



# Kinder köpfe

Kinderporträts  
vom Barock bis zur Romantik





# Kindes köpfe

Kinderporträts  
vom Barock bis zur Romantik

Herausgegeben von Ruben Rebmann

Sandstein Verlag

ANHALTISCHE  
GEMÄLDEGALERIE  
DESSAU







# Inhalt



## 7 Grußworte

## 10 Kindsköpfe in Dessau

Ruben Rebmann

## 22 Der kleine Prinz und seine Geschwister: Über das dynastische Kinderporträt

Gerrit Walczak

## 45 Katalog

## 144 Künstlerbiografien

## 148 Literatur

## 156 Abbildungen

## 159 Dank

## 160 Impressum



# Kindsköpfe in Dessau



**1** Das Buch erschien in englischer Übersetzung erstmals 1962 als *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life* und in deutscher Übersetzung erstmals 1975 als *Geschichte der Kindheit*, Ariès 1975.

Zwei blonde Knaben, stolz ihr Pferd präsentierend, eröffnen und beschließen unsere Ausstellung (Abb. 1 und 2). Beide erscheinen in ganzer Figur, in ein langes Gewand gehüllt und sind zum Betrachter gedreht. Eine Hand umklammert die Reitpeitsche, die andere hält die Zügel oder ist auf dem Kopf des kleinen Reittiers abgelegt. So ähnlich sich die beiden Bilder in Inhalt und Komposition auch geben, zwischen ihnen liegen mehr als zwei Jahrhunderte. Jahrhunderte, die heute gern für einen einschneidenden Wandel in der Vorstellung von Kindheit verantwortlich gemacht werden, der mit dem unwiderstehlich griffigen Motto der »Entdeckung der Kindheit« bezeichnet wird. Erstmals habe man diese als eigenständige, gegenüber dem Erwachsenenendasein abgegrenzte Lebensphase mit eigenen Ansprüchen erkannt und heranwachsende Kinder nicht mehr mit den Maßstäben der Erwachsenenwelt gemessen. Formuliert wurde das Schlagwort der entdeckten Kindheit durch eine Kapitelüberschrift in Philippe Ariès' Buch *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime* von 1960,<sup>1</sup> welches alle historischen, volkskundlichen und kulturwissenschaftlichen

**Abb. 1**  
Niederländisch (?)  
Bildnis eines unbekannten  
Jungen mit Pferd  
um 1615–1620 · Holz  
Anhaltische Gemäldegalerie Dessau (● D)



**Abb. 2**  
Carl Christian  
Vogel von Vogelstein  
Knabenbildnis des Prinzen  
Albert von Sachsen mit  
Schaukelpferd  
1833 · Leinwand · Staatliche  
Kunstsammlungen Dresden,  
Albertinum (● 27)



Forschungen zur Geschichte der Kindheit auf eine neue Grundlage stellte. In dem *Entdeckungs-* Kapitel analysiert der französische Historiker Werke der bildenden Kunst, um zu zeigen, dass Kinder vor dem postulierten Wandel regelmäßig als kleine Erwachsene gedacht und auch dargestellt worden seien. Es überrascht nicht, dass Ausstellungen zum Kinderbild und zum Kinderporträt bald regelmäßig auf die Thesen von Ariès' Buch Bezug nahmen, sie kontrovers diskutierten und zumindest darin seiner Ansicht folgten, dass Kinderbildnisse in der Frühen Neuzeit einem allgemeinen Wandel von Idee und Vorstellung der Kindheit direkten Ausdruck verliehen.<sup>2</sup> Auffällig ist aber, dass eine »Entdeckung der Kindheit« dabei immer mehr mit den pädagogischen Ideen der Aufklärungszeit, also des 18. Jahrhunderts, in Verbindung gebracht wurde und weniger mit den langfristigen mentalitätsgeschichtlichen Entwicklungsprozessen, welche Ariès bereits früher, an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, verortete.<sup>3</sup>

**2** Ausst.-Kat. Berkeley/Memphis/Omaha 1995; Ausst.-Kat. Bonn 2003; Ausst.-Kat. Bath/Kendal 2005; Ausst.-Kat. Frankfurt 2007.

**3** Insbesondere Ausst.-Kat. Frankfurt 2007, wo sich die »Entdeckung der Kindheit« auf das englische Kinderbildnis des 18. Jahrhunderts bezieht.

Die Dessauer Ausstellung möchte sich bewusst der Versuchung entziehen, die historischen Porträts vor allem als Illustrationen eines kulturhistorischen Wandels oder als ungefilterten Ausdruck eines wie immer beschaffenen mentalitätsgeschichtlichen Prozesses zu lesen. Wohl ist die stets subjektiv eingefärbte Objektauswahl einer Ausstellung keine wissenschaftliche Versuchsanordnung und der Katalog kein Thesenpapier. Die zusammengetragenen Werke sollen aber dennoch ermuntern, neue Perspektiven auf eine im beobachteten Zeitraum, zwischen 1600 und 1830, tatsächlich dynamische und facettenreiche Entwicklung im Bereich des Kinderporträts zu suchen, und ein Verständnis dafür ausbilden, dass diese Entwicklung weniger linear verlief, als vielfach dargestellt wird.





**Abb. 3**  
Geldorp Gortzius  
Bildnis eines  
dreijährigen Mädchens  
1593 · Holz · Anhaltische  
Gemäldegalerie Dessau

Unsere beiden Knaben zeigen an, welche bildlichen Beharrungskräfte in jenen Jahrhunderten möglich waren, die eine neue Idee der Kindheit entwickelten. Stilistische Details wie die Wiedergabe der Stofflichkeit und die Modellierung der Inkarnate sind verschieden. Die Bildanlage und die Motivik der beiden Gemälde sind aber trotz der zwischen ihnen liegenden 200 Jahre erstaunlich ähnlich. Ob solche Konstanten nun gleichlautenden Repräsentationsstrategien der Auftraggeber entspringen oder aber auf selbstständige Entscheidungen der Maler zurückgehen, ist in jedem Fall neu zu klären. Porträtgemälde waren und sind keine beiläufigen Momentaufnahmen (auch wenn es Gelegenheiten gibt, in denen sie genau das suggerieren möchten). Auftraggeber – es müssen nicht die Eltern der dargestellten Kinder sein – hatten Vorstellungen vom Zweck und zukünftigen Kontext des Gemäldes. Malerinnen und Maler (in Abb. 2 der den Nazarenern nahestehende Carl Christian Vogel) blickten bewusst in die Geschichte der Kunst zurück, welche immer wieder Modelle und Anregungen zur Bewältigung neuartiger Bildaufgaben bereithielt.

<sup>4</sup> Ariès 1975, S. 93.

Es lässt sich schwerlich behaupten, der niederländische Maler des *Unbekannten Jungen mit Pferd* habe diesen weniger kindlich gemalt als Carl Christian Vogel seinen Prinzen Albert. Ein Blick auf Bilder wie das Medaillon des Ernst von Anhalt-Bernburg (● 4) mit seinen winzigen Händen und kindlich abgepreizten Fingern zeigt, dass auch Künstler um 1600 schon einen Sinn für die anrührende körperliche Zerbrechlichkeit kleiner Kinder hatten und sie nicht mehr als »erwachsene Menschen von kleinerem Wuchs«<sup>4</sup> darstellten. Wie zu beobachten sein wird, hatten unterschiedliche Zeiten unterschiedliche bildliche Konzepte von Kindlichkeit. Die Idee des sich im Porträt lebhaft und spontan gebenden Kindes, des nach unseren heutigen Maßstäben sich »natürlich« verhaltenden Kindes, ist nur eine davon.

Im Katalog sind die meist aus dem mittel- und norddeutschen Raum stammenden Bildnisse annähernd chronologisch geordnet. In den Ausstellungsräumen, wo eine dem Buch eigene streng lineare Anordnung nicht angebracht ist, werden vier Sektionen gebildet, die nach verallgemeinernden Aussagen zu unterschiedlichen Konzepten von Kindlichkeit im Bild suchen. Die erste Sektion mit dem Titel *Das präsentierte Kind 1600–1670* dokumentiert den enormen quantitativen Aufschwung des deutschen

Kinderbildnisses im 17. Jahrhundert. Nachdem in der noch jungen Bildgattung des Porträts die Darstellungen von Kindern nur sehr selten zu beobachten waren, ist es im 16. Jahrhundert vor allem die Familie der Habsburger, welche ihre Kinder in größerer »Vollständigkeit« ins Bild setzen lässt.<sup>5</sup> Eine visuelle Repräsentationsstrategie, die bald von den anderen deutschen Fürstenhäusern imitiert wird. Hier lässt sich das schon früher ausformulierte Interpretationsmuster anwenden, dass »traditionelle« Kinderbildnisse vor allem als Ausweis des familiären Fortbestands und dem Anknüpfen neuer dynastischer Verbindungen dienen sollten. Gut erfassbar und buchstäblich ruhig gestellt, werden die Kinder ganz unterschiedlichen Alters in auffällig kostbaren Kleidungsstücken präsentiert, die selbst in den fürstlichen Kinderstuben wohl nicht zwangsläufig zur täglichen Garderobe zählten. Spielzeuge wie Rasseln und Beißzähne kommen wie kostbare Schatzobjekte daher (vgl. ● 2, 4). Der in Köln tätige niederländische Maler Geldorp Gortzius zeigt ein dreijähriges Mädchen mit aufwendig gesteiftem Spitzenkragen, welches den Betrachtern seinen Taufpfennig demonstrativ vor Augen hält (Abb. 3). Dass in diesem uns heute so starr erscheinenden Bildschema dennoch die künstlerische Ergründung des kindlichen Wesens ihren Spielraum behaupten kann, wird an einem außerordentlichen Werk eines flämischen Malers für eine deutsch-niederländische Dynastie gezeigt: das *Bildnis Wilhelms II. von Oranien-Nassau* des Anthonis van Dyck (● 5) demonstriert, wie dieser Meister seine Eleganz und Ungezwungenheit ausstrahlende Porträtaufassung auch im Bereich des Kinderbildnisses zur Anwendung brachte und damit einen Anknüpfungspunkt für die Porträtkultur des späten 18. Jahrhunderts nicht nur in England, sondern auch in Deutschland schuf. Seinen zweiten Auftritt in der Ausstellung erhält der kleine Oranierprinz in einem Gruppenbild von Gerrit van Honthorst. Es zeigt, wie das bürgerlich konnotierte holländische Familienbildnis mit seinen lebhaften, im Spiel festgehaltenen Kindern seinen Widerhall in dynastischen Kinderporträts fand und dadurch auch nach Mitteleuropa wirkte (● 6).

<sup>5</sup> Ausst.-Kat. Innsbruck 2007, hier besonders Schütz 2007.

