

Ahnengalerien und Bildnissammlungen des rheinischen Adels

Regionale Adelsporträts aus vier Jahrhunderten

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

TEIL I (Hauptteil)

vorgelegt von
MARTIN WOLTHAUS

aus
MARL

Betreuerin: Frau Prof. Dr. Andrea v. Hülsen-Esch

Düsseldorf März 2022

D 61

„Ohne Memoria gibt es keinen ‚Adel‘ und deshalb auch keine Legitimation für adelige Herrschaft“¹

Vorwort

Im Jahr 2008 lenkte Herr Dr. Hans-Werner Langbrandtner (LVR-Archivberatungs- und Fortbildungszentrum) meine Aufmerksamkeit auf die Bildnissammlung der Familie v. d. Bongart, die als Depositum des Archivs des VAR² in Schloss Ehreshoven lagert. Dr. Langbrandtner erklärte mir, dass weder zu dieser Sammlung noch zu rheinischen Ahnengalerien im Allgemeinen etwas publiziert sei, dabei aber in den Häusern der regionalen Adelsfamilien reiche Porträtbestände vorhanden seien, die einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung lohnten. Herrn Dr. Langbrandtner verdanke ich aber nicht nur das Thema meiner Dissertation, er stellte auch den Kontakt zu den Besitzern von Bildnissammlungen und Ahnengalerien her, wodurch ich erst an die Bildquellen zu dieser Arbeit kam, und hat mir durch seine umfassenden Kenntnisse der rheinischen Adelsarchive den Zugang zu wichtigen historischen Schriftquellen geebnet. Ich wüsste heute nicht zu sagen, was überraschender für uns wurde: dass das Thema rheinischer Adelsporträts, Bildnissammlungen und Ahnengalerien zu einem 13-jährigen Austausch zwischen uns führte oder dass nach all den Jahren die Dissertation tatsächlich vorliegt?

Ohne die Zustimmung und Unterstützung der Besitzer der Bildnissammlungen und Ahnengalerien hätte diese Arbeit nicht entstehen können. Mein Dank gilt Dr. Gisbert v. Abercron, Antonius Freiherrn Geyr v. Schweppenburg, Claus Klemens Freiherrn Geyr v. Schweppenburg, Karl Theodor Freiherrn v. Geyr zu Schweppenburg, Franz Joseph v. Kempis (†), Thomas v. Kempis, Raphaël Freiherrn v. Loë, Camilla MacDonnell, Gerd Overlack, Cecily Altgräfin zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, Emanuel Graf v. Walderdorff (†), Peter Graf Wolff Metternich (†), Simeon Graf Wolff Metternich und Elke Freifrau v. Wüllenweber, die mir Zugang zu ihren Häusern, Gemälden und Archiven gewährten, die mich mit Informationen, mit Bildern, Fotografien und anderen Materialien versorgten und mir die wissenschaftliche Nutzung, Bearbeitung und Forschung großzügig gestatteten.

¹ OEXLE, Otto Gerhard: „Memoria als Kultur“, in: *Memoria als Kultur*, hg. von Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1995 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 121), S. 9–78, hier S. 38.

² Vereinigte Adelsarchive im Rheinland e. V.

Viel Unterstützung erhielt ich von unterschiedlichen Institutionen und den dort tätigen Wissenschaftlern und Angestellten, die mir mit ihren Kenntnissen große Hilfe und kollegiale Unterstützung gewährten. Ich nenne Stefanie Bertz (LVR Bildarchiv), Dr. Gerd Dethlefs (LWL Museum für Kunst und Kultur), Dr. Jens Friedhoff (Stadtarchiv Hachenburg), Jürgen Grams (Kreis Viersen), Udo Holzenthal (Stadt Willich), Eva Lanzerath (LVR Fotoarchiv), Dr. Heiko Suhr (Stadtarchiv Wesel), Dr. Jacques van Rensch (Regionaal Historisch Centrum Limburg, Maastricht) und Dr. Gerard Venner (Regionaal Historisch Centrum Limburg, Maastricht) stellvertretend für viele andere, deren große und kleine Informationen, Hilfestellungen und Dienstleistungen in den vergangenen Jahren zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben.

Von zentraler Bedeutung für diese Dissertation – und dabei besonders in deren Abschlussphase – war meine Doktormutter Frau Prof. Dr. Andrea v. Hülsen-Esch. Ohne ihren Rat wäre ich des ausufernden Materials niemals Herr geworden. Wo nötig machte sie Vorschläge und zog pragmatische Grenzen, wo möglich schuf sie den intellektuellen „Reinraum“, in dem mir eigene Lösungen für Probleme gegenwärtig wurden.

Ich schließe mit dem tief empfundenen Dank an meinen Mann Herrn Dr. Joey-David Ovey, der mir über die ganze Zeit den Rücken freihielt und dafür sorgte, dass ich meinem Vorhaben treu blieb; auch in Phasen, wo durch die berufliche, familiäre oder persönliche Situation ein Abbruch der Dissertation der einfachere Weg gewesen wäre ...

CONTRA TORRENTIEM

Inhalt

Inhalt

Vorwort	3
Inhalt.....	5
I. Einleitung.....	5
1. Fragestellung	5
2. Vorbemerkungen	6
3. Rheinischer Adel als Auftraggeber.....	8
II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts	21
1. Stilistische Entwicklung	21
1.1 Datierung der Porträts	22
1.2 Porträtausschnitt oder Bildnistypen	26
1.3 Bildhintergrund	32
1.4 Körper und Raum.....	34
1.5 Kleidung und Accessoires.....	43
2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte	74
III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels.....	109
1. Fürstliche Ahnengalerien allgemein und fürstliche Bildnissammlungen der Region	109
2. Ahnengalerien in der Region	124
2.1 Neersen	124
2.2 Dyck.....	130
2.3 Wickrath.....	141
2.4 Wissen.....	150
2.5 Frens.....	161
3. Zwei Sonderfälle.....	177
3.1 Müddersheim	177
3.2 Gymnich.....	187
4. Zusammenfassung	191
III. B. Bildnissammlungen	197
1. Einleitung.....	197
2. Die Bildnissammlung Kempis-Rankenbergl	198
3. Weitere Bildnissammlungen.....	227

Bildnissammlung Loë-Wissen	227
Bildnissammlung Geyr-Müddersheim	229
Bildnissammlung Bongart-Paffendorf	231
Bildnissammlung Geyr-Caen	233
Bildnissammlung Abercron-Frens	234
Bildnissammlung Wüllenweber-Myllendonk	235
Bildnissammlung Geyr-Gielsdorf	235
Bildnissammlung Dyck	236
Bildnissammlung Gracht	237
Bildnissammlung Harff	238
Bildnissammlung Schweppenburg	240
Bildnissammlung Diersfordt	240
Bildnissammlung Gartrop	241
4. Ergebnis Sammlungen	242
III. C. Sammlungsübergreifender Vergleich	246
IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen	249
1. Die repräsentative Funktion des Porträts in der Raumausstattung	252
2. Die finanzielle Beurteilung von Porträts in zeitgenössischen Quellen	271
Porträtrechnungen	272
Taxierung von Porträts in Inventarlisten	276
Zusammenfassung	286
V. Zusammenfassung	289
VI. Abkürzungsverzeichnis	293
VII. Quellen- und Literaturverzeichnis	294
1. Quellen	294
1.1. Ungedruckte Quellen	294
1.2. Gedruckte Quellen	296
2. Handbücher und Lexika	301
3. Literatur	308
VIII. Anhang	331
Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen	331
Loë-Wissen	331
Geyr-Müddersheim	344
Bongart-Paffendorf	357
Geyr-Caen	374

Abercron-Frens	389
Wüllenweber-Myllendonk	397
Geyr-Gielsdorf	406
Weitere Sammlungen	414
Exkurs 2: Porträt- und Gemäldewerte in zeitgenössischen Inventaren	452
IX. Die nachgewiesenen Künstler	465
X. Kataloge	476
1. Katalog der Bildnissammlung Kempis-Rankenberg	477
2. Katalog der Bildnissammlung Loë-Wissen	548
3. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Müddersheim	586
4. Katalog der Bildnissammlung Bongart-Paffendorf	618
5. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Caen	648
6. Katalog der Bildnissammlung Abercron-Frens	674
7. Katalog der Bildnissammlung Wüllenweber-Myllendonk	699
8. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Gielsdorf	721
XI. Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweis	735
1. Abbildungsverzeichnis	735
2. Abbildungsnachweis	756
XII. Tafelteil	758

1. Fragestellung

I. Einleitung

1. Fragestellung

Diese Arbeit befasst sich mit dem regionalen Adelsporträt im Rheinland und verfolgt dabei drei Zielsetzungen. Im ersten Teil der Untersuchung soll die allgemeine stilistische und kunsthistorische Entwicklung des regionalen Standesporträts behandelt werden. Hierbei sind formale Fragen der Bildgestaltung ebenso zu berücksichtigen wie spezifische Darstellungsformen hinsichtlich des Habitus, der Kleidung und der Attribute. Einen besonderen Schwerpunkt bilden dabei die ikonografischen Merkmale adeliger Repräsentation und es wird zu untersuchen sein, ob und wann sich Kontinuitäten oder Brüche hinsichtlich der künstlerischen Inszenierung zeigen. Die Analyse mündet in einer stilistischen Verortung des rheinischen Adelsbildnisses innerhalb der europäischen Kunstgeschichte. Dabei werden wechselnde Moden in Darstellungsformen und signifikante Entwicklungsströme des regionalen Adelsbildnisses vor dem Hintergrund der allgemeinen europäischen Porträtgeschichte analysiert. Ab dem 18. Jahrhundert sind vermehrt Künstler überliefert, weshalb eine werkbezogene Betrachtung an Bedeutung gewinnt. Insgesamt ist zu fragen, nach welchen Vorbildern die regionale Porträtmalerei arbeitet, ob und welche internationalen Einflüsse sich bemerkbar machen.

Der zweite Teil der Arbeit befasst sich mit der Entwicklung und Entstehungsgeschichte von Ahnengalerien und Bildnissammlungen rheinischer Adelsfamilien. Beginnend mit der Analyse verschiedener erhaltener und überlieferter Ahnengalerien werden formale Mittel, die zur Schaffung größerer Bildnisgruppen als Ausstattungsprogramm zum Tragen kamen, benannt und chronologisch betrachtet. Im Anschluss daran erfolgt die Untersuchung unterschiedlicher Bildnissammlungen. Die Genesen dieser Sammlungen werden erforscht, um Ansätzen zur Entwicklung von Ahnengalerien nachzugehen. Dabei sollen für die regionalen Porträtsammlungen relevante historische, formale und stilistische Einflüsse ermittelt werden.

Am Ende der Arbeit wird die historische Bewertung von Ahnenbildnissen analysiert. Die Grundlage hierfür bilden Inventare aus 300 Jahren. Zwei Hauptaspekte spielen dabei eine zentrale Rolle. Es soll ermittelt werden, wo und in welchem Zusammenhang die Adelsporträts zu unterschiedlichen Zeiten ausgestellt wurden und welchen wirtschaftlichen Wert man ihnen beilegte. Hier geht es also um die Entwicklung der repräsentativ-

I. Einleitung

symbolischen und wirtschaftlich-finanziellen Bedeutung des regionalen Adelsporträts in verschiedenen Epochen.

2. Vorbemerkungen

Erfasster Bestand

Insgesamt wurden für die Arbeit über 430 Bildnisse aus acht verschiedenen Sammlungen inventarisiert; dabei handelt es sich um die im Katalogteil erfassten Bestände. Der Umfang der Sammlungen schwankt zwischen etwa 100 und 30 Bildnissen. Diese inventarisierten Gemälde wurden um Bestände erweitert, die zwar besichtigt, jedoch nicht genauer untersucht und dokumentiert werden konnten, und um solche, die in der Literatur veröffentlicht oder durch andere Quellen erfasst wurden, zu denen aber kein Zugang zu erlangen war. Alles in allem handelt es sich um über 700 Werke. Dieser Bestand stellt die Grundlage für die kunsthistorische Analyse der Arbeit dar und ermöglicht eine fundierte Betrachtung der Sammlungsgeschichten.

Als ein großer Vorteil für die Untersuchung ist der Umstand zu bewerten, dass sich fast alle untersuchten Gemälde im angestammten Besitz der Familien befinden und vielfach sogar in den ursprünglichen Häusern bewahrt werden. Es handelt sich also um historisch gewachsene und im ursprünglichen Kontext verbliebene Sammlungen. Dadurch konnten im zweiten Teil der Arbeit differenzierte Schlussfolgerungen hinsichtlich des Entstehungszusammenhangs von Ahnengalerien und Bildnissammlungen gemacht werden.

Des Weiteren ermöglichten die erhaltenen Archive der Familien den Zugriff auf schriftliche Quellen, welche die kunsthistorische Analyse der Arbeit flankieren. Diese Quellen wurden bei der Untersuchung der Ahnengalerien und Bildnissammlungen herangezogen, eine zentrale Bedeutung kommt ihnen aber im letzten Teil der Arbeit zu. Hier lieferten die historischen Schriftstücke wichtige Hinweise bezüglich des symbolischen und finanziellen Wertes von rheinischen Ahnenbildnissen.

Der Umstand, dass sich die meisten Porträts in privatem Besitz befinden und die Ausstattungen privater Häuser bilden, setzte der Erfassung der Gemälde Schranken. Es wurden alle zugänglichen Bildnisse registriert und dokumentiert, doch war es nicht immer möglich, auch die Rückseiten von Gemälden zu untersuchen. Obwohl mir in der Regel der Zugang auch zu persönlichen Räumen, wie Schlafzimmern, gewährt wurde, ist nicht auszuschließen, dass einzelne Gemälde unberücksichtigt blieben.

2. Vorbemerkungen

Untersuchungsraum – Untersuchungszeit

Bei der Auswahl der analysierten Ahnengalerien und Bildnissammlungen wurde der Untersuchungsraum regional begrenzt und nur Sammlungen erfasst, die sich im Besitz rheinischer Adelsfamilien befinden oder befanden. Allerdings ist zu bedenken, dass sich diese über Generationen zusammengetragenen Sammlungen aus Bildnissen unterschiedlicher Provenienzen zusammensetzen. Zwar war von einer starken regionalen und sozialen Kongruenz zwischen den historischen Auftraggebern und den heutigen Besitzerfamilien auszugehen, die genaue Herkunft und der Stand der historischen Auftraggeber zeigte sich aber erst, nachdem die Porträts erfasst und die Dargestellten identifiziert waren. Der sich hieraus ergebende für diese Untersuchung relevante politische und kulturelle Raum ist in der folgenden Karte verdeutlicht:



Karte 1: Grundlage bildet ein Kartenausschnitt der Rheinprovinz entsprechend der Situation von 1871. Darin verzeichnet die Ahnengalerien, Bildnissammlungen und deren wichtigsten Provenienzzorte sowie das Bildniskabinett in Gymnich

Auch für den Untersuchungszeitraum ergab sich erst nach dem Abschluss der Katalogisierung ein klarer Überblick. Die für das regionale Adelsporträt relevante Epoche ist demnach der Zeitraum von ca. 1560 bis 1945.

Auf die soziokulturelle Zusammensetzung sämtlicher Eigentümerfamilien wird im Folgenden eingegangen, die Herkunft einzelner Auftraggeber wird in den jeweiligen Kapiteln beleuchtet.

I. Einleitung

3. Rheinischer Adel als Auftraggeber

Die Adelsfamilien, in deren Auftrag die hier untersuchten Ahnengalerien und Bildnis-sammlungen entstanden, sind seit Generationen familiär miteinander verbunden und er-scheinen dem Außenstehenden als eine homogene Gesellschaftsgruppe. Allerdings lassen sich in Bezug auf die adelsrechtliche Titelhierarchie Unterschiede ablesen. Entsprechend der Einteilung des „Genealogischen Handbuchs des Adels“ unterscheidet man zwei Hauptgruppen: den Niederen³ Adel und den Hochadel. Diese Hauptgruppen können ver-einfacht in je drei Unterkategorien geteilt werden.

Zum Hochadel gehören:

1. Regierende und vormals regierende Häuser.
2. Mediatisierte Häuser, die einst Territorialherren waren.
3. In- und ausländische Familien, denen ein Landesherr Herzogs- und/oder Fürsten-titel verliehen hat.

Letztere regierten im Gegensatz zu den Vorhergenannten nie ein eigenes Territorium und galten daher als den ersten beiden Gruppen unebenbürtig.⁴

Der Niedere Adel lässt sich ebenfalls in drei Stufen unterteilen.⁵ Dabei handelt es sich um Grafenhäuser⁶, freiherrliche Familien und den untitulierten Adel.⁷

Unabhängig von dieser Einteilung müssen in einer Arbeit, in der Kontinuitäten, An-passungen und Konkurrenzen innerhalb einer regionalen Adelsgesellschaft über einen größeren Zeitraum betrachtet werden, die Entwicklungsgeschichte der jeweiligen Adels-familien und die historische Konstellation der unterschiedlichen Familien zueinander be-rücksichtigt werden.

³ Strenggenommen sind alle Familien, die im Heiligen Römischen Reich kein reichsständisches oder reichsunmittelbares Territorium besaßen oder souveränen in- und ausländischen Dynastien angehörten, dem Niederen Adel zuzurechnen. Im allgemeinen Sprachgebrauch gehören zum Niederen Adel hingegen die nichttitulierten Familien, vgl. STRACHWITZ, Moritz: „Hochadel“; „Niederer Adel“, in: *Kleines Le-xikon des Adels. Titel, Throne, Traditionen*, Nr. 1568, hg. von Eckart Conze, München 2005, S. 115 f. u. S. 187.

⁴ Die Nachkommen aus solchen morganatischen Ehen waren in der Regel bis zum Ende der Monarchie in Deutschland von der Thronfolge, aber auch von anderen Erbansprüchen ausgeschlossen.

⁵ Die komplexere historische und ausländische Titelhierarchie bleibt hier unberücksichtigt.

⁶ Gräfliche Familien, die einst Territorialherren waren, gehören allerdings zum Hochadel.

⁷ Vgl. die Abteilungen des Genealogischen Handbuchs des Adels von 1951 bis heute.

3. Rheinischer Adel als Auftraggeber

An der Spitze der hier betrachteten Adelsfamilien steht demnach die Familie Salm-Reifferscheidt. Hierbei handelt es sich um ein edelfreies Geschlecht aus dem Triergau, das zum Hochadel gehört und als mediatisiertes Haus den regierenden und vormals regierenden Familien als ebenbürtig galt.⁸

Die Familie Quadt gehörte ursprünglich zum landständischen Adel. Die Erbschaft der reichsständischen Herrschaft Wickrath (1498)⁹ bildete die Voraussetzung zur Aufnahme der Familie in das Reichsgrafenkollegium, welche Mitte des 18. Jahrhunderts erfolgte.¹⁰ Damit gehörte auch diese Familie zu den später mediatisierten Häusern, denen Ebenbürtigkeit mit regierenden und vormals regierenden Familien zustand.

Anderen landständischen Familien blieb der Aufstieg in den Hochadel versagt. Durch ihre Zugehörigkeit zur Ritterschaft waren diese Familien aber bereits im Mittelalter an der Landesregierung beteiligt und erlangten vielfach im 17. Jahrhundert den freiherrlichen Titel. Dies gilt für die Familien Bongart (1629)¹¹, Loë (1629)¹², Virmond (1629)¹³, Gymnich zu Gymnich (1642)¹⁴ und Beissel von Gymnich (1666)¹⁵. Einigen dieser Adels Häuser gelang später die Erhebung in den Grafenstand: Virmond (1706)¹⁶, Gymnich zu Gymnich (1709)¹⁷, Beissel von Gymnich (1816)¹⁸, Loë (1840)¹⁹.

⁸ ADELSLEXIKON, Band XII, Rol–Schm, hg. vom Deutschen Adelsarchiv (= Genealogisches Handbuch des Adels, Band 125 der Gesamtreihe), Limburg an der Lahn 2001, S. 212–215.

⁹ KUHLEN, Wilhelm: *Streifzüge durch die Geschichte der Herrschaft Wickrath*, Mönchengladbach 1988, S. 19.

¹⁰ ADELSLEXIKON, Band XI, Pre–Rok, hg. vom Deutschen Adelsarchiv (= Genealogisches Handbuch des Adels, Bd. 122 der Gesamtreihe), Limburg an der Lahn 2000, S. 99.

¹¹ ADELSLEXIKON, Band I, A–Bon, hg. vom Deutschen Adelsarchiv (= Genealogisches Handbuch des Adels, Band 53 der Gesamtreihe), Limburg an der Lahn 1972, S. 500.

¹² ADELSLEXIKON, Band VIII, Loe–Mes, hg. vom Deutschen Adelsarchiv (= Genealogisches Handbuch des Adels, Band 113 der Gesamtreihe), Limburg an der Lahn 1997, S. 1 f.

¹³ OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln*, 5. Bd.: *Mappe 357–422, Efferen–Virneburg* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 67), Köln 1994, S. 730.

¹⁴ ADELSLEXIKON Bd. IV, G–Har, hg. vom Deutschen Adelsarchiv (= Genealogisches Handbuch des Adels, Band 67 der Gesamtreihe), Limburg an der Lahn 1978, S. 344 f.

¹⁵ Infolge der Erbschaft der reichsfreien Herrschaft Boulay führte die Familie den Freiherrentitel gewohnheitsmäßig, vgl. OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln*, 1. Bd.: *Mappe 1–85, Achatius–Besendriesch* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 58), Köln 1992, S. 555 ff.

¹⁶ OIDTMAN Bd. 5, S. 730.

¹⁷ ADELSLEXIKON Bd. IV, S. 344 f.

¹⁸ OIDTMAN Bd. 1, S. 537.

¹⁹ ADELSLEXIKON Bd. VIII, S. 1 f.

I. Einleitung

Die Familien Geyr zu Schweppenburg, Kempis und Wüllenweber stammen aus Geschlechtern der städtischen oder landesherrlichen Verwaltungselite und erreichten die Aufnahme in den Adels- bzw. Freiherrenstand erst in nachmittelalterlicher Zeit.²⁰

Bei entsprechender wirtschaftlicher Grundlage konnte über kulturelle Anpassung die soziale Integration gelingen. Allerdings erfolgte die Annäherung aufstrebender Geschlechter an die bestehende Elite häufig über mehrere Generationen. Der Erfolg lässt sich bis weit in das 19. Jahrhundert deutlich an entsprechenden Eheverbindungen ablesen.²¹ Ob die Schaffung von Ahnengalerien in Bezug auf die kulturelle Anpassung an etablierte Adelsfamilien erfolgte und in welchem Umfang die überlieferten Bildnissammlungen den sozialen und dynastischen Aufstieg der Familien spiegeln, wird in dieser Arbeit zu untersuchen sein.

Die Auftraggeber der Ahnenbildnisse unterschieden sich nicht nur in Bezug auf ihre soziale Position innerhalb der Adelshierarchie voneinander, sondern auch hinsichtlich ihrer politischen bzw. territorialen Zugehörigkeit. Inwieweit eine differenzierte kulturelle und künstlerische Prägung durch die unterschiedlichen Territorien bzw. Höfe für den rheinischen Adel belegbar ist, wird sich im Zuge dieser Untersuchung erweisen müssen.

Ein Blick auf die geschichtliche Entwicklung der Region lässt diesbezüglich auf komplexe Zusammenhänge schließen, die wohl nur im Einzelfall plausibel zu belegen sind. Wohin sich eine Familie kulturell und damit künstlerisch orientierte, war neben der politisch-territorialen Zugehörigkeit²² auch von ihrer konfessionellen Ausrichtung abhängig.²³ Darüber hinaus ist zu bedenken, dass das soziale und wirtschaftliche Potential einer

²⁰ Geyr-Schweppenburg: 1717 Erhebung in den Adelsstand und 1743 Erhebung in den Freiherrenstand, vgl. ADELSLEXIKON Bd. IV, S. 344 f.; Kempis: Erhebung in den Adelsstand 1569, vgl. ADELSLEXIKON Band VI, J–Kra, hg. vom Deutschen Adelsarchiv (= Genealogisches Handbuch des Adels, Band 91 der Gesamtreihe), Limburg an der Lahn 1987, S. 177 und Wüllenweber: Erhebung in den Adels- und Freiherrenstand (1781), vgl. ADELSLEXIKON Band XVI, Weg–Z, hg. vom Deutschen Adelsarchiv (= Genealogisches Handbuch des Adels, Band 137 der Gesamtreihe), Limburg an der Lahn 2005, S. 406 f.

²¹ Exemplarisch die Studie von Fr. v. Klocke zur Familie Geyr v. Schweppenburg, vgl. KLOCKE, Friedrich von: „Die ständische Entwicklung des Geschlechtes Geyr (v. Schweppenburg). Ein Beitrag zur Patriziatsgeschichte Westfalens“, in: *Mitteilungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde*, Bd. 2, 1918/19, Görlitz 1919, S. 3–12; S. 48–54 u. S. 100–109.

²² Viele rheinische Familien waren in mehreren Territorien begütert und hatten über unterschiedliche Landstände oder geistliche Kooperationen wie Domkapitel oder Abteien weitgestreute politische Teilhabe. Vgl. GERSMANN, Gudrun/LANGBRANDTNER, Hans-Werner (Hg.): *Adelige Lebenswelten im Rheinland. Kommentierte Quellen der Frühen Neuzeit* (Schriften der Vereinigten Adelsarchive im Rheinland, Bd. 3), Köln/Weimar/Wien 2009, S. 340 ff.

²³ Kluebing betont neben den hierarchischen auch die konfessionellen Unterschiede innerhalb regionaler Adelsgruppen. Obwohl seine Analyse auch westfälische Gebiete einschließt, bleibt sie auch auf den hier

3. Rheinischer Adel als Auftraggeber

Familie darüber entschied, ob sie am kulturellen und sozialen Angebot eines regionalen Hofes teilhaben konnte oder wollte. Gegebenenfalls war die räumliche und kulturelle Mobilität einer Familie so groß, dass sie sich bedeutenderen Höfen und Kulturzentren zuwandte. Die wichtigste Voraussetzung war aber, dass überhaupt ein kulturell aktiver und attraktiver Hof existierte, an dem man sich orientieren konnte. Die folgenden Ausführungen sollen eine Übersicht der politischen und kulturellen Entwicklung der wichtigsten niederrheinischen Territorien geben und damit das Umfeld skizzieren, in dem der rheinische Adel lebte.

Politische und kulturelle Zentren der Region

Über den langen Zeitraum von 1560 bis 1945, in dem die hier erfassten Porträts des rheinischen Adels entstanden, existierten in der Region unterschiedliche Territorien und Länder. In der frühen Phase waren Kurköln, die Freie Reichsstadt Köln und die Vereinigten Herzogtümer die größten und politisch bedeutendsten Länder der Region.²⁴ Die Vereinigten Herzogtümer wurden nach dem Aussterben der Jülich-Klevischen Herzöge im Jahr 1609²⁵ zwischen Brandenburg und Pfalz-Neuburg geteilt.²⁶ Die vorherrschende territoriale Zersplitterung fand mit der Französischen Revolution ein Ende. Zwischen 1798 und 1814 gehörte der linksrheinische Bereich des Untersuchungsraums zu Frankreich. Die rechtsrheinischen Gebiete standen ebenfalls bis 1814 unter französischem Einfluss.²⁷ Im Zuge des Wiener Kongresses kam die Region an Preußen und gehörte seit 1822 zur Rheinprovinz. Diese bestand bis zum Ende des Untersuchungszeitraumes fort.²⁸

zugrundeliegenden Untersuchungsraum zutreffend. Vgl. KLUETING, Harm: „Reichsgrafen – Stiftsadel – Landadel. Adel und Adelsgruppen im niederrheinisch-westfälischen Raum im 17. und 18. Jahrhundert“, in: *Adel in der Frühneuzeit. Ein regionaler Vergleich*, hg. von Rudolf Endres, Köln/Wien 1991, S. 53.

²⁴ HANTSCHKE, Irmgard: *Atlas zur Geschichte des Niederrheins* (Schriftenreihe der Niederrhein-Akademie, Bd. 4), 4. überarb. Aufl., Bottrop/Essen 2000, S. 68.

²⁵ Der Erbfall trat 1609 ein, aber erst 1666 wurde die Aufteilung zwischen Pfalz-Neuburg und Kurbrandenburg abschließend geregelt. Vgl. ENGELBRECHT, Jörg: „Territoriale Perspektiven nach 1609“, in: *Der Jülich-Klevische Erbstreit 1609. Seine Voraussetzungen und Folgen*, hg. von Manfred Groten u. a., Düsseldorf 2011, S. 45–54, zur endgültigen Teilung insbesondere S. 52.

²⁶ HANTSCHKE 2000, S. 72.

²⁷ Die Gründung und Ausdehnung des Großherzogtums Berg verlief in Schüben, ebd., S. 116–125.

²⁸ Ebd., S. 126.

I. Einleitung

Doch betrachten wir die einzelnen Territorien in Hinblick auf ihre kulturelle Entwicklung etwas genauer. Die Freie Reichsstadt Köln erlebte im 16. Jahrhundert einen wirtschaftlichen Aufschwung, der bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges anhielt.²⁹ Auch kulturell florierte die Stadt in diesen Jahren, denn sie bildete ein Auffangbecken für viele südniederländische und flämische Künstler, die im Zuge der Auseinandersetzungen der Generalstaaten mit den spanischen Habsburgern aus ihrer Heimat geflüchtet waren.³⁰ Während des Dreißigjährigen Krieges galt Köln als sicherste Stadt am ganzen Mittel- und Niederrhein und bildete den Zufluchtsort für die Kurfürsten von Mainz und Köln, die Bischöfe von Osnabrück, Worms und Würzburg und den Herzog v. Neuburg.³¹ Auf diese Phase der Prosperität folgte ein Jahrhundert der wirtschaftlichen und sozialen Stagnation.³² Strenge Gewerbeverfassungen, Monopole der Zünfte und die Beschränkung der Bürgerrechte für Protestanten sorgten für eine konservative Abschottung der regierenden Familien, aber auch der etablierten Mittelschicht von den wirtschaftlichen Entwicklungen des 18. Jahrhunderts.³³ Mit dem Stapelrecht verblieb Köln ein wichtiger Standortvorteil, den einige Dutzend in Kommissions- und Speditionshandel tätige Familien zu nutzen wussten.³⁴ Die Einwohnerzahlen machen deutlich, dass Köln seinen Rang als europäisches Wirtschaftszentrum verloren hatte. War es im 16. Jahrhundert mit 40.000 Einwohnern noch eine der größten Städte Europas, gehörte es mit gleichbleibenden Einwohnerzahlen im 18. Jahrhundert nur noch zum Mittelmaß.³⁵ Die Oberschicht der Stadt wurde neben den reichen Kaufleuten von wenigen Familien gebildet, die wie die Jabach, de Groote oder Herwegh bequem von ihren Kapital- und Grundrenten leben konnten, darüber hinaus Positionen im Rat der Stadt hatten oder gar einen der Bürgermeister stellen

²⁹ 1553 wurde in Köln die erste Börse eröffnet und durch die Belagerung von Antwerpen erhielt die Stadt zusätzlichen Aufschwung, vgl. KIRGUS, Isabelle: *Renaissance in Köln. Architektur und Ausstattung 1520–1620* (Sigurd-Greven-Studien Bd. 3), Regensburg 2004, S. 10 f.

³⁰ Ebd.

³¹ BERGERHAUSEN, Hans-Wolfgang: „Des Heiligen Reichs fürneme Frontier Örter“. Die Rheinlande und das Reich im 17. Jahrhundert“, in: *Die Rheinlande und das Reich*, hg. von Manfred Groten, Düsseldorf 2007, S. 124. Zur Beurteilung der Sicherheit Kölns vgl. PETRI, Franz: „Im Zeitalter der Glaubenskämpfe (1500–1648)“, in: *Rheinische Geschichte*, Bd. 2, hg. von Franz Petri und Georg Droege, Düsseldorf 1976, S. 1–217, hier S. 141.

³² Zur Entwicklung in Köln während des 18. Jahrhunderts vgl. EBELING, Dietrich: „Entwicklungstendenzen des deutschen Stadtbürgertums im 18. Jahrhundert am Beispiel der Stadt Köln“, in: *Stadt und Bürger im 18. Jahrhundert* (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa, Bd. 2), hg. von Gotthardt Fröhsorge u. a., Marburg 1993, S. 66–85.

³³ Ebd., S. 68 f.

³⁴ Ebd., S. 73.

³⁵ Ebd., S. 68.

3. Rheinischer Adel als Auftraggeber

konnten.³⁶ Einige dieser Familien erwarben adelige Güter und strebten, teils erfolgreich, die Erhebung in den Adelsstand an.³⁷ Die Versippung mit im Umkreis der Stadt ansässigen Adelsfamilien führte dazu, dass bis heute etliche Bürgerporträts in den untersuchten adeligen Bildnissammlungen vorhanden sind.³⁸

Der höfische Schwerpunkt der Region lag in der frühen Phase des Untersuchungszeitraums – also in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts – bei den Vereinigten Herzogtümern Jülich, Kleve und Berg. Das hohe kulturelle Niveau dieses Hofes bleibt bis heute in seinen hinterlassenen architektonischen Relikten und den Dokumenten seiner Festkultur ablesbar. Die Übernahme architektonischer Bauformen – etwa des Arkadenmotivs der Jülicher Residenz – für regionale Schlossbauten (z.B. Bedburg, Dyck, Rheydt oder Myllendonk) zeigt die kulturelle Vorbildfunktion des Jülich-Klevischen Hofes bei den mächtigen Adeligen der Region.³⁹ Des Weiteren ist die starke Einbeziehung der landständischen Adelsfamilien in die höfische Festkultur zu erwähnen, die etwa bei den Turnieren im Zusammenhang mit der „Jülicher Hochzeit“ in Düsseldorf (1585) zum Ausdruck kommt.⁴⁰ Der Umstand, dass die Turnierteilnehmer die acht Wappen ihrer adeligen Ah-

³⁶ Ebd., S. 75 f.

³⁷ So beispielsweise die Familien zum Pütz, Groote (1780), vgl. OIETMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln*, 6. Bd.: *Mappe 423–518, Fischenich–Gruben* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 70), Köln 1994, S. 737; Junckersdorff oder Monschaw (1756), vgl. OIETMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln*, 11. Bd.: *Mappe 832–915, Mockel–Palmer* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 80), Köln 1996, S. 90. Diese Entwicklung war allerdings nicht neu und lässt sich früher bereits bei den Jabach (1621), Jüdden oder den Heimbach beobachten. Zu der Familie Jabach vgl. BAUMEISTER, Wilhelm: „Zur Geschichte des Lebrunschen Jabachbildes“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 3–4, 1926/27, S. 212.

³⁸ So beispielsweise in der Sammlung v. Kempis die Porträts der Familien Wichem, Junckersdorff oder zum Pütz. Zur Geschichte der Familienporträts zum Pütz vgl. BESSEL, Leopold von: „Die Bildnisse der Familie zum Pütz“, in: *Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins*, Bd. 34–35, 1960, S. 1–38.

³⁹ Solche Bauten konnten nur von wirtschaftlich potenten Familien errichtet werden. Auffällig sind neben dem hohen Stand, den die Bauherren innerhalb der Adelshierarchie besaßen bzw. anstrebten, auch ihre starken machtpolitischen Ambitionen. Einige stammten aus edelfreien Geschlechtern: Hermann v. Neuenahr (1520–1578) war Bauherr von Schloss Bedburg, Werner zu Salm-Reifferscheidt (1554–1629) veranlasste den Ausbau von Dyck. Der Bauherr von Rheydt, Otto v. Bylandt (1525/30–1591), strebte ab 1569 für seine Herrschaft die Reichsunmittelbarkeit an, welche er ab 1590 tatsächlich erhielt. Zum Letzteren vgl. HERKENRATH, Dorothea: *Schloß Rheydt* (Rheydter Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Heimatkunde, Bd. 4), Mönchengladbach 1961, hier S. 28–30. Zur Übernahme der Architekturmotive dort S. 127–131. In Bezug auf Myllendonk und den Bauherren Johann VI. v. Mirlar-Myllendonk (†1621) vgl. HECKNER, Ulrike: „Die Renaissance-Loggien von Schloß Myllendonk und Schloß Bedburg“, in: *‘Italienische’ Renaissancebaukunst an Schelde, Maas und Niederrhein. Stadtanlagen – Zivilbauten – Wehranlagen*, hg. von Günter Bers u. a., Jülich 1999, S. 363–378, hier S. 369 f.

⁴⁰ Zu den Ahnentafeln der Turnierteilnehmer bei der Jülicher Hochzeit vgl. WIECZOREK, Theodor/GÄDTKE, Marianne: *Die Ahnentafeln der Turnierteilnehmer bei der Jülicher Hochzeit 1585*, Limburg a. d. Lahn 2010, S. 12–16. Den Hergang des Festes, die damit verbundene Prachtentfaltung und die

I. Einleitung

nen vor dem Turnier präsentieren mussten und diese Ahnentafeln anschließend Aufnahme in die illustrierte „Beschreibung der Fürstlichen Hochzeit zu Düsseldorf“ fanden, belegt den hohen aristokratisch-genealogischen Anspruch des Hofes, aber auch die Teilhabe an Repräsentation und Prestige, die er dem regionalen Adel gewährte.⁴¹ Damit besaß der Hof des Herzogs Wilhelm V. (reg. 1538–1598) von Kleve, Jülich und Berg bis zum Ende des 16. Jahrhunderts offensichtlich große Attraktivität für den im Umkreis ansässigen Adel.

Das Aussterben dieser Dynastie und der anschließende Ausbruch des Jülich-Kleber Erbfolgestreites beendeten diese bedeutungsvolle Position. Nach Beilegung des Konfliktes blieb die Situation zwischen den Erben Pfalz-Neuburg und Kurbrandenburg ebenso gespannt wie das Verhältnis der neuen Landesherren zu ihren jeweiligen Ständen.⁴² Herzog Wolfgang Wilhelm v. Pfalz-Neuburg residierte zwar ab 1631 dauerhaft in Düsseldorf, doch wie anziehend und prägend sein Hof für den regionalen Adel war, muss vor dem Hintergrund der Prozesse, welche die Ritterschaft gegen ihn anstrebte, fraglich bleiben.⁴³ Unter der Regierung von Philipp Wilhelm (reg. 1653–1679) entspannte sich die außen- und innenpolitische Lage in den Herzogtümern Jülich-Berg. Die Zwistigkeiten mit Kurbrandenburg wurden im Erbvergleich von 1666 beigelegt. Damit war die endgültige Teilung der Vereinigten Herzogtümer vollzogen.⁴⁴ Innenpolitisch führte der sich vertiefende Gegensatz zwischen Städten und Ritterschaft zu einem Aufbrechen der Einheitsfront gegen den Landesherrn.⁴⁵ Parallel zur Konsolidierung der Herrschaft erfolgte durch den Gewinn der Kurwürde (1685) und die vorteilhafte Heiratspolitik des Hauses Pfalz-Neuburg ein enormer Prestigeaufschwung.⁴⁶ Erst mit dem Wegzug des Hofes nach dem

Einbindung der regionalen Adelsfamilien schildert Rümmler auf der Grundlage zeitgenössischer Quellen, vgl. RÜMMLER, Else: „Die Düsseldorfer Hochzeit im Jahr 1585“, in: *Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich – Kleve – Berg*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Haus Koekkoek (Kleve) 15.9.–11.11.1984/Stadtmuseum Düsseldorf 25.11.1984–24.2.1985, Kleve 1984, S. 167–180.

⁴¹ GRAMINAEUS, Dietrich Theodor: *Beschreibung derer fürstlicher gültiger Hochzeit etc.*, Köln 1587. Online unter URL <<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/Q2CXE4D7KWLEY66NTAYELZK4F4PALEG2>> (letzter Zugriff 30.01.2022).

⁴² MÜLLER, Klaus: *Unter pfalz-neuburgischer und pfalz-bayrischer Herrschaft (1614–1806)* (Düsseldorf. Geschichte von den Ursprüngen bis ins 20. Jahrhundert, Bd. 2), Düsseldorf 1988, S. 13.

⁴³ Ebd. Auf die hohe Stellung, die das Reich und seine Institutionen im Vergleich zum Landesfürsten beim adeligen Teil der Territorialbehörden einnahm, verweist: WALZ, Rainer: *Stände und frühmoderner Staat. Die Landstände von Jülich-Berg im 16. und 17. Jahrhundert* (Bergische Forschungen, 17), Neustadt an der Aisch 1982, S. 181.

⁴⁴ MÜLLER 1988, S. 16 f. und ENGELBRECHT 2011, S. 52.

⁴⁵ MÜLLER 1988, S. 16 f.

⁴⁶ Ebd., S. 18 f. Zu den Interdependenzen zwischen den Häusern Pfalz-Neuburg und Habsburg vgl. BERGERHAUSEN 2007, S. 138.

