleichzusetzen mit „Ein Gefangener in Ketten“</i>	Nachlassverzeichnis 1806, 1, heute im Hessischen Landesmuseum

⁴²⁴ Nachlassverzeichnis aus dem StA KASSEL, S1, Nr. 397 Böttner Wilhelm.