Die zweite Sektion mit dem Titel *Das höfische Kind 1670–1770* erzählt, wie in elegant kultivierten Adelsporträts potenzielle Herrschertugenden und die Effekte einer erfolgreichen höfischen Erziehung visualisiert werden. Anhand eines Hamburger Beispiels von Balthasar Denner (● 8) erhebt sich die Frage, ob das großbürgerliche das adlige Bildnis imitiert und wieweit es vorstellbar ist, dass hier in der Freien und Hansestadt zeitparallel zum nachgewiesenen frühen Eindringen

**Abb. 4**  
Ádám Mányoki  
Prinz Friedrich Heinrich  
Eugen von Anhalt-Dessau  
mit einem alten Mann  
(Allegorie der Erziehung)  
um 1714 · Leinwand  
Anhaltische Gemäldegalerie Dessau







**Abb. 5**  
Georg Wenzeslaus  
von Knobelsdorff  
**Bildnis des Pagen**  
von Münsterberg  
1733 · Leinwand  
Anhaltische Gemälde-  
galerie Dessau

moderner pädagogischer Ideen aus England<sup>6</sup> eine frühe »Verbürgerlichung« des Kinderbildnisses feststellbar ist. Ádám Mányokis *Porträt des Friedrich Heinrich Eugen von Anhalt-Dessau* versucht sich in einer ungewöhnlichen Allegorisierung der höfischen Erziehung (Abb. 4).<sup>7</sup> Während der Prinz hier begründet durch seinen Unterricht bei einem altertümlichen Philosophen selbst auch *à l'antique* gekleidet ist, dient die Kostümierung der adligen Kinder sonst oft den Spielen der Erwachsenen. Ein Page von Münsterberg tritt in einem Gemälde des Kavalierarchitekten Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff als galanter Schäfer auf (Abb. 5), Kostüm und Haltung folgen wohl einem Stich nach Antoine Watteau.<sup>8</sup> Dass diese Spiele sehr ernst und ernst machend sein konnten, zeigt der drei- bis vierjährige Sohn des Soldatenkönigs von der Hand Antoine Pesnes (● 9). Der aus Paris stammende preußische Hofmaler Pesne ist Kronzeuge für die Vorbildfunktion der französischen Malerei des Spätbarock und Rokoko für das deutsche Adelsporträt dieser Zeit. Eine Präferenz, die zur bevorzugten Anstellung französischer und französisch geschulter Meister an den großen deutschen Höfen führte.<sup>9</sup> Dass auch kleinere Fürsten, deren Hofmaler Paris nie zu sehen bekamen, Wert auf französische Eleganz legten, demonstriert das faszinierende Prinzenporträt Christoph Friedrich Reinhold Lisiewskis (● 10). Beinahe scheint dessen eigentlicher Zweck der Nachweis zu sein, dass man in Dessau nicht nur über wohlerzogene Prinzen, sondern ebenso über kostbare Möbelbezüge und Silberstickereien verfügte. (Auch wenn an der Wohlerzogenheit des Prinzen Albert später ernsthafte Zweifel aufkamen.) Einen interessanten Neuansatz signalisiert daneben ein weniger als zehn Jahre später entstandenes, bisher unpubliziertes *Bildnis des Erbprinzen Friedrich von Anhalt Dessau* (● 12). In dem 1772 datierten Gemälde versucht der Berliner Maler Johann Heinrich Christian Franke mit Mitteln des traditionellen höfischen Porträts, die bereits von direkten Erfahrungen englischer Pädagogik geprägte Kindheitsvorstellung des Dessauer Hofes in ein Bildnis umzusetzen.

<sup>6</sup> Overhoff/Schmitt 2007, S. 59, 63–67.  
<sup>7</sup> Buzási 2003, S. 131f., 335, WV B. 259.  
<sup>8</sup> Ausst.-Kat. Berlin 1999, S. 167, Kat.-Nr. I.2 (Gerd Bartoschek).  
<sup>9</sup> Einen guten Überblick gibt immer noch Ausst.-Kat. Berlin 1966.

Dieses leitet inhaltlich über zur dritten Sektion mit dem Titel *Das »natürliche« Kind 1770–1800* – in eine Zeit, als in Deutschland gewissermaßen im Finale des »pädagogischen Jahrhunderts« Kinderbilder und Kinderporträts in Auseinandersetzung mit der englischen Kunst eine neue Erscheinung gewannen. Es wurden zwar auch andere Meister wie Wilhelm Böttner und Christian Leberecht Vogel in die Objektauswahl einbezogen, im Mittelpunkt stehen jedoch Werke Johann Friedrich August Tischbeins, der eine zentrale Rolle bei der Erneuerung des deutschen Kinderporträts spielte. Insbesondere im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts, als Tischbein als Dessauer Hofmaler arbeitete, gelangen ihm auf dem Gebiet des Kinder- und Familienbildnisses Formulierungen, die auch heutige Betrachter mit ihrer ausgestellten kindlichen Spontaneität und familiären Ungezwungenheit noch in ihren Bann ziehen können. Sein großes Leipziger Familienbild, welches nicht Teil der Ausstellung ist, wirkt wie eine Summe seiner künstlerischen genauso gut wie privaten Dessauer Erfahrungen (Abb. 6). Das Postulat der »Natürlichkeit« in der Erziehung



**Abb. 6**  
Johann Friedrich August  
Tischbein  
**Bildnis des Malers**  
**mit seiner Familie**  
1800 · Leinwand · Museum der  
bildenden Künste Leipzig



# Der kleine Prinz und seine Geschwister: Über das dynastische Kinderporträt



Man kenne die Kindheit nicht, behauptete Jean-Jacques Rousseau 1762 in *Émile, ou De l'éducation*. Immer habe man »den Erwachsenen im Kinde« gesucht, aber nie gefragt, »was es ist, ehe es ein Erwachsener wird«.<sup>1</sup> Émile, der fiktive Zögling Rousseaus, ist das Kind reicher Eltern, doch bleibt offen, ob bürgerlichen oder adligen Standes. An Kinder speziell des Adels dachte Rousseau also nicht, auch wenn ein Fürst wie Leopold III. Franz Friedrich von Anhalt-Dessau, auf dessen Kunstbesitz ein Gutteil dieser Ausstellung zurückgeht, sehr wohl an Rousseau dachte, als er vor genau 250 Jahren eine eigene Erziehungsanstalt gründete, das zum fünften Geburtstag seines Sohnes eröffnete Philanthropin.<sup>2</sup> In Paris suchte das Dessauer Fürstenpaar 1775 sogar den Autor des *Émile*, »arm und verlassen«, unter einem Vorwand in seiner Wohnung auf.<sup>3</sup> Fürstin Louise Henriette versicherte Rousseau bei dieser Begegnung, der Erbprinz (♂ 12) würde am Philanthropin »nach seinem Plane« erzogen.<sup>4</sup> Allerdings stand das Erziehungsziel Rousseaus, ein Kind das »Leben als Mensch« zu lehren und es keinesfalls für eine bestimmte Funktion vorzubereiten, in gewissem Widerspruch zu dem der Erziehung eines Prinzen, dessen Bestimmung von Geburt an feststand.<sup>5</sup> In Voltaires kurz nach Erscheinen des *Émile* an die Gothaer Herzogin Luise Dorothea geschickter Warnung davor, »jemals eins ihrer prinzlichen Kinder durch diesen Verrückten Jean Jacques Rousseau erziehen zu lassen«, lag deshalb mehr als nur Missgunst.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Rousseau 1963, S. 8.  
<sup>2</sup> Vgl. Hirsch 2008 (die Prägung durch Rousseau relativierend S. 42, 54).  
<sup>3</sup> Geyer-Kordesch 2007, S. 235 (16. Oktober 1775).  
<sup>4</sup> Ebd., S. 234 (16. Oktober 1775).  
<sup>5</sup> Rousseau 1963, S. 17. Vgl. Berger 2005, S. 212; Orrock 2019, bes. S. 24.  
<sup>6</sup> Voltaire an Luise Dorothea von Sachsen-Gotha-Altenburg, 2. August 1762, zitiert nach Raschke 1998, S. 215.  
<sup>7</sup> Vgl. Dufraisse 1989, bes. S. 293.

Mehr als die Hälfte der Bilder in dieser Ausstellung sind Porträts von Prinzessinnen und Prinzen, von Söhnen und Töchtern großer und kleiner Herrscherhäuser und des nicht regierenden Adels. Und das, obwohl der adlige Bevölkerungsanteil verschwindend gering war: Im statistisch besser erfassten Frankreich betrug dieser Anteil zur Zeit Rousseaus kaum anderthalb Prozent, während die *bourgeoisie* im Sinne des Großbürgertums acht Prozent der Bevölkerung stellte, mehr als das Fünffache; zusammen mit dem, was wir heute als bürgerliche Mittelschicht bezeichnen würden, machte das Bürgertum im heutigen Verständnis sogar ein Drittel oder mehr der Einwohner zumindest in den größeren Städten aus.<sup>7</sup> Für ein Kind von adligem Stand bestanden also viel größere Chancen, porträtiert zu werden, als für ein bürgerliches, auch wenn die Ausstellung zu ihrem Ende hin die zunehmende, spätestens zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht mehr zu übersehene Umkehrung dieser Relation zugunsten der Kinder des Bürgertums spiegelt.



**Abb. 1**  
Jens Juel  
Friedrich Emil August von  
Schleswig-Holstein-  
Sonderburg-Augustenburg  
um 1802 · Leinwand  
Kunsthalle zu Kiel

Abhängig vom Rang der Familie, in die sie hineingeboren wurden, waren Adelskinder unter dynastischen und damit politischen Gesichtspunkten Landesfürsten und Familienoberhäupter im Wartestand oder in Reserve, Glieder einer Erbfolge und heiratspolitische Verfügungsmasse. Als ein im Kern »bürgerliches Phänomen« dagegen beschrieb Philippe Ariès in seiner breit rezipierten *Geschichte der Kindheit* eine Aufwertung der Kindheit im Laufe der Frühen Neuzeit, die einen grundsätzlichen Wandel des Kinderbildnisses nach sich gezogen habe.<sup>8</sup> Darstellungen von Kindern als »erwachsene Menschen von kleinerem Wuchs« seien abgelöst worden durch das Abbilden des Kindes »um seinetwillen«, es wäre der auf die volljährige Zukunft eines Kindes gerichtete Blick ersetzt worden durch eine Sicht, in der es im Sinne Rousseaus bereits in seiner kindlichen Gegenwärtigkeit bildwürdig war.<sup>9</sup> Dieser »Entdeckung der Kindheit«, wie Ariès sein Kapitel über Porträts von Kindern benannte, müsste das dynastische Kinderbildnis ein erhebliches Beharrungsvermögen entgegengesetzt haben zugunsten der älteren Repräsentationskultur, die im Porträt künftiger Fürsten gerade das vorführen sollte, was im dynastischen Zusammenhang wirklich zählte, nämlich Stand und Rang in der Welt der Erwachsenen, nicht kindliche Persönlichkeit.<sup>10</sup> Legte nicht die Genealogie allein fest, welchen Rang und welche Rolle das Kind einer Herrscherfamilie als Erwachsener einnehmen würde, war deshalb nicht alles nur »bildlich antizipiert« in Vorwegnahme der erwachsenen Person?<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Ariès 1975, S. 562.  
<sup>9</sup> Ebd., S. 93, 103.  
<sup>10</sup> Ebd., S. 92.  
<sup>11</sup> Bellin 2022, S. 33.

Doch blieb im dynastischen Kinderbildnis neben allen unübersehbaren Hinweisen auf die zukünftige Stellung und sich daraus ergebender, vauseilend erfüllter Verhaltensnormen immer ein Residuum an kindlicher Gegenwart, das es mit den Kinderporträts bürgerlicher Eliten teilte. Auch der Wert eines Adelssprosses bemaß sich nicht an seiner Zukunft allein, denn letztlich erfüllte schon das Kind, wie es war, innerhalb einer Erbfolge die beinahe gleiche Funktion wie der Erwachsene, der es einmal sein würde – der Anspruch auf einen Thron etwa hing von der Existenz eines Thronfolgers ab, nicht von dessen Alter. Erbprinz war der älteste Sohn eines Fürsten, ohne in diese Rolle erst hineinwachsen zu müssen, und selbst König konnte er werden, ohne volljährig zu sein. Tatsächlich herrschte bei höfischen Bestellern und solchen des Adels früh schon eine Aufgeschlossenheit für Darstellungen einer Kindlichkeit, die im politisch-dynastischen Zusammenhang streng genommen keinen Zweck erfüllte. Sie war ein Überschuss, der sich vielleicht gerade daraus ergab, dass das Kind im Koordinatensystem der Genealogie qua Geburt bereits einen Wert besaß: Die Kindheit kleiner Prinzen und ihrer Geschwister war mehr als bloße Anwartschaft auf das Erwachsensein.