3. Rheinischer Adel als Auftraggeber

Tod des Kurfürsten Johann Wilhelm 1716 setzte in Jülich-Berg eine Phase der Provinzialisierung ein, die in Kleve-Mark schon früher begonnen hatte.⁴⁷

Künstlerisch war das Haus Pfalz-Neuburg sehr ambitioniert. Schon sein erster Vertreter am Niederrhein, Herzog Wolfgang Wilhelm (reg. 1614–1653), gab Porträts und Altarbilder bei Rubens und van Dyck in Auftrag, ließ die Andreaskirche in Düsseldorf errichten und förderte eigene Hofmaler.⁴⁸ Sein Nachfolger Philipp Wilhelm (reg. 1653–1679) beschäftigte unter anderem den Maler Sandrart und Mitglieder der Künstlerfamilie Spilberg.⁴⁹ In dieser Epoche entstanden für die Schlösser in Neuburg und in Benrath umfangreiche Bildnisgruppen der fürstlichen Familie.⁵⁰ Der kulturelle und künstlerische Höhepunkt dieser Entwicklung wurde unter Philipp Wilhelms Sohn und Nachfolger Johann Wilhelm (reg. 1679–1716) erreicht.⁵¹ Dieser hatte bereits 1679 die Herzogtümer Jülich und Berg übertragen bekommen und entwickelte bis zu seinem Tod 1716 ein fürstliches Mäzenatentum von internationalem Rang. Die Attraktivität des Hofes zeigte sich in den Stadthäusern des Adels, die in dieser Epoche in Düsseldorf errichtet wurden.⁵² Sie spiegelt sich aber ebenfalls in zeitgenössischen Reiseberichten wider.⁵³ Nach dem Tod des

⁴⁷ ENGELBRECHT 2011, S. 52.

⁴⁸ Zu den Kunstbestrebungen des Hauses Pfalz-Neuburg MÜLLER 1988, S. 261 und ausführlich LEVIN, Theodor: „Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg“, in: *Beiträge zur Geschichte des Niederrheins. Jahrbuch des Düsseldorfer Geschichtsvereins*, Bd. 19, 1905, S. 97–207; LEVIN, Theodor: „Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg“, in: *Beiträge zur Geschichte des Niederrheins. Jahrbuch des Düsseldorfer Geschichtsvereins*, Bd. 20, 1906, S. 123–249 und LEVIN, Theodor: „Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg“, in: *Beiträge zur Geschichte des Niederrheins. Jahrbuch des Düsseldorfer Geschichtsvereins*, Bd. 23, 1910, S. 1–185. Zu Wolfgang Wilhelm insbesondere Bd. 19, S. 97–144. Zum Bau der Andreaskirche vgl. Bd. 23, S. 25–33. Zur Künstlerfamilie Spilberg ebd., S. 147–149.

⁴⁹ LEVIN 1905, S. 144 f.

⁵⁰ In einem Brief bittet Philipp Wilhelm seinen Sohn Johann Wilhelm, ihm die Maße eines Wandfeldes in Benrath mitzuteilen, damit an dieser Stelle die Gruppe der Familienporträts um das Bildnis der jüngsten Tochter erweitert werden kann. Vgl. LEVIN 1905, S. 155.

⁵¹ RÜMMLER, Else: „Düsseldorf zur Zeit Johann Wilhelms und Anna Maria Luisas“, in: *Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz*, hg. vom Stadtmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf 17.9.–20.11.1988, Düsseldorf 1988, S. 27–33.

⁵² MAUER, Benedikt: *Der Fürst und seine Stadt. Bauten aus der Jan-Wellem-Zeit in Düsseldorf* (Veröffentlichungen aus dem Stadtarchiv Düsseldorf, Bd. 18), Düsseldorf 2008, S. 119–129.

⁵³ Eine Zusammenstellung von Reiseberichten aus der Jan-Wellem-Zeit bei MAUER 2008, S. 153–196. Ausführlicher, auch frühere und spätere Epochen behandelnd, die Zusammenstellungen von MÜLLER, Beatrix/TILCH, Marianne: „Düsseldorf. Beschreibung einer Stadt (1600–1850)“, in: *Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*, Bd. 59, 1984, S. 1–355 und in Ergänzung dazu VOLLMER, Gisela: „Düsseldorf. Beschreibung einer Stadt (1600–1850). Teil II“, in: *Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*, Bd. 63, 1991, S. 9–159.

I. Einleitung

Kurfürsten Johann Wilhelm und dem anschließenden Wegzug des Hofes in die Pfalz endete diese glanzvolle höfische Periode.⁵⁴ Von diesem Zeitpunkt an waren Jülich und Berg nur noch Nebenländer, die selten von ihren Landesherren besucht wurden. Zwar verblieb die Gemäldegalerie der Kurfürsten noch bis zur Französischen Revolution in Düsseldorf und der Neubau des Benrather Schlosses belegt, dass das Interesse der Landesherren nicht vollständig zum Erliegen kam, doch waren nun Statthalter mit der Administration beauftragt und es fehlte vor Ort der Nukleus eines Fürstenhofes.

Wie in Jülich-Berg gab es auch im Herzogtum Kleve starke Spannungen zwischen dem Fürsten und den Landständen, die erst unter dem Statthalter Johann Moritz v. Nassau-Siegen (reg. 1647–1679) und der vollzogenen Erbteilung mit Pfalz-Neuburg abklangen.⁵⁵ Kurfürst Friedrich Wilhelm (reg. 1640–1688) hielt sich zwar wiederholt in Kleve auf, doch sind kulturelle Aktivitäten wie die Instandsetzung der Schwanenburg, die Errichtung des Prinzenbaus und die Anlage des Tiergartens in Kleve der Statthalterschaft des Johann Moritz zuzuschreiben.⁵⁶ Die enge familiäre Verbindung des Großen Kurfürsten zu den Niederlanden und die vom Statthalter geleistete Vermittlung zwischen niederländischer und kurbrandenburgischer Kultur führten dazu, dass das Herzogtum Kleve in der Zeit zwischen 1647 und 1679/88 für das Haus Brandenburg eine Bedeutung hatte wie danach nicht wieder.⁵⁷ In dieser Epoche des kulturellen Transfers aus den Niederlanden über Kleve nach Brandenburg dürfte der Hof in Kleve auch für den regionalen Adel einen künstlerischen Orientierungspunkt geboten haben. Die damals errichteten Schlösser Haag

⁵⁴ MÜLLER, Klaus: „Düsseldorf im 18. Jahrhundert. Zur Geschichte einer verlassenen Residenzstadt“, in: *Stadt und Bürger im 18. Jahrhundert* (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa, Bd. 2), hg. von Gotthardt Frühsorge u. a., Marburg 1993, S. 86–102.

⁵⁵ OPGENOORTH, Ernst: „Johann Moritz von Nassau-Siegen als klevischer Statthalter“, in: *Soweit der Erdkreis reicht. Johann Moritz von Nassau-Siegen*, hg. von der Stadt Kleve, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Haus Koekkoek (Kleve) 20.9.–11.11.1979, Kleve 1979, S. 61–70. Zu den innenpolitischen Verhältnissen im Herzogtum Kleve S. 63 f.

⁵⁶ Zur großen Bedeutung des Statthalters und den Aufenthalten des Hofes in Kleve vgl. FLINK, Klaus: *Kleve im 17. Jahrhundert. Studien und Quellen, 2. Teil (1640–1666)* (Klever Archiv. Schriftenreihe des Stadtarchivs Kleve, 1), Kleve 1980, insbesondere S. 11 u. S. 16–27.

⁵⁷ ENGELBRECHT 2011, S. 47 f.; und LANGHOFF, Helmut/VELTZKE, Veit: „Im Westen viel Neues. Als Nordrhein-Westfalen preußisch war“, in: *Wir sind Preußen. Die preußischen Kerngebiete in Nordrhein-Westfalen 1609–2009*, hg. von Stephan Sensen, Ausst.-Kat. Museen der Stadt Lüdenscheid 1.2.–21.6.2009 u. a., Essen 2009, S. 11–87, insbesondere S. 15–17. Zum künstlerischen Transfer vgl. BECHLER, Katharina: „Aspekte zu Johann Moritz als Übermittler von Kunst und Landschaftsgestaltung nach Brandenburg“, in: *Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604–1679) als Vermittler. Politik und Kultur am Niederrhein im 17. Jahrhundert*, hg. von Irmgard Hantsche, Münster 2005, S. 227–239.

3. Rheinischer Adel als Auftraggeber

(ab 1662)⁵⁸ und Gartrop (ab 1665/75)⁵⁹ belegen eine architektonische Ausrichtung auf die Niederlande, die der des Hofes entspricht. Die folgenden Generationen brandenburgisch-preußischer Herrscher maßen der Provinz und ihren Bewohnern nur einen geringen Stellenwert zu, wie sich an ihren politischen Testamenten ablesen lässt.⁶⁰ Von höfischem Leben konnte in Kleve im 18. Jahrhundert keine Rede mehr sein. Einige protestantische Adelsfamilien orientierten sich nach Berlin, bei den katholischen Familien hatten der kurpfälzische und der kurkölnische Hof eine größere Bedeutung.⁶¹

Der kurkölnische Hof war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch die Streitigkeiten zwischen Domkapitel und Erzbischof Friedrich IV. v. Wied (reg. 1562–1567), den Rücktritt des Nachfolgers Salentin v. Isenburg (reg. 1567–1577) in den Laienstand und den Reformationsversuch des Erzbischofs und Kurfürsten Gebhard Truchseß v. Waldburg (reg. 1577–1582) erschüttert.⁶² In diesen Krisensituationen – der Reformationsversuch führte sogar zu gesamteuropäischen Konfrontationen – konnte der Hof für den regionalen Adel keinen kulturellen Orientierungspunkt bilden. Unter den Kurfürsten aus dem Hause Bayern trat dann in dynastischer und konfessioneller Hinsicht Kontinuität ein. Obwohl Ferdinand v. Bayern 1633 die Residenz in Bonn erneuern ließ,⁶³ fehlen Hinweise darauf, dass sich sein Hof zwischen den Wirren des Dreißigjährigen Krieges (1618–1648) und den Verstrickungen Kurkölns in den Holländischen Krieg (1672–1674) zu einem kulturellen Orientierungspunkt entwickelte. Unter der Regierung des Kurfürsten Joseph Clemens (reg. 1688–1723) begann ab 1697 der Neubau der Residenz in Bonn, doch

⁵⁸ CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler des Kreises Geldern* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 1.2), Düsseldorf 1891, S. 30.

⁵⁹ Kostenpläne und Bauverträge belegen die Planung eines Neubaus schon ab 1653. Fertiggestellt wurde das Schloss aber wohl erst 1675, allerdings vermutet Günter aufgrund der am Schloss angebrachten Allianzwappen, dass noch vor dem Tod des Albrecht Gisbert v. Hüchtenbruck 1665 mit dem Bau begonnen wurde. Vgl. GÜNTER, Roland: *Kreis Dinslaken* (Die Denkmäler des Rheinlandes, Bd. 14), hg. von Rudolf Weserberg und Albert Verbeek, Düsseldorf 1968, hier S. 40–42.

⁶⁰ ENGELBRECHT 2011, S. 48. Das Urteil Friedrichs II. des Großen über den klevischen Adel kann man nur als vernichtend bezeichnen, vgl. HEINRICH, Gerd: „Die isolierte Provinz. Brandenburg-Preußen und Kleve seit dem 17. Jahrhundert“, in: *Kleve im 17. Jahrhundert. Studien und Quellen*, Bd. 3 (1667–1688), hg. von Klaus Flink, Kleve 1980, S. 20 f.

⁶¹ Exemplarisch hierfür die konfliktreiche Konkurrenz zwischen der reformierten Familie Hertefeld und den katholischen Loës, vgl. KASTNER, Dieter: *Die Urkunden des Gräflich von Loëschen Archivs von Schloß Wissen*, Bd. 4 (1574–1798) (Inventare nichtstaatlicher Archive, Bd. 43), Bonn 2008, S. 7–21.

⁶² MOLITOR, Hansgeorg: *Das Erzbistum Köln im Zeitalter der Glaubenskämpfe (1515–1688)*, Köln 2008, S. 186–226. Zu Gebhard Truchseß v. Waldburg ERKENS, Franz Reiner/JANSSEN, Wilhelm: „Das Erzstift Köln im geschichtlichen Überblick“, in: *Kurköln, Land unter dem Krummstab. Essays und Dokumente*. Kevelaer 1985, S. 36.

⁶³ NEU, Heinrich: „Die kurfürstliche Residenz in Bonn vor dem Bau des heutigen Schlosses“, in: *Bonn und sein Münster* (Bonner Geschichtsblätter, Bd. 3), Bonn 1947, S. 211–224, hier S. 216.

I. Einleitung

führte die französische Parteinahme des Kurfürsten im Spanischen Erbfolgekrieg zu seinem zwölfjährigen Exil in Frankreich.⁶⁴ Erst mit seiner Rückkehr 1715 etablierte sich ein Hof mit regionaler und kultureller Dominanz.⁶⁵ Unter Joseph Clemens und seinem Nachfolger Clemens August setzte eine umfassende Bautätigkeit ein, die auch auf die Mitglieder des Hofadels, die landständischen Familien und das kölnische Patriziat abfärbte.⁶⁶ Der künstlerische Höhepunkt war zwar 1761 mit dem Tod des Kurfürsten Clemens August überschritten, doch blieb Kurköln bis zum Ende des 18. Jahrhunderts der beherrschende, allerdings auch einzige Hof im Untersuchungsraum.⁶⁷

Der Ausbruch der Französischen Revolution und die sich daran anschließenden politischen Veränderungen hatten umfassende Auswirkungen auf den regionalen Adel.⁶⁸ Zwar kehrten viele Familien nach anfänglicher Flucht zurück, doch bei der Vergabe von Kunstaufträgen spielte der Adel vorerst keine Rolle mehr.⁶⁹

Erst nach der Niederlage Napoleons kam es im Rheinland erneut zu adeligem Mäzenatentum. Regionale Höfe existierten nun allerdings nicht mehr. Die Mobilität des Adels, die sich schon seit dem 17. Jahrhundert in Form der Kavalierstouren rheinischer Adelige gezeit hatte, nahm weiter zu. Dabei bildeten für den katholischen Adel des Rheinlands

⁶⁴ 1689 brannte das von Ferdinand v. Bayern errichtete Schloss aus und ab 1697 begannen die Bauarbeiten an dem Neubau, vgl. ebd., S. 223.

⁶⁵ HEGEL, Eduard: *Das Erzbistum Köln zwischen Barock und Aufklärung vom Pfälzischen Krieg bis zum Ende der Französischen Zeit* (Geschichte des Erzbistums Köln, 4. Bd.), Köln 1979, S. 46.

⁶⁶ Zur Bautätigkeit der beiden letzten Kurfürsten v. Köln aus dem Hause Wittelsbach vgl. RENARD, Edmund: „Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln. Erster Theil“ (a), in: *Bonner Jahrbücher*, 99.1896, S. 164–240 und RENARD, Edmund: „Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln. Zweiter Theil“ (b), in: *Bonner Jahrbücher*, 100.1896, S. 1–102. Zu der Bautätigkeit der regionalen Adelsfamilien BENEDIX, Kristiane: „Barocke Adelssitze im Umfeld der Bonner Residenz“, in: *Das Ideal der Schönheit. Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*, hg. von Frank Günter Zehnder und Werner Schäfke, Ausst.-Kat. Schloss Augustusburg (Brühl), u. a. 13.5.–1.10.2000 (Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche, Bd. 6), Köln 2000, S. 9–24.

⁶⁷ Im Untersuchungsraum war Bonn Ende des 18. Jahrhunderts die einzig verbliebene permanente Residenz eines bedeutenderen Reichsfürsten. Kleve und Düsseldorf wurden nur noch sporadisch von den Landesherren besucht. Unberücksichtigt bleiben hier kleinere und kleinste reichsunmittelbare Herrschaften.

⁶⁸ Zu den Auswirkungen der Französischen Revolution auf den Adel innerhalb der späteren Rheinprovinz vgl. WEITZ, K. Reinhold: „Die preußische Rheinprovinz als Adelslandschaft“, in: *Rheinische Vierteljahrsblätter*, Jg. 38, 1974, S. 333–354.

⁶⁹ In der Porträtüberlieferung zeigt sich in dieser Zeit (1793–1815) eine deutliche Lücke. Auch die Schlossbauten wurden erst in preußischer Zeit umfassend erneuert oder neu errichtet. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die gartenkünstlerischen Arbeiten, die der Altgraf Joseph zu Salm-Reifferscheidt-Dyck in dieser Epoche an seinem Schloss ausführen ließ. Vgl. GERSMANN, Gudrun/LANGBRANDTNER, Hans-Werner/SCHMITZ, Ulrike (Hg): *Im Banne Napoleons. Rheinischer Adel unter französischer Herrschaft* (Schriften der Vereinigten Adelsarchive im Rheinland, Bd. 4), Essen 2013, darin zu Flucht und Exil rheinischer Adelige S. 46 f., zu ihrer Finanzlage S. 153 ff., zur Gartengestaltung S. 184–191.

3. Rheinischer Adel als Auftraggeber

neben Berlin auch Wien und München wichtige Orientierungspunkte.⁷⁰ Insgesamt kam es im rheinischen Adel aber zu einer starken Rückbesinnung auf die regionalen Wurzeln, die sich in der Gründung der Rheinischen Ritterschaft⁷¹ und der Rheinischen Ritterakademie ausdrückte.⁷² Beide Gründungen sind als Bemühungen um kulturelle Eigenständigkeit und politische Teilhabe zu verstehen, wobei sich der rheinische Adel auf regionale historische Standesvorrechte berief.⁷³

Künstlerisch fand die Düsseldorfer Akademie im rheinischen Adel Auftraggeber. An erster Stelle sind hier die Großprojekte für die Grafen v. Spee in Schloss Heltorf und jene für den Grafen Franz Egon v. Fürstenberg-Stammheim in Remagen zu nennen.⁷⁴ Doch traten rheinische Adelige im 19. Jahrhundert auf breiter Front als Bauherren in Erscheinung. Bezeichnenderweise handelte es sich in der Regel um Erweiterungsprojekte für die angestammten Herrenhäuser und Schlösser, die als Denkmäler ihrer selbst und ihrer Familien ergänzt und ausgebaut wurden.⁷⁵ So zeigt sich auch hierin ein starkes Bewusstsein für regionale und selbst örtliche Besonderheiten. Genannt seien nur jene Schlösser, die in Verbindung mit den hier untersuchten Familien stehen: Schloss Wissen, Schloss Frens, Schloss Dyck, Haus Rankenberg, Schloss Paffendorf, Schloss Gymnich, Haus Gielsdorf, Schloss Gracht.⁷⁶ Mit diesen Baumaßnahmen ging häufig eine Vervollständigung oder

⁷⁰ Enge familiäre Verbindungen nach Österreich oder Bayern hatten im 19. Jahrhundert u. a. die Familien Beissel zu Gymnich, Mirbach-Harff, Loë und Salm-Reifferscheidt. Mitglieder von königlich Bayrischen Hausorden waren der Freiherr Ludwig v. d. Bongart (1819–1878) und Graf Friedrich Leopold v. Loë (1861–1899).

⁷¹ Zur Gründung der Genossenschaft des Rheinischen ritterbürtigen Adels vgl. SALIS-SOGLIO, Anton Joseph Freiherr v.: „Stellung und Bestrebungen des Rheinischen ritterbürtigen Adels in der Zeit von 1794–1837“, in: *Die Genossenschaft des Rheinischen ritterbürtigen Adels 1837–1937. Festschrift zur Erinnerung an den hundertsten Jahrestag ihrer Gründung*, Gemünden (Hunsrück) 1937, S. 16 f.

⁷² Zur Gründung der Ritterakademie vgl. SALIS-SOGLIO, Anton Freiherr v.: „Geschichte der Genossenschaft 1837–1937“, in: *Die Genossenschaft des Rheinischen ritterbürtigen Adels 1837–1937. Festschrift zur Erinnerung an den hundertsten Jahrestag ihrer Gründung*, Gemünden (Hunsrück) 1937, S. 21 f.

⁷³ SALIS-SOGLIO STELLUNG 1937, S. 10 f.

⁷⁴ Zu den Arbeiten in Heltorf CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Düsseldorf* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 3.1), Düsseldorf 1894, S. 111 und JENDERKO-SICHELSCHEMIDT, Ingrid: „Profane Historienmalerei“, in: *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, Bd. 3, hg. von Eduard Trier und Willy Weyres, Düsseldorf 1979, S. 145–190, hier S. 146 f. sowie MARKOWITZ, Irene: „Die Monumentalmalerei der Düsseldorfer Malerschule“, in: *200 Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, hg. von Eduard Trier, Düsseldorf 1973, S. 47–84, hier S. 48 und S. 81, Anm. 154, wo darauf hingewiesen wird, dass für die Gemälde Mitglieder der Familie Spee Modell standen. Zu den Arbeiten für den Grafen v. Fürstenberg-Stammheim in Remagen VERBEEK, Albert: „Gesamtkunstwerke im sakralen Bereich“, in: *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, Bd. 1, hg. von Eduard Trier und Willy Weyres, Düsseldorf 1979, S. 35–54, insbesondere zur Apollinariskirche S. 35–47.

⁷⁵ Zur Übersicht der im 19. Jahrhundert erfolgten Schloss- und Burgausbauten HERZOG, Harald: *Rheinische Schloßbauten im 19. Jahrhundert* (Arbeitsheft des Landschaftsverbands Rheinland, Bd. 37), Mönchengladbach 1981. Zugl. Köln, Univ., Diss., 1979. S. 59–74.

⁷⁶ Ebd., S. 59–74.

I. Einleitung

Aufwertung der Innenausstattung einher. Für das Thema dieser Arbeit sind die Umgestaltung der Ahnengalerie in Dyck, die Ausstattung des Speisezimmers von Schloss Frens als Ahnensaal und die Errichtung eines Porträtkabinetts in Schloss Gymnich bedeutsam. Andere Familien ergänzten oder erweiterten ihre Bildnissammlungen, so dass für den Bereich der Schlossausstattung und der Porträtmalerei im 19. Jahrhundert eine im doppelten Wortsinn restaurative Grundhaltung des rheinischen Adels beobachtet werden kann. Die letzte Epoche eines allgemeinen adeligen Mäzenatentums zum Zwecke familiärer Repräsentation endete im Rheinland mit dem Ersten Weltkrieg und den nachfolgenden Wirtschaftskrisen.

Diese Übersicht kann die künstlerischen und kulturellen Zentren des Untersuchungsgebiets, ihre Entwicklung und Bedeutung für die Region lediglich historisch umreißen. Um für die Beurteilung der Ahnengalerien und Bildnissammlungen eine kunsthistorisch fundierte Grundlage zu schaffen, ist es notwendig, die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts genauer zu analysieren. Signifikante Einzelmerkmale werden im Folgenden in Zusammenhänge gebracht und dann in einen kunsthistorischen Entwicklungsrahmen gesetzt. Vor diesem Hintergrund kann dann die Entstehungsgeschichte der Ahnengalerien und Bildnissammlungen dargestellt werden.

1. Stilistische Entwicklung

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Die Grundlage dieses Kapitels bilden acht inventarisierte Ahnengalerien und Bildnis-sammlungen, die mit über 430 Werken eine breite und kontinuierliche Überlieferung darstellen. Dieser Bestand wurde auf besondere Merkmale hin gesichtet. Elemente wie die Art der Datierung, Inschriften, unterschiedliche Bildausschnitte, die Gestaltung des Hintergrundes, das Verhältnis des Körpers zum Raum, Haltungen und Gesten wurden ebenso erfasst wie Details der Kleidung und beigegebener Attribute. Insgesamt wurden 75 signifikante Elemente in ihrer zeitlichen Verbreitung untersucht, um belastbare Aussagen über die stilistischen Entwicklungstendenzen des Adelsporträts im Rheinland zu erhalten.

Zusätzlich wurden über 280 weitere Gemälde betrachtet, die für diese Arbeit zwar nicht inventarisiert werden konnten, aber durch unterschiedliche Quellen überliefert sind und das Gesamtbild der Entwicklung des rheinischen Adelsporträts abrunden.

Im ersten Teil des Kapitels werden unterschiedliche Einzelelemente themenbezogen zusammengefasst und in ihrer chronologischen Entwicklung betrachtet. Es handelt sich also um den Versuch, die Genese spezifischer Bildmerkmale darzustellen.

Im zweiten Teil wird das rheinische Adelsporträt innerhalb der europäischen Kunstgeschichte verortet. Hierbei sind für die Anfangszeit bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts generelle künstlerische Strömungen darstellbar; aufgrund der vermehrten Überlieferung von Künstlersignaturen ab dem 18. Jahrhundert wird dann eine genauere Betrachtung der Künstler und ihrer stilistischen Orientierung möglich.

1. Stilistische Entwicklung

Die am Porträtbestand beobachteten stilistischen und gestalterischen Merkmale ließen sich zu thematischen Clustern zusammenfassen. Zunächst werden die Datierungen der Gemälde und der Themenkomplex der Beschriftung im Allgemeinen behandelt, dann wendet sich die Analyse den Bildnistypen und dem Bildausschnitt zu. Eng damit verbunden ist die Betrachtung der Hintergrundgestaltung und das Verhältnis von Körper und Bildraum. Für diese Themenkomplexe sind vor allem die Unterschiede zwischen den einheitlich gestalteten Ahnengalerien und den Pendants und Einzelbildnissen in den Bildnis-sammlungen von Interesse. Gilt es doch zu klären, inwieweit und zu welchen Zeiten das Dekor und der Darstellungsaufwand für Porträts einer Ahnengalerie im Vergleich zum unverbundenen Einzelbildnis gesteigert wurden.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Bei der Untersuchung der Darstellungsformen des Körpers im Raum wurde neben der generellen stilistischen Gesamtentwicklung eine geschlechtsspezifische Differenzierung bemerkbar. Dementsprechend war es in diesem Abschnitt, ebenso wie im Abschnitt „Kleidung und Accessoires“, sinnvoll, männliche und weibliche Darstellungsmodi zu unterscheiden.

1.1 Datierung der Porträts

Etwa ein Drittel des inventarisierten Bestands ist datiert. Mit Datierungen von 1566 bis 1998 umfassen diese Gemälde einen Zeitraum von über vierhundert Jahren.

Zu diesen Bildern kommt eine große Anzahl von Porträts, die sich indirekt datieren lassen. Bei den frühen Werken gelang dies oft durch Inschriften, in denen das Lebensalter der Modelle angegeben war. In einigen Fällen war es möglich, das Entstehungsdatum von Porträts vor dem Hintergrund familiärer oder gesellschaftlicher Ereignisse wie Eheschließungen oder Standeserhöhungen zu ermitteln. Gelegentlich haben Künstler bei Pendants und größeren Bildnisgruppen nur ein einziges Gemälde datiert, so dass dieses Datum auch auf die anderen Porträts der Gruppe übertragen werden kann. Schließt man alle diese Bildnisse ein, erhöht sich der Anteil datierter und datierbarer Porträts auf 75 %.

Berücksichtigt man noch jene Porträts, deren Entstehungszeit aufgrund der Kleidung und weiterer stilistischer Merkmale bestimmt werden kann, verbleiben nur noch 5 % Gemälde, die sich zeitlich nicht genauer bestimmen lassen. In der Regel handelte es sich bei diesen Bildern um freie Kopien späterer Zeit. Nur in wenigen Fällen waren Kleidung, Haartracht und Darstellungsformen so unspezifisch, dass ein sehr großer Entstehungszeitraum in Frage kam. Diese Gemälde sind aus der Analyse ausgenommen worden, ebenso wie die in den Sammlungen vorhandenen Herrscherbilder, für die andere Darstellungsformen gelten und die nur vereinzelt zur Betonung spezifischer Besonderheiten berücksichtigt wurden

1. Stilistische Entwicklung

Betrachtet man die breite Überlieferungsreihe, wird deutlich, dass es innerhalb der Porträtproduktion für den rheinischen Adel nur zwei Zäsuren gab: das Zeitalter der Französischen Revolution und das Ende des Zweiten Weltkrieges. Sowohl zwischen 1795 und 1815 als auch nach 1945 entstanden Adelsporträts nur in Ausnahmefällen.⁷⁷

Nach der Französischen Revolution erreichten die Porträtaufträge des rheinischen Adels erneut die Zahlen des 17. und 18. Jahrhunderts. Der Zeitabschnitt der Revolution kann also in Bezug auf das repräsentative Adelsporträt als eine Unterbrechung gewertet werden. Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges wurde hingegen der Endpunkt des rheinischen Adelsporträts erreicht, denn bei nüchterner Betrachtung können die vereinzelt Bildnisse, die bis zum Ende des 20. Jahrhunderts entstanden sind, nicht mehr als Belege einer lebendigen Porträtkultur gewertet werden.

Während im 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Datierung der Porträts in der Regel gemeinsam mit dem Alter der dargestellten Person auf der Bildfläche erfolgte, sind die Datierungen im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts vor allem auf der Rückseite des Bildes angebracht worden. Bei der Restaurierung von Bildträgern, beispielsweise der Doublierung von Leinwand, wurden die Inschriften gelegentlich übertragen. Es ist allerdings zu vermuten, dass viele Datierungen bei solchen Maßnahmen verloren gegangen sind. Ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts findet man die Datierungen erneut auf der Vorderseite. Das trifft auch auf Künstlersignaturen zu, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkt auf der Bildfläche überliefert sind.

Beschriftung

Im Zusammenhang mit der Bilddatierung ist der Bereich der Bildbeschriftung zu betrachten. Diese Beschriftung ist als Inschrift, als ein auf dem Gemälde verzeichneter Text zu verstehen. Die übermittelten Informationen können sich auf das Gemälde beziehen und den Betrachter über den Maler oder das Entstehungsjahr des Bildes in Kenntnis setzen. Öfter stehen sie aber in Zusammenhang mit der dargestellten Person und übermitteln den

⁷⁷ In der zweiten Hälfte der 1790er Jahre ließ sich nur der Herr v. Bianco (B-Rankenberg-64, Abb. 256) porträtieren, nach 1945 entstanden neben den Porträts des Freiherrn v. Wüllenweber (1946, B-Myllendonk-26, Abb. 541) und der Gräfin Loë (1948, B-Wissen-36, Abb. 313) lediglich die posthumen Bildnisse der im Zweiten Weltkrieg gefallenen Grafen Beissel v. Gymnich zu Frens (1971, B-Frens-33/34, Abb. 508 und 509) und die Bildnisse der Eheleute v. Kempis (1998, B-Rankenberg-13/14, Abb. 201 und 202). Die Entstehung der letztgenannten Bildnisse ist vor dem Hintergrund der außergewöhnlich umfangreichen und vollständigen Porträtsammlung der Herren v. Kempis zu sehen. Eine Tradition, mit der man auch am Ende des 20. Jahrhunderts nicht brechen wollte.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Namen, die Ämter oder Besitzungen eines Modells, nennen das Alter, Geburts- oder Todesdaten. Dabei sind selbstverständlich auch Mischformen möglich.

Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts wurde neben der Datierung auch das Alter des Modells angegeben. Diese Kombination von Informationen über Bild und Bildgegenstand wird danach ungebräuchlich. Während bildbezogene Angaben, etwa zum Maler und zum Entstehungsdatum, zunehmend auf der Rückseite der Leinwand angebracht werden, bleibt die Vorderseite des Bildes personenbezogenen Angaben vorbehalten. Die Hinweise auf Namen, Ämter und Güter sind im 17. und 18. Jahrhundert besonders umfangreich. Da in vielen Fällen das Todesdatum des Modells vermerkt ist und außerdem Porträts mehrerer Generationen identisch beschriftet wurden, handelt es sich bei diesen Inschriften zu meist um sekundäre Hinzufügungen.

So unterschiedlich der Informationsgehalt der Inschriften ist, so unterschiedlich ihr Anteil an der Bildrealität. In einigen Fällen wurde die Inschrift in Form eines gemalten Schriftstücks in das Bildgeschehen einbezogen, etwa als beigefügter Brief in der Hand des Modells.⁷⁸ In einem Fall steht die Inschrift auf einem gemalten Zettel als ein Trompe-l'œil zwischen Bild- und Objektrealität.⁷⁹ Es handelt sich hierbei aber um Ausnahmen und es überwiegen Inschriften, die ohne jeden Illusionismus auf die Bildfläche gesetzt wurden. Mit Vorliebe nutzte man hierfür den Bereich eines gemalten Rahmens, also eine Zone, die nicht mehr Bestandteil des eigentlichen Bildraumes ist. Daneben platzierte man die Inschriften vor allem auf die neutrale Folie eines monochromen Bildhintergrundes. Allerdings scheute man sich auch nicht, die Erläuterungen über gemalte Vorhänge und Tische in die direkte Umgebung des Modells zu setzen.

Im 19. Jahrhundert tauchen zunehmend Künstlersignaturen und Datierungen auf der Vorderseite des Bildes auf. Insgesamt lässt sich aber auf den Porträts seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ein Rückgang der Inschriften konstatieren, während der Anteil von Inschriften auf Porträts in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts am größten ist.⁸⁰

Kritisch ist hierbei der Umstand zu bewerten, dass in dieser Arbeit keine Datierung der Inschriften geleistet werden konnte. Ob es sich um zeitgenössische oder nachträgliche

⁷⁸ Porträt des Jacob de Groote (1691, B-Rankenberg-58, Abb. 248), Porträt des Herrn v. Winckel (1712, B-Caen-28, Abb. 472), Porträt des Karl Krey (1852, B-Myllendonk-28, Abb. 543).

⁷⁹ Porträt einer unbekanntenen Dame (1570, B-Wissen-52, Abb. 329).

⁸⁰ Porträts mit Inschriften: vor 1600: 54,5 %; 1600–1649: 76 %; 1650–1699: 25,2 %; 1700–1759: 27,5 %; 1760–1799: 30 %; 1800–1849: 18,8 %; 1850–1899: 11,1 %; ab 1900: 8,7 %.

1. Stilistische Entwicklung

Inschriften oder Mischformen handelt, konnte nicht grundsätzlich analysiert werden. Durch den Vergleich mit einem weiteren sekundären Informationssystem im Rahmen der Porträtmalerei lassen sich dennoch bestimmte Tendenzen und Entwicklungslinien aufzeigen.

Wappen

Bei diesem zweiten Informationssystem handelt es sich um beigefügte Wappenabbildungen. Wie die Inschriften sind diese meistens nicht als Teil des Bildgeschehens aufgefasst, sondern stehen auf einer anderen Realitätsebene als die gemalte Person.⁸¹ Wappen besitzen eine hohe Bedeutung im Kontext adeliger Legitimation. Ursprünglich ein Zeichen auf den ritterlichen Waffen Schild und Helm, verlagerte sich die Bedeutung des Wappens vom militärischen und kriegstechnischen Kennzeichen zum juristisch geschützten Symbol einer besonderen Adelsfamilie.⁸² Seine Form, Gestaltung und Anwendung werden durch die Heraldik geregelt. Diese diente in der Vergangenheit auch der Durchsetzung politischer und gesellschaftlicher Vorrechte. In dieser Funktion lässt sich die Bedeutung der Wappen vor allem durch Aufschwörungstafeln belegen. Vor Aufnahme in bestimmte Kooperationen wie Landstände oder Stifte und dem damit verbundenen Genuss zusätzlicher Privilegien musste mittels gemalter und von Standesgenossen beglaubigter Wappentafeln die adelige Abstammung der Probanden über mehrere Generationen nachgewiesen werden.⁸³ Obwohl das Führen eines Wappens kein adeliges Vorrecht blieb, behielt das Familienwappen in dieser Gesellschaftsschicht eine große symbolische Bedeutung. Dem entsprechend fand es auch auf den Porträts einer Familie Anwendung, auch wenn man nicht sagen kann, dass das Wappen notwendiger Bestandteil des Adelsporträts ist.

Zu Beginn des Untersuchungszeitraumes entspricht das Vorkommen des Wappens dem der Inschriften. Vor 1600 sind 54,5 % aller Bilder mit Wappen und/oder Inschriften versehen. Diese Werte steigen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an (Wappen 72 %

⁸¹ Auch hier finden sich Ausnahmen, bei denen die Wappen als Bestandteile des Hintergrunds auftauchen: Die Stollberger Brautwerbung (ca. 1648, B-Frens-38, Abb. 513); Porträt des Reiner v. Kempis als Knabe (1725, B-Rankenberg-18, Abb. 206); Porträt eines Stiftsfräuleins aus der Familie Waldbott-Bassenheim (1750, B-Paffendorf-35); Porträt des Johan Friedrich Karl v. Ostein, Kurfürst v. Mainz, (ca. 1750, B-Myllendonk-1, Abb. 516); Porträts der Familien Fürstenberg und Beissel v. Gymnich (beide ca. 1835, B-Frens-39/40, Abb. 514 und 515); und Porträt der Sophie Freifrau Geyr v. Schweppenburg (1935, A-Müddersheim-12, Abb. 167). Unberücksichtigt blieben hier Einzelfälle, in denen lediglich ein Siegelring abgebildet wurde.

⁸² Zum Wappenrecht vgl. SCHEIBELREITER, Georg: *Heraldik* (Oldenbourg historische Hilfswissenschaften), München 2006, S. 125–127.

⁸³ GERSMANN/LANGBRANDTNER 2009, S. 178–186.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

und Inschriften 76 %). In der Folge kommen Wappen häufiger als Inschriften zur Anwendung und im Gegensatz zu den Inschriften bleibt der Prozentsatz der mit Wappen versehenen Porträts relativ konstant. Er sinkt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf 58,9 % und hält sich von da ab bei etwa 55 %. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist ein vorübergehender Abfall auf 43,2 % zu bemerken. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts liegt der Anteil der mit Wappen gekennzeichneten Porträts wieder bei 50 % und steigt von 1900 bis zum Ende des Untersuchungszeitraums auf 52 % an.

1.2 Porträtausschnitt oder Bildnistypen

Der Porträtausschnitt steht in enger Verbindung zum Bildnistypus und ist von diesem nicht immer eindeutig zu trennen. Während der Porträtausschnitt aber einen klaren technischen Bezug hat und sich lediglich durch den Umfang des in die Darstellung einbezogenen Körpers definiert, transportiert der Begriff des Bildnistypus primär eine inhaltliche Komponente.

Der Bildnistypus kann, wie etwa beim Reiterbildnis, durch bildimmanente Elemente definiert sein. Nun könnte man zwar hinsichtlich des Bildausschnitts jedes Porträt zu Pferd als Reiterbildnis bezeichnen, doch wären damit noch nicht die Traditionslinien und Konventionen des spezifischen Bildtypus erfasst.

Der Bildtypus kann sich aber auch, wie im Fall von als Pendants geschaffenen Ehegattenbildnissen, durch äußere Zusammenhänge ergeben. Der Kontext des Porträts spielt demnach bei der Definition des Bildnistypus eine größere Rolle als bei der faktischen Benennung eines Bildausschnitts.

Da es hier um eine möglichst objektive Bestandsaufnahme gehen soll, tritt der Begriff des Bildnistypus zurück und die Aufmerksamkeit gilt dem Bildausschnitt. Dabei scheint es allerdings lohnend, die Bilder der Ahnengalerien gesondert zu betrachten und zu klären, ob hierfür ein bestimmter Bildausschnitt bevorzugt wurde.

Porträtausschnitt in den Ahnengalerien

Betrachtet man die Porträtausschnitte, die innerhalb der rheinischen Ahnengalerien vorkommen, fällt ein Unterschied zwischen den Porträts hochadeliger bzw. reichsunmittelbarer Familien und denen des landsässigen Adels auf.

1. Stilistische Entwicklung

Die Ahnengalerien der reichsunmittelbaren Familien Salm-Reifferscheidt und Quadt zu Wykradt werden durch ganzfigurige Porträts gebildet, so dass von einer Übereinstimmung von gesellschaftlichem Rang und gewähltem Bildformat gesprochen werden kann.⁸⁴ Während die Ahnengalerie der Familie Salm-Reifferscheidt in Dyck um 1700 en bloc entstand und die Abstammungsreihe des Auftraggebers bis auf Karl den Großen zurückführte (A-Dyck-1–30, Abb. 64–95), bildeten bei den Quadt zu Wykradt Ehegattenpendants von ca. 1660 den Ausgangspunkt der späteren Ahnengalerie (A-Wickrath-3–4, Abb. 98–99).⁸⁵ Frühere Beispiele ganzfiguriger Ahnenbildnisse waren im Besitz der reichsunmittelbaren Familie Manderscheid-Blankenheim vorhanden. Bei dem Bildnis der Gräfin Juliane v. Manderscheid-Blankenheim (1529–1595) von 1578 (Abb. 35) und den Pendants des Grafen Johann Arnold und der Gräfin Antonia Elisabeth v. Manderscheid-Blankenheim von 1634 (Abb. 36–37) könnte es sich um Reste einer Blankenheimer Ahnengalerie handeln.⁸⁶

Ganzfigurige Porträts finden sich aber auch in der Ahnengalerie der landständischen Familie v. Virmond zu Neersen.⁸⁷ Wie in Dyck entstanden die Fantasieporträts als Großauftrag und sind wohl in Zusammenhang mit umfangreichen Umbaumaßnahmen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu sehen.⁸⁸ Im Gegensatz zur Dycker Ahnengalerie ist die Anzahl etlicher Ahnen in Neersen historisch zweifelhaft.⁸⁹

In den Ahnengalerien der landständischen Familien Beissel v. Gymnich und Geyr-Schweppenburg überwiegen Hüftbilder und halbfigurige Porträts.⁹⁰ Die Ahnengalerie der Beissel v. Gymnich entstand als einheitliche Raumausstattung im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts. Historische Porträts dienten als Vorlagen und wurden für die Ahnengalerie

⁸⁴ Zur Würdeform des ganzfigurigen Bildnisses vgl. REINLE, Adolf: *Das stellvertretende Bildnis*, Zürich/München 1984, S. 186.

⁸⁵ Zu den Ahnengalerien vgl. unten Kap. III.A.2 Ahnengalerie Wickrath und Ahnengalerie Dyck.

⁸⁶ Das Damenporträt aus dem Jahr 1578 war Teil der Schlossausstattung in Blankenheim. Während der Französischen Revolution wurden die Gesichtszüge der Dargestellten durch Beiliebe unkenntlich gemacht und die Holztafel fand als Verbretterung eines Hausdaches Wiederverwendung, vgl. *Die Manderscheider. Eine Eifeler Adelsfamilie. Herrschaft, Wirtschaft, Kultur*, hg. von Alfred Bruns, Ausst.-Kat. Gildehaus Blankenheim 4.5.–24.7.1990/Kurhaus Manderscheid 16.8.–11.11.1990, Köln 1990, S. 199 u. Abb. 152. Die Pendants von 1634 sind heute im Museum Gildehaus in Blankenstein.

⁸⁷ Vgl. unten Kap. III.A.2 Ahnengalerie Neersen.

⁸⁸ VANDER, Peter: *Schloß und Herrschaft Neersen* (Schriftenreihe des Kreises Viersen, Bd. 25), Kempen 1975, S. 9–17.

⁸⁹ Vgl. unten Kap. III.A.2 Ahnengalerie Neersen.

⁹⁰ Die Familie Geyr v. Schweppenburg hatte durch den Erwerb unterschiedlicher Rittersitze den Zugang zu den Landständen erworben, vgl. KLOCKE 1919, S. 22 f.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

einheitlich als Hüftbilder wiederholt.⁹¹ Die Ahnengalerie der Familie Geyr zu Schwepenburg umfasst Porträts vom 17. bis zum 20. Jahrhundert, ist generationsweise ergänzt worden und kann daher als gewachsene Ahnengalerie bezeichnet werden.⁹² Hier finden sich neben Hüftbildern und Halbfigurenporträts auch einzelne Brustbilder.

Büstenporträts und Brustbilder dominieren die Ahnengalerie der landständischen Familie Loë. Diese Ahnengalerie wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts unter Verwendung älterer Porträts und Kopien als Bestandteil einer Vertäfelung konzipiert und im 19. Jahrhundert fortgeführt.⁹³

Offensichtlich ist der für Ahnengalerien gewählte Bildausschnitt nicht nur vom Adelsrang der Auftraggeber abhängig. Es fällt auf, dass Ahnengalerien, die im 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts begründet wurden, ebenso wie die frühen Porträts der gewachsenen Ahnengalerie in Müddersheim zu größeren Formaten tendieren. Bei der Ahnengalerie in Wissen ist der Bildausschnitt viel kleiner, wofür die Einbeziehung der Bilder in das System der Wandvertäfelung ursächlich sein könnte. Auch in Müddersheim haben die im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts ergänzten Ahnenbilder einen kleineren Bildausschnitt, der sich nicht an den früheren Ahnenporträts orientiert. Für die einheitliche, im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts geschaffene Ahnengalerie der Familie Beissel von Gymnich in Frens wurde mit Hüftporträts wieder ein größerer Bildausschnitt gewählt. Neben dem Rang einer Familie scheint also besonders der Zeitgeschmack einen Einfluss auf den Bildausschnitt der Ahnenporträts zu haben. Ob diese Einschätzung zutrifft, wird durch die genauere Analyse der unterschiedlichen Ahnengalerien in Kapitel III untersucht.

Porträtausschnitt sämtlicher Bildnissammlungen

Betrachtet man die Porträtausschnitte aller Porträts, zeigt sich, dass das Reiterporträt eine Ausnahme bildet. In den Sammlungen fanden sich ausschließlich Reiterbildnisse von hochadeligen Personen.⁹⁴

⁹¹ Vgl. unten Kap. III.A.2 Ahnengalerie Frens.

⁹² Vgl. unten Kap. III.A.2 Müddersheim.

⁹³ Vgl. unten Kap. III.A.2 Ahnengalerie Wissen.

⁹⁴ Hiervon weicht das Porträt des im Zweiten Weltkrieg gefallenen Grafen Giesbert Beissel von Gymnich ab (B-Frens-34, Abb. 509). Dieser wurde 1971 posthum ebenfalls zu Pferd abgebildet. Auf das kleinformatige, nach einer Fotografie ausgeführte Gemälde kann man jedoch keine porträtthierarchischen Ansprüche des Ancien Régime anwenden.

1. Stilistische Entwicklung

Lediglich in der Familie Salm-Reifferscheidt besaß das Reiterporträt im 17. und 18. Jahrhundert eine gewisse Tradition. Mit Ernst Salentin und August Bernhard zu Salm-Reifferscheidt haben sich zwei Generationen von Stammherren dieses Hauses zu Pferdporträtierten lassen (A-Dyck-27, Abb. 91 und X-Dyck-77, Abb. 626). Ein drittes Reiterporträt der Sammlung zeigt einen weiteren, unbekanntem Grafen zu Salm-Reifferscheidt (X-Dyck-76, Abb. 625).⁹⁵

Das Ganzfigurenporträt kommt im 16. Jahrhundert nicht vor und erscheint im 17. Jahrhundert nur vereinzelt.⁹⁶ Neben den bereits erwähnten Bildnissen der Ahnengalerien findet es sich nur für einen Ritter des Deutschen Ordens (B-Paffendorf-39, Abb. 432), bei einigen Kinderporträts (B-Rankenberg-93, Abb. 285, X-Gracht-11, Abb. 659) und bei großformatigen Gruppenporträts (Abb. 234 und Abb. 293, B-Frens-38, Abb. 513, B-Caen-48, Abb. 493).⁹⁷ Im 18. Jahrhundert bleibt man diesen Gepflogenheiten treu. Erst im 19. und 20. Jahrhundert tauchen ganzfigurige Bildnisse von Modellen auf, die nicht zum hohen Adel gehören. So lässt sich festhalten, dass in dieser Zeit eine Lockerung bezüglich der Kongruenz von Bildausschnitt und sozialer Hierarchie einsetzt. Es ist aber zu beachten, dass das ganzfigurige Porträt weiterhin die Ausnahme bleibt. Die Porträtausschnitte „Reiterporträt“ und „ganzfiguriges Porträt“ sind also im Kontext des hohen sozialen Standes der Dargestellten zu sehen und können damit auch als Bildnistypen verstanden werden.

Die Einschränkungen, die sich in Bezug auf die Verwendung des hochrepräsentativen Bildausschnitts von Reiterporträt und ganzfigurigem Bildnis zeigen, gelten auch am unteren Ende der Skala. Kopfbilder kommen in den untersuchten Sammlungen nicht vor, während das Büstenporträt bei 15 % der untersuchten Porträts auftaucht. Dabei ist allerdings darauf hinzuweisen, dass einige dieser Bilder erst aufgrund nachträglicher Beschneidungen auf dieses Format gebracht wurden und ursprünglich größer waren.⁹⁸ Andere Porträts wurden nachträglich als Kopien von Miniaturen angefertigt, so dass bei der

⁹⁵ Die Identität war bisher nicht restlos zu klären. Sicherlich ein Graf zu Salm, aber es ist unbekannt, ob ein Mitglied der älteren Linie Salm-Reifferscheidt-Bedburg oder der jüngeren Linie Salm-Reifferscheidt-Dyck abgebildet ist.

⁹⁶ Auf die Ausnahmen der Manderscheid-Blankenheimer Porträts wurde hingewiesen, doch sind diese Bilder für diese Arbeit nicht inventarisiert worden.

⁹⁷ Zum Familienbildnis und dem Kinderporträt und seiner Nähe zum repräsentativen Herrscherporträt vgl. REINLE 1984, S. 162 f.

⁹⁸ Neben den erwähnten Porträts der Loë'schen Ahnengalerie ist noch das fragmentierte Porträt des Freiherrn Bertram v. Loë (B-Wissen-44, Abb. 321) zu nennen.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Wahl des Bildausschnitts technische Ursachen hineinspielen.⁹⁹ Eine große Anzahl von Büstenporträts weist die Kindergalerie der Familie Loë auf, wobei man sich bei der Anfertigung der später hinzugefügten Bildnisse an den bereits vorhandenen kleinformatigen ovalen Kinderbildnissen der Zeit um 1790 orientierte.¹⁰⁰ Diese Sonderfälle ausgenommen, kann man sagen, dass das Büstenporträt keineswegs der bevorzugte Bildtypus des rheinischen Adels war.

In vielen Fällen wurde das Büstenporträt durch die Einbeziehung der Oberarme erweitert. Besonders die ovalen Bildnisse vom Ende des 17. und vom Anfang des 18. Jahrhunderts gehören zu diesem Porträttyp. Hierbei sind große Teile des Oberkörpers in die Bildkomposition aufgenommen, ohne dass das Bildnis bereits als Halbfigurenporträt gelten kann. Knapp 29 % der erfassten Bilder lassen sich als Brustbilder bzw. als knappe Halbfigurenporträts beschreiben, womit diese Gruppe insgesamt stark vertreten ist.

Etwa für 30 % der erfassten Porträts wurde ein Halbfigurenformat gewählt. Für diesen Bildnistypus lässt sich keine bevorzugte Epoche ausmachen, denn er findet sich mit gleichbleibender Beliebtheit im gesamten Untersuchungszeitraum. Auf die beiden letztgenannten Kategorien – Brustbilder und Halbfigurenporträts – entfällt mit nahezu 60 % der Großteil der hier untersuchten Adelsporträts in den Bildnissammlungen.

Wie beim Übergang zwischen Brustbild und halbfigurigem Porträt, so erfolgt auch zwischen dem halbfigurigem Porträt und dem Kniestück eine durchgängige Abstufung. Annähernd 11 % der Porträts können als Hüftbild bezeichnet werden, während gut 12 % als Kniestücke einzustufen sind. Eine strikte Trennung ist dabei meines Erachtens unnötig, da beide Formen zu bestimmten Zeiten und Anlässen Verwendung fanden. Beide Formate waren besonders bei den Porträts des 16. und des 17. Jahrhunderts beliebt, auf denen die Personen unter Einbeziehung eines Tisches und einer Draperie in verhältnismäßig großzügigem Umraum abgebildet wurden. Im 18. Jahrhundert tauchen diese Bildausschnitte bei den Porträts von geistlichen Herren auf. Diese wurden häufig sitzend abgebildet, wodurch die Beine in der Regel bis zum Knie in das Porträt einbezogen sind. Des Weiteren zeigen vor allem Kinderbildnisse aus dem ersten und zweiten Viertel des

⁹⁹ Beispiele findet man in der Sammlung Kempis (B-Rankenberg-56/57, Abb. 246 und 247).

¹⁰⁰ Diese ersten Kinderbilder mögen wiederum in Anlehnung an die ovalen Bildnisse der Loë'schen Ahnengalerie entstanden sein. (B-Wissen-21–35, Abb. 298–312). Vgl. unten Kap. VIII. Exkurs 1 Bildnissammlung Loë-Wissen.

1. Stilistische Entwicklung

18. Jahrhunderts einen deutlich über das Halbfigurenporträt hinausgehenden Bildausschnitt, der gelegentlich bis zum Kniestück erweitert wird. Im 19. Jahrhundert findet man beide Typen weiterhin bei Porträts sitzender Personen, wobei Abbildungen von adeligen Klerikern keine Rolle mehr spielen. Darüber hinaus tauchen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einige kleinformatige, unterlebensgroße Porträts auf, die sich durch einen detaillierten Hintergrund auszeichnen und auf denen der dargestellte Körperauschnitt ebenfalls bis annähernd zum Knie reicht.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Reiterporträt sowie das ganzfigurige Bildnis nur in Ausnahmefällen vom landständischen Adel gewählt wurden. Auch wenn sich seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts die strenge Hierarchie in dieser Hinsicht lockert, bleiben Reiterporträt und ganzfiguriges Bildnis für diese Auftraggeber eine Ausnahme. In den Ahnengalerien des hohen Adels sind ganzfigurige Porträts hingegen die Regel. Darüber hinaus findet sich das Porträt in ganzer Figur bei Herrscher- und Kinderbildnissen ebenso wie auf Gruppenporträts. Das Reiterporträt hatte lediglich für die hochadelige Familie Salm-Reifferscheidt eine gewisse Bedeutung.

Porträts, die über das Halbfigurenbildnis hinausgehen, stellen mit rund 23 % einen signifikanten Anteil am Gesamtbestand. Es zeigte sich, dass dieses Ausschnittformat zu bestimmten Zeiten und für bestimmte Porträtanlässe besonders geschätzt war und auch für die Ahnengalerie der Familie Beissel von Gymnich Verwendung fand.

Das Halbfigurenporträt und das Brustbildnis stellen zusammengenommen den größten Anteil am rheinischen Adelsbildnis und blieben über den gesamten Untersuchungszeitraum beliebt. Diese Bildausschnitte können damit als Standard für das Adelsporträt im Rheinland gelten.

Wo von einer Familie sowohl die Ahnengalerien als auch die Bildnissammlungen ermittelt werden konnten (Salm, Beissel v. Gymnich, Müddersheim), waren die Bildausschnitte innerhalb der Ahnengalerien tendenziell größer und damit hochrangiger. Hier bildet die Ahnengalerie der Familie Loë aufgrund ihrer Entstehungsgeschichte und der Einbeziehung der Porträts in eine einheitliche Wandvertäfelung die Ausnahme. Als diese Ahnengalerie nach einer Unterbrechung während der Französischen Revolution im 19.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Jahrhundert fortgeführt wurde, ließ die Familie die neuen Bilder bezeichnenderweise in größeren Formaten fertigen und die Bildausschnitte erweitern.¹⁰¹

1.3 Bildhintergrund

Die Gestaltungsmöglichkeiten des Bildhintergrundes stehen in der Regel in direkter Abhängigkeit vom gewählten Bildausschnitt. Nur wenn eine entsprechende Malfläche vorhanden ist, lassen sich Landschaftsaussichten, Herrschaftssitze oder Architekturelemente auch abbilden. Es handelt sich dabei selbstverständlich um Wechselbeziehungen und es ist sowohl denkbar, dass der größere Bildausschnitt gewählt wurde, um bestimmte Bildhintergründe integrieren zu können, als auch umgekehrt, dass sich aus der Wahl eines großen Bildausschnitts die Notwendigkeit ergab, diesen gewissermaßen zu füllen.

Bei der Untersuchung stellte sich die Frage, welche Bedeutung dem Hintergrund der Porträts beizumessen ist. War er für die Maler oder Porträtierten bloß Fläche oder wurde er malerisch gestaltet und, wenn er gestaltet wurde, wie? Von den gut 430 Porträts, die für diese Untersuchung inventarisiert wurden, haben weit über zwei Drittel (71,3 %) keinen gestalteten Hintergrund. Nach Epochen aufgeschlüsselt zeigt sich eine Reduzierung des einfarbigen Hintergrundes von 80 % vor 1650 auf 60 % zwischen 1650 und 1800. Dem folgt ab Ende des 18. Jahrhunderts ein erneuter Anstieg und der Anteil des monochromen Hintergrundes steigt bis zum Ende des Untersuchungszeitraumes auf 74 %.

Bei der Mehrheit der rheinischen Adelsporträts spielte der Hintergrund also keine Rolle, sondern wurde lediglich als Farbfläche behandelt, vor der sich das Modell abhob. Nur zwischen 1650 und 1800 reduziert sich die Verwendung des monochromen Hintergrundes. Betrachtet man diese Zeit etwas genauer, so lässt sich festhalten, dass in der ersten Phase des Barocks von 1650 bis 1700 der Anteil monochromer Hintergründe bei lediglich 54,2 % lag. Er stieg bis 1760 geringfügig auf 59,8 % an. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts liegt der Anteil bei 66,7 % aller Porträts.

Der Behandlung des Hintergrundes kam also im Zeitalter des Barocks eine höhere Bedeutung zu. Besonders deutlich ist die Zäsur um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Hier verändert sich die Darstellungsweise in der rheinischen Porträtkunst signifikant. In dieser Epoche erhalten 45,8 % der Bildnisse einen gestalteten Hintergrund, der durch die Wiedergabe von Draperien, Aussichten, Säulen und Balustraden in die Bildtiefe weist. In den

¹⁰¹ Vgl. unten Kap. III. Ahnengalerie Loë.

1. Stilistische Entwicklung

meisten Fällen handelt es sich um Arrangements, bei denen mehrere Elemente zu einer repräsentativen Kulisse vereint werden. Besonders beliebt sind Himmelsausschnitte und Draperien in Verbindung mit einer Säule. Beigestellte Tische erweitern die direkte Umgebung des Modells, das sich nun den Umraum durch Gesten erschließt.

Diese Entwicklung ist im 18. Jahrhundert leicht rückläufig. Besonders auffällig ist die Reduzierung des Beiwerks. Häufig genügten ein angedeuteter Himmel und eine Draperie. Wie bei der Verwendung der Umhänge fällt auch in der Gestaltung des Hintergrundes ein starker Schematismus auf.¹⁰² Dieser Schematismus ist allerdings nicht von der Qualität der Malerei abhängig, sondern scheint mit einer Standardisierung des Adelsporträts im 18. Jahrhundert zusammenzuhängen. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts steigt der Porträtanteil mit ungestaltetem Hintergrund erneut an, ohne dass sich eine so deutliche Zäsur wie zur Mitte des 17. Jahrhunderts zeigt.

Besonders aufschlussreich ist die weitere Entwicklung im 19. Jahrhundert. Bei genauerer Betrachtung stellt sich heraus, dass der Anteil von Porträts ohne gestalteten Hintergrund in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit 67,6 % nur unwesentlich über dem Wert im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts liegt. Besonders beliebt sind zwischen 1835 bis 1845 Hintergrundkulissen von miniaturhafter Genauigkeit. Verstärkt findet man Schlösser oder Herrenhäuser aus dem Besitz der Modelle oder kleinteilige Interieure. Ab 1850 geht das Interesse an der Hintergrundgestaltung verloren und der Anteil einfarbiger Flächen als Hintergrundfolie steigt auf 83,7 % an. Nach 1900 ist diese Entwicklung zwar leicht rückläufig, dennoch bleibt bei 71,7 % der Porträts der Hintergrund ohne besondere Gestaltung.

Bei den Ahnengalerien des 17. und frühen 18. Jahrhunderts in Neersen, Dyck und Wickrath ist der Hintergrund immer gestaltet. Hingegen überwiegen bei den Bildern der Loë'schen Ahnengalerie monochrome Flächen. Nur die damaligen Auftraggeber wählten für die eigenen Porträts Hintergrundlandschaften. Ihre Porträts unterscheiden sich auch in Form und Ausschnitt von den übrigen Bildern der Ahnengalerie. Bei den Porträts in Frens ist in Bezug auf die Hintergrundgestaltung eine Zäsur zu beobachten: Bei Darge-

¹⁰² Vgl. unten Kap. II.1.5 Abschnitt Draperie und Umhang.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

stellten aus der Zeit bis 1650 ist der Hintergrund einfarbig, ab dann werden die Familienmitglieder vor einer Kulisse abgebildet.¹⁰³ In der Müddersheimer Ahnengalerie überwiegen Porträts ohne Hintergrundgestaltung. Nur die Porträts aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bzw. der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weisen eine solche auf. Es sind jene Bilder, die auch im Bildausschnitt größer gefasst sind als die übrigen Porträts der Ahnengalerie.

1.4 Körper und Raum

Die Frage nach der Darstellung des Körpers im Raum muss unter verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden. Zunächst ist die künstlerische Qualität der Gemälde zu bedenken. Formale Aspekte wie der Bildausschnitt spielen dabei genauso eine Rolle wie die künstlerischen Fähigkeiten der Maler und die Ansprüche, die Maler und Auftraggeber an den Porträtauftrag stellten. Des Weiteren lassen sich aufgrund des gesichteten Bildmaterials geschlechtsspezifische Unterschiede im Verhältnis zwischen Körper und Raum nachweisen. Die Arten, wie Männer oder Frauen im Raum dargestellt werden, durch welche Körperhaltung und Gesten sie in ein Verhältnis zum Umraum und zum eigenen Körper treten, unterscheiden sich erheblich voneinander. Da sich die geschlechtsspezifischen Modi im Laufe des Untersuchungszeitraumes verändern, muss ein zeitspezifischer Blickwinkel hinzutreten. Nur so wird es möglich, die Entwicklung weiblicher und männlicher Haltungs-, Bewegungs- und Körperstereotypen nachzuzeichnen. Die so gewonnenen Erkenntnisse sind in einem letzten Schritt der Analyse in allgemeine kunstgeschichtliche Entwicklungstendenzen einzuordnen. Hier tritt der geschlechtsspezifische Zusammenhang zurück und es wird untersucht, inwieweit die Malerei ein epochenspezifisches Verhältnis zwischen Körper und Umraum ausdrückt und wie dieses sich über den Untersuchungszeitraum entwickelt.

In Abhängigkeit vom gewählten Figurenausschnitt ergaben sich für die Künstler unterschiedliche Möglichkeiten, das Verhältnis von Körper und Raum zu thematisieren. Wie bereits erläutert, neigten Maler und Auftraggeber zu einem mittleren Format. Dabei überwogen der monochrome Hintergrund und der geschlossene Figurenumriss. Bei diesen Bildnissen schenkte man dem Verhältnis von Körper und Umraum keine besondere Aufmerksamkeit, auch wenn sich nicht pauschal sagen lässt, dass dies überhaupt keine

¹⁰³ Einzige Ausnahme ist das Porträt der Eva Beissel v. Gymnich, geb. v. Schmidtheim (†1567, A-Frens-4, Abb. 138), diese ist als Erbin vor dem Schloss Schmidtheim abgebildet. Vgl. Kap. III.A.2.5 Frens.

1. Stilistische Entwicklung

Rolle spielte. Wenn ein größerer Bildausschnitt gewählt wurde und/oder der Künstler mit höheren Ambitionen vorging, ergaben sich Bildlösungen, auf welche dieses Kapitel das Augenmerk richtet.

Dem einfarbigen Hintergrund entspricht im Bereich der Körperhaltung die locker angewinkelte seitliche Armhaltung. Sie ist gleichermaßen im Herren- wie im Damenporträt anzutreffen. Beidseitig oder einseitig bildet sie eine Grundhaltung, die im Bedarfsfall um weitere Gebärden ergänzt wird. Nur im Herrenporträt der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geht ihre Verbreitung marginal zurück, da die Maler nun gelegentlich zwei raumgreifende Gesten kombinieren und für das Herrenporträt komplexe Motive der Körperhaltung entwickeln.

Körper und Raum im Herrenporträt

Im Gegensatz zum Damenbildnis zeichnet sich das weltliche Herrenporträt im 17. Jahrhundert durch einen raumgreifenden Umriss aus. In der Regel wird diese geöffnete Körpersilhouette durch eine in die linke Hüfte gestemmte Hand erreicht. Dieser Gestus ist als ein Hinweis auf das an der Hüfte befestigte Schwert oder den Degen zu verstehen. Damit verweist der Porträtierte auf sein Vorrecht, Waffen tragen zu dürfen, und bringt indirekt seinen Stand zum Ausdruck. Diese Geste bleibt auch in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert verbreitet, obwohl es nun immer wieder vorkommt, dass an der Hüfte gar kein Wehrgehänge angebracht ist. Die Gebärde hat sich gewissermaßen verselbständigt, ist aber noch nicht willkürlich geworden, denn es wird die linke Hüfte, also die Seite, an der die Waffe getragen würde, betont.¹⁰⁴ Im 19. Jahrhundert verliert das Tragen von Waffen für den rheinischen Adel an Bedeutung. Lediglich jene Adelligen, die in militärischen Diensten stehen, lassen sich mit einer Blankwaffe abbilden. Für diese Personengruppe bleibt der Griff an das Schwert eine wichtige Geste¹⁰⁵. Bei adeligen Herren in Zivil kommt die Geste der in die Hüfte gestemmt Hand weiterhin vor, doch wählt man

¹⁰⁴ Im 17. Jahrhundert findet sich die einzige Ausnahme bezeichnenderweise auf einem Kostümbild: Porträt eines unbekanntes Herrn *à la romaine* (1674, B-Caen-42, Abb. 487). Dort wird ein Umhang an der rechten Hüfte gerafft und der linke Arm stützt sich auf einen Kommandostab.

¹⁰⁵ Die im 19. Jahrhundert in Uniform porträtierten adeligen Militärs greifen immer an ihre Säbel und Schwerter. Lediglich bei betont privat aufgefassten Bildnissen und begrenztem Figurenausschnitt wird auf diese Geste verzichtet. Vgl. Porträt des Freiherrn Geyr v. Schweppenburg und seiner Gemahlin (1845, B-Gielsdorf-23, Abb. 578); Porträt des Grafen v. Loë (1879, A-Wissen-15, Abb. 129); Porträt des Grafen v. Loë (1891, A-Wissen-17, Abb. 131).

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

die Seite nun willkürlich aus. Sie ist inzwischen von ihrer ursprünglichen Bedeutung abgekoppelt. Der dominant martialische Impetus dieser Gebärde wird durch ihr vollständiges Fehlen im Damenporträt zusätzlich belegt.

Neben der eingestemmtten Hand gibt es weitere Gesten, die der Öffnung des Körperumrisses dienen. Ausgestreckte Arme halten, stützen oder weisen und nehmen so direkt oder indirekt Raum ein. Zu Beginn des Untersuchungszeitraums ist das Halten von besonderer Bedeutung. Auf allen Porträts des 16. Jahrhunderts halten die dargestellten Herren ein Objekt. Auch auf Gemälden mit geringem Raumausschnitt werden Hände mit einem Gegenstand in die Komposition aufgenommen. Für Damenporträts des 16. Jahrhunderts wird das Haltemotiv ebenfalls häufig gewählt, jedoch nicht mit jener Ausschließlichkeit, mit welcher es im Herrenporträt vertreten ist. Das Halten wird im 16. Jahrhundert vor allem zur Demonstration eines Attributes eingesetzt. Mit dem wachsenden Bildraum gewinnt es in der Folge eine natürlichere Wirkung und lässt sich als ein – Aktivität ausdrückendes – Bewegungsmotiv verstehen.

Wenn ein größerer Bildausschnitt besteht, wird der Umraum des Porträts oft durch einen beigestellten Tisch erweitert. Diese Tische werden vom Modell durch eine aufgestützte Hand räumlich einbezogen. Das Tischmotiv kommt auch bei den Damenporträts vor, doch wird der Tisch öfter in Herrenporträts in der oben beschriebenen Weise als Raum okkupiert. Halten oder Abstützen erfolgten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in handfesten Gesten: Zugriff und Belastung sind betont.

Mit Beginn des 17. Jahrhunderts verlieren diese beiden Motive im Herrenporträt an Beliebtheit und erreichen in der Zeit zwischen 1700 und 1760 ihren „Tiefpunkt“.¹⁰⁶ Hauptgrund für diese Entwicklung ist die Einführung der weisenden Hand in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Anders als das Halten und das Stützen, die beide immer direkt an einen sichtbaren Gegenstand gebunden sind, wirkt die weisende Hand indirekt. Sie ist Appell an den Betrachter und wirkt als Aufforderung, einen Zusammenhang herzustellen, der bei den vorhergehenden Gesten direkt vermittelt wird. Die Gebärde stammt aus dem Feldherrenporträt und drückt Befehlsgewalt und Autorität aus.

Mit der ausgestreckten weisenden Hand tauchen abgespreizte Finger auf. Auch beim Halten und Abstützen verliert die Handhaltung an Solidität und wird graziös. Sowohl die

¹⁰⁶ „Tiefpunkt“ ist relativ zu verstehen, selbst zu diesem Zeitpunkt tauchen die Gesten bei über einem Drittel der Herrenporträts mit abgebildeten Händen auf.

1. Stilistische Entwicklung

weisende Hand als auch die gespreizten Finger sind eng mit der barocken Epoche verbunden. Im Herrenporträt erfolgt die Entwicklung beider Gesten parallel. Sie haben ihren Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und bleiben zwischen 1700 und 1760 weit verbreitet.¹⁰⁷ Diese Gesten sind Ausdruck einer eleganten Körperkontrolle – einer Haltung im umfassenden Sinn dieses Wortes –, wie sie dem jungen Adeligen dieses Zeitalters durch Tanz-, Reit- und Fechtunterricht vermittelt wird und die eng mit Körperspannung und Balance verbunden ist.¹⁰⁸ Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts verliert die weisende Hand die Spitzenposition auf der Beliebtheitsskala der für Herrenporträts gewählten Gesten. Sie verschwindet wie die gespreizten Finger mit der Französischen Revolution aus dem Habitus des adeligen rheinischen Herrenporträts.

Gewissermaßen als Gegengeste zur weisenden Hand ist die in die Weste oder das Gewand eingeschobene Hand zu sehen. Sie erscheint vollständig ausgebildet ab 1715 und taucht sowohl bei Verwaltungsbeamten und Stiftsgeistlichen als auch bei Privatiers auf. Erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts lassen sich auch Mitglieder des landständischen Adels mit der eingeschobenen Hand abbilden. Im 19. Jahrhundert trifft man die Geste beim rheinischen Adel nicht mehr an. Hier mag die Konnotation mit Napoleon eine Rolle gespielt haben, denn Zakharine weist nach, dass die Geste auch im 19. Jahrhundert geläufig blieb.¹⁰⁹

Im 19. Jahrhundert kehrt das Herrenporträt zum Halten und Stützen zurück. Da nun auf gegenläufige Bewegung, raumgreifende Gesten, Attribute und den Appell in Richtung des Betrachters verzichtet wird, fehlt vielen dieser Bilder ein Stimulus. Das der geschlossene Körperumriss erneut die Bildgestaltung dominiert, ist wenig überraschend. Dies führt insgesamt zu einer steifen Darstellungsweise, die starke Ähnlichkeit mit den Posen in der zeitgleichen Fotografie aufweist.

In anderer Richtung zeigt sich hingegen Erneuerungspotential. Erstmals sieht man Bildnisse, auf denen adelige Herren die Hände in den Schoß legen. Parallel dazu findet

¹⁰⁷ Bei gut 40 % aller Herrenporträts, auf denen die Hände abgebildet sind, ist in dieser Zeit die weisende Hand als Geste gewählt worden. Damit bleibt sie in dieser Epoche die beliebteste Gebärde des Herrenporträts.

¹⁰⁸ Zu den gesellschaftlich anerkannten Leibesübungen des 17./18. Jahrhunderts und der beherrschenden Bedeutung des Tanzes vgl. EICHBERG, Henning: „Geometrie als barocke Verhaltensnorm. Fortifikation und Exerzitien“, in: *Zeitschrift für historische Forschung*, Bd. 4, 1977, S. 26 ff.

¹⁰⁹ ZAKHARINE, Dmitri: *Von Angesicht zu Angesicht. Der Wandel direkter Kommunikation der ost- und westeuropäischen Neuzeit* (Historische Kulturwissenschaften, Bd. 7), Konstanz 2005, S. 206. Zakharine betont allerdings, dass es sich vor allem um bürgerliche Beamte handelt, die diese Geste für die Porträtfotografie wählen. Er spricht in diesem Zusammenhang von einem „Phänomen trivialer Selbstpräsentation“.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

man im Herrenporträt nun das Sitzmotiv, das vorher lediglich Geistlichen und Verwaltungsbeamten zugebilligt wurde. Die kontemplative Seite, die bisher im weltlichen Herrenporträt keine Rolle spielt, wird nun öfter betont. In Gruppenbildnissen kommt es nun zu Körperkontakt zwischen den Eheleuten und den Eltern und Kindern. Hier findet eine Betonung emotionaler Momente statt, die das Porträt für den Rezipienten bereichern. Diese zurückhaltenden Gesten bleiben auch Ende des 19. Jahrhunderts und im 20. Jahrhundert der Standard. Am Ende des Untersuchungszeitraumes fällt die Darstellung der Hände häufig weg, da der Bildausschnitt nun wieder enger gefasst wird. Die besseren Arbeiten zeichnen sich durch eine skizzenhafte psychologische Erfassung des Modells aus, die sich auf das Gesicht konzentriert. Das konkrete Verhältnis zwischen Körper und Raum, ja selbst die Körper der Modelle sind dabei von untergeordneter Bedeutung. Fritz Reusing zeigt, dass es auch anders geht. Im Jahr 1926 malt er den Grafen Beissel v. Gymnich, dessen Sitzporträt (B-Frens-31, Abb. 506) durch die angedeutete Wendung des mächtigen Oberkörpers und die natürliche und elegante Haltung der schönen Hände einen äußerst distinguierten Charakter erhält.

Körper und Raum im Damenporträt

Wie im Herrenporträt ist der locker seitlich angewinkelte Arm auch beim rheinischen Damenbildnis eine in allen Epochen verbreitete Standardhaltung. Die geschlossene Körpersilhouette und das Sitzmotiv sind hingegen beim Damenporträt stärker vertreten.¹¹⁰ Das Sitzmotiv findet hier Ende des 18. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die größte Verbreitung. Im Gegensatz zum Herrenporträt sinkt seine Beliebtheit bei den Damenporträts kontinuierlich, ohne jemals unter den Wert für die Herrenporträts zu fallen. Generell lässt sich sagen, dass Bewegung und damit Aktion im Damenbildnis seltener dargestellt werden. Auch haben weder Halten noch Abstützen jemals die Bedeutung, welche ihnen im zeitgleichen Herrenporträt zukommt. Die in die Hüfte gestemmte Hand taucht – wie bereits erwähnt – bei keinem der untersuchten Damenporträts auf. Es handelt sich um eine vollständig männlich konnotierte Geste.

Im Gegensatz dazu ist das Zeigen und Weisen mit der Hand im 17. Jahrhundert verbreitet. Allerdings handelt es sich dabei um eine Geste, die auf den eigenen Körper zurückweist. Dies geschieht vor allem durch die Betonung von Schmuckstücken, die am

¹¹⁰ Hiervon sind Porträts Geistlicher auszunehmen. Für diese Personengruppe ist das Sitzmotiv ebenfalls von großer Bedeutung.

1. Stilistische Entwicklung

Oberkörper getragen werden. Die Bedeutung der Gebärde scheint vielschichtig und ist nicht eindeutig: Werden individuelle Schmuckstücke mit einer besonderen Bedeutung für die Trägerin inszeniert? Handelt es sich um einen Verweis auf die soziale Stellung des Modells und entspricht die Geste dem Hinweis auf den Degen im Herrenporträt? Ist die Gebärde selbstreferenziell auf die Trägerin bezogen und das Schmuckstück dient lediglich als Vorwand? Diese Fragen umreißen das Bedeutungsfeld einer Geste, die sich vielleicht als gesellschaftlicher Habitus einer klaren Auslegung entzieht. Auf die hohe Bedeutung des Schmucks wird hingegen später noch einzugehen sein.

Wie im Herrenporträt gibt es auch bei den Damenbildnissen eine deutliche Verbindung zwischen der weisenden Hand und den gespreizten Fingern. Allerdings zeigt sich, dass der Rückgang im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts lediglich das Herrenporträt betrifft und die gespreizten Finger im Damenporträt präsent bleiben. Dieser Umstand scheint mir für die zunehmende geschlechtsspezifische Differenzierung der Geste zu sprechen. Die graziöse Fingerhaltung wird ab 1760 zunehmend mit Weiblichkeit konnotiert. Im 19. Jahrhundert verliert sie dann auch im Damenbildnis an Bedeutung.

Parallel zu dieser Entwicklung der Gesten beginnt sich die Komposition des Damenporträts ab Mitte des 17. Jahrhunderts auf eine zurückhaltende Weise zu beleben. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verbreitet sich die Angewohnheit, Körperteile wie Kopf, Oberkörper und Arme in gegenläufige Richtungen zu positionieren. Oft wird auch noch die Blickrichtung in diese Torsion einbezogen, so dass das Damenbildnis trotz der weiterhin sparsam verwendeten Gebärden in komplexe Raumbezüge tritt. Auch das Herrenporträt kennt diese gegenläufigen Körperbewegungen, wendet sie aber verstärkt erst im 18. Jahrhundert an. Anders als die weisende Hand und die gespreizten Finger bleibt die gegenläufige Körperausrichtung im Damenporträt des 19. und 20. Jahrhunderts erhalten, verliert aber deutlich an Beliebtheit und wird nicht mehr mit mehrfachen Richtungswechseln angewandt.

Im 19. Jahrhundert reduziert sich die Körpersprache der Damenbildnisse erneut. Bereits ab 1760 gewinnt das Sitzmotiv an Beliebtheit, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erreicht es im Damenporträt seinen Höhepunkt. Die Fläche des Schoßes dient als Ablage für Bücher, Taschentücher, Handarbeiten oder Blumen und nicht zuletzt für die

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Hände. Wo diese in späteren Zeiten noch dargestellt werden, da lediglich passiv: übereinandergelegt oder locker auf einer Lehne ruhend.¹¹¹ In der Regel verzichteten Maler aber ganz auf die Darstellung von Händen.

Körper und Raum – Bildnisse von Ehegatten

Bei der Platzierung spielen für das Adelsporträt heraldische Aspekte eine besondere Rolle. Da sich das heraldische Wappen vom realen Schutzschild des Ritters ableitet, ist die heraldische Platzierung von dessen Blickwinkel ausgehend gedacht. Die dominierende, heraldisch rechte Seite liegt also vom Betrachter aus gesehen links. Sie wird in der Heraldik, etwa bei Allianzwappen, fast immer der Familie des Gatten zugeordnet. Dieser Logik folgte in der Malerei die Anordnung von Stifterbildern, so dass auf dem heraldisch rechten Seitenflügel der Herr und auf dem heraldisch linken Seitenflügel die Dame abgebildet wurde. Das weltliche Porträt übernahm diese Anordnung insofern, als bei als Pendants konzipierten Porträts von Ehegatten die Ausrichtung der Modelle eine entsprechende Hängung nahelegt. Diese geschlechtsspezifische Körperausrichtung blieb bei den Pendantbildnissen von Ehepaaren bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts verbindlich.¹¹² Spätestens im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts verlor diese Regel aber ihre Gültigkeit. Obwohl die Porträts von Eheleuten hinsichtlich der Größe und der Rahmung aufeinander bezogen blieben, war die heraldische Ausrichtung der Modelle nur noch optional.¹¹³ Im 19. und 20. Jahrhundert wird die Positur in dieser Hinsicht willkürlich, doch belegen einzelne Beispiele, dass Künstler wie Beckenkamp oder Krevel das historische Repertoire der Ehegattenpendants noch verinnerlicht haben.¹¹⁴

Obwohl das Gruppenbildnis in den untersuchten Beständen selten vorkommt, sei darauf hingewiesen, dass eine heraldische Anordnung der Modelle auch dort bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts von Bedeutung ist. Es wird also in der Regel der Herr heraldisch

¹¹¹ Die einzige Ausnahme bildet das Porträt der Freifrau Sophie Geyr v. Schweppenburg (1935, A-Müldersheim-12, Abb. 167). Die Baronin ist im Profil von der Seite wiedergegeben und sitzt schreibend an einem Tisch. Dieses Bild ist aber posthum nach einer Fotografie entstanden und muss daher gesondert betrachtet werden.

¹¹² Selbst für das Einzelporträt wurde eine entsprechende Ausrichtung der männlichen und weiblichen Modelle übernommen. Das erste männliche Bildnis, bei dem das Modell nicht zur heraldisch linken Seite gedreht ist, entstand 1636, vgl. B-Caen-22 (Abb. 466).

¹¹³ Eine heraldische Ausrichtung ist im 18. Jahrhundert bei knapp 54 % der Porträts festzustellen.

¹¹⁴ In diese Epoche sind knapp 43 % der Pendantbildnisse von Ehegatten heraldisch ausgerichtet.