## Entdeckung der Kindheit

Wie sehr die positive Wahrnehmung der Kindheit am Ausgang des Jahrhunderts Rousseaus auch solche Kinderbildnisse prägte, die Familien der bedeutenden und weniger bedeutenden Herrscherhäuser Europas in Auftrag gaben, vermag Jens Juels Porträt des etwa zweijährigen Friedrich Emil August von Schleswig Holstein Sonderburg Augustenburg (Abb. 1) zu veranschaulichen.<sup>12</sup> Das blonde, auf einem kostbaren Teppich sitzende Kleinkind, das sein Spiel unterbricht, um den Blick des Betrachters zu suchen und ihm eine ungelenke Hand entgegenzurecken, ist ein Enkel König Christians VII. von Dänemark. Das Kind trägt die leichte, klassizistische Form eines in den ersten Lebensjahren für Mädchen wie für Jungen üblichen Kinderkleides, dazu weiße Strümpfe und grüne Schuhe. Bezeichnenderweise galt Juels dazugehörige Studie nur des geneigten Kopfes des kleinen Prinzen lange Zeit als ein Porträt seiner Schwester, immerhin einer zukünftigen dänischen Königsgattin, doch die Trommel, die Reitgerte und das umgekippte Holzpferd auf Rädern sprechen deutlich genug für einen Jungen.<sup>13</sup> Der durchdachten Komposition zum Trotz, in welcher der Körper des schräg hingelagerten Kindes eine Diagonale bildet, die sich mit den parallelen Diagonalen seiner Arme und der auf der Trommel aufliegenden Reitgerte überkreuzt, wirkt nichts im Bild gestellt – vielmehr dient schon die Wahl des ungewöhnlichen Querformats der Suggestion kindlicher Ungezwungenheit. Statt den Betrachter auf das sitzende Kind herunterblicken zu lassen, weist Juel ihm einen Platz auf Augenhöhe zu, als würde man selbst auf dem Teppich hocken. Die unbeholfen ausgestreckte Hand schließlich findet sich in einer Passage Rousseaus in ihrem gestischen Doppelcharakter beschrieben: Eine solche Geste wirke, bezogen auf einen Gegenstand außer Reichweite, als wollte das Kind »dem Gegenstand befehlen, näher zu kommen, oder als ob es uns auffordere, ihn heranzubringen«.<sup>14</sup> Nach dem gleichen Prinzip gelten Befehl und Aufforderung im Bildnis des Enkels des dänischen Königs zweifellos dem Betrachter.

Entstammen Holzpferd, Trommel und Gerte einer etablierten Ikonografie prinzlichen Nachwuchses (Abb. 3; ♀ 1, 18), der mit gewisser Wahrscheinlichkeit tatsächlich Zeit beim Militär vor sich hatte, so findet sich Spielzeug dieser Art um 1800 längst auch in den Bildnissen von Bürgersöhnen, deren Eltern sich zivilere Karrieren für ihre Kinder wünschten und solche zumeist auch erlebten.<sup>15</sup> Auffällig ist vielmehr, dass in Juels Porträt einzig das Monogramm auf der Trommel auf die Zugehörigkeit zur Herrscherfamilie verweist, auch wenn zur Entstehungszeit nicht abzu sehen war, dass dieser Königsenkel später (vergebens) Anspruch auf den dänischen Thron erheben würde. Ist diese ikonografische Zurückhaltung nur eines der Ergebnisse des Wandels hin zur (von Erwachsenen, nicht von Kindern definierten) »Natürlichkeit«, der sich für Kinderporträts ganz allgemein feststellen lässt, so steht Juels Porträt des Augustenburger Prinzen für den Abschluss einer Entwicklung, die seit ihrer Beschreibung als einer »Entdeckung der Kindheit« durch Ariès bereits das Thema mehrerer Ausstellungen gewesen ist. Allerdings beschrieben die jeweiligen Kuratoren und der französische Historiker nicht den gleichen Wandel, sprachen nicht von der gleichen Entdeckung und streng genommen nicht einmal von der gleichen Kindheit. Der Erfolg der *Geschichte der Kindheit* steht in bemerkenswertem, doch nicht immer bemerkten Missverhältnis zur Plausibilität selbst ihrer Hauptthesen. Für Ariès bedurfte dieser Wandel der Überwindung jener angeblich mittelalterlichen, von Mediävisten indessen vehement bestrittenen »Indifferenz gegenüber dem Kind«, als die er das jahrhundertelange Fehlen autonomer Bildnisse von Kindern interpretierte – dass bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts auch keine solchen von Erwachsenen bekannt sind, reflektierte er dagegen nicht.<sup>16</sup> Zweifel an den Kriterien, nach denen Ariès Texte wie Bilder beurteilte, musste auch die chronologische Großzügigkeit wecken, mit der er die »moderne Familie« irgendwann zwischen dem 16. und dem 19. Jahrhundert diesen Wandel ins Werk setzen ließ, da sie sich um ihre Kinder herum arrangiert, emotionales Kapital in sie investiert und sie entsprechend habe malen lassen.<sup>17</sup> Wenn die erst zu entdeckende Kindheit bei Ariès zugleich als etwas begegnet, das es doch immer gegeben hatte, nur anders und kürzer, nämlich abgeschlossen »mit etwa sieben Jahren«, dann griff er selektiv auf die Einteilung der frühen Lebensalter zurück, die im Mittelalter aus der spätantiken Überlieferung bekannt war.<sup>18</sup> Kindheit setzte Ariès gleich mit der *infantia*, dem Säuglings- und Kleinkindalter als der nur ersten von drei frühen Lebensphasen. Ob dieser bereits der Übergang in die Welt der Erwachsenen folgte, wie Ariès ihn postulierte, ist jedoch eine Frage der Interpretation: Immerhin folgten in diesem Schema die sieben Knaben- und Mädchenjahre der *pueritia*, die günstigstenfalls auch Schuljahre



**Abb. 2**  
Abraham Bosse  
La Joye de la France  
(Allegorie auf die Geburt  
Ludwigs XIV.)  
1638 · Radierung und  
Kupferstich  
The Metropolitan Museum,  
New York, The Elisha  
Whittelsey Collection,  
The Elisha Whittelsey  
Fund, 1951, New York

waren und an die sich noch einmal sieben Jahre der *adolescentia* anschlossen, wie wir sie als die Teenagerjahre bis heute kennen.<sup>19</sup> Nur die erste Lebensphase indessen endete mit einer an Kinderbildnissen sofort ablesbaren äußerlichen Veränderung, dem Ablegen des einer Soutane ähnelnden, bis ins 18. Jahrhundert hinein von Mädchen und Jungen die ersten fünf bis sieben Jahre lang in beinahe identischer Form getragenen Kinderkleides.

Angesichts der fundamentalen Bedeutung, die Ariès diesem Wechsel der Kleidung vom geschlechtsneutralen Kinderkleid gegen Hosen und Röcke als der geschlechtsspezifischen Kleidung der Erwachsenen beimaß, drängt sich der Eindruck auf, dass er sich in seiner These, Kinder seien lange Zeit wie »kleine Erwachsene« dargestellt worden, weil sie nur noch als solche wahrgenommen und behandelt wurden, sogar von bildlichen Darstellungen hatte leiten lassen. Dabei ist gar gerade im dynastischen Bereich nicht besonders klar, was genau die Unkindlichkeit solcher »kleiner Erwachsener« ausmacht bzw. wie viel historische Lebenswirklichkeit in Bildern überhaupt enthalten ist. Am offensichtlichsten, nämlich anhand eines Säuglings mit Krone, wird dies in der Zuspitzung der *La Joye de la France* betitelten Allegorie auf die Geburt des künftigen Ludwig XIV. (Abb. 2) von Abraham Bosse,<sup>20</sup> dessen Kupferstiche Ariès wiederholt heranzog: Dies ist schon deshalb kein Porträt, weil das königliche Privileg, das die bei der Erteilung als vollendet anzunehmende Druckplatte vor Raubdrucken schützte, auf den 9. September 1638 datiert ist, den Tag der Geburt des Thronfolgers. Das Neugeborene, dessen ganzer Körper eng gewickelt ist in einen Stoff mit dem Lilienmuster der Bourbonen und das darüber die Miniaturausgabe eines hermelinbesetzten Krönungsornats trägt, dazu die in Wirklichkeit natürlich zu große Dauphinskrone über einem Spitzenhäubchen, wird von seiner Mutter Anna von Österreich stehend dem Hofstaat und damit den Betrachtern des Kupferstichs präsentiert. Ist dies ein gekrönter Säugling oder ein gewickelter Erwachsener miniaturhaften Formats? Nichts an dieser Darstellung ist wörtlich zu nehmen, und natürlich ist genau dies das Wesen einer Allegorie, doch kann man bei dynastischen Bildnissen nicht zwingend vom Gegenteil ausgehen.

- <sup>[12]</sup> Siehe Poulsen 1991, Bd. 1, S. 231, Kat.-Nr. 878; Ausst.-Kat. Oldenburg 2013, S. 68, Kat.-Nr. 21 (Julia Ettinghaus).
- <sup>[13]</sup> Rückseitig bez. »Karoline Amalie f 28 Juni 1796 d. 1861«; siehe Poulsen 1991, Bd. 1, S. 230f., Kat.-Nr. 877, Bd. 2, S. 545, Abb.
- <sup>[14]</sup> Rousseau 1963, S. 46.
- <sup>[15]</sup> Man vergleiche etwa Francesco de Goyas um 1810 gemaltes Bildnis des Arztsohnes José Costa y Bonells vor seiner Trommel und einem zum »Reiten« geeigneten Holzpferd auf Rollen (The Metropolitan Museum, New York, Inv.-Nr. 61.259); siehe Liedtke 1989, S. 320, Kat.-Nr. 208, Abb.
- <sup>[16]</sup> Ariès 1975, S. 51. Für eine detaillierte, doch längst nicht erschöpfende Kritik der Thesen von Ariès siehe Pollock 1983, S. 1–67.
- <sup>[17]</sup> Ariès 1975, S. 51, 534.
- <sup>[18]</sup> Ebd., S. 559.