1. Stilistische Entwicklung

rechts und die Dame heraldisch links abgebildet. Ausnahmen betreffen das Verlobungsbild, da dort der Verlobten der bevorzugte Platz abgetreten¹¹⁵ wird, und die Darstellung verstorbener Ehefrauen. Bei der Letzteren rückt der Mann in die Mitte, die erste Gattin bekommt den bevorzugten heraldisch rechten Platz, während die zweite Ehefrau, traditionell, auf die heraldisch linke Seite rückt.¹¹⁶ Wie beim Einzelporträt verliert die heraldische Anordnung im 18. und 19. Jahrhundert auch im Gruppenporträt an Bedeutung und wird für die Komposition irrelevant.

Körper und Raum in der künstlerischen Komposition

Wie einleitend erwähnt, ist die geschlossene Körpersilhouette die vorrangige Haltung im rheinischen Adelsporträt. Hier besteht eine enge Parallele zur Gestaltung des Hintergrundes, der in der Regel als monochrome Fläche wiedergegeben wird. Zunächst muss also konstatiert werden, dass weder Auftraggeber noch Maler große Ambitionen hinsichtlich der Bildfindung hatten. Obwohl der Aufwand der künstlerischen Mittel beschränkt blieb, zeigen die Porträts unterschiedlicher Epochen stilistische Merkmale ihrer Zeit.

In der frühen Phase des Untersuchungszeitraumes ist das Verhältnis von Modell und Gegenstand stark betont. Teilweise ist diese Wirkung auf die gedrungenen Kompositionen der Bilder zurückzuführen. Teilweise ist der Verweis auf die Gegenstände so pointiert, dass sie wie Attribute wirken.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts macht sich eine stärkere Bedeutung des Umräumens bemerkbar. Beigestellte Tische, Bildhintergrund und Modell bekommen nun öfter eine nachvollziehbare Tiefenerstreckung. Mit der wachsenden Bildfläche und Bildtiefe bekommen auch die Porträtierten eine raumgreifende Haltung. Beim Herrenporträt öffnet sich der Körperumriss und es kommt zur stärkeren Differenzierung zwischen männlichen und weiblichen Körperhaltungen und Gesten.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verstärken sich diese Tendenzen. Der Hintergrund wird häufig mehrfach in die Tiefe gestaffelt, während die Arm- und Handhaltung

¹¹⁵ *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlands kunst van de zeventiende eeuw*, hg. von Eddy de Jongh, Ausst.-Kat. Frans-Hals-Museum Haarlem 15.2.–13.4.1986, Zwolle 1986, S. 66 und S. 195.

¹¹⁶ Im Bereich von Grabmälern ist diese Anordnung naturgemäß öfter zu beobachten, so beispielsweise im Untersuchungsraum beim Hüchtenbruch-Epitaph in der Pfarrkirche von Hünxe, vgl. GÜNTER 1968, S. 51 f. u. Abb. 116. Sie kommt aber auch auf Gruppenbildnissen mit Memorialcharakter vor, vgl. *Portretten van echt en trouw*, S. 158 f.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

durch die Einführung der weisenden Handgeste und die gespreizten Finger stärker als zuvor und danach in den Umraum ragen. Andererseits wird in dieser Zeit für das Brust- und Halbfigurenporträt ein reduziertes Standardmodell eingeführt. Dieser Bildnistyp ist aus der Porträtkunst der Brüder Honthorst abgeleitet und verzichtet weitgehend auf Räumlichkeit und Körperbewegung.¹¹⁷ Bei Porträts mit größerem Bildausschnitt steigt der Aufwand an Würdeformeln wie Draperien, Säulen und Balustraden allerdings auf den Höhepunkt.

Im 18. Jahrhundert kommt es in dieser Hinsicht zu einem Rückschritt. Statt des komponierten Hintergrundes reicht den Malern und Auftraggebern jetzt häufig eine Andeutung: ein Stück Vorhang oder Himmel. Hierfür ist in erster Linie die Beschränkung des Bildausschnitts zum Oval verantwortlich. Diese Entwicklung war bereits in den Porträts Honthorst'scher Prägung angelegt, doch werden nun die vormals gemalten ovalen Bildausschnitte in ovale Bildformate gebracht. Entsprechend konzentrieren sich die Maler auf das Gesicht und den Oberkörper, während sie den Bezug zum Umraum vernachlässigen. Durch die Divergenz zwischen Blickrichtung, Kopfhaltung und Körperachse bleibt den Modellen ein Bewegungspotential, das in Verbindung mit dem beschränkten Bildausschnitt zu einer forcierten Körper-Raum-Spannung führt.

Diese Zuspitzung verliert im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts an Beliebtheit. Der Bildausschnitt erweitert sich und die Körperhaltung erfährt erneut eine einheitliche Ausrichtung. Barocke Gesten wie die weisende Hand und die gespreizten Finger bleiben noch bis zum Ende des Jahrhunderts erhalten, werden aber seltener eingesetzt bzw. geschlechtsspezifisch angewandt. Mit dem Ausbruch der Französischen Revolution verschwinden diese Elemente endgültig.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsteht eine Reihe von kleinformatigen Gruppenbildnissen, in denen große körperliche Innigkeit zwischen den Modellen zum Ausdruck kommt. Erste Vorläufer finden sich bereits im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, standen aber im rheinischen Adelsporträt noch vereinzelt da. Einige dieser Bilder weisen einen detaillierten Hintergrund auf. Obwohl es sich oft um die gleichen Hinter-

¹¹⁷ Die Brüder Honthorst waren um 1647 für den Kurfürsten v. Brandenburg tätig. Willem Honthorst wurde zu dieser Zeit Hofmaler des Kurfürsten und war vor allem im Kleve tätig, JUDSON, J. Richard/EK-KART, Rudolf E. O.: *Gerrit van Honthorst. 1592–1656*, Dornspijk 1999, S. 39–44.

1. Stilistische Entwicklung

grundmotive wie im Barock handelt, fehlt ihnen aufgrund ihrer miniaturhaften Ausführung das würdevolle Pathos. Insgesamt werden Bewegung und Aktion im Bild stark zurückgenommen und das weltliche Herrenporträt erhält nun erstmalig einen kontemplativen Zug.

Zwischen repräsentativem Adelsbildnis und Fotografie gibt es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vielfältige stilistische und praktische Verbindungen. Dabei neigt die Porträtmalerei dazu, die steife Körperhaltung der Fotografie zu übernehmen und ohne besondere Betonung von Einzelheiten in Malerei zu übersetzen. Diese Verflachung ist auch auf einen mangelnden Appell des Modells in Richtung des Betrachters zurückzuführen. Erst Ende des Jahrhunderts werden spezifische Qualitäten und Möglichkeiten der Malerei erneut betont. Hier geht es aber nicht mehr um Räumlichkeit in Zusammenhang mit den Körpern der Modelle, sondern um den Einsatz der Farbe.

1.5 Kleidung und Accessoires

Kleidung allgemein

Neben den primären Aufgaben, den Körper vor äußeren Einflüssen der Natur zu schützen und ihn vor anderen Menschen aus Gründen der Scham zu bedecken, besitzt die Kleidung auch die Funktion zu schmücken.¹¹⁸ Kleidung wird variiert und imitiert. Sie wird eingesetzt, um sich von anderen zu unterscheiden oder als Teil einer Gruppe erkennbar zu sein. Mit Kleidung werden einige Menschen ausgezeichnet und andere stigmatisiert. Weil die Kleidung direkt mit dem Menschen verbunden ist, kommt ihr eine besondere Signifikanz zu.¹¹⁹ Der menschlichen Gesellschaft war die Signalwirkung der Kleidung früh bekannt und unterschiedliche Obrigkeiten waren bemüht, ihre Standards durch Gesetze und Verbote von Kleidung durchzusetzen. Seit dem 12. Jahrhundert¹²⁰ sind Kleiderordnungen

¹¹⁸ DINGES, Martin: „Der ‚feine Unterschied‘. Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft“, in: *Zeitschrift für historische Forschung*, Bd. 19, 1992, S. 49–76, hier S. 49, mit weiterführender Literatur zur soziologischen Bedeutung der Kleidung im Allgemeinen.

¹¹⁹ Ebd., S. 51.

¹²⁰ Sieht man einmal vom Verbot einzelner Kleidungsstücke, etwa der Friesenmäntel unter Karl dem Großen (808), ab, gibt es frühe Kleiderordnungen zuerst in Genua (1157). Zum Verbot Karls d. Großen vgl. KÜHNEL, Harry: „Kleidung und Gesellschaft im Mittelalter“, in: *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter*, hg. v. dems., Stuttgart 1992, S. XXVI–LXIX, hier S. XXVII. Bezüglich der Kleiderordnung in Genua vgl. BULST, Neithard: „Kleidung als sozialer Konfliktstoff. Probleme kleidergesetzlicher Normierung im sozialen Gefüge“, in: *Zwischen Sein und Schein. Kleidung und Identität in der ständischen Gesellschaft*, hg. v. dems. (Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte, Bd. 44, Heft 1, Jg. 1993), S. 32–46.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

überliefert und für das Reich wurden zwischen 1244 und 1816 über 1.300 Kleiderordnungen erlassen.¹²¹

Am Beginn des Untersuchungszeitraumes stehen die Reichspolizeiordnungen von 1530, 1548¹²² und 1577¹²³. In diesen Ordnungen wendet sich der Gesetzgeber gegen unordentliche und „köstliche“ Kleidung¹²⁴ und bestimmt für die unterschiedlichen Stände die Güte und die Menge des für Kleidung und Schmuck erlaubten Materials. Auffällig ist, dass die zuerst erlassene Ordnung in Bezug auf die unterschiedlichen Stände am ausführlichsten ist. 1530 wird zwischen den Bauers-Leuten¹²⁵ auf dem Land, den Bürgern und Einwohnern in Städten¹²⁶, den Kauf- und Gewerbeleuten¹²⁷ und den Ratsbürgern in Städten¹²⁸ unterschieden. Darüber hinaus legt diese Ordnung auch für „Reysige Knechte“¹²⁹, Kriegsleute, Bergknappen, Kanzleischreiber, geistliche Diener, Sekretäre, Vögte und Schöffen¹³⁰ sowie „gemeine Dirnen“, Scharfrichter und Juden bestimmte Kleiderverbote fest. Des Weiteren wird der Aufwand von Sattel und Zaumzeug der Pferde bestimmt. In den späteren Ordnungen von 1548 und 1577 fehlen diese Bestimmungen. Bauern und Bürger werden nun als eine Gruppe zusammengefasst und die Zuständigkeit für die Formulierung und Durchsetzung entsprechender Kleiderordnungen den unterschiedlichen Obrigkeiten überlassen. Die Verordnungen beschränkte man auf Ge- und Verbote für die Kleidung des Adels, der Doktoren, der Ritter und der Grafen und Herren.

¹²¹ Bulst weist auch darauf hin, dass Kleiderordnungen nur ein Teil der Luxusgesetzgebung waren und die Zahl von Hochzeits-, Tauf- und Begräbnisordnungen im Reich sogar bei 2.300 liegt. BULST 1993, S. 33 f.

¹²² Im Folgenden zitiert nach: *Aller des Heiligen Römis. Reichs gehaltenen REICHS-TÄGE, Abschiede und Satzungen, [...] wie die vom Jahr 1356 bis in das 1654 auffgericht, erneuert und publicirt worden*, Frankfurt a. Main 1720. Online unter URL <https://archive.org/details/bub_gb_S5IDAAAaAAJ> (letzter Zugriff 30.01.2022).

¹²³ Im Folgenden zitiert nach LÜNIG, Johann Christian: *Das teutsche Reichs-Archiv*, Leipzig 1710, S. 416-418. Online unter URL <<https://archive.org/search.php?query=creator%3A%22Lünig%2C+Johann+Christian%2C+1662-1740%22>> (letzter Zugriff 30.01.2022).

¹²⁴ Damit ist eine Kleiderpracht gemeint, die gegen die Standesordnung verstößt. In allen drei Polizeiordnungen handelt es sich hierbei um den Paragraphen IX ff.

¹²⁵ In § X der Ordnung und Reformation guter Polizey (1530), vgl. REICHS-TÄGE 1720, S. 271.

¹²⁶ In § XI der Ordnung und Reformation guter Polizey (1530), vgl. ebd.

¹²⁷ In § XII der Ordnung und Reformation guter Polizey (1530), vgl. ebd.

¹²⁸ In § XIII der Ordnung und Reformation guter Polizey (1530), vgl. ebd., S. 272

¹²⁹ In § XVIII der Ordnung und Reformation guter Polizey (1530), vgl. ebd., S. 273

¹³⁰ All diese Personengruppen werden in § XIX der Ordnung und Reformation guter Polizey (1530) aufgeführt, vgl. ebd.

1. Stilistische Entwicklung

Diese waren bereits 1530 Bestandteil der Reichspolizeiordnung und wurden in den folgenden Verordnungen fast wörtlich wiederholt.¹³¹ Man erkannte vermutlich, dass einheitliche Vorschriften für die unterschiedlichen Territorien auf der Reichsebene nicht durchsetzbar waren, und beschränkte die Anweisungen auf die zahlenmäßig kleineren und einheitlicher sozialisierten Personengruppen der gehobenen Stände.

Auf der landesfürstlichen Ebene sind für den Untersuchungsraum in erster Linie kurkölnische Kleiderordnungen überliefert. Hier wurden 1538, 1595, 1622, 1645, 1723, 1766 und 1767 Kleider- und Luxusverordnungen erlassen. Die ersten Kleiderordnungen beziehen sich ausdrücklich auf die Reichspolizeiordnungen, allerdings fehlen nun Hinweise auf die Kleidung des Adels. Aus diesem Grund und weil sie im Gegensatz zu den Reichspolizeiordnungen von 1548 und 1577 die Unterteilung in Bauern, gemeine Bürger und Bürgermeister vornehmen, kann man die kurkölnischen Kleiderordnungen als Ergänzung der Reichspolizeiordnungen auffassen. Eisenbart betont also zu Recht den Einfluss der Reichspolizeiordnungen des 16. Jahrhunderts auf landesfürstliche Kleiderordnungen, allerdings handelt es sich eher um einander ergänzende und nicht um replizierende Gesetze.¹³²

Für die Herzogtümer Jülich und Berg erließ die kurpfälzische Regierung 1775 ein Polizeigesetz zur Verminderung der Kleiderpracht.¹³³ Diese Verordnung verbot ohne Standesunterschied Gold- und Silberstickerei an jedweder Zivilkleidung und den Livreen. Sie gestattete allerdings gewissen Adelsgruppen¹³⁴, ihre Dienerschaft in Livreen mit seidenen Borten zu kleiden. Diese Verordnung scheint unfruchtbar geblieben zu sein: Für den Verschleiß vorhandener Prachtkleider war eine Übergangsfrist bewilligt worden, die wiederholt verlängert und schließlich bis auf Weiteres beibehalten wurde.¹³⁵

¹³¹ In der Ordnung und Reformation guter Polizey (1530): Adel § XIV, Doktoren § XV und Grafen und Herren § XVI, vgl. ebd., S. 272. Durch den Wegfall der unteren Stände in den nachfolgenden Polizeior-dnungen von 1548 und 1577 belegen dort: der Adel § XI, Doktoren § XII und Grafen und Herren § XIII, vgl. ebd., S. 504 und LÜNIG 1710, S. 417 f.

¹³² EISENBART, Liselotte Constanze: *Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums*, Göttingen 1962, S. 6.

¹³³ SCOTTI, Johann Joseph (Hg.): *Sammlungen der Gesetze und Verordnungen, welche in den ehemaligen Herzogthümern Jülich, Cleve und Berg und in dem vormaligen Großherzogthum Berg über Gegenstände der Landeshoheit, Verfassung, Verwaltung und Rechtspflege ergangen sind*, Bd. 2, Düsseldorf 1821, S. 636 f. Online unter URL <<https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/content/pageview/9985>> (letzter Zugriff 30.01.2022).

¹³⁴ Es handelte sich dabei um Hofwürdenträger, adelige Dikasterialräte und Mitglieder der Ritterschaft (also die zu den Landtagen aufgeschworenen Adeligen).

¹³⁵ SCOTTI 1821, S. 637.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Für das Herzogtum Kleve finden sich bei Scotti lediglich Verordnungen, die sich auf die Amtskleidung der Advokaten beziehen.¹³⁶

Von städtischen Kleider- und Luxusordnungen waren Adelige häufig explizit ausgenommen, so auch in Köln im 14. und 15. Jahrhundert.¹³⁷ Im 16. Jahrhundert tauchen Kleider- und Luxusbestimmungen in Köln insgesamt seltener auf und beziehen den ritterbürtigen Adel nicht mehr ein.¹³⁸ Da bezogen auf die hier untersuchten Porträts nur der Zeitraum vom letzten Drittel des 16. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts von Interesse ist, kann die Bedeutung von regionalen Kleiderordnungen für den rheinischen Adel als gering eingeschätzt werden.

Obwohl für den Untersuchungszeitraum keine verbindlichen Verordnungen in Bezug auf die Kleidung des rheinischen Adels überliefert sind, spielt die Frage der Kleidung für diese Arbeit eine besondere Rolle. Innerhalb der untersuchten Porträts tauchen bestimmte Moden und Accessoires in signifikanter Häufung auf. Einige dieser Merkmale bildeten für eine gewisse Zeit verbindliche Distinktionszeichen der regionalen Elite. Andere dienen lediglich bestimmten Gruppen innerhalb dieser Elite zu Unterscheidung. Neben männlicher und weiblicher, weltlicher und geistlicher Kleidung zeigen sich diese Unterschiede vor allem in Bezug auf den sozialen Rang der Porträtierten. In den untersuchten Bildnissammlungen finden sich neben Porträts des Hochadels vor allem solche des

¹³⁶ SCOTTI, Johan Joseph (Hg): *Sammlung der Gesetze und Verordnungen welche in dem Herzogthum Cleve und in der Grafschaft Mark über Gegenstände der Landeshoheit, Verfassung, Verwaltung und Rechtspflege ergangen sind*, Bd. 2, Düsseldorf 1826, S. 976. Online unter URL <<https://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/pageview/440019>> (letzter Zugriff 30.01.2022). Die für Kur- und Markbrandenburg erlassenen Kleiderordnungen von 1696 und 1731 scheinen in den niederrheinischen Territorien der Hohenzollern keine Gültigkeit besessen zu haben. Sie beziehen sich ausdrücklich auf die ‚Chur- und Markbrandenburg‘ und werden von Scotti in dessen Sammlungen der Gesetze und Verordnungen des Herzogthums Cleve und der Grafschaft Mark nicht erwähnt. Die kur- und markbrandenburgischen Kleiderordnungen in MYLIUS, Christian Otto: *Corporis Constitutionum Marchicarum*, Teil V, Berlin 1740, Sp. 89-94 und Sp. 109-110. Online unter URL <<https://web-archiv.staatsbibliothek-berlin.de/alte-drucke.staatsbibliothek-berlin.de/Rechtsquellen/CCMT51/start.html?image=03226&size=1>> (letzter Zugriff 30.01.2022).

¹³⁷ 1387 gelten Ausnahmen für den Adel in Bezug auf Trauerkleidung und 1396 Ausnahmen für die ritterliche Beerdigung, SCHWERHOFF, Gerd: ‚... die groisse oeverswenckliche Costlicheyt zo messigen. Bürgerliche Einheit und ständische Differenzierung in Kölner Aufwandsordnungen (14.–17. Jahrhundert)‘, in: *Rheinische Vierteljahrsblätter*, Jg. 54, 1990, S. 95–122, hier S. 100. Im 15. Jahrhundert verbot die Kleiderordnung von 1476 für alle Bürger und Eingesessenen von Köln bestickte, mit Perlen oder Steinen bestickte, goldene oder silberne Kleidung und nahm hiervon wieder die Ritter und Rittersfrauen aus, ebd., S. 108.

¹³⁸ Die Aufwandsverordnungen in Köln gehen im 16. Jahrhundert zurück und werden erst wieder am Ende des 17. Jahrhunderts detaillierter, vgl. ebd., S. 113 f. Im Jahr 1697 rechnen sich zur ersten Klasse der städtischen Bevölkerung die alten Bürgermeisterfamilien, die Bürgermeister, die Patrizier, die *Syndici*, *Doctores* und *Licensiati*, die ritterbürtigen Geschlechter werden nicht mehr als Teil der Stadtbevölkerung aufgefasst, ebd., S. 116. Insgesamt stellt Schwerhoff für Köln ein geringeres Maß an ständischen Verhaltensnormen fest, als gemeinhin angenommen wird, ebd., S. 122.

1. Stilistische Entwicklung

landsässigen Adels und der städtischen Oberschicht. Somit zeigen die untersuchten Sammlungen das Bild einer verhältnismäßig heterogenen Elite. Immer wieder lassen sich in der Kleidung Unterschiede zwischen Mitgliedern der städtischen Oberschicht und dem landsässigen Adel nachweisen. Neben den als allgemein verbindlich beobachteten Merkmalen der Kleidung wird daher auf die Unterschiede zwischen Hochadel, landsässigem Adel und Patriziat punktuell einzugehen sein.

Kostbarkeit der Kleidung

Betrachtet man die Kleidung der porträtierten Damen und Herren über den gesamten Zeitraum, zeigt sich als das herausragendste Merkmal die Kostbarkeit der verwendeten Stoffe und Materialien und der Aufwand der Schnitte und Formen.

Besonders signifikant ist dabei der hohe Anteil der Verwendung von Spitze, die sowohl in der Damen- als auch in der Herrenbekleidung des 16. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts eine große Rolle spielte und die bei weit über der Hälfte der untersuchten Porträts abgebildet wurde. Spitzen tauchen als Besatz von kostbarem Weißzeug auf und werden an den Ärmeln und am Halsausschnitt getragen. Bis zum Ende des Dreißigjährigen Kriegs finden sich bei den Damen und Herren umgeschlagene Manschetten mit Spitzenbesatz an langen Ärmeln. In dieser Zeit können auch die Halskrause, der Fallkragen oder das Brusttuch mit Spitzen gesäumt werden. Bei den Damen taucht gelegentlich an den Hauben Spitzenbesatz auf.¹³⁹

Bis zum Ausbruch der Französischen Revolution bleibt die Spitze ein dominantes Element der Damen- und Herrenbekleidung, wobei nach dem Dreißigjährigen Krieg durch den Wegfall der Hauben und der Halskrausen ein leichter Rückgang festzustellen ist.¹⁴⁰ Während der Anteil von Spitzenbesatz in der Damenmode des 19. und 20. Jahrhunderts weiterhin auf hohem Niveau bleibt, ist in der Herrenmode ein deutlicher Rückgang zu verzeichnen.¹⁴¹

¹³⁹ Manschetten (Dame 1595–1638 / Herr 1620–1638), Spitzenkragen (Dame 1580–1638 / Herr 1580–1650), Haube mit Spitzenbesatz (1580–1638).

¹⁴⁰ Bei den Damenporträts sinkt die Wiedergabe von Spitze auf den Porträts von fast 90 % vor 1650 auf ca. 80 % zwischen 1650 und 1799. Bei den Herrenporträts ist im gleichen Zeitraum ein Rückgang von ca. 65 % auf 55 % festzustellen.

¹⁴¹ Bei den Damen fällt die Verwendung/Abbildung von Spitzen von 80 % der Damenporträts (1650–1799) auf 50 % (1800–1998). Bei den Herrenporträts dagegen von 55 % (1650–1799) auf 8,5 % (1800–1998).

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Draperie und Umhang

Ein weiteres gemeinsames Merkmal der Damen- und Herrenporträts ist die Verwendung eines repräsentativen Umhangs, der als üppige Draperie um Schultern und Oberkörper arrangiert wurde. Dabei handelt es sich um kein geschneidertes Kleidungsstück, sondern um eine lose, dekorative Stoffbahn. Ab 1650 finden sich diese Umhänge zunächst auf Damenporträts.¹⁴² Frühe Beispiele sind das Bildnis der Frau v. Winckel (ca. 1650, B-Caen-27, Abb. 471) und das Porträt des Fräuleins v. Dulcken (ca. 1660, B-Caen-32, Abb. 476). In beiden Fällen ist der Umhang nur ein schmaler Stoffstreifen. Locker um die Schultern gelegt, bietet er der Trägerin einen Vorwand dafür, sich gestisch zu inszenieren. Frau von Winckel hält ihre schalartige Draperie zwischen den gespreizten Fingern ihrer linken Hand auf der Höhe ihrer linken Schulter. Auf diese Weise bezieht der Maler den Unterarm des Modells in das Porträt ein und bricht die geschlossene Körpersilhouette auf, die zuvor ein Standard des weiblichen Adelsporträts war. Darüber hinaus schafft der Künstler durch die Führung des Schals, der sich hinter dem Rücken des Modells aufbauscht und über die linke Schulter nach vorne gezogen ist, räumliche Tiefe, die im Vergleich mit den anderen Damenbildnissen dieser Epoche neu ist. Diese Verwendung des Umhangs deutet darauf hin, dass es sich in erster Linie um ein künstlerisches Element handelt und weniger um ein konkretes Kleidungsstück. Es könnte allerdings sein, dass die *Escharpen*, über die zu Beginn des 18. Jahrhunderts Lieselotte von der Pfalz ihren Unmut äußert, von dieser frühen Form der drapierten Tücher inspiriert waren.¹⁴³

In den 1660er Jahren finden sich drapierte Umhänge immer öfter, allerdings tauchen sie im Herrenporträt zunächst nur auf antikisierenden, mythologischen oder biblischen Kostümbildern auf.¹⁴⁴ Bis sich ein erwachsener Herr in seiner Alltagskleidung mit einer Draperie porträtieren lässt, dauert es bis 1685.¹⁴⁵ Verbreitung findet der drapierte Umhang bei den Herren erst im frühen 18. Jahrhundert. Auf den Porträts von Privatiers und Gelehrten taucht ab den 1680er Jahren der kostbare Morgenrock auf, der sich aufgrund

¹⁴² Vor 1650 tauchen keine drapierten Umhänge auf.

¹⁴³ Am 9. Mai 1720 schreibt Lieselotte von der Pfalz, dass sie sich im Gegensatz zu ihrer Schwiegertochter weigert, Damen zu empfangen, die „ohne leibstück und in escharpen und robe batane kommen“, vgl. KIESEL, Helmuth (Hg.): *Briefe der Lieselotte von der Pfalz*, Frankfurt a. M. 1981, S. 230.

¹⁴⁴ Gruppenbildnis eines Vaters mit seinen drei Söhnen (ca. 1660, B-Rankenberg-101, Abb. 293); das große Familienporträt von Pottgießer (1665, B-Caen-48, Abb. 493); Porträt eines unbekanntes Knaben als hl. Georg von Pottgießer (ca. 1670, B-Rankenberg-96, Abb. 288) und Porträt eines unbekanntes Herrn *à la romaine* gekleidet (1674, B-Caen-42, Abb. 487).

¹⁴⁵ Porträt Herr de Fay (ca. 1685, B-Müddersheim-28, Abb. 361).

1. Stilistische Entwicklung

des voluminösen Schnitts gut als repräsentative Draperie eignet, dabei aber als tatsächliches Kleidungsstück erkennbar bleibt – dazu später mehr.

Im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts gewinnen die Umhänge immer mehr Volumen. Sie begleiten das Modell vor und hinter dem Oberkörper.¹⁴⁶ Manchmal werden die Umhänge mit Spangen oder Agraffen an der Robe des Modells befestigt, wobei durch die zusätzlichen Fixierungspunkte ein kompliziertes Arrangement des Stoffes möglich wird.¹⁴⁷ Spätestens seit 1700 wird der Umhang für nahezu jedes Damenporträt eingesetzt. Häufig schließen die Umhänge die Bildnisse unterhalb des Dekolletés ab oder werden um die Schultern und Oberarme gelegt. Dabei verzichten viele Künstler auf eine genaue anatomische Wiedergabe der Schulter- und Oberkörperpartie, so dass die Draperie fast als Mittel maltechnischer Arbeitseffizienz erscheint.

Im 18. Jahrhundert weisen über die Hälfte der untersuchten Damenporträts und knapp ein Drittel der untersuchten Herrenporträts einen Umhang auf. Untersucht man die Entwicklung für das 18. Jahrhundert genauer, so fällt auf, dass der Anteil bei den Damenporträts bis Mitte der 1760er Jahre bei über 90 % und bei den Herren im gleichen Zeitraum bei knapp 50 % liegt. Während also der drapierte Umhang ab 1700 einen unweigerlichen Bestandteil des adeligen Damenporträts bildet und als solcher bis zur Mitte der 1760er Jahre Standard bleibt, finden sich unter den Herrenporträts immer wieder Fälle, bei denen auf den Umhang verzichtet wird. Interessanterweise taucht der drapierte Umhang zuletzt in Herrenporträts von 1775 und 1780 auf. Er hält sich also im Herrenporträt anscheinend etwas länger.

Auf den Bildnissen adeliger Damen tauchen Schals, Stolas und Umhänge im 19. und 20. Jahrhundert weiterhin auf. Sie werden nun aber nicht mehr als gestaltendes Bildelement eingesetzt, sondern lediglich als ein Accessoire der Kleidung behandelt.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Porträt Frau de Fay (1684, B-Müddersheim-29, Abb. 362); Porträt Frau v. Ruys (ca. 1685, B-Caen-16, Abb. 460); Porträt Frau Daemen (ca. 1690, B-Rankenber-85, Abb. 277); Porträt Frau v. Geyr (ca. 1700, A-Müddersheim-4, Abb. 159); Porträt Agathe v. Groote (ca. 1700, B-Rankenber-48, Abb. 238); Porträt unbekannte Dame (ca. 1715, B-Müddersheim-30, Abb. 363).

¹⁴⁷ Porträt Fräulein de Groote (1690, B-Müddersheim-47, Abb. 380); Porträt unbekannte Dame (ca. 1700, B-Gielsdorf-20, Abb. 575); Porträt Agathe v. Groote (ca. 1700, B-Rankenber-48, Abb. 238).

¹⁴⁸ Der Umhang spielt als modisches Accessoire zwischen 1835 und 1845 sowie 1920 und 1930 nochmals eine gewisse Rolle. Porträt Mauritia v. Walderdorff (ca. 1835, B-Paffendorf-40, Abb. 433); Porträt Maria Antonia Freiin v. Geyr zu Schweppenburg (ca. 1835, B-Gielsdorf-3, Abb. 558); Porträt Luise Gräfin v. Loë (ca. 1835, A-Wissen-14, Abb. 128); Porträt Maria Theresia Gräfin Beissel v. Gymnich (ca. 1840, B-Frens-26, Abb. 501); Porträt Olga Freifrau v. Romberg (ca. 1920, B-Frens-24I, Abb. 499) und Porträt Margarete Gräfin Beissel v. Gymnich (1931, B-Frens-32, Abb. 507).

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Orden und Ehrenzeichen

Orden sind besonders offensichtliche Ehrenzeichen. Diese können Abzeichen kirchlicher, militärischer, politischer und sozialer Gruppen sein und weisen ihren Träger als Mitglied solcher Verbindungen aus.¹⁴⁹ Oft wird darüber hinaus auch ein bestimmter Rang innerhalb der Gruppierung ausgedrückt. Bei der Identifizierung vieler Porträts dieser Arbeit haben Orden eine wichtige Rolle gespielt, da sie oft den entscheidenden Hinweis auf die Identität des Modells gaben. In keinem Fall konnte festgestellt werden, dass sich ein Modell mit Orden abbilden ließ, die ihm nicht zustanden. Allerdings sind Orden zur genauen Datierung von Bildnissen ungeeignet. Auf datierten Porträts waren gelegentlich Orden abgebildet, die der Dargestellte erst später erhalten hat. Es war also auch im Rheinland üblich, bestehende Porträts zu aktualisieren.¹⁵⁰

Vor dem 17. Jahrhundert existierten im Untersuchungsbereich zwar Orden, die besondere Erkennungszeichen führten, im hier vorliegenden Porträtbestand tauchen sie aber nicht auf.¹⁵¹ Die Mitglieder geistlicher Kooperationen zeichneten sich durch ihr Habit und nicht durch ein besonderes Kleinod aus. Lediglich bei Mitgliedern des landsässigen Adels finden sich bereits im 16. Jahrhundert auffällige Ketten.

Diese mehrreihigen Gliederketten wurden um den Hals oder quer über den Oberkörper getragen. Größe und Gewicht der Ketten waren durch die erwähnten Kleiderordnungen an den Stand des Trägers gebunden. Daher steht zu vermuten, dass es sich bei den Ketten zunächst um persönliche Schmuckstücke gehandelt hat, die dem Träger wegen seines Geburtsranges zustanden. Da aber vor allem adelige Modelle in hohen Hofämtern und Verwaltungspositionen mit diesen Ketten abgebildet wurden, könnten wir es hier mit einer frühen Form der Amtskette zu tun haben.¹⁵²

¹⁴⁹ KATTENBUSCH, Ferdinand v.: *Ehren und Ehre. Eine ethisch-soziologische Untersuchung*, Gießen 1909, S. 60.

¹⁵⁰ Diese Praxis schildert der Herzog v. Croÿ in seinen Memoiren. Er ließ seine Porträts anlässlich der Ernennung zum Maréchal de France retuschieren. PLESCHINSKI, Hans (Hg.): *Nie war es herrlicher zu leben. Das geheime Tagebuch des Herzogs von Croÿ 1718–1784*, München 2013, S. 394.

¹⁵¹ Hier seien der jülichsche Hubertus- und klevische Antonius-Ritterorden genannt, vgl. PETERS, Leo: „Der jülichsche Hubertus- und klevische Antonius-Ritterorden“, in: *Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich – Kleve – Berg*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Haus Koekkoek (Kleve) 15.9.–11.11.1984/Stadtmuseum Düsseldorf 25.11.1984–24.2.1985, Kleve 1984, S. 125–132. Des Weiteren vgl. HANTSCHKE, Irmgard: *Das Bild der Herzöge von Kleve im Rheinmuseum Emmerich* (Beiträge zur Geschichte der Stadt Emmerich, Bd. 36), Emmerich 2008, S. 9 f.

¹⁵² Porträt Wessel v. Loë, klevischer Rat und Präsident der klevischen Rechenkammer (1609, A-Wissen-1, Abb. 113); Porträt Adolf v. Wylich, klevischer Landdrost und pfalz-neuburgischer Kammerherr (1611,

1. Stilistische Entwicklung

Ein wichtiges Element in der Entwicklung zum Ordenskleinod waren Gnadenpfennige. Dabei handelte es sich um Schaumünzen, die ein Herrscher als Auszeichnung verteilte. Stand zunächst der Sachwert der Münze im Vordergrund, benutzte man sie später als Schmuckstück.¹⁵³ Diese Münzen wurden teilweise am Bandelier getragen, konnten aber auch mit den obengenannten Ketten kombiniert werden.¹⁵⁴ In dieser Zusammenstellung ähneln die Schmuckstücke bereits den späteren Ordensketten.

Im militärischen Bereich dienten bis zum Ende des 17. Jahrhunderts in erster Linie Kommandostäbe, Brust- und Armschärpen als Rangabzeichen, wobei Gnadenpfennige auch an Militärs vergeben wurden.¹⁵⁵

Auftrieb erhielt das Ordenswesen der Region Ende des 17. Jahrhunderts durch die Gründung des kurkölnischen St. Michael-Ordens (1693)¹⁵⁶ und zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit der Wiederbelebung des Hubertusordens durch den Kurfürsten Johann Wilhelm v. d. Pfalz.¹⁵⁷ In der Folge finden sich gelegentlich Porträts hoher Hofadeliger mit diesen fürstlichen Hausorden.¹⁵⁸ Für die protestantischen Adelige war in dieser Hinsicht der preußische Hof von Bedeutung. Im 19. Jahrhundert tauchen vermehrt militärische

B-Paffendorf-28, Abb. 420); Porträt Werner v. d. Bongart, Erbkämmerer des Herzogtums Jülich und Amtmann zu Kaster (1640, B-Paffendorf-3, Abb. 395).

¹⁵³ Zur Entwicklung von Schaumünzen und ihrem Einsatz als fürstliches Repräsentationsmittel vgl. GRAF, Klaus: „Fürstliche Erinnerungskultur. Eine Skizze zum neuen Modell des Gedenkens in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert“, in: *Les princes et l'histoire de XIVE au XVIIIe siècle* (Pariser Historische Studien, Bd. 47), hg. von Chantal Grell/Werner Paravicini/Jürgen Voss, Bonn 1998, S. 3 f.

¹⁵⁴ Porträt Herr Bequerer (1630, B-Müddersheim-15, Abb. 348): Der kurfürstlich kölnische Oberkellner und Zöllner trägt eine Schaumünze am Wehrgehänge oberhalb seiner linken Hüfte. Porträt Werner v. d. Bongart (1640, B-Paffendorf-3, Abb. 395): Der Erbkämmerer des Herzogtums Jülich und Amtmann zu Kaster trägt einen Gnadenpfennig an einer quer über die Brust geführten Goldkette. Ein sehr frühes Beispiel befindet sich in der Slg. Diersfordt: Adolf v. Wylich (ca. 1580, B-Diersfordt-2): Erbhofmeister des Herzogtums Kleve und Amtmann von Ringenberg hat vier Gnadenpfennige an seiner fünfrehigen Halskette, vgl. WILKES, Carl/BRANDTS, Rudolf/KASTNER, Dieter: *Inventar der Urkunden des Archivs von Schloß Diersfordt bei Wesel*, Bd. 1 (1272–1599) (Inventare nichtstaatlicher Archive, Bd. 5), Essen 1957, Abb. 4.

¹⁵⁵ Porträt Johan Liefde (ca. 1668, B-Caen-35, Abb. 479).

¹⁵⁶ NIMMERGUT, Jörg: *Deutsche Orden und Ehrenzeichen bis 1945*, Bd. 1, München 1997, S. 144–148.

¹⁵⁷ Ebd., S. 133–144. Zur Erneuerung des Hubertusordens und zu dem damit verbundenen repräsentativen Aufwand vgl. PETERS, Leo: „Der Hubertusorden in den ersten Jahren nach Neugründung im Spiegel der Ordensrechnungen (1708–1712)“, in: *Archiv und Geschichte. Festschrift Rudolf Brandts*, hg. von Hanns Peter Neuheuser/Horst Schmitz/Kurt Schmitz, Köln 1978, S. 163–174.

¹⁵⁸ Träger des St. Michaelsordens: August Eugen Bernhard zu Salm (ca. 1735, X-Dyck-77, Abb. 626), Johann Jacob Waldbott v. Bassenheim (B-Paffendorf-33, Abb. 425) und Clemens August Waldbott v. Bassenheim (B-Paffendorf-16, Abb. 408), beide Sigismund Reinhard v. d. Bongard war Ritter d. St. Joseph-Ordens, (B-Paffendorf-14, Abb. 406). Bei protestantischen Adelige der Region überwiegen preußische Ordensverleihungen: Friedrich Freiherr v. Wylich zu Diersfordt (Schwarzer Adlerorden).

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Auszeichnungen auf.¹⁵⁹ Nach den Befreiungskriegen geschieht dies zunächst vereinzelt. Die Tendenz verstärkt sich nach der Reichsgründung. Zwischen 1871 und 1918 lassen sich ein Drittel der abgebildeten Herren mit militärischen Orden abbilden.¹⁶⁰

Im Zusammenhang mit Orden und Ehrenzeichen müssen auch die Brustkreuze geistlicher Ämter und Kooperationen erwähnt werden. Abbildungen von Angehörigen des Adels in kirchlichen Positionen tauchen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts regelmäßig auf. Durch die umfangreiche Porträtüberlieferung seit Mitte des 17. Jahrhunderts ist der kontinuierliche Anstieg von Porträts der adeligen Geistlichkeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts belegbar.¹⁶¹ Schon im 17. Jahrhundert finden sich Brustkreuze bei Mitgliedern der geistlichen Ritterorden: der Deutschherren (1634) und der Malteser (1650). Dabei handelt es sich um das dem jeweiligen Orden eigene Kreuz, das an einer Kette und später an einem Stoffband um den Hals getragen wurde. Hier haben wir es mit einer frühen Form von Collanen zu tun.¹⁶²

Daneben sind die Pektoralien von hohen Klerikern wie Bischöfen, Weihbischöfen und Äbten früh präsent. Diese ursprünglich schlichten Insignien werden im 17. und 18. Jahrhundert besonders kostbar gestaltet.¹⁶³

Im 18. Jahrhundert werden den Mitgliedern von Domkapiteln und Stiften von den Bischöfen Brustkreuze verliehen. Hierbei ist der um 1731 vom Kurfürsten Clemens August gestiftete Domkapitularstern für den Untersuchungsraum am bedeutsamsten.¹⁶⁴ Es finden sich aber auch Beispiele für Domherrenkreuze aus Trier und Mainz. Bei dem Kölner

¹⁵⁹ Im Reich waren der sächsische Heinrichsorden (1736) und der Orden Pour le Mérite (1740) die ersten Verdienstorden. Militärische Orden für Unteroffiziere und Mannschaften wurden hingegen erst Ende des 18. Jahrhunderts im Laufe der Koalitionskriege eingeführt, vgl. MERTA, Klaus-Peter: „Vom Standesprivileg zur Massenauszeichnung – Verdienstorden und Ehrenzeichen“, in: *Nach Rang und Stand. Deutsche Ziviluniformen im 19. Jahrhundert*, hg. von Elisabeth Hackspiel-Mikosch, Ausst.-Kat. Deutsches Textilmuseum Krefeld, 24.3.–23.6.2002, Krefeld 2002, S. 125–132, hier S. 125.