**Abb. 3**  
Antoine Pesne  
**Friedrich von Preußen und  
seine Schwester Wilhelmine,  
spätere Markgräfin  
von Bayreuth**  
1714 · Leinwand  
Stiftung Preußische  
Schlösser und Gärten  
Berlin-Brandenburg,  
Schloss Charlottenburg

Der französische Thronfolger im Kupferstich Bosses trägt mit Hermelinmantel und Krone Accessoires, die auch solche gekrönter Erwachsener waren, und doch ist das Kleinkind seinem Alter entsprechend gewickelt. Diese allegorische Kombinatorik versucht keinesfalls glauben zu machen, dass das königliche Wickelkind seine ersten Monate mit Krone und Hermelinmantel verbrachte, doch der im eigentlichen Kinderporträt so anschauliche Wechsel der Kleider legt eine wörtlichere Lesart im Gegenteil nahe. Ob solcher Bildevidenz zu trauen ist, scheint eine andere Frage, denn der reale Kleidertausch ist ein *rite de passage* gewesen, der die Kindheit bestenfalls in den Augen der Kinder selbst beendete – und auch das nur bis zum Beweis des Gegenteils. Unglücklich darüber, »daß ich immer noch als Kind galt«, konnte die späterer eigener Darstellung nach zehnjährige Wilhelmine von Preußen, die ältere Schwester Friedrichs des Großen, bei ihrem Vater Friedrich Wilhelm I. zwar endlich durchsetzen, »mich nunmehr wie eine Erwachsene zu behandeln und mir die Kinderkleider ablegen zu lassen«, doch wurde sie sehr schnell belehrt, dass zwischen beidem kein allzu enger Zusammenhang bestand.<sup>21</sup> Wilhelmines Bayreuther Erinnerungen, denen die Begebenheit entnommen ist, legen ein Datum um 1720 nahe. Tatsächlich aber malte Antoine Pesne schon 1714 die damals fünfjährige Prinzessin in einer goldbesetzten *robe de cour* aus silbrigem Atlas (Abb. 3).<sup>22</sup> Ein Kinderkleid, auf dem allerdings schon der gestickte Stern und die orange-farbene Schärpe des Schwarzen Adlerordens prangen, trägt im gleichen, um die Assistenzfigur eines farbigen Bedienten ergänzten Doppelporträt nur ihr kleiner Bruder, der zukünftige Friedrich II. von Preußen, der als etwa Zweijähriger mit umgehängter Trommel nach seinem Kriegs-

spielzeug gestikuliert und von der Schwester mit der Hand auf der seinen beschwichtigt wird (vergebens, wie man weiß). Vielleicht trogen Wilhelmine ihre Erinnerungen, was den späten Zeitpunkt ihres Kleiderwechsels angeht, doch ist ihr Bildnis im Hofkleid wie jedes Porträt eine Inszenierung und keine Momentaufnahme. Während Ariès in der *Geschichte der Kindheit* dazu neigte, Kinderbildnisse für Fenster in eine unverzerrte historische Realität dahinter zu halten, scheint genau dies ausgeschlossen. Drückt sich die Wertschätzung für die Kindheit nach Ariès aus im »Porträt eines realen Kindes, wie es in einem bestimmten Augenblick seines Lebens gewesen ist«, so wäre daran zu erinnern, dass ein Gemälde kein Spiegel ist und nicht einfach etwas wiedergibt, sondern dass es seine Entstehung lauter künstlerischen Entscheidungen verdankt – getroffen auf Anweisung oder zumindest mit Zustimmung des jeweiligen Bestellers, zumeist der Eltern, und sich, ob affirmativ oder nicht, gegenüber künstlerischen Mustern und Konventionen verhaltend.<sup>23</sup> Dass die kleine Wilhelmine von Preußen, um bei diesen Beispiel zu bleiben, zeitweise tatsächlich mit dem Hermelinmantel vor dem Maler stand, den sie im Doppelporträt von Pesne um ihre Schultern gelegt hat, ist zumindest denkbar; wahrscheinlicher ist, dass das Accessoire ihm gesondert überstellt wurde und er es in Abwesenheit der Porträtierten malte. Ausgeschlossen aber ist, dass die preußische Prinzessin ihre Kindheit mit diesem Hermelinmantel angetan verbrachte, womöglich noch im Sommer, den im Doppelbildnis der vom Bedienten gehaltene Sonnenschirm ebenso evoziert wie ihr Korb mit Blumen. Ähnliches gilt für Ordensstern und Schärpe ihres kleinen Bruders, enthielt doch jedes Ordensreglement Vorschriften, was zu welchen Gelegenheiten anzulegen war – und der höfische Alltag gehörte nicht dazu.

Um die prinzipielle Inszeniertheit von Bildnissen zu verstehen, muss man keinem Hofmaler des 18. Jahrhunderts gesessen haben. Wer Kinderfotos von sich besitzt, die im Studio eines professionellen Fotografen aufgenommen wurden, der weiß sehr gut, wie viel oder wenig solche Porträts über das Dasein eines Kindes verraten: Gegen solche Bildevidenz wurde die Kindheit keinesfalls in Lackschuhen und dem besten Kleid oder mit Jackett, Fliege und einem so akkurat nie wieder gesehenen Seitenscheitel verbracht. Was die kleine Wilhelmine von Preußen betrifft, so bildete der vermutlich graduelle, ostentativ mit dem Sonntagsstaat beginnende Wechsel der Kleider ohnehin nur den Abschluss der ersten Lebensphase, der nun die Knaben- und Mädchenjahre folgten, nicht das Erwachsensein. Jungen, die bei Hof aufwuchsen, würden im gleichen Zug aus dem weiblich geprägten Haushalt der Mutter in den des Vaters wechseln und männliche »Gouverneure« (Erzieher) ganz so an die Seite gestellt bekommen, wie Wilhelmine es für ihren Bruder Friedrich beschrieb, als dieser »in sein siebtes Jahr getreten war«.<sup>24</sup> Doch ließen sich solche Weichenstellungen in Porträts schlechter veranschaulichen als ein Wechsel der Kleidung. So kam trotz oder wegen der Gutgläubigkeit, mit der Ariès ohne Bedenken von Medium, Kontext, Konventionen und Adressaten in Bildnissen nur das »ikonographische Dokument« sah,<sup>25</sup> bis heute keine Ausstellung von Kinderbildnissen umhin, sich zur *Geschichte der Kindheit* und ihren Thesen zu positionieren – ob in Form ausführlicher Widerlegung, mit Spott, durch vorsichtige Zustimmung oder Distanzierung.<sup>26</sup>

## Kindlichkeit und Herrschaft

Die von Ariès konstatierte Seltenheit autonomer Porträts von Kindern bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts immerhin ist real.<sup>27</sup> Während er aber nicht nur deren bald anschwellende Zahl registrierte, die auch die Ausstellung spiegelt, und sie als die »große Neuerung des 17. Jahrhunderts« hervorhob, sah Ariès den Wandel zur neuen Wertschätzung der Kindheit mit diesem Anstieg bereits vollzogen.<sup>28</sup> Die Kunstgeschichte hingegen datiert diese Veränderung üblicherweise erst ins 18. Jahrhundert und deutet sie wahlweise als Ergebnis der rationalistischen Pädagogik John Lockes, dessen *Thoughts Concerning Education* von 1693 in den nächsten Jahrzehnten europaweit rezipiert wurden, als Folge des eine ganz andere Richtung einschlagenden *Émile* Rousseaus von 1762 oder der dazwischen liegenden Aufklärung ganz allgemein.<sup>29</sup> Alles dies spielt bei Ariès keine Rolle, und nicht immer ist die Pointe bemerkt worden, dass der erklärte Antimodernist aus der royalistischen Rechten Frankreichs die Anerkennung der Kindheit auch gar nicht für eine Errungenschaft hielt. Für Ariès war sie vielmehr das bedauerliche Ergebnis des Rückzugs eines egoistischen Bürgertums aus der vermeintlichen Idylle standesübergreifenden Austauschs, als die er die französische Monarchie vor 1789 verklärte.<sup>30</sup>

<sup>21</sup> Weber-Kellermann 1981, S. 62.

<sup>22</sup> Vgl. Berckenhagen et al. 1958, S. 128, Kat.-Nr. 115a (datierbar anhand eines Briefes der Königin über ihre Bestellung beim Künstler).



## Anthonis van Dyck **Prinz Wilhelm II. von Oranien-Nassau**

Um 1631/32  
 Leinwand · 119 × 105 cm  
 Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Schloss Mosigkau  
 Inv.-Nr. Mos-13

Provenienz: Gemalt im Auftrag Friedrich Heinrichs von Oranien-Nassau; bis 1675 im Besitz seiner Witwe Amalia von Solms, Den Haag; 1675 Albertine Agnes von Nassau-Dietz, Oranjewoud; 1696 Henriette Catharina von Anhalt-Dessau; 1708 Herzog Heinrich von Sachsen-Weißenfels-Barby (?); 1728 (?) Marie Eleonore von Radziwiłł, Dessau; 1756 erworben durch Anna Wilhelmine Prinzessin von Anhalt-Dessau, Schloss Mosigkau; 1780 Hochadeliges Fräuleinstift zu Mosigkau; 1951 Staatliches Museum Schloss Mosigkau; 1997 Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Schloss Mosigkau

Literatur: Ausst.-Kat. Krefeld/Oranienburg/Apeldoorn 1999, S. 117f., Kat. Nr. 5.10 (Wolfgang Savelsberg); Barnes et al. 2004, S. 339–341, Kat. Nr. III.114

Wilhelm II. von Oranien-Nassau (1626–1650) ist fünf oder sechs Jahre alt in diesem ersten Bildnis, das Anthonis van Dyck vermutlich im Winter 1631/32 in Den Haag von ihm malte. In einem zweiten, das 1641 in London entstand, posierte Wilhelm als 15-jähriger Bräutigam zusammen mit seiner noch jüngeren Kindsbraut, der nur neun Jahre alten Prinzessin Maria von England.<sup>1</sup> Der kleine Prinz, erstgeborener Sohn des niederländischen Statthalters Friedrich Heinrich von Oranien-Nassau und Amalias zu Solms-Braunfels, trägt ein fußlanges, oranges Samtkleid mit geschlitzten Ärmeln, breitem Spitzenkragen und Schleppe, dazu ein schwarzes Samtbaret mit Federn. Die Kinderkleider legte Wilhelm erst 1633 ab, als er sieben Jahre alt war.<sup>2</sup> Wie das schlanke Windspiel an seiner Seite blickt Wilhelm aufmerksam, doch unaufgeregt aus der gegenläufigen Bewegung nach rechts, in die auch seine Rechte vorausweist, auf etwas, das links außerhalb des Bildraumes liegt. Gravitas und Kindlichkeit, natürliche Neugier und angelernte Affektkontrolle gehen jene Verbindung ein, für die Van Dyck gerade als Porträtist von Kindern so geschätzt und berühmt war.

Der Prinz wird von einem kannelierten Säulenschaft hinterfangen, der als Hinweis auf die Herrschertugend der *fortitudo* (Stärke) zu lesen ist, und einer Tapiserie, auf der das Wappen und der Löwe des Hauses Oranien-Nassau prangen. Wie das Orangenbäumchen am linken Bildrand und selbst die orangene Farbe des Kinderkleids dienen diese Elemente dazu, den einzigen Sohn Friedrich Heinrichs als dessen Nachfolger im Amt des Statthalters der Vereinigten Niederlande zu präsentieren. Nichts im Bild weist auf die Republik oder deren parlamentarische Vertretung, die Generalstände, die seit der Geburt Wilhelms als dessen Patenkollektiv firmierten.<sup>3</sup>

Anders als die Würde eines Prinzen von Oranien und Grafen von Nassau war die Statthalterschaft der gesamten Niederlande kein erbliches Amt, auch wenn seit Beginn der Republik alle *Stadhouder* aus dem Haus Oranien-Nassau stammten.<sup>4</sup> Ursprünglich ausgeübt in Vertretung des habsburgischen Monarchen in den Niederlanden, blieb das Amt des Statthalters in der Republik als politische und militärische Führungsposition erhalten, deren quasi-monarchische Züge immer wieder zu Konflikten mit den Generalständen führten. Wilhelms ehrgeizigem Vater, der das Amt seit 1625 hielt, war in der *Acte van Survivance* vom April 1631 durch fünf der sieben nordniederländischen Provinzen sogar dessen künftige Weitergabe an seinen Sohn verbrieft worden, doch eben nicht durch alle. Die kurze Statthalterschaft Wilhelms II. ab 1647 war geprägt durch die Gegnerschaft besonders der mächtigen Provinz Holland, deren Widerstand er am Ende durch einen Marsch auf Amsterdam militärisch zu brechen versuchte.

<sup>1</sup> *Wilhelm II., Prinz von Oranien-Nassau, und seine Braut Maria, Prinzessin von England*, 1641, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv.-Nr. SK-A-102; siehe Ausst.-Kat. Antwerpen/London 1999, S. 338, Kat.-Nr. 105, Abb. (Judy Egerton).  
<sup>2</sup> Siehe Huygens 1884, S. 24 (4.7.1633). Das Jahr wird bisweilen falsch als 1631 angegeben, so in Baudouin 2003, S. 157.  
<sup>3</sup> Siehe Lademacher 1999, S. 51.  
<sup>4</sup> Zur Statthalterschaft siehe ebd., bes. S. 43f.