¹⁶⁰ Zwischen 1815 und 1870 werden knapp 15 % der Herren mit Orden abgebildet.

¹⁶¹ Porträts von Geistlichen: 1650–1699: 10 %; 1700–1749: 14 %; 1750–1799: 22 %.

¹⁶² Porträt Johann v. Reuschenberg (ca. 1634, B-Paffendorf-39, Abb. 432).

¹⁶³ NUSSBAUM, Otto: *Das Brustkreuz des Bischofs. Zur Geschichte seiner Entstehung und Gestaltung*, Mainz 1964, S. 123.

¹⁶⁴ Clemens August hat auch für die Domkapitel in Osnabrück (1730/32) und Hildesheim (1739) besondere Domherrenkreuze gestiftet. Auch die Domkapitel von Münster verfügten über eigene Domherrenkreuze, vgl. *Clemens August. Fürstbischof, Jagdherr, Mäzen*, bearb. von Hans-Georg Aschoff und Walter Achilles, Ausst.-Kat. Schloss Clemenswerth in Sögel 1987, Meppen/Sögel/Bramsche 1987, S. 361 u. S. 377 und WESTHOFF-KRUMMACHER, Hildegard: *Johann Christoph Rincklake. Ein westfälischer Bildnismaler um 1800*, München 1984, S. 279.

1. Stilistische Entwicklung

Domkapitularstern handelte es sich um einen sechsstrahligen Stern, auf dem die Anbetung des Jesuskindes durch die Heiligen Drei Könige abgebildet war.¹⁶⁵ Zunächst wurde der Stern als äußeres Zeichen der Würde der Domherren wie ein Orden außerhalb des Gottesdienstes getragen.¹⁶⁶ Ende des 18. Jahrhunderts taucht er aber auch gemeinsam mit der Chorkleidung auf.¹⁶⁷

Neben Domkapiteln erhielten auch Stifte im 18. Jahrhundert besondere Abzeichen. Was die Herrenstifte betrifft, überwogen Collanen, bei denen emaillierte Metallkreuze an Stoffbändern getragen wurden. Zu nennen ist hier in erster Linie das Kreuz des Gereonstifts in Köln. Dabei handelte es sich um ein gleichschenkeliges Kreuz mit der Darstellung des heiligen Gereon in der Mitte. In den Winkeln des Kreuzes war die Chiffre des Erzbischofs Maximilian Friedrich v. Köln unter dem Kurfürstenhut angebracht. Der Kurfürstenhut war in roter und weißer Emaille gefasst. Im Zentrum und an den Enden des Kreuzes befanden sich blaue Emaillefelder.¹⁶⁸

Auch adelige Damenstifte verfügten über Brustkreuze, doch wurden diese von den Mitgliedern mit einer Brustschleife am Dekolleté getragen. Das Brustkreuz von St. Quirin in Neuss und das Medaillon St. Maria im Kapitol seien hier beispielhaft genannt.¹⁶⁹

Für weltliche Damen gab es den von Kaiserin Eleonore 1668 gestifteten Sternkreuz-Orden. Der 1714 vom Zaren Peter I. gestiftete Orden der hl. Katharina und der 1766 von der pfälzischen Kurfürstin Elisabeth Augusta gestiftete St. Elisabethenorden tauchen lediglich auf Porträts von Herrscherinnen auf.

Es lässt sich zusammenfassen, dass im 18. Jahrhundert ein großer Bedarf an repräsentativen Rangabzeichen entstand. Aus einem ursprünglich individuellen Schmuckstück,

¹⁶⁵ Auf der Vorderseite lautet die Umschrift CHRISTUS NATUS EST NOBIS VENITE ADOREMUS. Auf der Rückseite des Sterns sieht man Maria zwischen Blumenranken, rundum die Worte: VIRGO SINE LABE CONCEPTA. Zitiert nach TORSY, Jakob: „Achtthundert Jahre Dreikönigenverehrung in Köln“, in: *Kölner Domblatt*, Nr. 23/24, 1964, S. 15–162, S. 25.

¹⁶⁶ Ebd., S. 15–162, hier S. 25.

¹⁶⁷ Ein Beispiel fand sich ehemals in der Sammlung Salm-Reifferscheidt, vgl. unten Kap. VIII Exkurs 1 Abschnitt Weitere Sammlungen (Dyck), S. 634.

¹⁶⁸ Porträt Franz Kaspar v. Francken-Sierstorpff (ca. 1770, B-Ranken-32, Abb. 220) u. Porträt Franz Theodor v. Francken-Sierstorpff (ca. 1775, B-Ranken-34, Abb. 222).

¹⁶⁹ Das Brustkreuz von St. Quirin ist durch die Porträts der beiden letzten Äbtissinnen des Stifts belegt. Das Medaillon von St. Maria im Capitol wird von einem jungen Mädchen aus der Familie Waldbott v. Bassenheim getragen, dessen Porträt sich in der Sammlung Paffendorf befindet, vgl. Porträt Maria Louise Freiin v. Loë (1738, B-Wissen-45, Abb. 322), Felicitas Freiin Waldbott von Bassenheim (ca. 1760, B-Paffendorf-35, Abb. 427) u. Porträt Fräulein Waldbott von Bassenheim (ca. 1750), ebd. (B-Paffendorf-36, Abb. 428).

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

das primär durch seinen Warenwert etwas über den Rang der Träger aussagte, wurden besonders gestaltete Abzeichen bestimmter Gruppen. Ausgehend von den Abzeichen der geistlichen Ritterorden entstanden weltliche Hausorden und Abzeichen geistlicher Kooperationen. Während die weltlichen Ritter- und Hausorden eine Weiterentwicklung und Ergänzung durch die Verdienstorden erfuhren, ist der Höhepunkt für die geistlichen Abzeichen Ende des 18. Jahrhunderts überschritten. Zwar hat man sich auch noch später mit der Gestaltung von Domherrenkreuzen befasst, in der rheinischen Porträtkunst aber spielten der Klerus und seine Insignien ab 1800 keine Rolle mehr.¹⁷⁰

Standesgemäße Kleidung im Herrenporträt

Neben den im adeligen Herren- und Damenporträt gleichermaßen verbreiteten kostbaren Kleidungsstücken und Accessoires zeigen sich innerhalb der Kleidung geschlechtsspezifische Unterschiede. Im Herrenporträt fallen vor allem Kleidungsstücke und Attribute auf, die den adeligen Stand durch militärische Motive zum Ausdruck bringen. Bei den Waffen handelt es sich in der Regel um Blankwaffen. Schusswaffen tauchen erst im 19. Jahrhundert ausnahmsweise auf und sind dann klar als Jagdwaffen gekennzeichnet.¹⁷¹ Da die Schusswaffe als unritterlich galt, wurde sie noch Jahrhunderte nach ihrer tatsächlichen militärischen Einführung im Adelsporträt ausgeblendet. Im Gegensatz zum niederländischen Schützenstück, der Darstellung eines wehrhaften Bürgertums, gibt es im Adelsporträt die Schusswaffe nur als Jagdutensil.

Degen

Das Vorrecht, Waffen zu tragen, lag über Jahrhunderte zuvörderst beim Adel. Allerdings wird bereits in der Rechtsauslegung des 18. Jahrhunderts auf andere Traditionslinien hingewiesen. Etwa auf das Recht von Handwerksgesellen, sich während ihrer Wanderjahre zu bewaffnen. Sobald sie in ihre Heimat zurückkehrten und sich als zünftige Bürger niederließen, hatten sie die Waffen niederzulegen.¹⁷² So verfügten neben dem Adel nur die

¹⁷⁰ Beispielhaft die Wiedereinführung von Insignien für Domkapitulare im Bistum Trier um 1825, vgl. PERSCH, Martin/SCHNEIDER, Bernhard (Hg.): *Auf dem Weg in die Moderne. 1802–1880* (Veröffentlichungen des Bistumsarchivs Trier, Bd. 38), Trier 2000, S. 120 f.

¹⁷¹ So z.B. Doppelporträt Graf und Gräfin Beissel v. Gymnich (ca. 1840, B-Frens-39, Abb. 514); Porträt Joseph v. Kempis (ca. 1930, B-Rankenberg-11, Abb. 199) u. Porträt Joseph Theodor Freiherr v. Wüllener (1946, B-Myllendonk-26, Abb. 541).

¹⁷² *Grosses und vollständiges oeconomisch- und physicalisches Lexicon [...]*, Bd. 3, Leipzig 1750, Sp. 170. Online unter URL <<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10214456?page=1>> (letzter Zugriff 30.01.2022).

1. Stilistische Entwicklung

Vertreter der Jurisprudenz und Doktoren über das Recht, im Alltag Waffen zu tragen. Von diesen Gruppen scheint das Vorrecht auf die Studenten im Allgemeinen übergegangen zu sein.¹⁷³ Dies führte immer wieder zu gewalttätigen Zusammenstößen zwischen Studenten und Handwerksgelesen.¹⁷⁴ Unterschiedliche Regierungen sahen sich daher wiederholt veranlasst, die Verordnungen über das Tragen von Degen zu erneuern. Im Herzogtum Kleve wurde das Degentragen 1729 zunächst „unehrlichen“ Berufsständen wie Scharfrichtern und Abdeckern verboten und dieses Verbot 1739 auf Lakaien und Handwerksburschen ausgedehnt.¹⁷⁵ Im Jahr 1751 trat im Kurfürstentum Köln eine noch weitergehende Einschränkung in Kraft: Hier war auch Advokaten, die nicht Doktoren oder Lizenziaten waren, Schreibern, Kaufmannsöhnen, Dienern, Apothekern, Barbieren und Handwerksgelesen das Tragen von Degen untersagt.¹⁷⁶ Offensichtlich diente das Vorrecht einer immer exklusiveren Abgrenzung, wobei sich die Scheidelinie um die Mitte des 18. Jahrhunderts an akademischen Graden, Seniorität sowie der Distinktion von Jurisprudenz und Medizin gegenüber den thematisch verwandten Berufsgruppen orientierte.

Es ist nicht leicht zu beurteilen, ob der Degen in der Porträtmalerei als klares Attribut des Adels gewertet werden kann. Innerhalb des erfassten Bildbestandes lässt sich bei den Blankwaffen eine rückläufige Tendenz beobachten. Wurden bis 1650 noch 20 % der porträtierten weltlichen Männer mit einem Degen, einem Säbel oder Schwert dargestellt, fällt der Satz in der Zeit bis 1800 auf 14 % und macht von da an bis zum Ende des Untersuchungszeitraumes nur noch 8 % aus. Hierbei ist zu bedenken, dass die Möglichkeit zur Darstellung des Degens durch die weite Verbreitung des ovalen Bildformates in der Zeit von 1650 bis 1800 wegfiel.¹⁷⁷ Die Blankwaffe blieb aber bis in das 20. Jahrhundert hinein ein wiederkehrendes Element des adeligen Herrenporträts.

¹⁷³ Das Degentragen zeigte den Übergang vom Schüler zum Studenten an, vgl. LUDEWIG, Johann Peter v.: *Gelehrte Anzeigen in allen Wissenschaften [...]*, Halle 1743, S. 244. Online unter URL <<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10502196?page=7>> (letzter Zugriff 30.01.2022).

¹⁷⁴ *Grosses und vollständiges [...] Lexicon [...]*, Bd. 3, Sp. 171.

¹⁷⁵ SCOTTI 1826, S. 1091 und S. 1235.

¹⁷⁶ SCOTTI, Johann Joseph (Hg.): *Sammlung der Gesetze und Verordnungen, welche in dem vormaligen Churfürstenthum Cöln (im rheinischen Erzstifte Cöln, im Herzogthum Westphalen und im Vest Recklinghausen) über Gegenstände der Landeshoheit, Verfassung, Verwaltung und Rechtspflege ergangen sind*. Erste Abteilung, Zweiter Theil, Düsseldorf 1830, S. 771. Online unter URL <<https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/content/pageview/6560>> (letzter Zugriff 30.01.2022).

¹⁷⁷ In diesem Zeitraum haben 46 % aller Porträts eine ovale Form, sei es durch die Gestalt der Leinwand oder einen gemalten Bildausschnitt.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Harnisch

Ein weiteres militärisches Attribut des adeligen Herrenporträts sind Rüstungselemente. Am häufigsten ist der Harnisch abgebildet worden, doch findet man zusätzlich auch Arm- und Beinschienen. Der Helm taucht hingegen nur selten auf und wird dann – verständlicherweise – nicht getragen, sondern liegt in der Regel auf einem beigestellten Tisch. Zuerst erscheint dies um 1634 auf dem in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerten Porträt des Komturs Heinrich v. Reuschenberg (B-Paffendorf-38, Abb. 431). Als ganzfiguriges Porträt sticht dieses Gemälde in seiner Epoche hervor und zeigt auch eine für diese Zeit im Rheinland ungewöhnlich aufwendige Hintergrundgestaltung. Ganzfigurige Bildnisse sind im Rheinland vorher nur bei reichsunmittelbaren bzw. reichsständischen Familien üblich gewesen.¹⁷⁸

Rüstungselemente finden sich verstärkt ab der Mitte des 17. Jahrhunderts. Dies ist bemerkenswert, da das Tragen einer Rüstung seit der Entwicklung der Handfeuerwaffen eine immer geringere militärische Rolle spielte. Die Rüstung ist somit nicht als Teil der realen Kleidung, sondern als ein Symbol zu verstehen.¹⁷⁹ Die offensichtliche Antiquiertheit dieses Ausrüstungsstückes verwies dabei auf die Ritterbürtigkeit und damit das hohe Alter der Adelsfamilie. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint es schlüssig, dass der Harnisch besonders in der repräsentativen Porträtmalerei des Barocks wichtig wurde. Den Höhepunkt erlebt dieses Attribut in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.¹⁸⁰ Dabei fällt auf, dass er ausschließlich von adeligen Herren getragen wird. Mitglieder der städtischen Elite lassen sich zwar mit Degen abbilden, verzichten aber auf den Harnisch. Dieser taucht allerdings gelegentlich auf den Kinderporträts dieser Familien auf, also einer Porträtart, bei der bezüglich des Dekorums größere Freiheit herrschte. Am Ende des 18. Jahrhunderts verschwindet der Harnisch völlig aus dem Adelsporträt. Er ist aber vorher ein sicheres Indiz dafür, dass es sich bei dem Modell um einen Adligen handelt.¹⁸¹

¹⁷⁸ Vgl. oben Kap. II. Abschnitt Porträtausschnitt oder Bildnistypen u. Anm. 84.

¹⁷⁹ Zur Verbreitung des Harnischs in der Porträtmalerei der niederländischen Provinz Overijssel und insbesondere zur Schwierigkeit, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts reale Rüstungen für die Investitur der Deutschordensritter zu beschaffen, vgl. MENSEMA, Albert J.: „Mannen in harnas. Portretten van Overijsselse riddermatige in de zeventiene en achttiende eeuw“, in: *Virtus. Jaarboek voor Adelsgeschiedenis*, Nr. 16, 2009, S. 54–67, insbesondere S. 65 f.

¹⁸⁰ In diese Epoche tragen 65 % der weltlichen Herren einen Harnisch.

¹⁸¹ Wurbach hat darauf hingewiesen, dass Kölner Ratsherren Ende des 16. Jahrhunderts bei Ratssitzungen und feierlichen Gelegenheiten Rüstungselemente anlegten. Im hier untersuchten Bildbestand finden

1. Stilistische Entwicklung

Morgenmantel und japanischer Rock

In eindeutigem Gegensatz zum Harnisch als Attribut des landsässigen Adels steht der Morgenrock. Jene Männer, die Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts weder über eine altadelige Herkunft noch über hohe Ämter und die damit verbundenen Amtsroben verfügten, ließen sich häufig im Morgenmantel darstellen. Diese japanischen Röcke waren verstärkt durch die Ostindische Handelskompanie nach Europa gekommen und erfreuten sich bei der Oberschicht großer Beliebtheit.¹⁸² Im Rheinland ließen sich jedoch ausschließlich Angehörige der städtischen Elite in diesen Morgenröcken porträtieren.¹⁸³ Für die Bildnisse landständischer Adelliger kam eine solche Darstellung nicht in Betracht. Der Umstand, dass im 18. Jahrhundert sogar die Landesherren Clemens August Kurfürst v. Köln (Abb. 32) und Carl Theodor Kurfürst v. d. Pfalz *en robe de chambre* (Abb. 33) porträtiert wurden, änderte daran nichts.¹⁸⁴ Hier zeigt sich vielmehr im Habitus der regierenden Herrscherhäuser der souveräne Abstand zum regionalen Adel.¹⁸⁵

Amtstrachten

Die Herren der städtischen Oberschicht ließen sich gelegentlich in ihren Amtstrachten porträtieren. Besonders auffällig und eindeutig zu bestimmen ist dabei die Mi-Parti-Tracht der Kölner Bürgermeister¹⁸⁶, die zusätzlich mit einem weißen Stab ausgezeichnet

sich dafür aber keine Beispiele, vgl. WURMBACH, Edith: *Das Wohnungs- und Kleiderwesen des Kölner Bürgertums um die Wende des Mittelalters*, Bonn 1930, S. 81 f.

¹⁸² Für die Entwicklung im 17. Jahrhundert vgl. McNEIL KETTERING, Alison: „Gentlemen in Satin. Masculine Ideals in Later Seventeenth-Century Dutch Portraiture“, in: *Art Journal*, Jg. 56, Vol. 2, 1997, S. 46 f. Nienholt fasst die Entwicklung vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert zusammen, NIENHOLT, Eva: „Der Schlafrock“, in: *Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde*, Jg. 1967/Bd. 9, S. 105–116.

¹⁸³ B-Rankenberg-51, 67, Abb. 241, 259, B-Müddersheim-28, 46, Abb. 361, 379, B-Caen-15, Abb. 459, B-Myllendonk-35, Abb. 551.

¹⁸⁴ Das Porträt Clemens Augusts wurde ca. 1723 von Vienne gemalt (Standort: Schloss Falkenlust, Lackkabinett). Das Porträt des Kurfürsten Carl Theodor v. d. Pfalz von Johan Georg Ziesensis entstand 1758 (Bayrisches Nationalmuseum, Inventar Nr. R 5783).

¹⁸⁵ Erst im Verlauf des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts tauchen vereinzelt Bildnisse von landständischen Adelligen *en robe de chambre* auf. Hier sind Miniaturen der Familien v. Kempis und Gemälde für die Familien Geyer v. Schweppenburg und die v. Spee zu nennen.

¹⁸⁶ B-Rankenberg-54 u. 72, Abb. 244 u. Abb. 264.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

waren.¹⁸⁷ Doch sind auch Talare von Advokaten oder Schauben von Ratsherren überliefert.¹⁸⁸ Es konnte besonders für das 16. und frühe 17. Jahrhundert nicht immer festgestellt werden, ob es sich um die Tracht einer Kooperation oder um die gewöhnliche Kleidung eines Modells handelte. Im 18. Jahrhundert scheint die Amtstracht zumindest bei Advokaten keine große Attraktivität gehabt zu haben.¹⁸⁹ Porträtbeispiele für Amtstrachten aus dem 19. und 20. Jahrhundert fehlen in den untersuchten Sammlungen vollständig. Hierfür gibt es mehrere Gründe: Da alle Eigentümerfamilien der hier untersuchten Sammlungen vor dem Ende des 18. Jahrhunderts den Adelsstand erreicht hatten, fehlen Porträts der städtischen Elite des 19. und 20. Jahrhunderts.¹⁹⁰ Wenn sich rheinische Adelige in dieser Epoche in kommunaler und regionaler Politik und Verwaltung engagierten, bevorzugten sie für ihre Porträts militärische bzw. höfische Uniformen oder ließen sich in Zivil abbilden.¹⁹¹ Dass es im Untersuchungsgebiet im 19. Jahrhundert tatsächlich Amtstrachten und Ziviluniformen gab, ist durch unterschiedliche Erlasse belegt.¹⁹²

Uniformen

Seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts gewannen militärische Uniformen in der Kleidung des Adels steigende Bedeutung. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts ging man dazu über, ganze Truppenteile in einheitlicher Montur zu kleiden. Bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts wurden militärische Uniformen als Feldkleidung gesehen und waren am Kaiserhof

¹⁸⁷ Das mit den Stäben verbundene Zeremoniell stellt Keussen auf Grundlage zeitgenössischer Quellen vom Ende des 16. Jahrhunderts vor, vgl. KEUSSEN, Hermann (Hg.): „Die drei Reisen des Utrechters Arnoldus Buchelius nach Deutschland, insbesondere sein Kölner Aufenthalt“, in: *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein*, Bd. 84, 1907, S. 60 f.

¹⁸⁸ B-Rankenberg-45, 47, 49, Abb. 235, 237, 239, B-Müddersheim-44, Abb. 377, B-Caen-20, 28, Abb. 464, 472.

¹⁸⁹ Die königliche preußische Regierung (Kleve) mahnte 1721 an, dass praktizierende Advokaten unabhängig von Rats- oder anderen Prädikaten das vorschriftsmäßige Amtskleid tragen müssen, vgl. SCOTTI 1826, S. 976.

¹⁹⁰ Eine Ausnahme bildet das Porträt des bürgerlichen Herrn Krey (1852, B-Myllendonk-28, Abb. 543).

¹⁹¹ Etwa der Munizipalrat Maximilian v. Kempis (1822, B-Rankenberg-5, Abb. 193), der Bürgermeister Friedrich Carl Graf Loë (ca. 1840, A-Wissen-13, Abb. 127) oder die Landräte Franz Ludwig Graf Beissel v. Gymnich (ca. 1840, A-Frens-19, Abb. 153) u. Otto Graf Beissel v. Gymnich (1926, B-Frens-31, Abb. 506).

¹⁹² So im Großherzogtum Berg: 1812: Amtskleidung für Präfekten, Unterpräfekten und Bürgermeister sowie deren Adjunkte und Polizeikommissare, vgl. SCOTTI, Johann Joseph (Hg.): *Sammlungen der Gesetze und Verordnungen, welche in den ehemaligen Herzogthümern Jülich, Cleve und Berg und in dem vormaligen Großherzogthum Berg über Gegenstände der Landeshoheit, Verfassung, Verwaltung und Rechtspflege ergangen sind*, Bd. 3, Düsseldorf 1822, S. 1472. Online unter URL <<https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/content/pageview/17617>> (letzter Zugriff 30.01.2022). Außerdem 1814: Schärpen und Armbinden als Auszeichnung der Bürgermeister und Polizeibeamten, ebd., S. 1629.

1. Stilistische Entwicklung

verboten.¹⁹³ Erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts änderte sich diese Einstellung.¹⁹⁴ Das wachsende Interesse der Herrscher am Militär und die Gewohnheit einiger Souveräne, sich in der Uniform ihrer Regimenter zu kleiden, sorgten für einen allmählichen Wechsel. Das traditionelle spanische Mantelkleid, das in der Ausführung mit Spitzenbesatz ein Privileg des hoffähigen Adelligen gewesen war, wurde in Wien als Hofkleidung 1766 abgeschafft.¹⁹⁵ In dieser gestärkten Position zeigte das Militär deutliche Abgrenzungstendenzen, um seine Uniformen von der Livree der Dienerschaft zu unterscheiden. Dies führte – wie bereits angedeutet – dazu, dass Epauletten auf der Livree verboten wurden, wenn diese farbig vom Rock abgesetzt waren.¹⁹⁶

Trotz dieser Entwicklung spielt die Darstellung von militärischen Uniformen innerhalb des rheinischen Adelsporträts bis zum 19. Jahrhundert eine untergeordnete Rolle. Im 17. Jahrhundert werden adelige Militärs in Rüstungen abgebildet. Ihre militärische Stellung wird gelegentlich durch Kommandostäbe oder eine um die Hüfte getragene Schärpe verdeutlicht.¹⁹⁷ Im 18. Jahrhundert gleicht die Uniform in vielen Punkten dem zivilen Justaucorps, was eine Unterscheidung von Fall zu Fall erschwert. Am Bonner Hof hatten militärische Uniformen eine gewisse Bedeutung, wobei der Ausstattungsaufwand der

¹⁹³ Der erste Herrscher, der Paradeuniform trug, war Friedrich Wilhelm I. v. Preußen (reg. 1713–1740), allerdings war es erst 1751 den Offizieren gestattet, in Uniform am Wiener Hof zu erscheinen, vgl. HAAS, Stefan: „Vom ständischen zum modernen Staat. Die politische und symbolische Bedeutung der zivilen Uniform“, in: *Nach Rang und Stand. Deutsche Ziviluniformen im 19. Jahrhundert*, hg. von Elisabeth Hackspiel-Mikosch, Ausst.-Kat. Deutsches Textilmuseum Krefeld, 24.3.–23.6.2002, Krefeld 2002, S. 65–72, hier S. 66.

¹⁹⁴ Dies wurde in Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Aufwertung des Militärs im Verlauf des Siebenjährigen Krieges gebracht, vgl. ROHR, Alheidis von: „Zur Wahrung des Standes. Die Uniformen der deutschen Ritterschaft“, in: *Nach Rang und Stand. Deutsche Ziviluniformen im 19. Jahrhundert*, hg. von Elisabeth Hackspiel-Mikosch, Ausst.-Kat. Deutsches Textilmuseum Krefeld, 24.3.–23.6.2002, Krefeld 2002, S. 144–149, hier S. 145.

¹⁹⁵ KURZEL-RUNTSCHHEINER, Monica: „Vom ‚Mantelkleid‘ zu Staatsfrack und Waffenrock. Anfänge und Entwicklung der Ziviluniform in Österreich“, in: *Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation* (Studien zur Geschichte des Alltags, Bd. 24), hg. von Elisabeth Hackspiel-Mikosch und Stefan Haas, München 2006, S. 81–98, hier S. 81 f.

¹⁹⁶ SCOTTI 1821, S. 655.

¹⁹⁷ Porträt Africain de Varo (1672, B-Caen-8, Abb. 452); Porträt Wilhelm Otto v. Geismar (1685, B-Müldersheim-45, Abb. 378); Porträt eines unbekanntenen Generals (ca. 1685, B-Wissen-55, Abb. 332).

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Hierarchie der unterschiedlichen Gardeeinheiten folgte.¹⁹⁸ Auf den Bildnissen des regionalen Adels tauchen diese Uniformen, wie auch die unter Clemens August v. Köln geschaffenen Hofuniformen¹⁹⁹, kaum auf.

Anders liegt der Fall im Bereich des Herzogtums Kleve, das sich unter preußischer Herrschaft befand. In den Bildnissammlungen der protestantischen Familien Quadt v. Hüchtenbruck (Slg. Gartrop) und Wylich zu Diersfordt (Slg. Diersfordt) fällt im 18. Jahrhundert ein hoher Bestand adeliger Offiziersporträts mit entsprechenden Uniformen auf.²⁰⁰ Man kann darin eine Orientierung der regionalen Elite an Präferenzen der Landesherren sehen.

Für das 19. und 20. Jahrhundert ist die militärische Uniform auf den Porträts rheinischer Adelige häufiger anzutreffen.²⁰¹ Allerdings liegt selbst in dieser Zeit der Anteil der männlichen Modelle, die sich in Uniform porträtieren ließen, bei lediglich 20 %. Tendenziell steigt die Anzahl von Herrenporträts in Uniform nach der Reichsgründung (1871), wobei sich besonders viele Mitglieder der Familie Loë in Uniformen abbilden ließen. Hier kommen also auch spezielle Traditionen einer Adelsfamilie zum Ausdruck.²⁰²

Mantelkleid am kurkölnischen Hof

Ein besonderes Kleidungsstück scheint für die Ersten Minister des kurkölnischen Hofes bestanden zu haben. Es handelt sich dabei um das sogenannte Mantelkleid, welches aus dem spanischen Hofprotokoll stammte. Wie bereits erwähnt wurde dieses Traditionsgewand des bei Hofe zugelassenen adeligen Herrn 1766 unter Kaiser Joseph II. am Wiener

¹⁹⁸ Je größer die räumliche Nähe zum Fürsten, je kostbarer waren die Uniformen (vor dem Schloss: Grenadiere, am Fuß der Haupttreppe: Trabanten, im Gardesaal: Hartschiere), außerdem wurde zwischen Werktagsuniformen und Feiertagsuniformen unterschieden, vgl. ENNEN, Edith: *Geschichte der Stadt Bonn*, II. Teil, Bonn 1962, S. 271. Zu Hofzeremoniell und Rangfolge am kurkölnischen Hof vgl. HÖVELMANN, Gregor: „Der kurkölnische Hofstaat“, in: *Kurköln, Land unter dem Krummstab. Essays und Dokumente*. Kevelaer 1985, S. 309–312.

¹⁹⁹ Lediglich die Uniformen der Falkenjäger sind, sogar in ihren Rangstufen, durch die Porträtbestände im Jagdschloss Falkenlust dokumentiert.

²⁰⁰ Porträt Ludwig Graf v. Wylich zu Lottum (ca. 1725, X-Gartrop-5, Abb. 762); Porträt Wilhelm Albrecht Freiherr v. Quadt u. Hüchtenbruck (ca. 1725, X-Gartrop-6, Abb. 763); Porträt Alexander Hermann Freiherr v. Wylich zu Diersfordt (ca. 1735, X-Diersfordt-13, Abb. 750); Porträt Leopold Frhr v. Quadt? (ca. 1760, X-Gartrop-13, Abb. 770); Porträt unbekannter preußischer General, evtl. Christoph Wilhelm v. Kalckstein (ca. 1740, X-Diersfordt-18, Abb. 755); Porträt Johann Christian Rolemann v. Quad zu Wickrath (ca. 1750, X-Gartrop-11, Abb. 768) u. Porträt Friedrich v. Wylich (ca. 1765, X-Diersfordt-20, Abb. 757).

²⁰¹ Auf die parallel verlaufende Entwicklung im Bereich der Orden und Ehrenzeichen wurde bereits verwiesen, vgl. oben Kap. II.1.5 Abschnitt Orden und Ehrenzeichen.

²⁰² Allerdings hatte gerade die katholische Familie v. Loë im 17. und 18. Jahrhundert noch ein distanzierteres Verhältnis zu den brandenburgisch-preußischen Herrschern, vgl. KASTNER 2008, S. 7–21.

1. Stilistische Entwicklung

Hof abgeschafft. In Köln hat das Mantelkleid etwas länger überdauert. Sowohl der Erste Minister Ferdinand Leopold Anton Graf v. Hohenzollern-Sigmaringen (†1750)²⁰³ als auch der Erste Minister Karl Otto Ludwig Theodat Freiherr von und zu Gymnich (†1785)²⁰⁴ wurden in diesem Gewand porträtiert.²⁰⁵

Uniformen der adeligen Landstände

Eine bestimmte Form der Herrenkleidung spielt zwar im untersuchten Bildbestand keine Rolle, da es sich aber um eine adelige Sonderkleidung handelt, die im Untersuchungsraum eingeführt wurde, soll sie hier kurz erwähnt werden. Es geht dabei um die Uniform der landständischen Ritterschaft, also jener Kooperation von Adeligen, die durch den Besitz eines eingetragenen Rittergutes auf die Landtage berufen wurden und dort politische Mitsprache genossen. Die höfische Aufwertung der militärischen Uniform im 18. Jahrhundert brachte die Adeligen in eine Zwangslage. Durch den Wegfall des ständischen Mantelkleides ließen sich die Mitglieder eines Hofes nur noch anhand ihrer militärischen Ränge oder des Aufwands ihrer Toilette unterscheiden. Militärische Leistung und Kleiderluxus wurden so zum maßgeblichen Distinktionsmerkmal, nicht mehr der Geburtsstand. Entsprechend groß war der Widerstand von Seiten des Adels gegen diese Erneuerung.²⁰⁶

In dieser Situation bemühten sich adelige Gruppen darum, vom Landesherrn Standesuniformen verliehen zu bekommen. Entsprechende Uniformwünsche der landständischen Ritterschaft wurden im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts vor allem von norddeutschen Landesherren gewährt: Münster und Osnabrück (1777)²⁰⁷, Paderborn, Bremen und Hoya

²⁰³ Abgebildet auf einer Zeichnung von Felix Rhenesteine: Kurfürst Clemens August überreicht Ferdinand Leopold Anton Graf von Hohenzollern-Sigmaringen die Ernennungsurkunde zum Ersten Minister, von 1742. Das Blatt befindet sich heute im Kölnischen Stadtmuseum, Graphische Sammlung, vgl. MIERSCH, Martin: „Kurfürstliche Selbstdarstellung und kurfürstliche Propaganda – Porträts des Kölner Kurfürsten Clemens August“, in: *Das Ideal der Schönheit. Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*, hg. von Frank Günter Zehnder und Werner Schäfke, Ausst.-Kat. Schloss Augustusburg (Brühl), u. a. 13.5.–1.10.2000 (Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche, Bd. 6), Köln 2000, S. 307–334, hier Abb. 17, S. 327.

²⁰⁴ EUSKIRCHEN, Claudia/HERZOG, Harald: „Sinnloser Kunstraub in Schloß Gymnich“, in: *Burgen und Schlösser. Zeitschrift der Deutschen Burgenvereinigung e. V. für Burgenkunde und Denkmalpflege*, Jg. 35, Heft 94/II, 1994, S. 111–115, Abb. S. 112.

²⁰⁵ Porträt Carl Otto Frhr. v. u. z. Gymnich (ca. 1780, BK-Gymnich-15, Abb. 185).

²⁰⁶ Für die Situation am kaiserlichen Hof in Wien vgl. KURZEL-RUNTSCHNEIDER 2006, S. 84 f.

²⁰⁷ Die Uniform bestand aus einem roten Rock mit grünen Aufschlägen und Kragen und goldenen Borten, dazu wurden eine palliegelbe Weste und gleichfarbige Hosen getragen, vgl. COPPENRATH, Friedrich Wilhelm (Hg.): *Hof- und Adreß=Calender des Hochstifts Münster auf das Jahr nach der gnadenreichen Geburt unsers Herrn Jesu Christi 1785*, Münster 1785, S. 52 f. Online unter URL

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

(1779), Hildesheim (1782), Kurköln und Herzogtum Westfalen (1785), Lauenburg (1786), Mecklenburg-Schwerin, Mecklenburg-Strelitz und Schaumburg-Lippe (1787), Calenberg (1789), Braunschweig (1790) und Lüneburg (1792).²⁰⁸

Die 1785 bewilligte Uniform der kurkölnischen Ritterschaft taucht auf den katalogisierten Porträts nicht auf, sie wird aber von Johann Ignaz Graf Wolff Metternich auf einem Porträt von Benedikt Beckenkamp (X-Gracht-5, Abb. 653) aus der Sammlung Gracht getragen.²⁰⁹ Die Uniform bestand aus einem scharlachroten Rock mit schwarzem, goldbesticktem Samtkragen und ebensolchen Samtaufschlägen und rotem Unterfutter, dazu Weste und Hose aus weißem Tuch. Außerdem war die Kleidung mit geschlagenen vergoldeten Knöpfen besetzt.²¹⁰

Die der landtagsfähigen Ritterschaft des Herzogtums Westfalen verliehene Uniform hatte blaue Röcke mit goldbestickten Kragen und Aufschlägen in Pfirsichblütenfarbe. Dazu wurden blaue Westen und Hosen getragen.²¹¹

Im Jahr 1788 folgte auch noch die Regierung in Kleve und Mark und gestattete ihren ritterbürtigen Landständen ebenfalls eine besondere Uniform.²¹²

Diese Uniformen waren auch als Galauniformen bei Hofe zugelassen. Teile des Adels erhielten damit erneut eine Form der Bekleidung, die unabhängig von militärischen Erfolgen oder finanziellem Aufwand war, hingegen auf Geburtsstand und dem Besitz landtagsfähiger Rittergüter basierte.²¹³ Der Ausbruch der Französischen Revolution verhinderte, dass diese Form der Kleidung in den Porträts der rheinischen Adeligen öfter dokumentiert wurde.

https://books.google.de/books?id=Z28AAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff 30.01.2022).

²⁰⁸ ROHR 2002, S. 145 f.

²⁰⁹ WESTHOFF-KRUMMACHER 1984, Abb. 60, S. 115.

²¹⁰ Zitiert nach SCOTTI 1830, S. 1102.

²¹¹ Ebd.

²¹² Die Erlaubnis für die klevischen und märkischen ritterbürtigen Landstände, eine Uniform zu tragen (roter Rock mit hellblauen Aufschlägen und Kragen und goldenen Borten), erfolgte 1788, vgl. Landesarchiv NRW, Kleve-Mark, Akten Nr. 3852.

²¹³ Zum vergleichbaren Distinktionsbedürfnis durch Ritterschaftsuniformen des westfälischen Adels vgl. HARDING, Elisabeth: „Land-Adel. Landsässige Ritterschaften zwischen regionaler Orientierung und territorialer Integration“, in: *Adel und Umwelt. Horizonte adeliger Existenz in der Frühen Neuzeit*, hg. von Heike Düselder/Olga Weckenbrock/Siegrid Westphal, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 159–179.

1. Stilistische Entwicklung

Standesgemäße Kleidung im Damenporträt

Anders als im Herrenbildnis lassen sich für das Porträt der adeligen Rheinländerin nur wenige prägnante Kleidungsstücke ausmachen. Das Äußere der Dame ist eher der allgemeinen Modeentwicklung unterworfen. Gerade die Vermeidung des Provinziellen scheint das eigentliche Merkmal der standesgemäßen Damenkleidung, weshalb regionale Gepflogenheiten fehlen. Im Folgenden wird die Entwicklung unterschiedlicher Bereiche der Mode als Chronologie dargestellt. Dabei sollen die wichtigsten Brüche und Veränderungen hinsichtlich der adeligen Selbstdarstellung besonders betont werden.

Haube und Haar

Die Haube spielt im Damenporträt des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle. Vor 1600 tragen alle porträtierten Frauen eine Haube. Das Haar ist streng nach hinten gekämmt und höchstens der Haaransatz sichtbar. Zunächst wird die Haube aus einem steifen Leinentuch gebildet, das Stirn und Schläfen halbrund einrahmt, im Nacken eingeschlagen ist und vom Hinterkopf auf den Rücken oder die Schultern fällt.²¹⁴ Unterhauben, die mit Spitzen oder Faltungen zusätzlich geschmückt sind und das Haar und den Kopf enganliegend bedecken, tauchen gelegentlich auf. Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts wird die Haube kleiner und fällt nicht mehr als Stoffbahn auf den Rücken. Sie umgibt den Kopf ähnlich einer Kappe, wobei der Stoff durchscheinend und reich mit Spitzen besetzt ist.²¹⁵

Schon 1611 lässt sich bei adeligen Damen ein Übergang zum Schleier oder zu bloßen Spitzen beobachten. Es geht nun nicht mehr darum, das Haar zu bedecken, sondern es besonders zur Geltung zu bringen. Entsprechend ist das Haar hochtoupirt und mit Rosen oder Schleifen geschmückt. Die Porträts von zwei Damen aus der Familie Wylich sind hierfür frühe Beispiele.²¹⁶

²¹⁴ Vgl. Porträt unbekannte Dame (1570, B-Wissen-52, Abb. 329), Porträt unbekannte Dame (1573, B-Caen-37, Abb. 482), Porträt Gertrud Wichem (ca. 1588, B-Rankenber-82, Abb. 274).

²¹⁵ Vgl. Porträt unbekannte Dame (ca. 1580, B-Wissen-41, Abb. 318); Porträt unbekannte Dame (1594, B-Wissen-53, Abb. 330); Porträt Gertrud v. d. Bongart (1595, B-Paffendorf-2, Abb. 394); Porträt unbekannte Dame (1600, B-Wissen-43, Abb. 320), Porträt Maria Sibylla de Groote (1620, B-Rankenber-44, Abb. 233), Porträt unbekannte Dame (1632, B-Müddersheim-42, Abb. 375) u. Porträt unbekannte Dame (1638, B-Rankenber-90, Abb. 282).