**Abb. 1**  
 Adriaen Hannemann  
 Prinz Wilhelm III.  
 von Oranien-Nassau  
 1654 · Leinwand  
 Rijksmuseum, Amsterdam

<sup>5</sup> Für die beiden als Pendants angelegten Kniestücke siehe Walsh 1994, S. 224f., Abb. 2, 3.  
<sup>6</sup> Lademacher 1999, S. 58.  
<sup>7</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Haarlem/Amsterdam 2000, S. 233f., Kat.-Nr. 62. Hannemann hatte sich bereits vor Van Dyck in London niedergelassen und brachte 1640 eine ganz an dessen Erfolgen orientierte Bildnismalerei nach Den Haag zurück (vgl. Sluijter 2003, S. 18).  
<sup>8</sup> Rīga, Arzēmu mākslas muzejs, Inv.-Nr. GL-162; Ausst.-Kat. Krefeld/Oranienburg/Apeldoorn 1999, S. 119, Kat.-Nr. 5.11 (Wies Erkelenz).

Das Kinderbildnis Wilhelms II. entstand mindestens ein halbes Jahr nach Verabschiedung der *Acte van Survivance* und brachte die dynastischen Aspirationen seiner Eltern zum Vortrag, die sich ebenfalls von Van Dyck porträtieren ließen.<sup>5</sup> Dennoch (oder vielmehr deswegen) blieb die Position des Statthalters nach dem frühem Tod Wilhelms II. an den Blättern 1650 für mehr als zwei Jahrzehnte unbesetzt. Mehr noch, die Provinz Holland schloss in einer geheimen Klausel der *Acte van Secluse* vom April 1654 ausdrücklich alle Mitglieder des Hauses Oranien-Nassau vom Statthalteramt aus.<sup>6</sup> Indem die Witwe Friedrich Heinrichs, Amalia zu Solms-Braunfels, ihren nun vierjährigen Enkel, den kurz nach dessen Tod zur Welt gekommenen Sohn Wilhelms II., im gleichen Jahr durch Adriaen Hannemann nach dem Muster porträtieren ließ, das Van Dyck vorgegeben hatte, hielt sie den Anspruch der Oranier auf die Statthalterwürde dennoch aufrecht: Im Bildnis Hannemanns (Abb. 1) greift der vor einem Orangenbäumchen stehende Prinz eine Frucht, während die stachelige Distel zu seinen Füßen als Verweis auf die exilierte englische Königsfamilie der Stuarts zu lesen ist, der er mütterlicherseits angehörte.<sup>7</sup> Etwas jünger als sein Vater im Bildnis Van Dycks, trägt Wilhelm III. unter dem schwarzen Barett mit Federschmuck noch eine Haube, und über dem Kinderkleid eine Schürze. Erst die Katastrophe des französischen Angriffs 1672 brachte dem Sohn Wilhelms II. die Ernennung zum Statthalter, bevor er nach der »Glorious Revolution« von 1688 als König William III. nach England wechselte.

Eine der Werkstatt Van Dycks zugeschriebene Wiederholung des Bildnisses Wilhelms II. befindet sich im Kunstmuseum Rigaer Börse.<sup>8</sup> Im Verlag der Dessauer Chalcographischen Gesellschaft erschien 1797 ein Nachstich des Kupferstechers Franz Xaver Michelis (1744), der andeutet, welche Wertschätzung Van Dyck und seinen Kinderporträts gerade im Übergang von Aufklärung, Revolution und Romantik entgegengebracht wurde. ♦ GW





Balthasar Denner, Jacob van Schuppen,  
Franz de Paula Ferg und Franz Werner Tamm

## Barthold Heinrich, Anna Ilsabe und Johann Bernhard Brockes

Um 1720–1725

Leinwand · 110 × 92 cm

Rückseitig alte Beschriftung *B. H. Brockes hat die  
Originalia / Denner die Portraits / van Schuppen die Figuren /  
von Tham die Blumen / Ferg die Landschaft / gemacht.*

Hamburger Kunsthalle

Inv.-Nr. HK-36

Provenienz: Erbgang in der Familie; Geschenk der Erben  
Hermann Maneckes, 1858

Literatur: Gerkens 1971, S. 105–108; Kat. Hamburg 2007, S. 110f.  
(Gerrit Walczak)

In einem Garten oder Park sind die drei ältesten Kinder des Hamburger Juristen, Ratsherrn und Naturlyrikers Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) arrangiert. Auf einer steinernen Balustrade sitzt in der Mitte die drei oder vier Jahre alte, nach ihrer Mutter benannte Anna Ilsabe (geboren 1717) in einem blauen Kleid mit Schürze. Links von ihr steht der mit fünf oder sechs Jahren Älteste, der 1715 zur Welt gekommene Barthold Heinrich, der die Rechte um ihre Schulter gelegt hat; rechts Johann Bernhard, 1716 geboren, mit einem Korb, dem seine Schwester einen Pfirsich und die von ihr emporgehaltene Rose entnommen hat. Die beiden Jungen in ihren kragenlosen, goldbetressten Justeaucorps geben sich der Schwester gegenüber als vorbildliche kleine Kavaliers.

<sup>1</sup> Grundlegend für die folgenden Ausführungen ist Gerkens 1969, S. 107f.

<sup>2</sup> Dazu malte Denner ein nur im Kupferstich überliefertes Halbporträt Brockes' und zwei Bildnisminiaturen, auch besaß dieser einen der hyperrealistischen Studienköpfe Denners und ein Blumenstilleben. Siehe das Faksimile des Katalogs in Klemper/Ketelsen/Zelle 1998, Bd. 2, S. 309–315, hier S. 310f., Nr. 25, 62.

<sup>3</sup> Siehe Kat. Hamburg 2007, S. 111f. (Gerrit Walczak); Gerkens 1971, bes. S. 108.

<sup>4</sup> Siehe Kat. Hamburg 2007, S. 109f. (Gerrit Walczak); Gerkens 1969, bes. S. 108.

Ungewöhnlich ist zunächst die Entstehung des Gemäldes, denn außer dem laut rückseitiger Beschriftung für die »Originalia« zuständigen Brockes waren nicht weniger als vier Maler beteiligt.<sup>1</sup> In Hamburg malte Balthasar Denner vor Mai 1721, als er über Amsterdam für einige Jahre nach London wechselte, die Köpfe der Kinder als die eigentlichen »Portraits«. Brockes selbst reiste im gleichen Monat im Auftrag des Hamburger Rates an den Wiener Hof und muss die Leinwand mitgenommen haben, da Jacob van Schuppen nur dort die »Figuren« gemalt haben kann, worunter man vor allem die Gewandpartien und Hände verstehen darf. Franz Werner Tamm dürfte ebenfalls in Wien die Früchte und »Blumen« ergänzt haben. Der Landschaftsmaler Franz de Paula Ferg schließlich ist 1720 in Braunschweig tätig gewesen und wechselte wohl noch im gleichen Jahr nach London – er dürfte über Hamburg gereist sein und steuerte bei dieser Gelegenheit möglicherweise die Landschaft bei, doch ist durchaus auch denkbar, dass Brockes die Leinwand nach London spedierte.

Brockes, den Denner 1710 das erste Mal porträtiert hatte, gab nach der Rückkehr des Malers aus London zwei Gruppenbildnisse weiterer sechs seiner Kinder bei diesem allein in Auftrag, die 1728/29 als Pendants entstanden.<sup>2</sup> Als erstes malte Denner das schon recht erwachsen wirkende Porträt (Abb. 1) des zehnjährigen Erich Nicolaus, der Maria Anna, neun Jahre alt, und der siebenjährigen Catharina Margareta.<sup>3</sup> Das Gegenstück (Abb. 2) arrangierte Joachim Wilhelm, sechs Jahre alt, den vierjährigen Julius Herman und, im Kinderkleid mit gepolsterter Fallhaube, den zwei Jahre alten Garlieb Joachim.<sup>4</sup> Die ursprünglich etwas kleinere Leinwand des ersten Bildnisses von Kindern Brockes' wurde nachträglich und mutmaßlich durch Denner selbst auf das Maß der beiden späteren erweitert.

Dass Brockes drei Gruppenbildnisse von immerhin neun seiner zwölf Kinder – nur sieben von ihnen erreichten das Alter von Erwachsenen – von Denner bzw. unter dessen maßgeblicher Beteiligung malen ließ, ist ungewöhnlich, denn man würde als Dreiviertelporträts angelegte Gruppenbildnisse von Kindern eher in der höfischen Sphäre verorten. Doch arbeitete Denner nicht nur für die norddeutschen Höfe, sondern auch für bürgerliche Oberschichten, deren Repräsentations- und





<sup>5</sup> Ausst.-Kat. Hamburg 1969, S. 7 (Gehrhard Gerkens). Vgl. Leppien 2001, S. 180f.

<sup>6</sup> Willem Hendrik, Cornelia und Catharina Hester Nolthenius, um 1738, Privatbesitz; siehe Niemeijer 1970, S. 207f., Abb. 9.

<sup>7</sup> Siehe Brockes 2012, S. 7–15, 20–22 (Zitat S. 8).

Konsumbedürfnisse sich ebenso aus der Adelskultur bedienten wie sie in diese zurückwirkten – nicht von ungefähr ist mit Blick auf Denners Bildnisse von einer »Durchdringung der höfischen und der bürgerlichen Sphäre« gesprochen worden.<sup>5</sup> Weil es diese auch in den vermeintlich bürgerlichen Niederlanden gab, Hamburgs damals wichtigstem Handelspartner, verfügt Denners vergleichbares, um 1738 in Amsterdam entstandenes Bildnis der drei Kinder des Kaufmanns Balthasar Nolthenius sogar über eine schwere, direkt dem barocken Standesporträt entnommene Draperie mit Kordeln vor einer Säule.<sup>6</sup> Denners Auftraggeber ließ in seiner Autobiografie ebenfalls keinen Zweifel daran, wie eng sich Bürger wie er, die es sich finanziell leisten konnten, und »Graffen und Baronen« besonders an den Universitäten, auf Bildungsreisen und in literarischen Zirkeln vermengten.<sup>7</sup> Brockes war wirtschaftlich unabhängig, sammelte Kunst, besaß ein Landhaus mit großem Garten vor der Stadt und wurde schließlich 1730 zum kaiserlichen Pfalzgrafen erhoben – eine Abgrenzung zur Adelskultur würde letztlich überraschen.



**Abb. 1**  
Balthasar Denner  
Anna Maria, Erich  
Nicolaus und Catharina  
Margaretha Brockes  
um 1728 · Leinwand  
Hamburger Kunsthalle



**Abb. 2**  
Balthasar Denner  
Julius Hermann, Joachim Wilhelm  
und Garlieb Joachim Brockes  
um 1729 · Leinwand  
Hamburger Kunsthalle

Alle drei Bildnisse der Brockes-Kinder zeichnen sich durch deren Verknüpfung in Gesten und Blicken aus, durch Arrangements, die trotz ihrer Künstlichkeit schlüssig wirken, und dadurch, dass für jedes einzelne ein geschlechts- und alterstypisches Verhalten angedeutet scheint. Es waren dies Mittel, die von Anbeginn auch Denners Gruppenbildnisse ganzer Herrscherfamilien in der Art englischer Konversationsstücke (*conversation pieces*) vor allzu großer Steifheit bewahrten. Doch die Kinder sind näher an den Betrachter herangerückt als in solchen Bildnissen mit ihrer größeren Personenzahl, weshalb die Rolle von Blumen und Früchten in ihren Händen, für die Denner keinesfalls auf einen Spezialisten wie T'amm angewiesen war, umso mehr ins Auge fällt. Sie geht auf die Physikotheologie Brockes' zurück, der als Naturlyriker des ab 1721 veröffentlichten *Irdischen Vergnügens in Gott* zu den wichtigsten Autoren der Hamburger Frühaufklärung zählte. Sinnliche Wahrnehmung und Studium der Natur sind in der Reimschmiede des Vaters der Kinder durchweg Anlass zu religiösem Empfinden, weil Gott sich in allen ihren Formen offenbart. So harrt die Rose, die Anna Ilsabe emporhält, der Aufmerksamkeit des erwartungsvoll von ihr angeblickten Johann Bernhard, denn »Augen, die deine Vortrefflichkeit sehen, / Müssen, vor Anmuth erstaunet, gestehen, / Daß dich ein Göttlicher Finger gemacht«.<sup>8</sup> Auch die gerade unbeachtete Pflaume in ihrer Linken lohnt der Betrachtung, die kindliche Welt – und Gotteserfahrung gleichermaßen birgt: »Ferner kann von Gottes Güte / Auch die Pflaume Zeuge seyn«, weiß der letzte, posthum veröffentlichte Band des *Irdischen Vergnügens*.<sup>9</sup> ♦ GW

<sup>8</sup> Brockes 1721–1748, Bd. 1, S. 12 (von Georg Friedrich Händel in der letzten seiner *Neun deutschen Arien* vertont).

<sup>9</sup> Ebd., Bd. 9, S. 162.



## Johann Friedrich August Tischbein Zwei Mädchen an der Dessauer Muldbücke (die Töchter des Malers?)

1797

Leinwand · 122 × 72,5 cm

Bez. *F. Tischbein 1797* (links unten)

Rückseite bez. *75 restaur. Normann*

Anhaltische Gemädegalerie Dessau

Gal.-Nr. 220

Provenienz: 1875 in herzoglichem Besitz; 1923 Residenzschloss Dessau, 3. Stock, Zimmer 114, Inv. Nr. 2363; 1927 Anhaltische Gemädegalerie Dessau, Palais Reina

Literatur: Stoll 1923, S. 183; Kat. Dessau 1927, S. 57, Gal.-Nr. 220; Franke 1987, S. 95; Franke 1992, Bd. 1, S. 111, Bd. 2, S. 476f., WZ 464

Das ungewöhnlich schmale Hochformat zeigt zwei Mädchen, die sich einander zugewandt in der freien Landschaft niedergelassen haben. Das rechts im Vordergrund kniende Mädchen im sandfarbenen Kleid balanciert einen Korb mit Blumen auf seinem linken Bein und überreicht ihrer Begleiterin eine üppig blühende Rose. Diese nimmt die Blume in gezielter Handhaltung entgegen, wendet ihren Blick aber nicht auf das empfangene Geschenk, sondern in freundlicher Vertrautheit aus dem Bild heraus zum Betrachter. Der Ort des Geschehens ist eindeutig zu bestimmen. Im Hintergrund wird über der Dessauer Muldbücke ein Abschnitt der Fassade des von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699–1753) entworfenen Ostflügels des Residenzschlosses mit seinen charakteristischen großflächigen Schiebefenstern sichtbar. Dort im Schloss ist das Gemälde auch erstmals 1923 mit dem Titel *Zwei Prinzessinnen von Anhalt* nachweisbar.<sup>1</sup> Bereits 1927 befand es sich in der Dauerausstellung der Anhaltischen Gemädegalerie, versehen mit dem inzwischen präziseren Titel *Prinzessin Amalie Auguste (1793–1854) und Luise Friederike (1798–1858) von Anhalt-Dessau als Kinder mit Blumen*.<sup>2</sup> Diese Benennung der beiden dargestellten Mädchen lässt sich jedoch nicht mit der links unten auf der Bildfläche lesbaren Bezeichnung *F. Tischbein 1797* vereinbaren, welche in ihrer Form ganz mit den sonst von Tischbein angebrachten Signaturen und Datierungen übereinstimmt. Denn 1797 wäre die jüngere der beiden Prinzessinnen noch nicht einmal geboren. Die ältere der beiden, Amalia Augusta, kennen wir aus anderen Porträts Tischbeins sehr gut (Abb. 13, 18), welche mit keinem der beiden Mädchen Ähnlichkeit zeigen. Da damals kein Überfluss an Prinzessinnen von Anhalt-Dessau existierte<sup>3</sup>, erscheint der Vorschlag Martin Frankes überzeugender, die Identifizierung der dargestellten Mädchen mit den anhaltischen Prinzessinnen aufzugeben und in ihnen die Töchter des Malers zu erkennen. Insbesondere in dem vorderen Mädchen ließe sich gut die damals etwa zehnjährige Elisabeth (Betty) Tischbein vermuten (1787–1867), die ihr Vater 1804 in sehr ähnlicher Profilansicht festgehalten hat.<sup>4</sup> Auch in einem 1796 für Prinz Johann Georg von Anhalt-Dessau (1748–1811) angefertigten Familienbild des Künstlers erscheinen beide Töchter (Abb. 1).<sup>5</sup> Caroline (1783–1842), die ältere der beiden, wirkt hier jedoch entwickelter als das hintere Mädchen auf dem ein Jahr später entstandenen Dessauer Porträt, weshalb diese Identifizierung zu hinterfragen wäre.

- <sup>1</sup> Stoll 1923, S. 183. Die angegebenen Maße (70 × 110 cm) sind widersprüchlich, aber die herzogliche Inv.-Nr. 2363 identifiziert das Gemälde eindeutig.
- <sup>2</sup> Kat. Dessau 1927, S. 57, Gal.-Nr. 220, mit der Maßangabe 120 × 71 cm und der alten herzoglichen Inv.-Nr. 2363.
- <sup>3</sup> Der Fürst besaß nur einen legitimen Sohn, seine Brüder keine legitimen Kinder. Kleine Prinzessinnen von Anhalt-Dessau waren damals also nur Amalia Augusta und Luise Friederike, die Töchter des Erbprinzen.
- <sup>4</sup> *Die Künstler Töchter als Personifikationen von Schauspiel und Musik*, Kunsthistorisches Museum Wien.
- <sup>5</sup> *Porträt des Künstlers und seiner Familie*, Franke 1993, Bd. 2, S. 474, WV 463. Das Bild befand sich lange im Museum der bildenden Künste Leipzig und ist seit 2014 im Eigentum des Fürsten von und zu Liechtenstein (Inv.-Nr. GE 2505).

Ungewöhnlich erscheint es aber nicht, dass Tischbein in dieser Zeit Angehörige seiner eigenen Familie ins Bild setzte, entstanden doch seine beiden großen Familienbilder jeweils am Anfang und am Ende seiner Zeit in Dessau: das schon erwähnte Bild für Prinz Johann Georg wurde 1796 fertiggestellt; das sich heute im Leipziger Museum befindliche Familienbild, welches den 1797 geborenen Sohn Carl Wilhelm einschloss, wurde 1800 vollendet, als die Familie inzwischen nach Leipzig gezogen war (Abb. 6 auf S. 15). »Ein behagliches Stilleben genossen wir gerade besonders während der Jahre, die wir in Dessau zubrachten«, erinnert sich Jahrzehnte später Caroline, »unvergesslich sind mir diese freundlichen Abende geblieben. Die Eltern gingen nur selten in





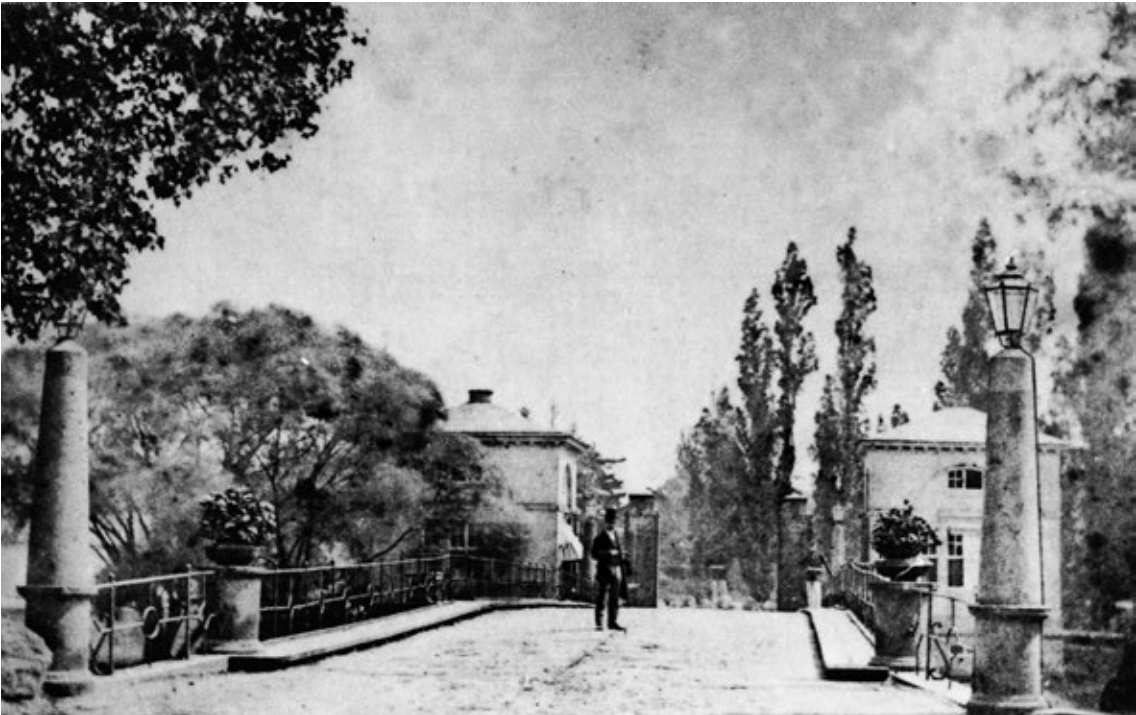
Gesellschaft. [...] Der Vater beschäftigte sich dabei mit Entwürfen zu Gemälden oder kleinen Zeichnungen in Crayon, und wir strickten, nähten oder spielten mit einer Art Puppen [...]. Die Mutter las geschichtliche Werke, Reisebeschreibungen, oft aber auch einen guten alten oder neuen Roman vor. [...] Wenn er so mit uns und der Mutter im traulichen Stübchen saß, konnte er wohl plötzlich im erhebenden Gefühl seines Glückes aufspringen und uns der Reihe nach umarmen.«<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Zitiert nach Stoll 1923, S. 115f.  
<sup>7</sup> Zitiert nach ebd., S. 115.