²¹⁶ Die Bildnisse B-Paffendorf-29 u. 30, Abb. 421 und 422 von 1611 sind aus der Slg. Paffendorf.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts kommt die Haube auf den Porträts adeliger Damen nicht mehr vor. Das Seitenhaar der Odilia v. d. Bongart fällt lose auf die Schultern. Ihr Haupthaar ist am Hinterkopf aufgesteckt und wird durch eine perlengeschmückte Spange gehalten.²¹⁷ Diese Frisur bleibt bis in die 1660er Jahre verbreitet und weist höchstens in der Behandlung des seitlichen Haares geringfügige Unterschiede auf.²¹⁸

Um 1660 gewinnen die seitlichen Haarpartien immer mehr Volumen und bilden eingeschlagene oder gekräuselte Haartuffs, die die Schultern höchstens berühren.²¹⁹ Eine Nackenlocke wird bei dieser Frisur zuweilen über die Schulter nach vorne gelegt.²²⁰ Die Haube taucht in dieser Zeit nur noch auf den Porträts älterer bürgerlicher Damen auf.²²¹ Der Verzicht auf die Haube im Porträt ist zum Standes- und Generationsmerkmal geworden.

Bis in die 1670er Jahre wurde das Haar gescheitelt und am Oberkopf flach getragen, danach steigert sich dort das Volumen. Die Locken steigen über der Stirn symmetrisch in die Höhe. Die Seitenhaare werden nach hinten frisiert und fallen mit dem Haupthaar auf den Rücken, doch behält man die über die Schulter gelegte Haarlocke bei.²²² Zum Ende des 17. Jahrhunderts erreicht die Frisur die Höhe des Gesichtes und wird gelegentlich mit eingeflochtenen Bändern gestützt.²²³

Die symmetrische Anordnung der Locken auf dem Oberkopf bleibt auch im frühen 18. Jahrhundert üblich. Allerdings ist der Aufbau insgesamt lockerer gestaltet, weniger hoch und das Haar wird nun gepudert.²²⁴ Ab 1720 wird die Höhe der Frisur weiter reduziert

²¹⁷ Das Porträt entstand 1646, B-Paffendorf-4, Abb. 396.

²¹⁸ Porträt der Raba v. Wylich von 1662, ebd., B-Paffendorf-32, Abb. 424.

²¹⁹ Porträt Fräulein v. Dulcken (ca. 1660, B-Caen-32, Abb. 476); Familienporträt (1665, ebd., B-Caen-48, Abb. 493); Porträt Johanna Ferdinande de Varo als Schäferin (1672, ebd., B-Caen-9, Abb. 453), Porträt unbekannte Dame (ca. 1675, ebd., B-Caen-43, Abb. 488) u. Porträt Clara Gertud v. Herwegh (ca. 1680, B-Rankenber-71, Abb. 263).

²²⁰ Porträt Anne de Charneux (1658, B-Müddersheim-35, Abb. 368); Porträt Frau v. d. Heyden (ca. 1670, B-Caen-30, Abb. 474) u. Porträt Maria Sibylla v. Geyr (1685, A-Müddersheim-2, Abb. 157).

²²¹ Porträt Helene Brassart (1662, B-Rankenber-46, Abb. 236).

²²² Porträt Frau de Fays (1684, B-Müddersheim-29, Abb. 362); Porträt Frau v. Ruys (1685, B-Caen-16, Abb. 460) u. Porträt Frau v. Francken-Sierstorpf (1697, B-Rankenber-23, Abb. 211).

²²³ Porträt Frau v. Ruys (1685, B-Caen-16, Abb. 460); Porträt unbekannte Dame (ca. 1700, B-Caen-44, Abb. 489) u. Porträt Agathe de Groote (ca. 1700, B-Rankenber-48, Abb. 238).

²²⁴ Porträt unbekannte Dame (1707, B-Rankenber-87, Abb. 279); Porträt unbekannte Dame (ca. 1715, B-Myllendonk-30, Abb. 545); Porträt Freifrau v. Loë (1715, B-Wissen-37, Abb. 314) u. Porträt Frau v. Ruys (ca. 1720, B-Caen-19, Abb. 463).

1. Stilistische Entwicklung

und die gepuderten Haare umrahmen nun den Kopf in kleinen Locken.²²⁵ Nur sehr selten wird auf Puder verzichtet.²²⁶

Die Haube kommt im ersten und im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts nur bei Porträts von kleinen Kindern²²⁷ oder bürgerlichen Damen vor.²²⁸ Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts erscheint die Haube wieder häufiger im adeligen Damenporträt. Sie findet sich auf dem Porträt einer unbekanntem Dame von 1765 aus der Sammlung Kempis und auf dem Porträt der Kurfürstin von der Pfalz, von ca. 1770 aus der Sammlung Wissen.²²⁹ Es folgen die Bildnisse der Freiin v. Francken-Sierstorpf (ca. 1780) und der Frau v. Bianco aus dem Jahr 1785.²³⁰ In anderen Fällen ist nicht genau zu unterscheiden, ob es sich bei dem reichen Kopfputz um eine Haube, einen Schleier oder in die Frisur eingearbeitete Spitzen handelt.²³¹

Ab Ende der 1760er Jahre erhöht sich die Frisur, wobei das Haar zunächst glatt nach oben gekämmt wird.²³² Das Seitenhaar wird in parallel angeordneten Locken eingeschlagen und hat wenig Ausdehnung. Dies ändert sich ab Mitte der 1780er Jahre und die gesamte Frisur wird voluminös. Der komplette Kopf wird nun von lockeren Haarmassen umrahmt.²³³

²²⁵ Porträt Frau v. Herwegh (ca. 1720, B-Rankenber-73, Abb. 265); Porträt Freifrau v. Loë (ca. 1725, A-Wissen-8, Abb. 120); Porträt unbekanntem Dame (ca. 1735, B-Paffendorf-46, Abb. 439); Porträt Freiin v. Loë (1738, B-Wissen-45, Abb. 322); Porträt unbekanntem Dame (ca. 1740, B-Paffendorf-47, Abb. 440); Porträt Maria Ursula de Groote (1750, B-Rankenber-53, Abb. 243); Porträt Maria Antonetta v. Ruys (ca. 1755, B-Caen-13, Abb. 457), Porträt Maria Anna Luisa Gräfin v. Ostein (ca. 1760, B-Myllendonk-3, Abb. 518) u. Porträt Maria Ursula de Groote (1762, B-Rankenber-55, Abb. 245).

²²⁶ Porträt Frau Cominot (1709, B-Rankenber-68, Abb. 260); Porträt Frau Wüllenweber (ca. 1715, B-Myllendonk-15, Abb. 530); Porträt Maria Josina Freifrau v. d. Bongart (1750, B-Paffendorf-6, Abb. 398), Porträt Marianne v. Becker (ca. 1750, B-Caen-11, Abb. 455).

²²⁷ Porträt Fräulein Waldbott v. Bassenheim (1750, B-Paffendorf-36, Abb. 428), Porträt Familie v. Loë (1750, B-Wissen-61, Abb. 339).

²²⁸ Porträt Frau Cominot (1709, B-Rankenber-68, Abb. 260).

²²⁹ Porträt unbekanntem Dame (ca. 1765, B-Rankenber-99, Abb. 291) u. Porträt Kurfürstin Elisabeth Auguste v. d. Pfalz (ca. 1770, B-Wissen-69, Abb. 347).

²³⁰ Porträt Freiin Francken-Sierstorpf (ca. 1780, B-Rankenber-35, Abb. 223) und Porträt Maria Magdalena v. Bianco (ca. 1785, ebd., B-Rankenber-63, Abb. 254).

²³¹ Porträt Maria Anna Augusta Freifrau v. d. Bongart (Original ca. 1780, B-Paffendorf-15, Abb. 407).

²³² Porträt Anna Margaretha v. Märcken (ca. 1770, B-Myllendonk-6, Abb. 521); Porträt Eva Franziska Freifrau v. Francken-Sierstorpf (1775, B-Rankenber-29, Abb. 217); Porträt Freiin v. Francken-Sierstorpf (ca. 1780, B-Rankenber-35, Abb. 223); Porträt Maria Anna Augusta Freifrau v. d. Bongart (Original ca. 1780, B-Paffendorf-15, Abb. 407).

²³³ Porträts der Schwestern Caroline, Constanze und Johanna v. Märcken (alle 1784, B-Myllendonk-10 bis B-Myllendonk-11, Abb. 525 und 526); Porträt Anna Margarethe v. Märcken (ca. 1785, ebd., B-Myllendonk-7, Abb. 522) u. Porträt Frau v. Groote (Original 1788, B-Rankenber-57, Abb. 247).

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Gleichzeitig erscheint der Hut als neue Kopfbedeckung der Damen.²³⁴ Von 1765 bis 1800 lassen sich etwa ein Drittel der Damen mit Haube, ein Drittel mit Hut und ein Drittel ohne Kopfbedeckung porträtieren.

Als nach einer Unterbrechung von 20 Jahren die Produktion von Adelsporträts im Rheinland erneut einsetzt, spielt die Haube wieder eine größere Rolle. Sie ist verglichen mit den Jahren vor der Französischen Revolution beliebter geworden, ohne jedoch den Stand von vor 1650 zu erreichen.²³⁵

Das Haar wird in einem Knoten getragen und umrahmt das Gesicht zunächst in kleinen gekräuselten Locken.²³⁶ Mitte der 1820er Jahre wandert der Knoten auf den Kopf und erhält bei jüngeren Frauen eine ausgefallene Gestaltung durch Flechten, Locken und Kräuselungen. Parallel dazu werden auch die seitlichen Haarpartien an den Schläfen aufwendig gestaltet.²³⁷

In den 1830er bis 1840er Jahren wandert der Haarknoten wieder an den Hinterkopf und die seitlichen Haarpartien werden nun in parallele Korkenzieherlocken gelegt. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wird das gescheitelte Haar über den Ohren nach hinten zum Knoten aufgesteckt.²³⁸

In den 1860er Jahren nimmt das seitliche Volumen der Frisur zunehmend ab, die Haare werden nun eingeschlagen, so dass sie reich in den Nacken fallen, und am Hinterkopf aufgesteckt.²³⁹ Die Haube kommt ab 1872 nicht mehr vor. Lediglich die Hutformen älterer Damen aus der Zeit um 1884 erinnern noch an die Haube.²⁴⁰

²³⁴ Porträts der Schwestern Caroline, Constanze und Johanna v. Märcken (alle 1784, B-Myllendonk-10 bis 11, Abb. 525 und 526) u. Porträt Anna Margarethe v. Märcken (ca. 1785, ebd., B-Myllendonk-7, Abb. 522).

²³⁵ Vor 1650 lag der Anteil von Damenporträts mit Haube bei 75 %, zwischen 1820 und 1875 bei 42,9 %.

²³⁶ Porträt Freifrau v. Geyr-Schweppenburg (1820, A-Müddersheim-8, Abb. 163) u. Porträt Frau v. Kempis (1822, B-Rankenberg-6, Abb. 194).

²³⁷ Porträt Gräfin Villers (ca. 1825, B-Caen-33, Abb. 477); Porträt Frau v. Bianco (ca. 1810, B-Rankenberg-65, Abb. 257) u. Porträt Gräfin Beissel v. Gymnich (1835, B-Frens-39, Abb. 514).

²³⁸ Porträt Freifrau Geyr v. Schweppenburg (1845, B-Gielsdorf-23, Abb. 578); Porträt Melanie v. d. Bongart (ca. 1852, B-Paffendorf-10, Abb. 402); Porträt Josepha Ferdinandine Freiin v. Geyr-Schweppenburg (1855, B-Müddersheim-39, Abb. 372); Porträt Wilhelmine Freifrau Geyr zu Schweppenburg (ca. 1855, B-Gielsdorf-11, Abb. 566); Porträt Elisabeth Freifrau v. Wüllenweber (1857, B-Myllendonk-19, Abb. 534).

²³⁹ Porträt Theresia Friederike Freiin Geyr v. Schweppenburg (ca. 1865, B-Müddersheim-40, Abb. 373) u. Porträt Wilhelmine Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg (1872, B-Gielsdorf-5, Abb. 560).

²⁴⁰ Porträt Theresia Freifrau v. Geyr-Schweppenburg (1884, A-Müddersheim-10, Abb. 165); Porträt Maria Agnes Freifrau Geyr v. Schweppenburg (ca. 1884, B-Gielsdorf-13, Abb. 568).

1. Stilistische Entwicklung

Bis 1900 ist die Frisur der adeligen Rheinländerin von großer Strenge geprägt, das Haar ist stramm zurückgekämmt und Knoten oder Flechten liegen eng am Kopf.²⁴¹ Dann bekommt das Haar erneut lockeres Volumen, es bleibt zwar hinten aufgesteckt, umrahmt aber den Kopf in einer eingeschlagenen Haarrolle.²⁴² Diesen Frisuren entsprechend werden Hüte mit besonders breiten Krempe und reichem Aufputz getragen.

In diesem Zusammenhang ist das Porträt der Freifrau v. Boeselager in der Sammlung Wüllenweber aus dem Jahr 1909 bemerkenswert. Die 75-Jährige trägt ihr Haar weiterhin in der Mode ihrer Jugend von etwa 1850. Es ist gescheitelt, in lockeren Partien seitlich über die Ohren nach hinten frisiert und dort befestigt.

Ein konservativer Grundzug beherrscht im 20. Jahrhundert die Damenfrisur des rheinischen Adels. Auch bei jüngeren Frauen bleibt langes Haar obligatorisch. Es wird bei den Mädchen geflochten, bei den erwachsenen Damen hochgesteckt.²⁴³

Dominante Elemente der Damenmode im Rheinland

Bis 1650 spielen in der Kleidung der Dame vor allem Spitzen und kostbare Stoffe eine große Rolle. Die Stoffe sind häufig schwarz, weisen aber teilweise anspruchsvolle Muster und Stickereien auf. Bereiche der Kleidung wie Ärmel oder Mieder werden durch zusätzliche Unterteilungen aufwendig gegliedert und durch verschiedene Stoffe voneinander abgesetzt. Durch kostbare Applikationen kann der Reichtum der Kleidung zusätzlich gesteigert werden. Hier sind vor allem die Porträts der Gertrud v. d. Bongart (B-Paffendorf-2, Abb. 394) und der beiden Schwestern v. Wylich zu Winnenthal (B-Paffendorf-29, 30, Abb. 420 und 421) zu erwähnen. Die Damen des Patriziats, beispielsweise Maria Bequerer (B-Müddersheim-16, Abb. 349) oder Maria Sibylla de Groot (B-Rankenber-44, Abb. 233), sind im Gegensatz dazu schlichter gekleidet. Hier fehlen die aufgestickten

²⁴¹ Porträt Maria Carolina v. Kempis (1888, B-Rankenber-10, Abb. 198); Porträt Paula Gräfin v. Loë (1891, A-Wissen-18, Abb. 132); Porträt Marquise v. Villiers (1892, B-Caen-34, Abb. 478) u. Porträt Theresia Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg (1896, B-Gielsdorf-7, Abb. 562).

²⁴² Porträt Olga Freifrau v. Romberg (1901, B-Frens-37, Abb. 512); Porträt Maria Freifrau v. Dalwigk (ca. 1905, ebd., B-Frens-30, Abb. 505) u. Porträt Eleonore Freifrau Geyr v. Schweppenburg (1912, B-Müddersheim-54, Abb. 387).

²⁴³ Porträt Ludwiga Freifrau v. d. Bongart (1920, B-Paffendorf-13, Abb. 405); Porträt Freifrau v. Romberg (ca. 1920, B-Frens-24/24I, Abb. 498 und 499); Porträt Gräfin Beissel v. Gymnich (1920, ebd., B-Frens-22, Abb. 496); Porträt Eleonore Freifrau Geyr v. Schweppenburg (1922, A-Müddersheim-14, Abb. 169); Porträt Lilly v. Kempis (1929, B-Gielsdorf-9, Abb. 564); Porträt Freiin v. Loë (1944, B-Wissen-35, Abb. 312); Porträt Frau v. Abercron (ca. 1946, B-Frens-28, Abb. 503) u. Porträt Isabelle Gräfin v. Loë (1948, B-Wissen-36, Abb. 313).

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Zierstücke. Bis in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges bleibt schwarze Kleidung bei älteren Damen ebenso verbreitet wie die Mühlsteinkragen mit reichem Spitzenbesatz. In vielerlei Hinsicht stellt das Porträt einer unbekannten Dame aus der Sammlung Kempis von 1638 einen modischen Endpunkt dar. Hier finden sich letztmalig die Haube, der breite Tellerkragen, die Manschetten mit Spitzenbesatz und die goldene Kette, die wie ein Gürtel um die Hüfte getragen wird und vor dem Schoß des Modells nach unten fällt. Alle diese Elemente waren für das frühe rheinische Damenporträt signifikant und verschwinden nun aus der Mode.

Obwohl auf die allgemeine Bedeutung der Spitze im Adelsporträt bereits eingegangen wurde, sei die Bedeutung für das Damenporträt hier noch einmal besonders betont. Die Darstellung von Spitze ist vor 1650 das Hauptmerkmal der adeligen Damenmode. Spitzen werden zur Rahmung der Halskrausen, der Hauben oder Manschetten benutzt.²⁴⁴ Um die Mitte des 17. Jahrhunderts finden sie dann kurzzeitig geringere Verwendung.

Wie gezeigt wurde, verzichteten die adeligen Damen vereinzelt um 1611 auf die Haube und ersetzen diese durch Schleier und Blütenschmuck. Andererseits verschwindet in den 1640er Jahren auch der Mühlsteinkragen, so dass die Kleidungsstücke, die bisher vorrangig mit Spitzen gesäumt waren, wegfallen. Als Rahmung des Dekolletés werden nun zarte, transparente Stoffdrapierungen benutzt, die mit Agraffen und Broschen am Ausschnitt befestigt sind.²⁴⁵ Die Spitze taucht jedoch bald als Hals- und Manschettensaum der Hemden auf, die ab 1670 unter dem Obergewand im Bereich des Dekolletés und der Ärmel sichtbar werden.²⁴⁶ Von 1675 an setzt zunehmend eine Betonung der Mittelachse ein. Der Spitzenkragen fällt nun mittig bis auf das Mieder. Teilweise ist das Obergewand im Bereich des Mieders senkrecht geschlitzt und wird an dieser Stelle durch Agraffen zusammengehalten.²⁴⁷ Bis zum Ende des Ancien Régime bleibt die Spitze ein wichtiger

²⁴⁴ Porträt unbekannte Dame (1594, B-Wissen-53, Abb. 330); Porträt Gertrud v. d. Bongart (1595, B-Paffendorf-2, Abb. 394); Porträt Frau v. Billerbeck (1611, ebd., B-Paffendorf-30, Abb. 422); Porträt Fräulein v. Wylich (1611, ebd., B-Paffendorf-29, Abb. 421); Porträt Maria Sibylla de Groote (ca. 1620, B-Ranken-berg-44, Abb. 233) u. Porträt unbekannte Dame (1638, ebd., B-Ranken-berg-90, Abb. 282).

²⁴⁵ Porträt Odilia v. d. Bongart (1646, B-Paffendorf-4, Abb. 396); Porträt der Odilia Maria v. Efferen auf dem Gruppenbildnis „Stollberger Brautwerbung“ (ca. 1650, B-Frens-38, Abb. 513); Porträt Frau v. Winkel (ca. 1650, B-Caen-27, Abb. 471); Porträt unbekannte Dame (ca. 1650, B-Caen-40, Abb. 485) u. Porträt Anna Franziska Freifrau v. Loë (ca. 1650, A-Wissen-4a).

²⁴⁶ Porträt unbekannte Dame (ca. 1675, B-Caen-43, Abb. 488); Porträt Clara Gertrud v. Herwegh (ca. 1680, B-Ranken-berg-71, Abb. 263) u. Porträt Frau de Fays (1684, B-Müddersheim-29, Abb. 362).

²⁴⁷ Porträt unbekannte Dame (ca. 1675, B-Caen-43, Abb. 488) u. Porträt Frau de Fays (1684, B-Müddersheim-29, Abb. 362).

1. Stilistische Entwicklung

Bestandteil der Damengarderode. Sie ist aber nicht mehr das dominierende Element der Kleidung, sondern nimmt nun nach dem *großen Dekolleté* den zweiten Rang ein.

Einführung des ‚großen Dekolletés‘

Das weit ausgeschnittene Dekolleté, das um die Mitte des 17. Jahrhunderts auftaucht, bleibt im 17. und 18. Jahrhundert Hauptmerkmal der adeligen Damenkleidung. Für 1646 ist der große Ausschnitt erstmals in den untersuchten Porträtbeständen belegt.²⁴⁸ Der Prozentsatz der Damen mit großem Dekolleté beträgt zwischen 1650 und 1799 über 90 %. Bei den Ausnahmen handelt es sich um die Porträts älterer Damen aus dem letzten Drittel des 17. bzw. dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts.²⁴⁹ In der Zeit zwischen 1680 und 1760 sind alle porträtierten Frauen mit einem großen Dekolleté wiedergegeben. Allerdings wurden in zwei Fällen von späteren Generationen Retuschen und Übermalungen zur Bedeckung des Ausschnitts vorgenommen.²⁵⁰

Es ist wichtig zu betonen, dass diese Roben keineswegs die gewöhnliche Kleidung adeliger Damen bildeten. Zwar waren das Entblößen des Halses und das tief ausgeschnittene Dekolleté Privilegien des Adels, sie bezogen sich jedoch auf die Festkleidung.²⁵¹ Im Alltag waren bei diesen Ausschnitten Brusttücher notwendig, mit denen der Hals bedeckt wurde. Es handelt sich also bei sämtlichen Darstellungen um höfische Galakleidung oder um ein vom Maler entsprechend der höfischen Repräsentation adaptiertes Gewand.²⁵²

²⁴⁸ Es handelt sich um das Porträt der Odilia v. d. Bongart (1646, B-Paffendorf-4, Abb. 396).

²⁴⁹ Porträt Helene Brassart (1662, B-Rankenberg-46, Abb. 236); Porträt Frau Daemen (ca. 1690, ebd., B-Rankenberg-85, Abb. 277); Porträt Maria Anna Cyriaca v. Francken-Sierstorpff (1780, ebd., B-Rankenberg-35, Abb. 223) und Porträt Frau v. Bianco (1785, ebd., B-Rankenberg-63, Abb. 254).

²⁵⁰ Die Halsausschnitte der folgenden Porträts hat man nachträglich verkleinert: Anna Maria Theresia v. Loë (1700, A-Wissen-6, Abb. 118); Marie Louise Freiin v. Loë (1738, B-Wissen-45, Abb. 322).

²⁵¹ Zum Dekolleté als Bestandteil der Festkleidung und dem Dekolleté als Adelsprivileg vgl. DUERR, Hans Peter: *Der erotische Leib*, Frankfurt a. M. 1997, S. 35 f.

²⁵² Leonie v. Wilkens beschreibt in Bezug auf historisierende Kostüme im 16. Jahrhundert wechselnde Phasen historischer Genauigkeit, vgl. WILKENS, Leonie von: „Das ‚historische‘ Kostüm im 16. Jahrhundert“, in: *Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde*, Bd. 3, 1961, S. 28–46, insbesondere S. 40 f. Eine komplementäre Haltung stellt Gordenker im Werk von van Dyck fest. Hier fehlen charakteristische Details der zeitgenössischen Kleidung, wodurch das Porträt in den Augen der Nachwelt eine gewisse Zeitlosigkeit gewinnt, vgl. GORDENKER, Emilie E. S.: *Anthony van Dyck (1599–1641) and the Representation of Dress in Seventeenth-Century Portraiture* (Pictura Nova. Studies in Sixteenth- and Seventeenth-Century Flemish Painting and Drawing, Bd. 8), Turnhout 2001, S. 22–25. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzte ein Umschwung ein und die Fantasiekleidung *à la romaine* wird zunehmend kritisch gesehen. GROENEWEG, Irene: „Kanttekeningen bij een 18de-eeuws Nederlands vrouwenportret in ›Antique Kleeding‹“, in: *Achttiende-eeuwse Kunst in de Nederlanden* (Leids Kunsthistorisch Jaarboek 4, 1985, Delft 1987, S. 415–436, hier S. 429 f.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Wie die drapierten Umhänge diente der Ausschnitt in erster Linie der effektvollen Inszenierung des adeligen Modells. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wird der repräsentative Einsatz im Porträt zurückgenommen. Folgerichtig reduziert sich die Darstellung des großen Dekolletés ebenso wie die Verwendung von Draperie und Umhang.

Im 19. Jahrhundert taucht der große Halsausschnitt weiterhin auf, doch entwickelt er sich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eher in die Breite und legt nun die Schultern frei.²⁵³ In dieser Zeit wurde noch knapp die Hälfte der porträtierten Damen mit großem Ausschnitt abgebildet.²⁵⁴ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und bis zum Ende des Untersuchungszeitraumes kommt das Dekolleté nur noch selten bei jungen Frauen und Mädchen vor.²⁵⁵ Ansonsten überwiegen hochgeschlossene Kleider. Das Verhältnis zum Barock hat sich jetzt verkehrt und 90 % der adeligen Damen werden in hochgeschlossenen Kleidern gemalt.

Haube und Dekolleté – ein Resümee

Bezeichnenderweise tauchen im untersuchten Bestand sowohl die Haube als auch der Mühlsteinkragen auf dem Porträt einer unbekanntenen Dame von 1638 zum letzten Mal auf. Das Porträt der Odilia v. d. Bongart aus dem Jahr 1646 ist hingegen das erste Beispiel für eine stark veränderte Frauenmode, in der vor allem der Halsausschnitt erweitert ist und bei der sich die Form und der Stoff des Kleides durch Volumen statt kleinteilige Gestaltung von Schnitt und Oberfläche auszeichnet. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts vollziehen sich das Verschwinden der Haube und die Einführung des Dekolletés gleichzeitig. Beide Entwicklungen bedeuten eine stärkere Betonung weiblicher Reize. Somit erlangt die adelige Frauenmode eine Freizügigkeit, die im klaren Gegensatz zur bürgerlichen Tracht steht. Lagen die Unterschiede zwischen adeliger und bürgerlicher Kleidung bis zum Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges vor allem im verwendeten Material, beziehen sie sich danach stärker auf den Kleiderschnitt oder kalauernd gesagt: den Ausschnitt. In diesem Zusammenhang ist das Gemälde der „Stollberger Brautwerbung“ (ca. 1648) aus

²⁵³ Porträt Gräfin Villers (ca. 1825, B-Caen-33, Abb. 477); Porträt Gräfin Walderdorff (ca. 1835, B-Pafendorf-40, Abb. 433); Porträt Freifrau v. Fürstenberg (1835, B-Frens-40, Abb. 515); Porträt Maria Agnes Freifrau Geyr v. Schweppenburg (1835, B-Gielsdorf-2, Abb. 557); Porträt Maria Antonia Freiin Geyr v. Schweppenburg (1835, B-Gielsdorf-3, Abb. 558); Porträt Freifrau v. Loë (1835, A-Wissen-14/14b, Abb. 128); Porträt Theresia v. Kempis (Original 1836, B-Rankenbergs-8/8b, Abb. 196); Porträt Maria Theresia Gräfin Beissel v. Gymnich (1840, B-Frens-26, Abb. 501) u. Porträt unbekanntene Dame (1845, B-Gielsdorf-23, Abb. 578).

²⁵⁴ Es handelt sich um ca. 47 % der in diesem Zeitabschnitt porträtierten Damen.

²⁵⁵ Porträt Theresia Friederike Freiin Geyr v. Schweppenburg (1865, B-Müddersheim-40, Abb. 373) und Louise Freiin v. Loë (1867, B-Wissen-27, Abb. 304).

1. Stilistische Entwicklung

der Sammlung Frens von Interesse. Es handelt sich hierbei um ein Gruppenbildnis, auf dem neben den adeligen Verlobten auch die Diensthofen zu sehen sind. Odilia Maria Frein v. Efferen ist mit einem weiten Dekolleté, unbedecktem Haar und einem drapierten Umhang abgebildet. Ihre Kammerzofe trägt hingegen ein Brusttuch, welches das Dekolleté bis zum Halsansatz ausfüllt und ein locker gebundenes Kopftuch, das ihr Haar vollständig bedeckt. Hier liegen also starke Indizien für die ständischen Unterschiede innerhalb der Damenkleidung vor.

Die größere Freizügigkeit der adeligen Frauenmode kann im Zusammenhang der Affectbeherrschung interpretiert werden. Diesbezüglich könnte man aufgrund der Mode eine Differenzierung in der historischen Beurteilung der sexuellen Affekte unterschiedlicher Klassen oder Stände ableiten.²⁵⁶ Demzufolge kann sich die adelige Dame größere Freiheiten in der Garderobe herausnehmen, weil sie moralisch ungefährdet ist. Sie selbst und ihre männlichen Standesgenossen beherrschen ihre Affekte und von bürgerlichen Männern oder solchen aus dem einfachen Volk ist sie durch ihren Stand geschützt. Die bürgerliche Frau muss sich hingegen weiterhin bedeckt halten, will sie nicht in Verruf und moralische Gefahr geraten.

Dabei ist allerdings erneut daran zu erinnern, dass das Dekolleté in erster Linie Bestandteil der höfischen Galakleidung ist. Dementsprechend verschwindet es zu dem Zeitpunkt, in dem die Porträtmalerei größeren Wert auf die natürliche Erscheinung der Modelle legt. Mit dem Ausklang des barocken Repräsentationsporträts wird auch das Dekolleté seltener. Nun findet es sich nur noch in Zeiten, in denen es Bestandteil der allgemeinen Mode ist.²⁵⁷

Schmuck und Accessoires

Hinsichtlich des Schmucks dominieren bei den Damenporträts bis 1650 breite, oft mehrreihige Goldketten und goldene Fingerringe. Beide Elemente finden sich auf jeweils 56 % aller Damenporträts dieses Zeitraumes. Ihr Anteil fällt zwischen 1650 und 1799 auf 2,4 % bzw. 9,6 %. In dieser Epoche treten verstärkt Schmuckstücke wie Aigretten, Spangen und Ohrringe auf. Diese sind, ebenso wie Hals- und Armbänder in dieser Zeit, mit Juwelen

²⁵⁶ König spricht in diesem Zusammenhang von einer ästhetisch gebändigten Erotik und einer Zähmung des geschlechtlichen Begehrens innerhalb der Oberklasse, vgl. KÖNIG, René: *Menschheit auf dem Laufsteig. Die Mode im Zivilisationsprozeß* (René König. Schriften: Ausgabe letzter Hand, Bd. 6), Opladen 1999, S. 137.

²⁵⁷ Also vor allem in der Biedermeierzeit und kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, vgl. DUERR 1997, S. 28.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

oder Perlen besetzt. Wobei die Verwendung von Perlen für den gesamten Untersuchungszeitraum recht konstant bleibt (vor 1650: 31 %; zwischen 1750 und 1799: 39 %; ab 1800: 37 %).

Während Goldketten auch ab 1800 nur eine geringfügige Rolle spielen, steigt der Anteil von Fingerringen von 9,6 % (1650–1799) auf 31,4 % an, ohne das Niveau der Zeit vor 1650 zu erreichen. Im Vergleich zum Schmuck spielen andere Accessoires wie Handschuhe²⁵⁸, Fächer²⁵⁹ oder Spazierstöcke²⁶⁰ eine untergeordnete Rolle.

Der Goldschmuck der vorbarocken Zeit scheint, ähnlich wie die Goldketten der adeligen Herren, noch eng an den Materialwert gebunden zu sein. Wie in den Polizei- und Kleiderordnungen des 16. Jahrhunderts dokumentiert ist, korreliert dabei der Geburtsstand mit dem zugebilligten Materialwert des Schmucks.

Nach dem Dreißigjährigen Krieg betonen die Schmuckstücke in erster Linie das Dekolleté. Es handelt sich um Agraffen bzw. Broschen, auf welche die Besitzerin teilweise ausdrücklich verweist.²⁶¹

Das Zeitalter des Barocks entwickelt eine Vorliebe für Schmuckstücke, die auf die Bewegung des Körpers reagieren. Hier sind in erster Linie die Ohrgehänge und Aigretten zu nennen. Die bevorzugte Verwendung stark reflektierender Schmucksteine und die Entwicklung des Diamantenschliffs im 18. Jahrhundert belegen diese Präferenz für beweglichen und gleißenden Schmuck.

Der an der rechten Hand getragene Ehering taucht in den untersuchten Beständen zuerst 1822 auf. Er wird öfter bei den Ehefrauen abgebildet, bleibt aber bis zum Ende des Untersuchungszeitraumes ein wiederkehrendes Schmuckelement beider Geschlechter.

Inwieweit der gemalte Schmuck realen Objekten entsprach, ist kaum abschließend zu beurteilen. Lediglich in einem Fall konnten gemalte Juwelen durch historische Inventare zweifelsfrei belegt werden. Dabei handelt es sich um den Schmuck der Gräfin zu Salm-

²⁵⁸ Handschuhe sind vor 1650 auf 6,3 % der Damenporträts und auf 28 % der Herrenporträts abgebildet. In späterer Zeit haben sie nur noch eine geringe Bedeutung und erreichen einen Maximalwert von 5,7 % bei den Herrenporträts ab 1800. Dies ist in erster Linie auf militärische Uniformen zurückzuführen.

²⁵⁹ Fächer tauchen im gesamten Untersuchungszeitraum nur auf 0,7 % der Damenbildnisse auf.

²⁶⁰ Auf allen Porträts lediglich bei 2,9 % abgebildet.

²⁶¹ Siehe auch Kap. II. Körper und Raum.

1. Stilistische Entwicklung

Reifferscheidt-Dyck (X-Dyck-94, Abb. 644), der von dem Maler Johann Jakob Schmitz bis in die Details korrekt wiedergegeben wurde.²⁶²

Verkleidung im Porträt

Am Ende dieses Abschnitts soll noch kurz auf Verkleidung im Porträt eingegangen werden. Es wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass die auf den Porträts dargestellte Garderobe nicht immer als authentisches Abbild realer Bekleidungsformen gelten kann. Dabei konnte es sich um besondere Galakleidung oder Ausstattungstücke – wie beispielsweise den Harnisch –, die in erster Linie symbolische Funktionen besaßen, handeln.²⁶³ Hiervon ist die Verkleidung zu unterscheiden, die allerdings nur bei einem geringen Prozentsatz der Porträts vorkommt.²⁶⁴ Am häufigsten finden sich solche Bildnisse in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Bei den Gruppenbildnissen dieser Zeit wählten die Maler und Auftraggeber mit Vorliebe biblische oder mythologische Szenen. Bei den Herren dominiert eine Darstellung *à la romaine* mit antikisierendem Waffenrock und Draperie. Die Damen werden hingegen in einem zeitgenössischen Kleid abgebildet, das durch einige Accessoires der Rolle entsprechend modifiziert wird.²⁶⁵ Das Kostümbild wird im 17. Jahrhundert häufiger von aufstrebenden Personengruppen gewählt.²⁶⁶ Diese Porträtform ermöglichte eine pompöse Inszenierung, ohne gegen das gesellschaftliche Dekor zu verstoßen. Hier ist allerdings zwischen Gruppen- und Einzelporträt zu unterscheiden. Beim Gruppenporträt hat der Zusammenhang, der durch die gewählte biblische, historische oder allegorische Szene veranschaulicht wird, eine größere inhaltliche Bedeutung. Im Einzelporträt überwiegt die repräsentative Inszenierung des Modells.

²⁶² Dies ist aufgrund einer Zeichnung und der Beschreibung des Schmucks im Inventar über den Schmuck der Gräfin zu Salm möglich. Das Inventar wurde von dem Juwelier Teichmann aus Düsseldorf am 24. Oktober 1775 nach dem Tod des Grafen Johann Franz Wilhelm aufgestellt, vgl. Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 503, S. 549–555.

²⁶³ Siehe oben die Abschnitte „Harnisch“ und „Einführung des ‚großen Dekolletés‘“.

²⁶⁴ Die antikisierende Kleidung mitberücksichtigt, sind es zwischen 1650 und 1799 unter 3 % der inventarisierten Bildnisse.

²⁶⁵ Porträt eines Vaters mit seinen drei Söhnen in mythologischer Verkleidung (ca. 1660, B-Rankenberg-101, Abb. 293); Großes Familienbildnis v. Pottgießer (ca. 1665, B-Caen-48, Abb. 493), Porträt Knabe als heiliger Georg v. Pottgießer (ca. 1670, B-Rankenberg-96, Abb. 288); Porträt Johanna Ferdinande de Varo als Schäferin (1672, B-Caen-9, Abb. 453); Porträt unbekannter Herr *à la romaine* (1674, B-Caen-42, Abb. 487); Porträt Rudolf Adolf v. Geyr als David (ca. 1685, B-Müddersheim-19, Abb. 352); Porträt einer Dame aus der Familie Fibus als Schäferin (1700, B-Müddersheim-49, Abb. 382).

²⁶⁶ Es sind in erster Linie Arbeiten mit Provenienz aus dem Umfeld der Kölner Stadelite (Familien Herwegh, Groote, Geyr). Es handelt sich dabei um Familien, die in den folgenden Generationen in den Adelsstand erhoben wurden.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Bei den wenigen Kostümbildnissen des 18. Jahrhunderts handelt es sich ausschließlich um Einzelporträts von Damen aus arrivierten Familien des landständischen Adels.²⁶⁷ Ich sehe hierin zwei unterschiedliche Ausformungen des Kostümbildes. Die frühere Form des Kostümbildnisses folgt bei den Gruppenbildnissen einer holländisch-bürgerlichen Entwicklungslinie, während die Einzelporträts im 17. Jahrhundert von van Dyck und der französischen Hofkunst beeinflusst sind. Das Einzelbildnis in Kostümierung aus dem 18. Jahrhundert zeigt eine Orientierung an den allegorischen Porträts des Franzosen Jean-Marc Nattier.

2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte

Im vorherigen Abschnitt wurden signifikante stilistische Einzelmerkmale, die am erfassten Bestand rheinischer Adelsporträts beobachtet wurden, in thematische Zusammenhänge gebracht und jeweils chronologisch vorgestellt. Dabei wurden Interdependenzen im Rahmen technisch-formaler und künstlerischer Gestaltungsmittel ebenso offensichtlich wie externe Einflüsse in Form von gesellschaftlichem Anspruch der Auftraggeber, dem geschlechtsspezifischen Habitus der Modelle oder modischen Forderungen. Das solchermaßen aus vielfältigen Elementen konstituierte regionale Adelsbildnis soll im Folgenden vor dem Hintergrund der europäischen Porträtentwicklung betrachtet werden. Dabei kann es nicht darum gehen, den Porträtbestand der Region epochenweise dieser oder jener künstlerischen Einflussphäre zuzuschlagen. Regional tätige Künstler waren bis zum Ende des 18. Jahrhunderts entweder in Zunftverbänden organisiert²⁶⁸ oder als Hofmaler in den Kontext der fürstlichen Hofhaltung eingebunden. Das Verhältnis dieser Gruppen war von wirtschaftlicher Rivalität geprägt und daher nicht dazu angetan, einen künstlerischen Diskurs zu fördern.²⁶⁹ Bis zur Gründung der Düsseldorfer Kunstakademie fehlte ein Nukleus des praktischen und theoretischen Austausches und so gab es lange

²⁶⁷ Porträt Maria Alexandrine v. Loë als Pilgerin (ca. 1760, A-Wissen-10, Abb. 122) u. Porträt Maria Anna Beissel v. Gymnich als Aurora (Original ca. 1760, A-Frens-17, Abb. 151). Die Komposition mit dem Modell in der Rolle der Göttin Aurora ist direkt von einem Porträtstich bzw. dem Bildnis der schwedischen Königin Luise Ulrike von François-Adrien Grasognon dit Latinville abgeleitet (Abb. 152). Allerdings ist das Porträt der Maria Anna Beissel v. Gymnich nur als eine Kopie des 19. Jahrhunderts erhalten, vgl. unten Kap. III.A.2 Ahnengalerie Schloss Frens.

²⁶⁸ Malerzünfte existierten zur Zeit des Alten Reiches im Untersuchungsgebiet in Aachen, Kleve, Köln, Neuss und Wesel, vgl. *Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches, Bde. 1–5*, hg. von Andreas Tacke u. a., Petersberg 2018.

²⁶⁹ Zum Konflikt zwischen den städtischen und in Zünften organisierten Malern und den mit Sonderrechten, wie Steuerfreiheit und unbeschränkte Gehilfenanzahl, ausgestatteten Hofkünstlern vgl. LINDEMANN, Bernd Wolfgang: „Rolle und Selbstverständnis der höfischen Künstler“, in: *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock*, hg. von Hans M. Schmidt, Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn 15.6.–6.8.1989, Köln 1989, S. 21 f.

2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte

Zeit keine rheinische Künstlerschaft, die ihre Kunstauffassung in einem Netzwerk von Schulen, Beeinflussungen oder Gegensätzen etablierte. Die kunsthistorische Entwicklung des Rheinlands lässt sich daher nach keinem einheitlichen Schema darstellen, sondern ist von Fall zu Fall um regional dominante Künstlerpersönlichkeiten oder allgemeine stilistische Tendenzen zu clustern. Gelegentlich wird dabei der temporär maßgebliche Einfluss einer europäischen Kunstströmung aufscheinen, daraus aber eine kontinuierliche Chronologie zu entwickeln erscheint mir unzulässig.

1566 Ausläufer einer regionalen Schule (Bruyn)

Das früheste Gemälde der untersuchten Bildnissammlungen ist das Porträt des Johann Kempis aus der Sammlung Kempis von 1566.²⁷⁰ Die sorgfältige Behandlung des Inkarnats, die Ausrichtung des Modells, seine Position in der Bildkomposition und besonders der geschweifte obere Abschluss des Bildes erinnern an die Werke der beiden Bartholomäus Bruyn.²⁷¹ Formal ist die starke Abhängigkeit von Stifterbildern bzw. Diptychen erkennbar und es ist nicht auszuschließen, dass das Bild ursprünglich als Diptychon konzipiert war.²⁷² Die Aufmerksamkeit des Modells ist auf einen Punkt außerhalb unseres Gesichtsfelds gerichtet. Folglich fehlt der Blickkontakt zum Betrachter. Die Platzierung hinter einer Brüstung, es könnte sich auch um einen schmalen Tisch handeln, schafft zusätzliche Distanz. Bild und Modell werden so zu einem Objekt der Betrachtung. Wir können uns in die Malerei oder das Andenken an das Modell vertiefen, ohne dass vom Porträtierten ein Appell ausgeht. Meiner Einschätzung nach handelt es sich hier um eine Arbeit von Bartholomäus Bruyn d. Jüngeren, der in diesem Bildnis noch stark den stilistischen Vorgaben seines Vaters folgt. Somit repräsentiert dieses Porträt den Ausläufer einer regionalen Schule, die sich über Bartholomäus Bruyn d. Älteren auf die Malerei von Stifterbildern zurückführen lässt.

²⁷⁰ Die ursprüngliche Inschrift datiert 1566, eine spätere Übermalung 1573, vgl. Porträt Johann Kempis (B-Rankenberg-16 Abb. 204.).

²⁷¹ Die oben geschweifte Bildfläche fand sich bereits bei den Arbeiten des Vaters Bartholomäus Bruyn d. Älteren. Seifertová sieht darin ein Stilmittel, das der Sohn unverändert übernahm, vgl. SEIFERTOVÁ, Hanna: „Kölner Bildnisse in Böhmen“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 50, 1989, S. 321–327.

²⁷² So wie das Diptychon des Petrus Ulner von Bartholomäus Bruyn d. J. im Rheinischen Landesmuseum Bonn, vgl. TÜMMERS, Horst-Johannes: „Bartholomäus Bruyn der Jüngere“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 32, 1970, S. 113–134, Abb. 88–90, S. 124–126.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Bartholomäus Bruyn d. Ältere hatte in der Werkstatt Jan Joest v. Kalkars gelernt und entwickelte ein reichhaltiges Werk, das neben Altarwerken und Stifterbildern auch autonome Porträts umfasste.²⁷³ Die Forschung betont besonders seine Bedeutung für das niederrheinische Bildnis, als dessen Begründer Bruyn postuliert wird.²⁷⁴ Neben der niederländisch-niederrheinischen Verbindungslinie, welche sich durch seine Ausbildung ergab, wird für sein späteres Werk die Kenntnis der Antwerpener Kunstentwicklung unterstellt. Die Forschung betont hierbei vor allem den kulturellen Transfer zwischen Köln und Antwerpen und die Verbindung Bruyns d. Älteren zu seinem ehemaligen Werkstattkollegen Joos van Cleve.²⁷⁵

Darüber hinaus erinnert die betonte Sachlichkeit der Charakterisierung und der leere Hintergrund seiner Porträts an Arbeiten Hans Holbeins d. Jüngeren für die Mitglieder des Stahlhofs in London. Eine Verbindung, die sich, wie Westhoff-Krummacher zeigen konnte, durch die Übernahme konkreter formaler Details beweisen lässt.²⁷⁶ Neben den gemeinsamen Kontakten zur niederrheinischen und kölnischen Oberschicht waren Holbein und Bruyn gleichermaßen für die Herzöge v. Jülich-Kleve und Berg tätig, so dass sich hier eventuell weitere Verbindungen ergaben.²⁷⁷

Für die folgende regionale Porträtentwicklung stellte die ehemalige Bildnissammlung der Kölner Kaufmanns- und Ratsherrenfamilie v. Wedigh ein wichtiges Bindeglied dar. Die versprengten Porträts dieser Sammlung konnten hier zwar nicht inventarisiert werden, doch gibt eine um 1919 entstandene Untersuchung des Historikers Wilhelm Geelen

²⁷³ WESTHOFF-KRUMMACHER, Hildegard: „Bartholomäus Bruyn (1493–1555)“, in: *Rheinische Lebensbilder*, Bd. 2, 1966, S. 43–52, hier S. 43 f. Laut Westhoff-Krummacher haben sich ca. 160 Bildnisse und mehr als 120 Altäre von ihm erhalten.

²⁷⁴ Westhoff-Krummacher sieht ihn als den Begründer der kölnischen und niederrheinischen Bildniskunst, einer Kunstlandschaft, die vor Bruyn „bildnisleer“ gewesen sei, vgl. WESTHOFF-KRUMMACHER, Hildegard: „Zu Holbeins Bildnissen rheinischer Stahlhofkaufleute“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 25, 1963, S. 181–192, hier S. 183 u. erneut WESTHOFF-KRUMMACHER 1966, S. 43.

²⁷⁵ WESTHOFF-KRUMMACHER 1966, S. 49.

²⁷⁶ Die komplette Armhaltung aus Holbeins Porträt des Kaufmanns Hermann v. Wedigh (1532) wurde von Bartholomäus Bruyn d. Ä. für das 1539 entstandene Porträt eines unbekanntes jungen Mannes aus dem Herzog-Anton-Ulrich-Museum übernommen, vgl. WESTHOFF-KRUMMACHER 1963, S. 185–187.

²⁷⁷ Arbeiten Bruyns d. Älteren für den Düsseldorfer Hof sind nur durch Urkunden dokumentiert, doch wird ein Porträt der Anna v. Kleve Bruyn d. Älteren zugeschrieben, vgl. BUCK, Stephanie: „Hans Holbein der Jüngere. Porträtist der Renaissance“, in: *Hans Holbein der Jüngere 1497/98–1543. Porträtist der Renaissance*, Ausst.-Kat. Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis 16.8.–16.11.2003, Zwolle/Stuttgart 2003, S. 11–33, hier S. 31.

2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte

eine Übersicht des Bestandes. Zur Sammlung v. Wedigh gehörte auch das Porträt Hermanns III. v. Wedigh von Holbein, das bereits Bruyn d. Ältere kannte. In der folgenden Generation war Bartholomäus Bruyn d. Jüngere 1581 bzw. 1582 für die Familie tätig. Er schuf die Porträts von Hermann IV. und seiner Ehefrau Adelheid v. Wedigh.²⁷⁸ Bei diesen Bildnissen verzichtet Bruyn d. J., im Gegensatz zum Porträt des Johann Kempis, auf den geschweiften oberen Bildabschluss und die vordere Brüstung. Darüber hinaus bildet er die Modelle bis unterhalb der Hüfte ab und erweitert die Bildfläche insgesamt, so dass die Figuren einen größeren Umraum erhalten. Bei dem Herrenporträt lässt Bruyn d. Jüngere die Körperhaltung des Herrn in den Raum ausgreifen und das Modell in Blickkontakt zum Betrachter treten.

Diese Merkmale zeigen eine Abkehr von der traditionellen, vom Vater übernommenen Porträtauffassung. Allerdings werden auch die Grenzen der Erneuerungsfähigkeit von Bruyns Kunst deutlich. Die Geste der eingestemmtten Hand beim Herrn und das Haltemotiv der Handschuhe fallen steif aus.²⁷⁹ Bruyn übernimmt hier formale Neuerungen, die er aber künstlerisch nicht durchdringt. Beim Damenporträt beschränkt sich der Künstler auf die Erweiterung des Bildraums und den Verzicht auf den geschweiften oberen Abschluss. Adelheid v. Wedigh erscheint in der leeren Bildfläche verloren. Die angewinkelten Unterarme mit den vor der schmalen Taille verschränkten Händen wirken hölzern. Die Kleidung unterstreicht die Zierlichkeit ihrer Person.²⁸⁰ Ihr Blick ist weiterhin auf einen Punkt außerhalb des Bildes gerichtet. Insgesamt wirkt das Damenporträt wie eine aus einem Stifterbildnis isolierte Einzelfigur.

Als sich das Ehepaar zehn Jahre später erneut porträtieren ließ, wählte es, der allgemeinen kölnischen Entwicklung folgend, den Maler Geldorp Gortzius.²⁸¹

²⁷⁸ GEELLEN, Wilhelm: *Mitteilungen über Porträts des Kölner Patriciergeschlechts von Wedigh und Unterlagen zur Bestimmung derselben* (Beiträge zur Kölnischen Geschichte, Sprache, Eigenart, Bd. 2, Heft 10/11), Köln 1917, S. 171–195. Laut Geelen malte Holbein den Vater Hermann III. v. Wedigh und Bruyn d. J. den Sohn Hermann IV. v. Wedigh, vgl. ebd., S. 194.

²⁷⁹ Zudem betont Bruyn die falsche Hüfte des Modells; als Hinweis auf dessen Stand müsste eigentlich die linke Hüfte betont werden, da dort der Degen getragen wird.

²⁸⁰ Das dunkle Kleid mit der engen Taille drängt den Körper optisch zurück. Betont sind hingegen die keulenförmigen hellen Ärmel. Diese laufen konisch zu, so dass sich ein starker Gegensatz zwischen den schmalen Unterarmen und der gebauchten Schulterpartie ergibt. Der kleine Kopf mit der enganliegenden Haube wird von einer Halskrause umrahmt.

²⁸¹ Die Bilder befinden sich heute im Kölnischen Stadtmuseum: Das Bild des Herrn als Dauerleihgabe des Wallraf-Richartz-Museums (Inv.-Nr. WRM 1534), das Bild der Dame wurde 1964 vom Stadtmuseum angekauft (Inv.-Nr. KSM 1964/311), vgl. KIER, Hiltrud/ZEHNDER, Frank Günter (Hg.): *Lust und Verlust II. Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen 1800–1860*, Köln 1998, S. 268.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Die Entscheidung der Familie v. Wedigh für Geldorp Gortzius ist kennzeichnend für die Entwicklung der niederrheinischen Porträtkunst am Ende des 16. Jahrhunderts. Ein vergleichbarer Wandel zeigt sich auch bei den Porträtaufträgen der kölnischen Familie Wichem. Während ein Stifterbildnis aus dem Jahr 1584 bei Bartholomäus Bruyn d. Jüngeren in Auftrag gegeben wurde, wählte die Familie für die repräsentativen Porträtaufträge von 1588 einen Maler, welcher der südniederländischen bzw. flämischen Kunstentwicklung nahestand.

Ende 16. und Anfang 17. Jahrhundert, flämische und südniederländische Einflüsse

Das Porträt des „Senators Wichem“²⁸² (B-Rankenberg-81, Abb. 273) wurde früher mit Geldorp in Verbindung gebracht.²⁸³ Ein Pendant²⁸⁴ zu diesem Porträt befindet sich in der Sammlung des WRM und wurde von der kunsthistorischen Forschung stärker beachtet. Es zeigt wohl den Sohn des „Senators“. Das Bildnis wurde als Werk Hans v. Aachens eingestuft und gilt heute als südniederländisch.²⁸⁵ Die Zeichnung des Porträts fällt weich

²⁸² Die Bezeichnung „Senator“ geht auf historische Überlieferung im Archiv Kempis zurück. Vgl. Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „36/ Senator v. Wichem, stammt aus Kendenich, durch Maler Halm im Juli 1910 restaurieren lassen für 85 Mark. ph[otografiert, M.W.] 9/8 11 (22)“. Die genealogischen Aufzeichnungen zur Familie Wichem beginnen erst mit der nachfolgenden Generation. Ein Senator oder Ratsherr Wichem lässt sich in dieser Generation nicht nachweisen, vgl. KETTEN, Johann Gabriel von der: *Die genealogisch-heraldische Sammlung des Kanonikus Johann von der Ketten in Köln. Abgeschrieben, alphabetisch neu geordnet und mit Ergänzungen versehen von Herbert M. Schleicher*, Bd. 5 (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 33), Köln 1986, S. 106 f.

²⁸³ Zitat wie in Kap IV. Bildnissammlung Kempis: Laut Dr. Ernst Polaczek: „Männliche[s] Porträt von Geldorp aus dem J. 1588, den stadtkölnischen Ratsherrn Johann von Wichem darstellend“, vgl. POLACZEK, Ernst/CLEMEN, Paul (Bearb.): *Die Kunstdenkmäler des Landkreises Köln* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 4.1), Düsseldorf 1897, S. 157.

²⁸⁴ Vey nennt das Bildnis im Besitz der Familie Kempis als verschollen und erklärt das Porträt des Johann von Wichem (Inv.-Nr. WRM 2089) als Fassung des Gemäldes. Trotz der ähnlichen Körperhaltung und Komposition handelt es sich eindeutig um unterschiedliche Individuen, wie auch die Altersangaben belegen, vgl. VEY, Horst: „„Susanna und die Ältesten“ von Geldorp Gortzius in Budapest“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 48/49, 1987/88, S. 187–213, S. 192.

²⁸⁵ Die Zuschreibung an Hans von Aachen erfolgte durch Peltzer, der es mit zwei Porträts der Eheleute Duisterloë/Jabach aus der Sammlung Kramer – heute Städtisches Kramer-Museum in Kempen – in Verbindung brachte. Alle drei Bilder seien 1588 bei einem Aufenthalt des Hans v. Aachen in Köln entstanden, vgl. PELTZER, Rudolf Arthur: „Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. 30 (1911/12), 1912, S. 59–182, hier S. 82. Durch An der Heiden wurde diese Gruppe als Werke Hans v. Aachens abgeschrieben, vgl. AN DER HEIDEN, Rüdiger: „Die Porträtmalerei des Hans von Aachen“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien*, Bd. 66, 1970, S. 135–226, hier S. 223. 1986 wurde das Porträt Johann v. Wichem aus dem WRM versuchsweise erneut Geldorp Gortzius zugeschrieben, vgl. *Wallraf-Richartz-Museum Köln. Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung*, hg. vom Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1986, S. 33. Im Jahr 1998 und 2006 wurde es dann als „südniederländisch“ eingestuft, vgl. KIER/ZEHNDER 1998, S. 178, vgl. auch *Kölnischer Bildersaal. Die Gemälde im Bestand des Kölnischen Stadtmuseums einschließlich der Sammlung Porz und des Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds*, hg. von Werner Schäfke, Köln 2006, S. 312. Unabhängig von der Zuweisung stehen die vier Bildnisse in

2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte

aus, der Farbauftrag ist verrieben. Der Hell-dunkel-Kontrast spielt eine große Rolle. Dies bedeutet, dass Glanz- und Lichtbereiche effektiv betont sind, Schattenbereiche hingegen summarisch behandelt werden. Im Ergebnis verschmilzt das Modell stärker mit dem Hintergrund, aus dem es in anderen Bereichen umso deutlicher hervortritt. Insgesamt ist so das Volumen des Körpers eindeutig betont. Diese malerische Qualität erinnert an flämische Werke und belegt einen veränderten Geschmack. Dies spiegelt sich auch im Erfolg des Geldorp Gortzius wider, der am Ende des 16. Jahrhunderts zum beliebtesten Maler der Kölner Oberschicht avancierte und weit über die Grenzen der Stadt berühmt wurde.²⁸⁶

Hinsichtlich des Bildaufbaus stellt das Porträt des „Senators Wichem“ einen neuen Standard des repräsentativen rheinischen Porträts dar. Ein seitlich beigestellter Tisch ersetzt die alte durchgängige Brüstung. So kann eine auf den Umraum bezogene gestische Aktivität des Modells motiviert werden, die dem Bild hinsichtlich der Körperhaltung und der Bildorganisation einen deutlichen Tiefenzug verleiht.²⁸⁷ Dieser repräsentative Porträttypus bleibt in den untersuchten Bildnissammlungen bis Ende der 1630er Jahre verbreitet.

Das Einzelporträt hat sich nun vollständig emanzipiert und die letzten Reminiszenzen an das Stifterbild verloren. Vereinzelt finden sich zwar noch Verweise auf die Endlichkeit des Lebens²⁸⁸, insgesamt ist aber eine Hinwendung zum repräsentativen Porträt zu beobachten. Die Modelle blicken nun zum Betrachter und präsentieren sich mit Attributen, die ihre weltliche Stellung und ihren Rang zum Ausdruck bringen.

Maltechnisch fallen diese Porträts unterschiedlich aus. Es überwiegt die kleinteilige Wiedergabe von Details, verbunden mit einer gleichmäßigen Ausleuchtung, ohne die oben beschriebene Hell-dunkel-Modellierung. Die Farbpalette für Kleidung, Hintergrund

einem engen künstlerischen Zusammenhang. Die künstlerische Nähe wird durch die einheitliche Datierung und die enge familiäre Verbindung der Modelle gestützt: Es handelt sich um Katharina Jabach, ihren Ehemann Matthias v. Duisterloë, ihren Schwager Johann von Wichem und den sogenannten ‚Senator Wichem‘, dessen Porträt aus der Sammlung Kempis stammt. Das Porträt der Gertrud von Wichem, geb. Jabach fehlt. Aufgrund der unterschiedlichen Formate handelt es sich wohl um zwei Bildnisgruppen, die 1588 von einem unbekanntem Künstler für die verwandten Familien Duisterloë, Jabach, Wichem angefertigt wurden.

²⁸⁶ VEY 1987/88, S. 187–213. Zum Lob der Zeitgenossen vor allem S. 193 u. 195.

²⁸⁷ Vgl. oben Kap. II.1.4.

²⁸⁸ Porträt einer unbekanntem Dame mit Rosenkranz, Totenkopf und der Devise „La passion du seigneur“, 1570, aus der Sammlung Loë (B-Wissen-52, Abb. 329) und das Porträt des Jacob de Grootte (B-Ranken-berg-58, Abb. 248).

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

und Accessoires ist schmal. Die Farbe bleibt an die Oberfläche des abgebildeten Gegenstandes gebunden, ohne ihm modellierend Volumen zu verleihen.

Neben repräsentativen Porträts entstehen auch kleine Brustbilder zum privaten Porträtgebrauch. Ein Paar unter diesen kleinformatigen Bildnissen wird laut rückseitiger Inschrift Henrik Goltzius zugeschrieben. Es handelt sich um die Porträts eines Mannes und einer Frau aus der Sammlung Loë (B-Wissen-42 und 43, Abb. 319 und 320) aus der Zeit um ca. 1600. Die beiden Bildnisse sind auf Kupfer gemalt und haben lediglich eine Höhe von 25 x 19 cm. Die Modelle sind nicht bekannt, sehr undeutlich erkennt man noch das beigefügte Alter.²⁸⁹ Eine Vielzahl von Siegeln und Eigentumsvermerken zeigen an, dass sich das Bild schon längere Zeit im Besitz der Familie v. Loë befunden hat. Es ist aber durchaus möglich, dass diese Arbeiten als Kunstwerke erworben wurden und die Modelle keine direkte oder indirekte Verbindung zur Familie haben. Die Malerei ist von einer minutiösen Genauigkeit und gibt die Gesichtszüge veristisch wieder. Da von Goltzius keine Porträtgemälde auf Kupfer bekannt sind und der Maler nach 1591 nur noch selten Porträts geschaffen hat, scheint die historische, aber sekundäre Zuweisung fraglich.²⁹⁰

Mitte 17. Jahrhundert – großformatige Porträts mit repräsentativem Apparat

Im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts zeigt sich eine Weiterentwicklung des repräsentativen niederrheinischen Bildnisses. Mit dem Porträt des Johann v. Reuschenberg von 1634 (B-Paffendorf-39, Abb. 432) tritt eine am höfischen Porträt orientierte Bildnismalerei auf.²⁹¹ Repräsentative Bildelemente wie Säulen, Postamente und Draperie, die bisher nur vereinzelt zum Einsatz kamen, werden nun zu einer umfangreichen Kulisse kombiniert. In Verbindung mit der ganzfigurigen Darstellung des Modells zeigt sich hier ein gesteigertes Repräsentationsbedürfnis. Das Verhältnis zwischen Modell und Umgebung bekommt nun eine größere Bedeutung. Die lockere Fußstellung mit Stand- und Spielbein, die entspannte Handhaltung und das angedeutete Lächeln des Johann v. Reuschenberg

²⁸⁹ Die Jahreszahl oder weitere Hinweise waren mit bloßem Auge nicht mehr zu erkennen.

²⁹⁰ Nach seiner Rückkehr aus Italien hat Goltzius nur noch vereinzelte Porträtzeichnungen und Porträtstiche als Auftragsarbeiten angefertigt, vgl. SCHAPELHOUMAN, Marijn: „Drawing the likenesses of the most renowned with the chalks. Portraits made in Italy and after“, in: *Hendrick Goltzius (1558–1617). Drawings, Prints and Paintings*, hg. von Huigen Leeftang und Ger Luijten, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam 7.3.–25.5.2003/Metropolitan Museum of Art New York 26.6.–7.9.2003/Toledo Museum of Art (Toledo, Ohio) 18.10.2003–4.1.2004, Amsterdam/New York 2003, S. 147–167, hier S. 147–151.

²⁹¹ Spätesten ab 1578 für die Grafen Manderscheid-Blankenheim (Abb. 35), vgl. oben Kap. II. Porträtschnitt oder Bildnistypen.

2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte

wirken selbstbewusst. Verbunden mit der Untersicht ergibt sich daraus der Eindruck eines überlegenen Menschen. Die wenigen nachgewiesenen regionalen Künstler dieser Epoche zeigen eine Ausrichtung auf die niederländische und flämische Porträtmalerei. Allerdings gibt es Hinweise darauf, dass die Würdeformen des Herrscherporträts den regionalen Malern auch durch die Druckgrafik vermittelt wurden.²⁹² Für die großen Porträtaufträge des 17. Jahrhunderts bleiben diese Elemente von Bedeutung. Beim Brustbild setzt sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts aber ein anderer Standard durch.

Mitte 17. Jahrhundert – neuer Standard für das Adelsporträt im mittleren Format

In der zweiten Hälfte der 1640er Jahre tauchen in den rheinischen Bildnissammlungen Brustbildnisse mit ovalem Bildausschnitt auf, die eindeutig von Arbeiten der Brüder Honthorst abhängen. Hier dürften die Berufung des Willem van Honthorst zum Hofmaler des Kurfürsten Friedrich Wilhelm, seine Arbeiten in Kleve und die Ausstrahlung in die Region durch seinen Mitarbeiterstab eine entscheidende Rolle gespielt haben.²⁹³ Es handelt sich hierbei um ins Halbprofil gesetzte Porträts, die nur den Ansatz der Oberarme zeigen und bei denen Kopf- und Körperausrichtung identisch sind. Meistens folgt die Orientierung der Modelle der traditionellen heraldischen Anordnung. Die Herrenporträts weisen im Halbprofil nach rechts, die Damenporträts nach links. Der Blick ist dabei im Gegensatz zur Körper- und Kopfausrichtung auf den Betrachter gelenkt.

Überhaupt liegt der Fokus der Maler auf dem Gesicht. Der Hintergrund ist bei diesen Bildnissen nur als monochrome Fläche behandelt – höchstens wird eine Draperie angedeutet. Auch der Kleidung wird keine große Aufmerksamkeit geschenkt, sieht man von den nahezu stereotyp eingesetzten Schmuckstücken an Dekolletés und an den Kleiderärmeln der Damen ab. Gelegentlich ergänzt ein Maler das herkömmliche Schema und lässt einen angewinkelten Unterarm in die Bildfläche hineinragen. Bis in die 1660er Jahre bleibt diese Porträtform unverändert populär und stellt in dieser Zeit gewissermaßen den Standard des rheinischen Adelsbildnisses im mittleren und kleinen Format dar.²⁹⁴

²⁹² Vgl. unten Kap. III.A.2.2 Ahnengalerie Dyck.

²⁹³ JUDSON/EKKART 1999, S. 41 f. u. 44.

²⁹⁴ Porträt Odilia v. d. Bongart (1646, B-Paffendorf-4, Abb. 396); unbekannte Dame, (1650, B-Caen-39, Abb. 484); unbekannte Dame (1650, B-Caen-40, Abb. 484); Frau v. Wachtendonck (1658, B-Paffendorf-32, Abb. 424); unbekannte Dame (1662, B-Paffendorf-42, Abb. 435).

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Zweite Hälfte 17. Jahrhundert – Weiterentwicklung des repräsentativen Ganzfigurenporträts

Die aus der ehemaligen Sammlung Quadt zu Wykradt stammenden Bildnisse des Freiherrn Wilhelm Thomas v. Quadt zu Wykradt von 1662 (A-Wickrath-3, Abb. 98) und seiner Gattin Maria v. Quadt zu Wykradt von 1660 (A-Wickrath-4, Abb. 99) sind von dem Venloer Maler Harmen de Bye gemalt worden und Beispiele für ganzfigurige Repräsentationsporträts in rheinischen Ahnengalerien. Durch die Wahl des Bildformates, der Kulisse und der Requisiten erreichen diese Bildnisse eine hohe Stufe des Dekorums. Im Gegensatz zu den Bildern der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind hier die Würdeformen um spezifisch adelige Symbole erweitert. So findet sich im Hintergrund die Darstellung von Schlossanlagen, die auf die Herrschaftsrechte der Modelle verweisen. Beim Herrenporträt tritt die Rüstung in Erscheinung. Zusammen mit dem seitlich auf einem Tisch platzierten Helm ist sie ein Hinweis auf den adeligen Rang des Dargestellten.²⁹⁵

Bei diesen Bildern bleibt die Körperhaltung im Gegensatz zur Tiefenstaffelung des Umraumes geschlossen und flach. Optische Verkürzungen der Extremitäten, durch welche die Tiefenausdehnung und die Körperlichkeit der Modelle veranschaulicht werden, fehlen. Allerdings lassen sich hier geschlechtsspezifische Unterschiede ausmachen. Im Porträt des Herrn werden durch das vorgestellte rechte Bein und den parallel dazu auf den Boden gestützten Stock eine Ponderation und Bewegung angedeutet, die beim Damenporträt fehlen. Bei diesem sind die Arme und Hände eng an den Körper der Dame gelegt. Das Damenbildnis wirkt dadurch wie ein erweitertes Brustbild Honthorst'scher Prägung, denn alle signifikanten und kompositorischen Elemente der Körperdarstellung sind auf den Oberkörper konzentriert. Das ganzfigurige Porträt ist hier als Würdeform an sich von Bedeutung und nicht hinsichtlich seiner künstlerischen bzw. kompositorischen Möglichkeiten.²⁹⁶

²⁹⁵ Vgl. oben Kap. II.1.5 Abschnitte Degen und Harnisch.

²⁹⁶ Vgl. unten Kap. III.A.2.3 Ahnengalerie Wickrath.

2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte

In Düsseldorf entsprechen die Arbeiten des Hofmalers Johann Spilberg (Abb. 5–7) diesem Repräsentationstypus.²⁹⁷ Trotz der Erweiterung des Bildraumes und einer stärkeren Tiefenstaffelung des Hintergrundes agieren die ganzfigurigen Modelle verhalten und bleiben auf eine schmale Aktionsbühne beschränkt.

Gruppenbildnis – Innovationsschub für das Einzelbildnis

Während der adelige Auftraggeber im offiziellen Einzelporträt in gemessener Körperhaltung vor repräsentativem Hintergrund abgebildet wird, eröffnen sich im zeitgleichen Gruppenporträt neue Möglichkeiten der Darstellung. Für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts sind in den untersuchten Sammlungen drei Gruppenbildnisse nachweisbar, die diese Entwicklung veranschaulichen.²⁹⁸ Die „Stollberger Brautwerbung“ (B-Frens-38, Abb. 513) aus der Sammlung Frens wurde ca. 1648 von einem unbekanntem Künstler gemalt. Die bewegte Komposition, die gestische Kommunikation der Figuren untereinander, die überlängten und gespreizten Finger und die leuchtenden, stark reflektierenden Kleiderstoffe erinnern an die Malerei van Dycks. Auch die Idee, das Familienwappen als Draperie in das Bildgeschehen zu integrieren, ist bei van Dyck vorgebildet.²⁹⁹

Zeitlich folgt das Gruppenbildnis eines Vaters mit seinen drei Söhnen (B-Rankenberg-101, Abb. 293). Das Werk wurde ca. 1660 von einem unbekanntem Künstler geschaffen. Ikonografisch konnte die Szene bisher nicht entschlüsselt werden. Der Vater auf der rechten Bildseite ist mit einem Hermelinmantel auf einem Thron als ein König oder Fürst gekennzeichnet. Er hält in seiner ausgestreckten rechten Hand einen Apfel. Die drei Söhne auf der linken Bildhälfte sind in verschiedenen Posituren abgebildet. Zwei jüngere Knaben zeigen mit unterschiedlichen Gesten auf den Apfel, während der älteste Sohn

²⁹⁷ Zur Orientierung Johann Spilbergs d. Jüngeren an der Malerei der nördlichen Niederlande vgl. PELTZER, Arthur: „Bilder rheinischer Barockmaler“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Neue Folge Bd. 1, 1930, S. 252 ff.

²⁹⁸ Frühe Beispiele von Familienbildnissen sind in anderen rheinischen Sammlungen nachweisbar: das Gruppenporträt der Familie Raitz v. Frenzt, vgl. *Mitteilungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde*, Bd. 5, Heft 4/5, 1927, Abb. 10, Sp. 171 f. und das Gruppenporträt der Familie Wolff Metternich, vgl. STOMMEL, Karl: *Johann Adolf Freiherr Wolff genannt Metternich zur Gracht. Vom Landritter zum Landhofmeister. Eine Karriere im 17. Jahrhundert*, Köln 1986, Abb. 16, S. 65. In beiden Fällen handelt es sich um gedrängte Kompositionen, bei denen die Modelle eng hintereinander gestaffelt sind. Des Weiteren existierte noch ein Gruppenbildnis der Familie de Groote. Das Gemälde befand sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Besitz der Familie v. Heinsberg in Wevelinghoven bei Grevenbroich. Laut Rheinischem Bildarchiv soll das Bild von Pottgießer stammen. Hier waren Heinrich de Groote (1585–1651) als David und seine Frau Maria Sibylla (1597–1636) als Abigail gemeinsam mit ihren Kindern und einigen Assistenzfiguren dargestellt, vgl. Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 1414 (Korrespondenz d. Max v. Kempis über Ahnenbilder).

²⁹⁹ Anton van Dyck: Familienbildnis des 4. Earl of Pembroke, 1634/35, Wilton House, Wiltshire, UK.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

leicht abseitssteht und auf die eigene Brust weist. Das Gemälde zeichnet sich durch eine prunkvolle Hintergrundkulisse mit Säulen, Vorhängen, Quasten und einem Landschaftsausblick aus. Die Komposition ist durch die raumgreifende Körperhaltung der Modelle bestimmt. Im Gegensatz zu den unterschiedlich variierten und gegenläufig ausgerichteten Posen sind sämtliche Gesichter der Modelle zum Betrachter gewandt. Die Gesichter sind in ihrer individuellen Erscheinung mit großer Genauigkeit erfasst. Die Farbpalette wird durch Rot- und Brauntöne dominiert und erscheint im Gegensatz zur Farbigkeit der „Stollberger Brautwerbung“ gedämpft. Die Farbe ist hier Füllung innerhalb der Außenkontur des Bildgegenstands und somit stark an die dargestellten Körper gebunden.

Um 1665 hat Johann Wilhelm Pottgießer das große Familienbildnis aus der Sammlung Caen gemalt (B-Caen-48, Abb. 493). Es handelt sich um das Porträt einer unbekanntenen Familie, die sich in der biblischen Szene der Begegnung zwischen David und Abigail darstellen ließ.³⁰⁰ Der Vater als David und die Mutter als Abigail sind zusammen mit zwei Töchtern und einigen Assistenzfiguren abgebildet. Anders als in den zuvor besprochenen Bildern gelingt dem Künstler hier eine stringente Gruppenkomposition. Das liegt vor allem daran, dass die Gesichter auf die Handlungszusammenhänge gerichtet sind, statt aus dem Bild heraus den Betrachter zu fixieren. Gesten, Bewegungen und Blickrichtung sind zu einer kompositorischen und thematisch schlüssigen Einheit verbunden. Dennoch bleibt das Porträt als eigentliche Bildaufgabe deutlich erkennbar, denn Pottgießer betont die individuellen Gesichtszüge seiner Modelle.

Die beiden letzten Bildnisse stehen im Gegensatz zur „Stollberger Brautwerbung“ niederländischen Gruppenbildnissen nahe. Eine Idealisierung der Modelle kommt hier nicht vor. Die Farbpalette ist beschränkt, der Farbauftrag körperbezogen und die Grenzen der abgebildeten Gegenstände betont.

Wichtiger als die maltechnische Orientierung unterschiedlicher regionaler Künstler an flämischen oder niederländischen Vorbildern sind jene Bildelemente, die diesen Gruppenbildnissen gemein sind. Die Modelle agieren untereinander, so dass eine gestenreiche,

³⁰⁰ Das Bildnis taucht zuerst 1755 in der Sammlung Herwegh auf. Da es als ein ‚Familienstück‘ bezeichnet wird, könnte es sich um Vorfahren der Familie Herwegh handeln. Aufgrund des Motivs, der Begegnung von David mit Abigail, lässt sich an eine zweite Eheschließung der Frau (Abigail) denken. Die genealogische Überlieferung zu den in Frage kommenden Familien Herwegh, Horn gen. Goldschmidt, Junckersdorff und Snellen ist fragmentarisch, so dass diese Frage nicht abschließend beantwortet werden kann.

2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte

bewegte, gegenläufige und raumgreifende Körpersprache zum Einsatz kommt. Die an biblischen und mythologischen Szenen orientierten Motive erlaubten die Verwendung repräsentativer Accessoires, die nicht zur regulären ständischen Kleidung gehörten.³⁰¹ Hier finden der drapierte Umhang und das drapierte Tuch erstmals Verwendung. Die weisende Gestik, die gegenläufige Körperbewegung und die Draperie werden in der Folge auch im Einzelporträt angewendet und entwickeln sich, wie bereits gezeigt, im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert zu den beliebtesten Gestaltungselementen des rheinischen Adelsporträts.

Das barocke ‚Torsionsporträt‘

Bei kleineren Bildformaten, wie dem Halbfigurenporträt und dem Brustbild, lassen sich raumgreifende Gesten nicht darstellen. Hier wird zum Ende des 17. Jahrhunderts die gegenläufige Ausrichtung von Körper-, Kopf- und Blickrichtung wichtig. Gelegentlich beziehen die Maler – wie schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts – einen angewinkelten Unterarm in das Porträt ein. Der Oberkörper der Modelle wird zunehmend mit einem drapierten Tuch zum unteren Bildrand abgeschlossen. Um 1650 taucht die Draperie zunächst auf den Damenbildnissen auf. Ab 1685 findet man drapierte Umhänge dann aber auch beim Herrenporträt. Der Hintergrund dieser mittleren und kleinen Formate wird in der Regel nicht gestaltet oder beschränkt sich auf einen gebauschten Vorhang und einen Himmelsausschnitt.

Bedeutsam erscheint im Zusammenhang dieser Halbfiguren- und Brustbildnisse die 1682 erfolgte Berufung des Jan Frans Douven als Porträtmaler an den Düsseldorfer Hof.³⁰² Zwar entwickelt Douven für die Pfalz-Neuburger ein sehr differenziertes Porträtsortiment (Abb. 11), doch sind es besonders seine kleinen und mittleren Formate, die regional wirken und in denen sich die oben beschriebene Entwicklung früh zeigt.³⁰³ Besonders die in starker Abhängigkeit von Douven stehenden Porträts der Hofdamen der Anna Maria Luisa v. Medici (Abb. 12–17), die der Kölner Maler Johann Justus Borchers ab 1693 schuf, dürften zur Verbreitung dieses Typus in die Sphäre des regionalen Adels

³⁰¹ Vgl. oben Kap. II.1.5.

³⁰² MAI, Ekkehard: „Porträtkunst und höfisches Porträt“, in: *Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz*, hg. vom Stadtmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf 17.9.–20.11.1988, Düsseldorf 1988, S. 62.

³⁰³ Wie bei den Brüdern Honthorst übernimmt der regionale Adel auch von Douven nur Porträtlösungen des mittleren und kleinen Formats und Dekorums.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

beigetragen haben.³⁰⁴ In der letzten Dekade des 17. Jahrhunderts war diese Form des hochbarocken Brustbildes im Rheinland vollständig etabliert.

Der Typus blieb für das rheinische Adelsbildnis ein Jahrhundert lang verbindlich. In unterschiedlichen Kombinationen und unterschiedlicher künstlerischer Qualität variieren die Maler zwischen 1680 und 1780 die Elemente: ovales Bildformat, Draperie, gegenläufige Körper-, Kopf- und Blickrichtung sowie gespreizte bzw. weisende Handhaltung. Bei den Porträts von Ehegatten verliert die heraldische Komposition der Gemälde als Pendants im 18. Jahrhundert ihre Bedeutung.³⁰⁵

Drei Beispiele aus dem Jahr 1707 belegen, dass Johann Justus Borchers in der Folge auch jenseits des Hofes Aufträge fand. Es handelt sich um eine Gruppe von drei Bildnissen, auf denen ein Herr und zwei Damen zu sehen sind. Eine Dame (B-Rankenberg-87, Abb. 279) ist im weltlichen Gewand abgebildet, die andere Dame trägt eine schwarze Tracht. Ob es sich bei dieser Tracht um ein geistliches Habit oder eine Witwentracht handelt, ist unklar. Der größte Aufwand in Bezug auf Toilette und Positur wird der Dame im weltlichen Gewand zugebilligt. Oberkörper, Gesicht und Blick vollziehen einen dreimaligen Richtungswechsel. Die Kleidung, bestehend aus Robe, Hemd und Umhang, wird besonders inszeniert: einmal durch die Reflexe und das Changieren, die den Glanz und die Kostbarkeit des verwendeten Materials betonen, zum Zweiten durch die bewegte und räumlich komplizierte Anordnung, bei der das Innen- und das Außenfutter im Bereich der Kleidersäume besonders zur Geltung kommen.

Die Positur des Herrn (B-Rankenberg-86, Abb. 278) ist ebenfalls durch einen dreifachen Richtungswechsel von Oberkörper, Kopf und Blick gekennzeichnet, wobei die Orientierung komplementär zur Ausrichtung der Dame erfolgt. Die Farbwahl und die Oberfläche der Kleidung ist dunkler und stumpfer. Lediglich drei Farben – Weiß, Blau und Rot – werden hier verwendet. Zwar sieht man im Bereich der Brust auch hier das Innenfutter der Kleidung, doch handelt es sich lediglich um die gerade geschnittene Front des Rocks. Auch die Drapierung des Umhangs fällt schlichter aus. Dafür ist der rechte Unterarm des Herrn in das Bild aufgenommen worden. Die Hand ist mit einigem Abstand

³⁰⁴ Die Porträtgruppe (damals 36 Stück) befand sich spätestens 1717 in Schloss Bensberg und wurde in preußischer Zeit in das Schloss Augustusburg in Brühl überführt, wo sie bis heute aufbewahrt wird. Zur Geschichte der Hofdamengalerie vgl. WOLF, Jürgen Rainer (Hg.): *Die Kabinettskassenrechnungen der Kurfürstin Anna Maria Luisa von der Pfalz (1667–1743)*, Bde. 1–3 (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Niederrheins, Band 12), Essen 2015, S. 89–95.

³⁰⁵ Vgl. oben Kap. II. Körper und Raum.

2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte

vor dem Oberkörper gehalten und im Rednergestus mit Betonung des Zeigefingers locker nach oben geöffnet.

Das Porträt der Dame in schwarzer Tracht (B-Rankenberg-88, Abb. 280) unterscheidet sich in der Körperhaltung von den vorherigen Bildnissen. Körper und Kopf sind gleichermaßen im Halbprofil nach links orientiert. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Farbe der Kleidung beschränkt sich auf Schwarz und Weiß. Neben einer schwarzen Kappe mit Schleier und dem schwarzen Gewand besteht die sichtbare Kleidung aus einem weißen, enganliegenden Schulterkragen. Dieser hochgeschlossene Kragen endet auf Höhe der Brust in einer Horizontalen. Durch den strengen Schnitt des Gewands wird der klare Farbkontrast zusätzlich betont. Lediglich die an den Schläfen und auf der Stirn in Form einer Schneppe ins Gesicht gezogene Kappe bringt eine bewegte Linie in das Porträt. Doch auch hier überwiegt der Kontrast zwischen dem hellen Teint und der dunklen Haube, zumal die Kappe flach am Kopf anliegt und somit kaum Eigenvolumen aufweist. Der Hintergrund ist auf allen Porträts als Himmelsausschnitt gekennzeichnet. Im Bildmittelgrund erkennt man eine angedeutete Architekturlinse. Größe und Rahmung der Porträts stimmen überein, weshalb die Bilder als zusammenhängende Gruppe gelten müssen. Es lässt sich festhalten, dass die Unterschiede der drei Porträts in der Körperhaltung und den Kleidern der Modelle liegen. Innerhalb dieser ansonsten homogenen Bildnisgruppe entspricht die für das Porträt gewählte Positur und Kleidung Geschlecht und Zivilstand des jeweiligen Modells.