Unklar ist, unter welchen Umständen das Gemälde in den herzoglichen Besitz gelangte. Ebenso, ab wann man in ihm anhaltische Prinzessinnen zu erkennen meinte. Die rückseitige Beschriftung lässt erschließen, dass das Bild 1875 durch Rudolf von Normann (1806–1882) restauriert wurde, einen Landschaftsmaler der Düsseldorfer Schule, der 1866 als Theaterintendant und Kammerherr an den Dessauer Hof gekommen war. Die Höhe der herzoglichen Inventarnummer deutet darauf hin, dass das Bild bei Erfassung des herzoglichen Gemäldeinventars um 1850 sich nicht im Residenzschloss oder in den Schlössern Georgium, Luisium oder Wörlitz befand. Es könnte aber in der zweiten Jahrhunderthälfte neu erworben worden sein oder aus einem der Dessauer Prinzenpalais in das Residenzschloss gelangt sein. Womöglich aus dem Erbprinzipalpalais, welches Erbprinzessin Christiane Amalie (1774–1846) lange bewohnte, die mehrfach von Tischbein festgehalten wurde. »In der letzten Zeit waren wir«, erinnert sich Caroline Tischbein in Bezug auf die Dessauer Jahre, »das heißt die Mutter und wir Töchter, oft bei der Erbprinzessin von Dessau zum Tee. Diese vortreffliche Fürstin liebte die Musik und fand besondere Freude an unserem Gesang, der sich immer mehr vervollkommnete [...]. Wir erlangten eine Art Berühmtheit, welche dem Vater vielleicht noch mehr Freude machte als uns.«<sup>7</sup>



**Abb. 1**  
Johann Friedrich August Tischbein  
Porträt des Künstlers und seiner Familie  
1796 · Leinwand · LIECHTENSTEIN.  
The Princely Collections, Vaduz–Vienna



**Abb. 2**  
Gustav Völkerling  
Die Muldbrücke in Dessau,  
von der Stadt gesehen  
um 1860 · Fotografie  
(Visitformat)

Ein (bewusster oder unbewusster) Hinweis auf die Erbprinzessin ist in dem Gemälde der beiden Mädchen, welches stark an die Freundschaftsbilder der Aufklärungszeit erinnert, enthalten. Tischbein siedelte seine Porträts nur selten an einem wiedererkennbaren Ort an. Für die Dessauer Fürstenfamilie tat er das in seinem Bildnis der Kinder des Erbprinzen (vgl. ● 18) und in einem der ganzfigurigen Porträts der Fürstin Louise, in welchem er sie bewusst an einem Rundaltar der Wörlitzer Anlagen platzierte, um sie als Vestalin zu inszenieren.<sup>8</sup> Die beiden Mädchen sind gut erkennbar am Ufer der Mulde, unweit des Dessauer Residenzschlosses dargestellt. Rechts, unterhalb der Fassade des Ostflügels, sind ein flacher Bogen, das schmiedeeiserne Gitter und einer der kegelförmigen Obeliskender Muldbrücke zu erkennen, welche 1797, im selben Jahr wie das Gemälde, fertiggestellt wurde.<sup>9</sup> Die von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736–1800) entworfene Brücke führte aus dem Lustgarten und der Muldstraße auf die östliche Flusseite, wohin sich Einwohner und Gäste der Stadt gern begaben, um im Dessauer Tiergarten zu spazieren oder auf der Hauptstraße des Gartenreichs nach Wörlitz zu fahren (Abb. 2). Sie überquerten dabei auch die kleine Insel zwischen der Ober- und der Untermulde, auf deren nördlichem Zipfel sich die beiden Mädchen des Tischbein-Gemäldes niedergelassen haben. Obwohl die Brücke erst im Dezember 1797 ganz vollendet war, weihte man sie bewusst schon am 29. Juni, dem Geburtstag der Erbprinzessin Christiane Amalie, feierlich ein. Fürstin Louise notierte an diesem Tag, dass sie am Morgen »zum Geburtstagskinde gefahren, von dort mit allen und die kleine Kinder über die Brücke, welche eingeweiht wurde, und Verse von Behr[isch] abgesungen«<sup>10</sup>. Wir kennen die Gelegenheitsverse des Pädagogen Ernst Wolfgang Behrisch (1738–1809) für diesen Anlass nicht. Sicher haben sie den Geburtstag und die Brückenweihe in Verbindung gebracht.

<sup>8</sup> *Fürstin Louise von Anhalt-Dessau als Vestalin*, 1799. Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Gal.-Nr. 221. Franke 1993, Bd. 2, S. 27, WV 18.  
<sup>9</sup> Harksen 1937, S. 85f.  
<sup>10</sup> Zitiert nach Pfeifer/Quilitzsch/Schlansky 2010, Bd. 1, S. 305.

Unabhängig davon, ob der Maler nun seine eigenen Töchter in dem Gemälde festhielt oder aber andere Dessauer Mädchen – seien es Prinzessinnen oder Bürgertöchter –, es bleibt gerade der Umstand bezeichnend, dass Tischbein den sozialen Stand der Dargestellten nicht markierte. Wie kurz davor in seinem Porträt der Prinzessin Amalia Augusta (● 13) verzichtete er auf Abzeichen und Attribute, welche auf einen adligen oder fürstlichen Rang hinweisen könnten. Mit dieser Bildpraxis vertraut, konnten spätere Aufseher der herzoglichen Sammlungen leicht darauf verfallen, in ihnen kleine Prinzessinnen zu erkennen. ♦ RR



## Johann Friedrich August Tischbein Anne Pauline Dufour-Feronce mit ihrem Sohn Jean Marc Albert

1802

Leinwand, doubliert

125 × 106 cm (beschnitten)

Hessen Kassel Heritage,  
Gemäldegalerie Alte Meister  
Inv.-Nr. GK 956

Provenienz: Erworben 1958 von Marc Dufour-Feronce,  
Berlin-Zehlendorf

Literatur: Kat. Kassel 2003, S. 196–198, Kat.-Nr. 171

Tischbeins Dreiviertelporträt der Anne Pauline Dufour-Feronce (1774–1839) mit ihrem Sohn Jean Marc Albert (1798–1861) besitzt sein Gegenstück im Bildnis ihres Gatten Jacques Ferdinand mit der neun Jahre alten Tochter Constance Aimée (Abb. 1).<sup>1</sup> Dank dieses Pendants ist das ursprüngliche Format bekannt: Das Porträt hatte auch sie in ganzer Figur gezeigt, doch die Leinwand ist in den Jahrzehnten nach 1809 oben und unten um insgesamt 68 Zentimeter beschnitten worden, an den Seiten um 14 Zentimeter. Beide Ehepartner stammten aus in Leipzig etablierten Hugenotten- und Kaufmannsfamilien. Jacques Ferdinand Dufour-Feronce arbeitete seit dem Jahr ihrer Eheschließung 1792 im Seidengroßhandel der Familie, trat nach dessen Tod 1805 als Teilhaber in das Unternehmen ein und wurde 1816 in den Adelsstand erhoben. Der sich im Bildnis der Mutter an sie schmiegende Jean Marc Albert Dufour trat nach dem Tod seines Vaters 1817 dessen Nachfolge an, investierte ab 1835 zusätzlich in den Eisenbahnbau und war schließlich in erster Linie als Bankier tätig.

Während Tischbeins Bildnis Jacques Ferdinand Dufour-Feronces den Kaufmann in Stiefeln und gelber Hirschlederhose unter einem Baum sitzend in der kulissenhaft wirkenden Natur präsentiert, ist seiner Frau die häusliche Sphäre zugewiesen. Anne Pauline Dufour-Feronce sitzt in einem zurückhaltend dekorierten, doch ausweislich der angeschnittenen Statue rechts imposant dimensionierten Interieur, in dem der Arbeitsbeutel auf dem Nähtisch und die florale Stickarbeit im Rahmen daneben auf die häusliche Tugend weiblichen Fleißes weisen. So wenig die generische Landschaft im Pendant den Landsitz der Familie im damals vor der Stadt liegenden Connewitz wiedergibt,<sup>2</sup> so wenig lässt sich die anzunehmende Deckenhöhe mit dem 1794 von der Familie erworbenen Romanushaus vereinbaren, einem der prachtvollsten barocken Wohnbauten Leipzigs.

<sup>1</sup> Siehe Kat. Kassel 2003, S. 198–200, Kat.-Nr. 172.

<sup>2</sup> Siehe Ausst.-Kat. Kassel/Leipzig 2005, S. 194, unter Kat.-Nr. 63 (Richard Hüttel).

<sup>3</sup> Siehe zuletzt Lange 2020, S. 37.

Die Mittzwanzigerin trägt ein schlichtes weißes Musselinkleid mit kurzen Ärmeln, ein sogenanntes *chemise à l'enfant*, und hat ihre dunklen Locken *à la grecque* in die Stirn gelegt. Den vierjährigen Jean Marc Albert, der die Arme zärtlich um sie geschlungen und den Kopf auf ihre Schuler gelegt hat, hält sie auf ihrem Schoß. Aus solcher Innigkeit blicken Mutter und Sohn ganz so auf den Betrachter, wie der Vater und die ältere Schwester im Gegenstück. Die Zuordnung von Sohn und Tochter zu Mutter und Vater, die in den beiden Bildnissen gerade nicht dem hergebrachten Muster nach außen gewandter männlicher Tätigkeit und weiblicher Häuslichkeit folgt, dem Tischbein für die Eltern treu blieb, dürfte sich zwar aus dem Altersunterschied und dem entsprechend unterschiedlichen Aktionsradius der Kinder ergeben haben, entspricht jedoch auch dem empfindsameren Ideal nicht nur von Mutter-, sondern auch von Vaterschaft.<sup>3</sup> Während Constance Aimée im Pendant ein weißes Musselinkleid analog zu dem der Mutter trägt, führt ihr Bruder einen moosgrünen, Jungen vorbehaltenen Hosenanzug mit Latz und kurzer Jacke vor, wie er als *skeleton suit* zuerst in England aufgekommen war.







**Abb. 1**  
Johann Friedrich August  
Tischbein  
Jacques Ferdinand Dufour-  
Feronce mit seiner Tochter  
Constance Aimée  
1802 · Leinwand  
Hessen Kassel Heritage,  
Gemäldegalerie Alte Meister

<sup>4</sup> Museum Burg Gndenstein, Kohren-Salis; siehe Hüttel 2005, S. 52f., Abb. 20.  
<sup>5</sup> Lefébure 1789, S. 21 («peut être son plus charmant ouvrage»). Zu diesem Selbstporträt siehe Ausst.-Kat. Fort Worth 1982, S. 75, unter Nr. 25, Abb. 26 (Joseph Baillio), und Hüttel 2005, S. 51f., Abb. 19.

Welchen Wert die Familie Dufour auf ein zärtliches Verhältnis zu ihren Kindern legte, wird anschaulich auch in Tischbeins zwei Jahre später gemaltem Dreiviertelporträt des damaligen Seniorchefs mit einer anderen Enkelin. Jacques Marc Antoine Dufour, der Vater Jacques Ferdinand Dufour-Feronces, ließ sich sitzend mit der an ihn geschmiegtten, den Kopf auf seine Schulter legenden Enkelin Pauline Platzmann porträtieren, einem Mädchen von 13 Jahren.<sup>4</sup> Allerdings war der seit 1800 in Leipzig ansässige Tischbein auch ein Spezialist für empathisch empfindsame Bildnisse von Eltern oder Großeltern mit Kindern und Enkeln, die immer wieder in Verbindung gebracht wurden mit entsprechenden Porträts der bis 1789 in Paris tätigen, 1795 und 1801 auf dem Weg von und nach Sankt Petersburg durch Deutschland reisenden Elisabeth Vigée-Le Brun. Gerade das Bildnis der Anne Pauline Dufour Feronce mit ihrem kleinen Sohn wirkt wie eine repräsentativer angelegte Adaption des *Selbstbildnisses mit der Tochter Julie* (Abb. 2), das Kritikern im Salon von 1789 als »vielleicht ihr charmantestes Werk«<sup>5</sup> gegolten hatte.

<sup>6</sup> Musée du Louvre, Paris, Inv.-Nr. 3069; siehe Ausst.-Kat. Paris 2015, S. 202f., Kat.-Nr. 77, Abb. (Guillaume Faroult).  
<sup>7</sup> Siehe Rümelin 2000, S. 45–47, 208, Kat.-Nr. 17, Taf. 7; Börsch-Supan 2010a, S. 16f., Abb. 6. Das Gemälde ist nicht überliefert.  
<sup>8</sup> Privatbesitz; siehe Lelyveld 1987, S. 51, Kat.-Nr. 14, Abb.

Tischbein dürfte Werken Vigée-Le Brun und vielleicht auch dieser selbst während seiner beiden Aufenthalte in Paris begegnet sein, doch kehrte er nach 1781 nicht mehr in die Stadt zurück, während Vigée-Le Brun so erfolgreiche Mutter- und Kind-Porträts, beginnend mit dem ersten Selbstbildnis mit der Tochter Julie, erst fünf Jahre später einsetzen.<sup>6</sup> Dieses Selbstporträt, doch nicht das kompositorisch viel ähnlichere zweite aus dem Salon von 1789 wurde 1796 im Kupferstich unter dem Titel *La tendresse maternelle* reproduziert. Als Brustbildnis indessen, das drei Jahre später als *La tendre mère* betitelter Reproduktionsstich vorlag, hatte Tischbein schon 1780 die Frau seines Freundes und Kupferstechers Johann Gotthard Müller mit dem an sich gedrückten kleinen Sohn porträtiert (siehe ● 22, Abb. 1).<sup>7</sup> Spätestens 1787 schuf Tischbein in den Niederlanden auch größere Auftragsbildnisse dieser Art, so das Kniestück der Cornelia van Brakel mit ihrer an sie geschmiegtten, sich auf den Schoß der Mutter stützenden Tochter Jacoba Wilhelmina.<sup>8</sup> Dass er diese Bildformel ab 1795 in Dessau (siehe ● 22) und anschließend in Leipzig perfektionierte, führte zu vergleichbaren, doch offenbar unabhängig von Vigée-Le Brun gefundenen Bildlösungen für aufgeschlossene, auf innige Eltern-Kind-Beziehungen und deren Verbildlichung Wert legende Besteller. Entsprechende Doppelporträts Vigée-Le Brun dürfte Tischbein im Original erst 1806 nach seiner Ankunft in Sankt Petersburg gesehen haben. ♦ **GW**



**Abb. 2**  
Elisabeth Vigée-Le Brun  
Selbstbildnis mit der  
Tochter Julie  
1789 · Leinwand  
Musée du Louvre, Paris



Friedrich Wilhelm von Schadow

## Rose, Kurd und Karl von Schöning

1822

Leinwand · 139 × 100 cm

Anhaltische Gemäldegalerie Dessau (Dauerleihgabe des Landes Sachsen-Anhalt)

Inv.-Nr. M 18/2006

Provenienz: Erworben 2006 mit Mitteln der Kulturstiftung der Länder und des Landes Sachsen-Anhalt

Literatur: Grewe 2017, S. 216–219, Kat.-Nr. 112

Seine Gattin habe ihn »mit dem herrlichen Bilde meiner drei Kinder von Wilhelm Schadow« überrascht, als er nach mehreren Monaten in Italien Anfang 1823 nach Berlin zurückkehrte, hielt Kurd von Schöning in seinen autobiografischen Aufzeichnungen fest.<sup>1</sup> Während der Offizier den jungen Prinzen Carl von Preußen als dessen Adjutant nach Rom begleitet hatte, war das Porträt der drei Kinder auf Initiative seiner Frau Charlotte Ulrike von Schöning entstanden. Ohne Namensnennung von Eltern und Kindern berichtete die Schriftstellerin Amalie von Helvig in einer Anmerkung zu ihrem Bericht über die Berliner Akademieausstellung vom Herbst 1822, Schadow habe eine »Kindergruppe in Lebensgröße« vollendet, die »höchst gelungen und von wahrhaft reizender Wirkung« sei.<sup>2</sup> Das Ehepaar von Schöning überließ Schadow das Werk nicht nur für die Dauer der nächsten Akademieausstellung vom Herbst 1824, sondern der Maler konnte es im Anschluss auch Friedrich Wilhelm III. vorführen, wie der Vater der drei Kinder sich stolz erinnerte: »Mein schönes Kinderbild ward von dem Könige und den höchsten Herrschaften in Augenschein genommen und Schadow durfte selbst es S[einer]. Majestät präsentieren; es blieb bei dieser Gelegenheit mit einigen Andern Bildern auf dem Schlosse ausgestellt.«<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Zitiert nach Grewe 2017, S. 216, unter Kat.-Nr. 112.

<sup>2</sup> Von Helvig 1823, S. 199, Anm. Der Beitrag erschien zwar erst im Juni 1823, wird jedoch nicht lange nach Schließung der Akademieausstellung im November 1822 verfasst worden sein.

<sup>3</sup> Zitiert nach Grewe 2017, S. 218, unter Kat.-Nr. 112. Zur Ausstellung in der Berliner Akademie siehe Ausst.-Kat. Berlin 1824, S. 10, Kat.-Nr. 70 (»Eine Gruppe von drei Kindern, Porträts«).

<sup>4</sup> Uffizien, Florenz, Inv.-Nr. 1447; siehe Oberhuber 1999, S. 57, Abb. 50.

Die stehende, vierjährige Rosalie und ihre im Gras vor ihr sitzenden Brüder Kurt, drei Jahre alt, und Karl, ein Jahr, sind pyramidal unter dem vorgeblendeten Bogen des Rahmens arrangiert. Grundelemente dieses Arrangements verdanken sich den Madonnen-Darstellungen Raffaels mit dem Christuskind und dem kleinen Johannes: Zu nennen sind vor allem die Anordnung der von einer Standfigur in der Mittelachse überragten Jüngeren im Gras vor ihr, die sich vom Horizont bis an den Nahbereich ziehende Landschaft mit den am unteren Bildrand penibel gemalten einzelnen Pflanzen und das einfache Farbschema aus Rot, Blau und Weiß. Die leichte Torsion des stehenden Mädchens, das seinen blumenbekränzten Kopf nach links und den Körper wie ihre ausgestreckten Arme nach rechts dem im Gras sitzenden Bruder Kurd zuwendet, deutet am ehesten auf ein konkreteres einzelnes Muster, denn sie wirkt wie eine freie Variation der allerdings sitzenden Marienfigur in Raffels Wiener *Madonna im Grünen* von 1505/06 (Abb. 1). Der Vogel in der Hand ist Gegenstand der Aufmerksamkeit zweier Kinder auch in der sogenannten *Madonna mit dem Zeisig*, einer um 1505 gemalten, im Aufbau ähnlichen Komposition Raffaels.<sup>4</sup> Doch ging es nicht nur um formale, bis zum rundbogigen Abschluss des Rahmens reichende Anleihen bei einem kanonischen Künstler der italienischen Renaissance, denn die Kirschen in der Hand Rosalies ebenso wie die danach sich reckende Taube, die ihr Bruder Kurd hält, sind der Ikonografie des Jesuskindes entnommen. Die Weinranken neben Rosalie sind eine Referenz an die Eucharistie, und die Erdbeeren im Bildvordergrund rechts wachsen auch im *Hortus conclusus* der Jungfrau Maria.







**Abb. 1**  
Raffael  
**Madonna im Grünen**  
um 1505/06 · Pappelholz  
Kunsthistorisches Museum  
Wien

Das Bildnis der drei Kinder, von denen einzig die Tochter das Erwachsenenalter erreichen sollte, ist ein exquisites Beispiel für die archaisierende, religiös grundierte Malerei der Nazarener, die Schadow nach fast einem Jahrzehnt in abgemilderter Ausformung aus Rom zurückgebracht hatte. Typisch sind die klare, reduzierte Farbigkeit, die harte Betonung der Linien und eine geschlossene, keinen Pinselzug verratende Maloberfläche. Schadow milderte zwar die Härte in den folgenden Jahren durch zunehmende Gefälligkeit. Allerdings haben moderne Betrachter den Kunstcharakter dieser ästhetisch retrograden, quasi-religiösen Idealisierung der drei Kinder gerne ganz ausgeblendet, um mit viel Einfühlung von der ihnen missfälligen Form auf einen beklagenswerten Inhalt zu schließen: Gesprochen wurde nicht allein von einer »blutarmen Kühle« und davon, die Kinder seien »puppenhaft erstarrt« in ihrem Tun, sondern der sich angeblich daraus ergebende Befund lautete auf ihre »seelische Isolation«, würden doch diese Unglücklichen angeblich »aus sich selbst heraus nicht mehr zueinander finden.«<sup>5</sup> »Das Paradies ist Kulisse«, urteilte gleichlautend ein besorgter Pädagoge, »die Unbeschwertheit konstruiert, die Anmut wirkt kalt«<sup>6</sup>

- <sup>5</sup> Wandschneider 2013, S. 42.  
<sup>6</sup> Gruschka 2008, S. 168.  
<sup>7</sup> Königlich preußische Staats-, Kriegs- und Friedens-Zeitung vom 25. Mai 1833, S. 1036f., zitiert nach Grewe 2017, S. 219, unter Kat.-Nr. 112.  
<sup>8</sup> Von Raczyński 1836, S. 144. Zum Bildnis Sophie und Rudolf Schadows (Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Inv.-Nr. M 1977-1) siehe Grewe 2017, S. 247–250, Kat.-Nr. 135, Abb.

Mit welchem Gefallen jedoch nicht nur der Vater der Kinder, sondern auch professionelle Betrachter der Zeit auf Schadows Gemälde blickten, ist dank dessen erneuter Ausstellung 1833 im Königsberger Kunstverein belegt. Ein sich ausführlich äußernder Kritiker tadelte die ihm zu kräftig scheinende Farbigkeit, pries jedoch umso ausführlicher die Interaktion und die seiner Einschätzung nach dem jeweiligen Alter und Geschlecht der drei Kinder entsprechende Charakterisierung: »Der ältere, etwas trotzig Knabe, im Besitz eines Lieblingsvogels, der jüngste darnach verlangend, und das Mädchen für die Pflege sorgend. So ist alles schön in die Einheit einer Idee verbunden und doch mannigfaltig abgestuft. Der ältere Knabe zeigt heranwachsende Männlichkeit, der jüngste die Unbestimmtheit des zartesten Alters und das Mädchen eine gewisse unbewusste oder durch Erziehung schon veranlasste Grazie. Die Hand, welche seine gewendete, sich erhebende Stellung unterstützt, ruht sicher. Das Mädchen ist schön; der Rosenkranz steht ihr allerliebste. Alle drei Kinder, obgleich verschiedenartig an Gesichtsbildung, tragen das Gepräge eines Familienzugs.«<sup>7</sup> Athanasius von Raczyński, der Schadow freilich seine ganze *Geschichte der neueren deutschen Kunst* widmete, zählte darin »namentlich die Kinder des Hofmarschalls Herrn von Schöning« zu den erwähnenswerten Bildnissen des Malers, auch wenn er das gefälligere, weniger nazarenisch ausgefallene Doppelporträt der eigenen Kinder des Malers von 1830 vorzog.<sup>8</sup> ♦ **GW**





Kinderporträts sind ein selbstverständlicher Teil unserer modernen Bildkultur. Wer heute Kinder hat, versucht ihre Entwicklung in Bildern – meistens Fotos – ausführlich festzuhalten. Das war jedoch nicht immer so. Innerhalb der traditionsreichen Bildgattung des Porträts entwickelten sich die Kinderdarstellungen zuerst verhältnismäßig zögerlich. Sie dienten vor allem Familien höchsten Ranges, die in ihrem Nachwuchs den Fortbestand der eigenen Dynastie präsentierten. Im 17. und 18. Jahrhundert erlebte die Kindheit eine fundamentale Neubewertung als eigenständige, gegenüber dem Erwachsenen-dasein abgegrenzte Lebensphase. Verbunden waren damit wesentliche Neuerungen auch in der Auffassung des Kinderporträts. Die in diesem opulent illustrierten Buch zusammengestellte Auswahl von herausragenden Kinderbildnissen vom Barock bis zur Romantik, von Anthonis van Dyck bis Philipp Otto Runge, entführt in eine Zeit, als die Ideen der Aufklärung nicht nur das Bild der Kindheit, sondern auch die Gattung des Kinderporträts maßgeblich veränderten.



SANDSTEIN



ANHALTISCHE  
GEMÄLDEGALERIE  
DESSAU