In der Sammlung Loë befindet sich eine Dreiergruppe, die im Bereich der Hintergrundgestaltung und insbesondere in Bezug auf die Oberfläche und Plastizität der Gesichter starke Ähnlichkeiten mit den eben genannten Porträts aufweist. Es handelt sich um die Bildnisse der Witwe Anna Maria Theresia Freifrau v. Loë (B-Wissen-37, Abb. 314) und zweier ihrer Söhne (B-Wissen-38 und 39, Abb. 315 und 316) aus der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts. Das Porträt der Anna Maria Theresia entspricht in Positur und Form der Garderobe nahezu vollständig dem der weltlichen Dame aus der Sammlung Kempis. Auch hier ist die kostbare Oberfläche und die komplizierte räumliche Anordnung der Kleidung vom Maler betont worden, wobei sich die Farbpalette auf Schwarz, Silber und Weiß beschränkt und das Dekolleté durch eine schwarze Stoffschleife mit einer Perlenbrosche verdeckt ist. Die Herrenporträts unterscheiden sich in Positur und Garderobe vom Herrenporträt der Sammlung Kempis. Die männlichen Modelle in der Sammlung Loë tragen jeweils eine Rüstung und ihr Oberkörper ist stärker zur Seite gewendet.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

In beiden Fällen ist die Außenseite des Arms in die Richtung des Betrachters gedreht. Die Modelle schauen den Betrachter also über den Arm hinweg an, wodurch ein größerer räumlicher und körperlicher Abstand zum Modell aufgebaut wird. Die Positur des Malteserritters v. Loë entspricht mit dem weisenden Befehlsgestus der vor den Oberkörper gehobenen linken Hand dem Typus des Feldherrenporträts. Die Arbeiten zeigen die Variationsmöglichkeiten, die dem hochbarocken Brust- und Halbfigurenbildnis trotz des reduzierten Bildausschnitts zur Verfügung stehen. Die hier erläuterte Korrelation von im Porträt dargestellter Positur und Garderobe mit dem Geschlecht, der gesellschaftlichen Stellung und dem Zivil- und Berufsstand des Modells erhält in dieser Epoche eine stärkere Verbindlichkeit. Es scheint sich um eine von Künstler und Modell gleichermaßen verinnerlichte Form der Angemessenheit zu handeln, welche in der Porträtmalerei der 1670er und 1680er Jahre durch das historisierende Rollenporträt umgangen werden konnte.

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts folgt die regionale Porträtmalerei in Positur und Bildaufbau dem im späten 17. Jahrhundert etablierten Schema. Bei den besseren Arbeiten entwickelt sich im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts ein an venezianischen und französischen Vorbildern orientiertes Kolorit.³⁰⁶ Hier scheint besonders die Malerei von George Desmarées für den kurkölnischen Hof in die Region gewirkt zu haben. Schwächere Kräfte beschränken sich darauf, den Prunk der Toilette durch die kleinteilige Wiedergabe von Spitzen und Juwelen zu betonen.

Französische Hofkunst

Für die Bildnisse von hohen Geistlichen und Militärs werden gelegentlich größere Bildformate gewählt, bei denen die Orientierung an der französischen Hofkunst – insbesondere an der Malerei Rigauds – in Bezug auf die Körperhaltung und Körperposition zu Tage tritt. Darüber hinaus wird das oben beschriebene Porträtsystem aber nur bei Amts-

³⁰⁶ Porträts der Eheleute Kempis/Franken-Sierstorpff, Herr v. Berberich, (B-Rankenberg-3/4 und 80, Abb. 191/192 und 272)

2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte

porträts, Kinderbildnissen und Gruppenporträts verlassen. Im Kinder- und Gruppenporträt nahm man sich, wie bereits erwähnt, auch im 18. Jahrhundert größere Freiheiten bezüglich des standesgemäßen Dekorums.³⁰⁷

Rollen- und Kostümporträts scheinen für die rheinischen Auftraggeber keinen Reiz gehabt zu haben und sind für das 18. Jahrhundert nur singular überliefert.³⁰⁸ In diesen Einzelfällen zeigt sich eine klare Orientierung an französischen Vorbildern wie Jean-Marc Nattier oder François-Adrien Grasognon dit Latinville.

Weitere Entwicklung im 18. Jahrhundert

In der Sammlung Kempis sind drei Werke des in Köln ansässigen Malers Peter Augustin Schmitz aus dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts vorhanden.³⁰⁹ Die früheren Arbeiten von 1735 zeigen die beiden Brüder Everhard und Jacob de Groot (B-Rankenberg-59 und 61, Abb. 249 und 251). Bei dem Gemälde von 1746 handelt es sich um das Bildnis eines unbekanntes Knaben mit Lorbeerzweig (B-Rankenberg-98, Abb. 290). Die Farbpalette dieser drei Bildnisse ist zurückhaltend. Gesicht, Kleidung und Hände sind gleichermaßen gewissenhaft gemalt. Schmitz' kompakte Malweise eignet sich gut für die Wiedergabe fester Körper. Die komplizierten Rüstungen der jungen Männer sind in ihrem Volumen gut erfasst. Die Darstellung lockerer und leichter Materialien wie Haar, Spitzen und Stoff fällt dagegen ab. In Bezug auf die Positur der Modelle liebt Schmitz Variationen. Allerdings geraten die gewählten Körperhaltungen manchmal zu ambitioniert, so dass der Maler hinsichtlich der Wiedergabe der räumlichen Verkürzungen und in Bezug auf das Verhältnis von Körper und Gewand an seine künstlerischen Grenzen stößt.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden zwei signierte Arbeiten des aus Altona stammenden Malers Dominicus van der Smissen.³¹⁰ Es handelt sich hierbei um das 1750

³⁰⁷ Etwa das Kinderbildnis des Reiner v. Kempis (B-Rankenberg-18, Abb. 206), die Darstellung eines unbekanntes Knaben aus der Familie v. Becker (B-Rankenberg-79, Abb. 271) oder das Porträt eines unbekanntes Knaben mit Lorbeerzweig (B-Rankenberg-98, Abb. 290).

³⁰⁸ Vgl. oben Anm. 264.

³⁰⁹ Peter Augustin Schmitz stammte aus Antwerpen und wurde am 15. November 1719 in die Kölner Malerzunft aufgenommen, vgl. *Kölnischer Bildersaal* 2006, S. 252; THIEME-BECKER. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. Ulrich Thieme, Felix Becker u. a. 37 Bde., Leipzig 1907–1950, hier Bd. XXX, 1936, S. 177. Das genaue Datum bei Merlo, MERLO, Johann Jakob: *Kunst und Künstler in Köln. Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler*, Köln 1850, S. 562.

³¹⁰ Ende 1749 erhielt der auswärtige Maler Dominicus van der Smissen vom Kölner Maleramte die Genehmigung, begonnene Porträts zu vollenden, vgl. MERLO, Johann Jakob: *Die Meister der altkölnischen*

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

datierte Porträt des Max Heinrich Joseph Freiherrn Geyr zu Schweppenburg (B-Müddersheim-20, Abb. 353) aus der Sammlung Müddersheim und das Porträt der Maria Esther Genoveva v. Becker (B-Rankenberg-77, Abb. 269) aus der Sammlung Kempis. Dominicus van der Smissen dürfte diese Bildnisse in Köln gemalt haben, zumindest erhielt er Ende 1749 als auswärtiger Maler vom Kölner Maleramte die Genehmigung, begonnene Porträts zu vollenden.³¹¹

Weitere Porträts für die Familien Geyr zu Schweppenburg und v. Becker stammen mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls von Smissen: das Porträt der Marianne v. Becker (B-Caen-11, Abb. 455) aus der Sammlung Caen und die Porträts der Eheleute Ferdinand Joseph Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg und Alida Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg, geb. de Fays (A-Müddersheim-5 und 6, Abb. 160 und Abb. 161). Ein sechstes Porträt – das Bildnis des Everhard v. Groote (B-Rankenberg-60, Abb. 250) aus der Slg. Kempis – stimmt zwar in der Komposition mit Smissens signierten Arbeiten von 1750 überein, ist aber in den Farben dunkler und satter. Hier scheint eine Zuschreibung an Smissen weniger zwingend.

Die Arbeiten Smissens kennzeichnet eine ausgeprägte Hell-dunkel-Modellierung der Gesichter, wobei starke Schatten unter den Brauen und den Lidern mit einer deutlichen Aufhellung der Stirn und des Wangenjochs kontrastieren. Die Schulterdraperien der Damen sind in starker, aber unrealistischer Bewegung wiedergegeben und durch helle Reflexe partiell gehöhlt. Besonders auffällig ist bei diesen Bildnissen der Kontrast zwischen der modellierenden Malweise, mit der das Volumen der Gesichter betont wird, und der flachen und fahigen Behandlung der Oberkörper. Unter den flüchtig gemalten Gewändern existieren keine anatomisch schlüssigen Körper. Das Verhältnis der Arme zum Oberkörper scheint dem Künstler besondere Schwierigkeiten bereitet zu haben.³¹² Dementsprechend verzichtet der Maler in der Regel auf die Wiedergabe von Unterarmen und

Malerschule. Urkundliche Mitteilungen, Köln 1852, S. 227 Online unter URL <https://archive.org/details/bub_gb_MK8-AAAaAAJ/page/n237/mode/2up> (letzter Zugriff 30.01.2022).

³¹¹ Ebd., S. 363.

³¹² So auch beim Porträt der Herzogin Sophie Charlotte v. Schleswig-Holstein-Gottorp, vgl. Abbildung in: *Höfische Bildnisse des Spätbarock*, bearb. von Helmut Börsch-Supan, Ausst.-Kat. Schloß Charlottenburg (Berlin) 15.9.–30.10.1966, Berlin 1966, Nr. 67, S. 170 f.

2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte

Händen und lässt diese unter der Draperie und Kleidung verschwinden.³¹³ Die Damenkleidung ist bei Smissen häufig vereinfacht dargestellt. Statt des Mieders oder des Steckers besteht das Vorderteil der Kleider aus diagonal übereinandergeschlagenen Säumen, die ein V-förmiges Dekolleté bilden. Zwei Bildnisse aus der Sammlung des Kölnischen Stadtmuseums stammen ebenfalls von Dominicus van der Smissen. Es handelt sich um das Porträt eines unbekanntem geistlichen Fürsten (KSM 1983/545) und das Porträt eines Mannes (RM 1934/269). Beide Bilder zeichnen sich durch die starke Betonung der Gesichtszüge im Gegensatz zu der anatomisch ungeschlüssigen und flachen Wiedergabe der Oberkörper aus und bestätigen die hier beobachteten stilistischen Merkmale des Malers.³¹⁴

Trotz der obenerwähnten Unterschiede zwischen den Künstlern lässt sich sagen, dass das rheinische Adelsporträt bis in das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts einem höfisch repräsentativen Schema folgt. Man legt großen Wert auf eine elegante Positur, die von Körperbeherrschung zeugt. Die lässige Eleganz, die in der zeitgleichen englischen Porträtmalerei aufkommt, wird von den rheinischen Auftraggebern nicht übernommen. Auch in Bezug auf die Kleidung herrscht ein konservativer Zug. In den Damenbildnissen wird die kostbare Toilette betont. Im Herrenporträt findet man noch bis zum Ausbruch der Französischen Revolution die anachronistische Rüstung bzw. den Harnisch oder Helm als ständisches Unterscheidungsmerkmal.

Das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts – Fischer, Schmitz, Caron und Foelix

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wird ein Wandel spürbar. Auf offizieller Ebene zeigt sich dieser Wechsel in den Arbeiten des kurkölnischen Hofmalers Johann Heinrich Fischer. Fischers Werk ist durch eine starke Abhängigkeit von der höfischen Bildnismalerei Desmarées' gekennzeichnet. Der repräsentative Apparat auf dem Porträt des Wilhelm Otto Friedrich Reichsgraf v. Quadt zu Wykradt von 1773 (A-Wickrath-9, Abb. 104) steht vollständig in der Tradition des höfischen Porträts. Die überkreuzten Beine und die

³¹³ Eine Ausnahme bildet das Porträt von Maria Esther Genoveva v. Becker (ca. 1750, B-Rankenberg-77, Abb. 269), hier musste Smissen den Unterarm wegen der Darstellung des Schoßhundes ins Porträt einbeziehen.

³¹⁴ Lediglich das Porträt des geistlichen Kirchenfürsten wurde von Schäfke u. Wagner als Werk van der Smissens anerkannt. Das Porträt des unbekanntem Mannes haben Schäfke und Wagner trotz der Signatur für Dominicus van der Smissen abgelehnt. Gerade dieses Porträt ähnelt aber den Herrenbildnissen aus der Sammlung Geyr v. Schweppenburg in solchem Maße, dass beide Bilder einem Maler zugeschrieben werden können, vgl. *Kölnischer Bildersaal* 2006, S. 274 und 363 f.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

lehrende Position an der Balustrade sind allerdings neu und deuten eine Nonchalance an, die dem rheinischen Adelsbildnis bis dahin fremd war.

In seinem Doppelporträt der Schwestern Theresia und Felicitas Wolff Metternich von 1779 (B-Gracht-17, Abb. 665) verzichtet Fischer auf die höfische Kulisse. In gedrängter Komposition ist ein Raum mit Sofa, Schreibtisch und einem Tasteninstrument wiedergegeben. Die Damen haben ihre Tätigkeit (Zeichnen bzw. Lesen) unterbrochen. Das ältere Mädchen wendet sich zum Betrachter, während die Jüngere ihre Schwester umarmt und deren Aufmerksamkeit auf ein Buch zu richten sucht. Die standesgemäße, aber nichtsdestotrotz individuelle Tätigkeit der Mädchen und der Körperkontakt der Schwestern sind im rheinischen Adelsbildnis neu. Körperlicher Kontakt zwischen adeligen Modellen findet auf früheren Gruppenporträts so gut wie nie statt.³¹⁵ Ein weiteres frühes Beispiel für diesen Wandel ist das Porträt der Frau v. Märcken mit ihrem Kind (B-Myllendonk-6, Abb. 521) von ca. 1770.³¹⁶ Zwar sind in diesem Porträt noch deutliche Anklänge barocker Repräsentationsformen zu spüren, es kommt aber erstmals zu einem natürlich motivierten Körperkontakt zwischen Mutter und Kind. Im Porträt der Schwestern Wolff Metternich deutet der Maler persönliche Vorlieben und Beziehungen an und geht damit über das standesgemäße Repräsentationsporträt hinaus. Das genrehafte, aber luxuriöse Setting und die Betonung individueller Verhältnisse erinnern an das englische *conversation piece*. Die nonchalante Körperhaltung des Grafen v. Quadt zu Wykradt, der Körperkontakt der Schwestern Wolff Metternich und das privat aufgefasste Interieur belegen Einflüsse der englischen Porträtmalerei.³¹⁷ Ob Fischer sich in diese Richtung weiterentwickelt hat, muss vorerst offenbleiben. Spätere Bildnisse des Malers konnten in den untersuchten Sammlungen nicht nachgewiesen werden, obwohl Fischer noch bis 1789 als kurkölnischer Hofmaler geführt wurde.³¹⁸ Neben einer Wiederholung des Porträts der Schwestern

³¹⁵ Als einziger früherer Körperkontakt auf den hier erfassten Bildnissen sind die einander berührenden Hände des Verlobungspaares auf dem Gruppenporträt der „Stollberger Brautwerbung“ zu nennen. Bezeichnenderweise ist dabei die symbolische Geste der *Dextrarum iunctio* mit einem Minimum an nötiger Berührung lediglich angedeutet. (B-Frens-38, Abb. 513), vgl. PANOFSKY, Erwin: „Jan van Eyck’s Arnolfini portrait“, in: *The Burlington Magazine*, Nr. 64, 1934, S. 117–127.

³¹⁶ B-Myllendonk-6 (Abb. 521).

³¹⁷ Kluxen sieht das deutsche Standesporträt durch den Einfluss der englischen Bildnismalerei ab 1760 erschüttert, KLUXEN, Andrea M.: *Das Ende des Standesporträts. Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848*, München 1989, S. 107 f. Andererseits betont sie, dass man eine Tendenz des deutschen Adelsporträts ins Bürgerliche frühestens nach 1848 nachweisen kann, ebd., S. 120.

³¹⁸ THIEME-BECKER XII 1916, S. 23.

2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte

als Miniatur (X-Gracht-15, Abb. 663) existiert eine Miniatur der jüngeren Geschwister (Max Werner und Ferdinandine Wolff Metternich, X-Gracht-16, Abb. 664).³¹⁹ Es ist gut möglich, dass auch hierzu eine großformatige Vorlage von Fischer existierte. Eine erhaltene Rechnung belegt jedenfalls, dass Fischer in größerem Umfang für die Familie Wolff Metternich tätig war.³²⁰

Johann Jacob Schmitz

Besser unterrichtet sind wir über das Schaffen des Kölners Johann Jakob Schmitz, dessen Werk ebenfalls in der kurkölnischen Hofmalerei wurzelt.³²¹ In den letzten beiden Jahrzehnten vor dem Ausbruch der Französischen Revolution ist Schmitz der produktivste Maler im Kölner Raum. Sein Werk umfasst repräsentative Familien- und Herrscherbildnisse, Amtsporträts sowie Einzelporträts adeliger und bürgerlicher Modelle. Anhand seines Skizzenbuches im Besitz des Wallraf-Richartz-Museums konnte Hella Robels das umfangreiche Werk vorstellen und eine Anzahl von Skizzen bestehenden Ölgemälden zuordnen.³²² Vier unsignierte Porträts, aus hier behandelten Bildnissammlungen, können jetzt aufgrund des Skizzenbuchs (X-Dyck-93a und 94a, Abb. 643 und 645, B-Ranken-berg-62a und 63a, Abb. 253 und 255) ebenfalls dem Werk Johann Jakob Schmitz' zugeordnet werden. Es handelt sich um die Porträts des Altgrafen und der Altgräfin zu Salm-Reifferscheidt-Dyck (X-Dyck-93 und 94, Abb. 642 und 644) von 1775³²³ und die Bildnisse von Herrn und Frau v. Bianco (B-Ranken-berg-62 und 63, Abb. 252 und 254) aus der Zeit um 1785.³²⁴ Bemerkenswerterweise fallen die Porträts trotz des beträchtlichen gesellschaftlichen Abstands zwischen den Modellen sehr ähnlich aus. Weder durch den

³¹⁹ Die Miniaturen sind ohne Signatur, könnten aber gut von Fischer selbst stammen.

³²⁰ Eine der wenigen Rechnungen für Porträts stammt von Fischer. Das undatierte Schriftstück stellt acht Bildnisse für die Familie Wolff Metternich in Rechnung: jeweils drei Porträts des Grafen und der Gräfin und zwei Porträts der Tochter Felizitas. Den wichtigen Hinweis auf diese Rechnungen verdanke ich Herrn Dr. Gerd Dethlefs (Münster), vgl. Archiv Schloss Gracht, Akten Nr. 196.

³²¹ Am 23. März 1759 wurde (Johann) Jacob Schmitz in das Kölner Maleramts aufgenommen, MERLO 1850, S. 562. Zwischen 1763 und 1794 wird Jacob bzw. Jacques Schmitz als Hofmaler der Kurfürsten von Köln geführt, vgl. *Chur-Cöllnischer Hof-Calendar auf das Jahr [...] 1763*, Bonn 1763, S. 18. Online unter URL <<https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/periodical/titleinfo/2907917>> (letzter Zugriff 30.01.2022) und *Kurkölnischer Hofkalender auf das Jahr 1794*, Bonn 1794, S. 22.

³²² Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Slg. 1929/82 (ZB1), Johann Jacob Schmitz: Skizzenbuch. Ausführlich zum Skizzenbuch vgl. ROBELS, Hella: „Ein Skizzenbuch des Kölner Malers Johann Jacob Schmitz (1724–1801)“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 51, 1990, S. 221–240.

³²³ Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Sammlung: Johann Jacob Schmitz: Skizzenbuch: fol. 70r (Altgräfin Augusta Maria zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, geb. Gräfin zu Truchseß-Zeil-Wurzach) und fol. 71r (Altgraf Franz Willhelm zu Salm-Reifferscheidt-Dyck).

³²⁴ Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Sammlung: Johann Jacob Schmitz: Skizzenbuch: fol. 47r (Maria Magdalena v. Bianco, geb. Tils) und fol. 48r (Franz Johann Anton v. Bianco).

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Bildausschnitt noch durch die Bildgröße unterscheiden sich die Bildnisse wesentlich voneinander. In Bezug auf die Körperhaltung und der Mimik nimmt Schmitz in allen vier Porträts vom hochbarocken Typus Abstand. Seine Bildnisse zeichnen sich durch eine unmittelbare Nähe zum Betrachter aus, die durch die frontale Ausrichtung und den freundlichen Gesichtsausdruck der Modelle zustande kommt.³²⁵ Die Unterschiede liegen im Bereich der Garderobe. Die hochadeligen Modelle tragen einen dezent angedeuteten Hermelinmantel. Bei den Damenbildnissen bleiben auch im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts der Verzicht auf die Haube und das große Dekolleté Indizien für den höheren gesellschaftlichen Rang. Die Schmuckstücke sind auf beiden Damenporträts detailliert wiedergegeben, wobei die Juwelen der Altgräfin erwartungsgemäß kostbarer ausfallen. Der Umstand, dass sich sämtliche Schmuckstücke der Altgräfin Salm auch archivalisch einwandfrei identifizieren lassen, spricht für den hohen dokumentarischen Anspruch der Arbeiten des Johann Jakob Schmitz.³²⁶ Ob der Helm auf dem Porträt des Altgrafen tatsächlich aus der berühmten Waffensammlung der Familie stammt oder eine Erfindung des Malers ist, muss allerdings offenbleiben. So oder so betont dieses Attribut auch noch im Jahre 1775 die altadelige Herkunft des Hauses Salm-Reifferscheidt.

Suzanne Caron

Bei den Arbeiten der aus Frankreich stammenden und in Den Haag und Amsterdam tätigen Suzanne Caron für die Familie Francken-Sierstorpf (B-Rankenberg-30 bis 32, Abb. 218–220) ist der wiederholte Richtungswechsel, der die hochbarocke Körperhaltung kennzeichnete, aufgegeben. Die Arme liegen am Oberkörper an, so dass dieser als geschlossene Form erscheint und dem Bild größere Ruhe verleiht. Auf die Illusion von Tiefe, sei es durch eine Draperie oder einen Himmel, verzichtet die Künstlerin. Durch das warme Kolorit und den differenzierten Einsatz von Hell-dunkel-Werten schafft sie einen schlichten, aber künstlerisch und atmosphärisch überzeugenden Hintergrund. Pinselduktus und Kolorit des Inkarnats fallen bei Caron lebhaft aus und lassen eine Orientierung an Chardin und Fragonard vermuten. Die Farben sind nebeneinandergesetzt und miteinander verrieben, was die Herkunft der Suzanne Caron aus der Pastellzeichnung belegt. Die

³²⁵ Die Körperhaltung der Damen, mit den vor dem Oberkörper übereinandergelegten Händen und dem geschlossenen Fächer, ist identisch. Bei den Herrenporträts variiert nur die Handhaltung.

³²⁶ Vgl. oben Kap. II. Kleidung und Accessoires und Anm. 262.

2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte

Künstlerin hielt sich im Sommer 1770 in Spa auf, wo zu dieser Zeit das Porträt des Franz Kaspar v. Francken-Sierstorpff (B-Rankenberg-32, Abb. 220) entstand.³²⁷

Foelix

Nur wenig später gaben die Francken-Sierstorpff Porträts bei dem aus Koblenz stammenden Maler Heinrich Foelix in Auftrag (B-Rankenberg-28 bis 29, 33 bis 34, Abb. 216–217, 221–222).³²⁸ Hinsichtlich der Körperhaltung und des Hintergrundes entsprechen seine Bildnisse denen von Suzanne Caron. Foelix konzentriert sich bei den Porträts für die Familie Francken-Sierstorpff noch stärker auf das Gesicht und neigt hinsichtlich des Inkarnats zu einer glatteren Malweise als Caron. Im Verhältnis zur Fokussierung auf den Kopf fällt der gewählte Bildausschnitt bei Foelix latent zu groß aus. In dieser ‚Geräumigkeit‘ sowie in Details der Kleidung und ihrer künstlerischen Wiedergabe klingt immer noch die auf Repräsentation gerichtete Ästhetik des barocken Adelsporträts an.

Greuter

Um 1784 bestellte die Familie v. Märcken bei dem aus Köln stammenden und in Neuss tätigen Maler Hermann Josef Greuter eine Reihe von Familienporträts.³²⁹ Eine Vierergruppe zeigt die Geschwister Franz Gottfried, Caroline, Constanze und Johanna v. Märcken (B-Myllendonk-9 bis 12, Abb. 524–527) in unterlebensgroßen Dreiviertelporträts.³³⁰ Die Bildnisse des Franz Gottfried und der Constanze v. Märcken zeichnen sich durch einen detaillierten Hintergrund aus. Beide Geschwister sind in der freien Natur abgebildet worden. Hinter dem jungen Mann ist eine Kirche oder Kapelle zu erkennen.³³¹ Constanze v. Märcken wurde vor dem Schloss Myllendonk abgebildet. Bei den Porträts der beiden anderen Kinder hat Greuter auf eine Kennzeichnung des Hintergrundes verzichtet. Die Abbildung eines Herrenhauses im Porträt der Constanze v. Märcken scheint auf den ersten Blick in der Tradition des Adelsporträts zu stehen und einen besonderen

³²⁷ Der Aufenthalt der Künstlerin in Spa ist durch eine Anzeige in den *Annonces de Spa* vom 27. Juni 1770 belegt, vgl. JEFFARES, Neil: *Dictionary of pastelists before 1800* [online edition], 2021. Online unter URL <<http://www.pastellists.com/Articles/Caron.pdf#search=%22caron%22>> (letzter Zugriff 14.04.2021). Das Porträt von Franz Kaspar v. Francken-Sierstorpff (B-Rankenberg-32, Abb. 220) wurde in Spa gefertigt und am 10. August 1770 signiert.

³²⁸ JUNGJOHANN, Adolf: *Beiträge zur Geschichte der Koblenzer Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Koblenz 1929. S. 15 ff.

³²⁹ Zu den Lebensumständen des Künstlers vgl. FELDHAUS, Irmgard: „Der Maler Hermann Josef Greuter“, in: *Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde*, Bd. 1, 1956, S. 11–14.

³³⁰ Ein Porträt der Mutter und das Bildnis des Stiefvaters weisen große stilistische Ähnlichkeiten mit der Vierergruppe auf und können daher auch für Greuter beansprucht werden.

³³¹ Der ländlich gelegene Sakralbau mit eingeschossigem Langhaus und dreigeschossigem Turm konnte bisher nicht identifiziert werden.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Besitzanspruch zu dokumentieren. Diesem Deutungsansatz widersprechen im vorliegenden Fall aber zwei Fakten. Der Umstand, dass das Schloss im Hintergrund des Porträts einer Tochter abgebildet wurde, ist ungewöhnlich. In der adeligen Erbfolge nahm Constanze 1784 keinen bevorzugten Platz ein, denn sie hatte sowohl einen älteren Bruder als auch eine ältere Schwester. Darüber hinaus gehörten Schloss und Herrschaft Myllendonk zur Entstehungszeit des Porträts den Grafen v. Ostein. Die Familie v. Märcken stellte lediglich die Amtmänner in Myllendonk und erwarb das Schloss erst zur Zeit der Französischen Revolution. Schloss Myllendonk ist auf dem Porträt der Constanze v. Märcken als persönlicher Lebensmittelpunkt zu verstehen, nicht als Symbol ihrer adeligen Herrschaftsrechte. Die beigegebenen Accessoires der Porträts – Spazierstöcke, Buch und Schoßhund – verweisen auf den gehobenen Lebensstil der Familie, können aber nicht als spezifisch adelige Symbole gedeutet werden.

Kopf und Oberkörper der Modelle sind bei geschlossenem Körperumriss jeweils einheitlich ausgerichtet. Constanze und Caroline v. Märcken sind in den Porträts nach rechts, der Bruder Franz Gottfried und die jüngste Schwester Johanna nach links orientiert. Die Körperhaltung in den Bildnissen bei Greuter steht, wie diejenige bei Schmitz, im Gegensatz zur raumgreifenden Positur früherer hochbarocker Porträts.

Trotz des auffällig kleinen Formats der Vierergruppe (ca. 35 x 27 cm) sind die Gesichtszüge und die Details der Kleidung differenziert und sorgfältig wiedergegeben. In der Gesamtwirkung lassen die Bilder aber künstlerische Routine vermissen. Insbesondere die kleinteiligen Weißhöhungen in den Gesichtern und im Bereich der Kleidung deuten auf eine langwierige Bearbeitung der Bilder durch den Künstler hin. Auch in den größeren Porträts der Mutter Anna Margarete v. Märcken und des Stiefvaters Josef Lichtschlag (Myllendonk-7 und 8, Abb. 522 und 523) erreicht Greuter weder die Routine noch die Qualität von Johann Jakob Schmitz.

Benedikt Beckenkamp

Der kurkölnische Obristhofmeister Graf Sigismund zu Salm-Reifferscheidt (1735–1798) gehörte in Köln zu den ersten Förderern des aus Koblenz stammenden Malers Benedikt Beckenkamp (1747–1828). Dieser erhielt um 1785 den Auftrag, die Familie des Grafen

2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte

zu porträtieren.³³² Die Bilder haben sich erhalten und können hier erstmals vorgestellt werden. Es handelt sich um eine Gruppe von zehn Porträts (X-Dyck-78 bis 87, Abb. 627–636), auf denen die Kinder Salm-Reifferscheidt im Alter zwischen ca. 20 und fünf Jahren abgebildet sind.³³³ Durch die Zugabe unterschiedlicher Requisiten und Variationen hinsichtlich der Körperhaltung und des Hintergrundes vermeidet Beckenkamp eine monotone Serialität. Die Töchter sind in Innenräumen wiedergegeben.³³⁴ Bis auf das jüngste Mädchen sitzen alle Töchter und befassen sich mit alltäglichen, dabei standesgemäßen Tätigkeiten wie Sticken, Spielen mit einem Schoßhund, Briefeschreiben oder Treiben geografischer Studien. Nur bei den zwei jüngsten Töchtern klingen allegorische Motive an. Ein Rundaltar mit brennendem Feuer auf dem Porträt der sechsjährigen Charlotte verweist auf den Kult der Vestalinnen (X-Dyck-86, Abb. 635), während Antonia (damals fünf Jahre alt) auf einem identischen Altar einen Blumenkranz ablegt (X-Dyck-87, Abb. 636), was Assoziationen zum Frühling oder der Göttin Flora nahelegt. Als vollgültige *portraits historiques* sind diese Bilder aber nicht konzipiert. Dieser Porträtmodus war 1785 bereits unmodern und Beckenkamp spielt hier mit dem Kontrast, der sich zwischen den kindlichen Modellen und einer nicht mehr ernst gemeinten mythologischen Allusion ergibt.³³⁵ Die Söhne werden von Beckenkamp stehend und vor einem Landschaftshintergrund abgebildet.³³⁶ Nur für Friedrich Maximilian (1766–1790), der als Domherr von Köln bereits eine geistliche Laufbahn eingeschlagen hatte, wählte Beckenkamp ebenfalls einen Innenraum.³³⁷ Die geschmackvolle Farbigkeit, die altersgerechte Charakterisierung der Modelle und die abwechslungsreichen, aber nicht willkürlichen Varianten in Bildhintergrund, Körperhaltung und Requisiten zeugen von Beckenkamps souveränem Umgang mit dem Bildauftrag.

³³² Zum Auftrag und der engen Verbindung Beckenkamps zu den Salm-Reifferscheidt vgl. MOSLER, Bettina: *Benedikt Beckenkamp 1747–1828. Ein rheinischer Maler* (Publikationen des Kölnischen Stadtmuseums, Bd. 4), Köln 2003, S. 21 f.

³³³ Auf den Bildrückseiten sind die Jahreszahlen 1790 und 1799 vermerkt, was aber nicht zum Alter der Dargestellten passt.

³³⁴ X-Dyck-78, 80–81, 83, 86–87, Abb. 627, 629–639, 632, 635–636.

³³⁵ Zum Niedergang des *portrait historique* im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts vgl. SCHNEIDER, Marlen: *Bildnis – Maske – Galanterie. Das portrait historique zwischen Grand Siècle und Zeitalter der Aufklärung*, Berlin 2019, S. 194 f. und S. 206.

³³⁶ X-Dyck-82, 84–85, Abb. 631, 633–634.

³³⁷ X-Dyck-79, Abb. 628.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

Anfang der 1790er Jahre erhielt Benedikt Beckenkamp den Auftrag, eine Reihe unterlebensgroßer Ganzkörperporträts für die Familie Wolff Metternich anzufertigen. Es handelt sich dabei um die Bildnisse des Grafen Johann Ignaz Wolff Metternich und dreier seiner vier Kinder (X-Gracht-5 bis 8, Abb. 653–656).³³⁸ Auch hier zeigt Beckenkamp die Modelle in unterschiedlichen Tätigkeiten. Sie beschäftigen sich mit Literatur, führen Korrespondenz, musizieren und zeichnen und blicken nun, für den Moment im Porträt, zum Betrachter auf. So entsteht ein spontaner Eindruck, der sich deutlich von der Dynamik der barocken Körpersprache unterscheidet. Barocke Bildmotive wie Vorhänge, Säulen und steinerne Gartenvasen finden sich auch in diesen vier Bildnissen.³³⁹ Sie scheinen aber zu einer zwar gediegenen, doch realen Umgebung zu gehören. Diese natürliche Wirkung wird vor allem durch das reduzierte Bildformat, die genreartige Bildfindung und den Verzicht auf ostentative Gesten hervorgerufen. Solche Porträts mit Interieur hat Beckenkamp in dieser Zeit für fürstliche³⁴⁰, adelige³⁴¹ und bürgerliche³⁴² Familien gleichermaßen geschaffen.³⁴³ Es handelt sich also um keine Porträtform, die ausschließlich adeligen Auftraggebern vorbehalten war.

Stilwandel am Ende des Ancien Régime und Zäsur der Revolution

Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zeichnet sich im Rheinland ein Wandel des adeligen Porträtgeschmacks ab. Das bisher dominierende repräsentative Halbfigurenporträt

³³⁸ Die Geschwister Max Werner, Felicitas und Ferdinandine Wolff Metternich wurden von Beckenkamp porträtiert, von der 1784 nach Westfalen verheirateten Schwester Therese (v. Landsberg-Velen) und der Mutter sind keine Bildnisse von Beckenkamp bekannt.

³³⁹ Vom Bildnis des Vaters gibt es auch eine größere Variante von Beckenkamp (120 x 100 cm), vgl. MOSLER 2003, dort geführt unter der Nr. 52, S. 220. Dieses Bildnis wird aber zurzeit nicht in Gracht aufbewahrt.

³⁴⁰ Der Kurfürst von Trier und seine Schwestern (an einer Kaffeetafel), 1780/81 Landesmuseum Mainz, MOSLER, Bettina: „Benedikt Beckenkamp“, in: *Internetportal Rheinische Geschichte*, o. J. Online unter URL <http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Personlichkeiten/benedikt-beckenkamp-/DE-2086/lido/57c57698abc095.47296864> (letzter Zugriff 29.01.2014).

³⁴¹ Neben den Arbeiten für die Wolff Metternich war Beckenkamp für die Kerckerinck zur Borg und die Heereman zu Zuydtwyk tätig, vgl. WESTHOFF-KRUMMACHER 1984, S. 494–497. Bereits Moses hat 1925 auf Arbeiten für die Grafen v. Sternberg im Jahr 1786 hingewiesen, MOSES, Elisabeth: „Caspar Benedikt Beckenkamp“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 2, 1925, S. 44–77, hier S. 52 und S. 63. Ein Porträt der Augusta Gräfin v. Sternberg-Manderscheid, zuletzt in Boskovice, wird von Mosler als fragliche Zuschreibung an Beckenkamp bewertet, vgl. MOSLER 2003, S. 279, Nr. 156. Zum Gemälde siehe auch *Die Manderscheider* 1990, S. 110 f. u. Abb. 13.

³⁴² Der kurtrierische Hofbrunnendirektor Georg Heinrich Kirn und seine Familie, 1783, MOSLER 2003, S. 82. Gregor Joseph Lang im geistlichen Anzug in seiner Stube, 1784, vgl. MOSLER 2003, S. 207, Nr. 26.

³⁴³ Die Modelle werden hierbei entweder als Kniestück oder in ganzer Figur abgebildet.

2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte

verändert sich. An die Stelle der barocken Körpertorsion, bei der das Modell raumgreifend und in starker Bewegung wiedergegeben wird, treten eine beruhigte Körperhaltung und eine geschlossene Silhouette. Die Darstellung spezifisch adeliger Symbole tritt zurück.³⁴⁴ Sie wird nun häufiger durch die Beigabe individueller Accessoires ergänzt und ersetzt. Statt des drapierten Schulterumhangs wird in dieser Phase öfter detailliert und realistisch geschilderte Kleidung gezeigt. Der Aufwand der Toilette dient aber weiterhin als Gradmesser für den gesellschaftlichen Status.

Porträts mit größerem Bildausschnitt, bei denen das Format des Halbfigurenporträts überschritten wird und die über eine umfangreiche Kulisse verfügen, kommen weiterhin vor. Allerdings sind diese Bildnisse nun deutlich unterlebensgroß und weisen oft genreartige Züge auf. Die rheinischen Adeligen dieser Epoche bevorzugen das kleine und intimere Porträtformat. In den untersuchten Sammlungen zeugen neben den vorgestellten Gemälden zahlreiche Miniaturen und Silhouetten von diesem Geschmackswandel. Der Ausbruch der Französischen Revolution und die Besetzung des Rheinlandes führen dann zum nahezu vollständigen Ausfall des regionalen Adels als Auftraggeber. In den untersuchten Sammlungen ließen sich für den Zeitraum zwischen 1795 und 1815 kaum nennenswerte Adelsporträts finden.³⁴⁵

Zäsur der Revolution

Nach einer Unterbrechung von 20 Jahren entstehen erst nach 1815 wieder regelmäßig Ölporträts³⁴⁶ für rheinische Adelsfamilien. Die frühesten Bildnisse in den erfassten Sammlungen sind kleinformatig und zeigen junge, adelige Militärs, in den Uniformen und mit den Orden der soeben beendeten Befreiungskriege. Es handelt sich um das Porträt des Freiherrn Friedrich v. Loë³⁴⁷ und das Porträt eines unbekanntem Herrn.³⁴⁸ In enger

³⁴⁴ Der Helm und der Hermelinmantel kommen allerdings vereinzelt bis zum Ende des Ancien Régime vor.

³⁴⁵ Die Ausnahme bilden die Porträts der Eheleute v. Bianco (ca. 1795 u. 1810, B-Rankenberg-64/65, Abb. 256/257).

³⁴⁶ Silhouetten, Porträtminiaturen und Porträtzeichnungen finden sich dagegen auch früher.

³⁴⁷ Das Porträt des Freiherrn Friedrich v. Loë von ca. 1815 aus der Sammlung Wissen hat die Maße 19,5 x 16 cm. Vgl. B-Wissen-46, Abb. 323.

³⁴⁸ Das Porträt eines unbekanntem Herrn von ca. 1815–1820 aus der Sammlung Gielsdorf hat die Maße 46,5 x 37 cm (B-Gielsdorf-18, Abb. 573). Eng damit verwandt ist ein weiteres Porträt eines Unbekanntem in Uniform aus der (B-Gielsdorf-16, Abb. 571). Dieses ist allerdings wohl etwas später gemalt (ca. 1820) und größer (51 x 39,5 cm).

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

stilistischer Verbindung zu Letzterem steht das 1820 von Beckenkamp gemalte Bildnis eines unbekanntem Herrn in dunkelgrünem Rock.³⁴⁹

Beckenkamp, der in der französischen Zeit vor allem das Wirtschaftsbürgertum, die Vertreter der Beamtschaft und Juristen porträtierte, erhält nach 1815 erneut Aufträge adeliger Familien.³⁵⁰ Das Porträt eines Unbekanntem in grünem Rock von 1820 (B-Gielsdorf-18, Abb. 573) ist ein unterlebensgroßes erweitertes Brustbild vor neutralem Hintergrund. Bei den Porträts, die Beckenkamp 1822 für die Familie v. Kempis (B-Rankenberg-5 und 6, Abb. 193 und 194) schuf, handelt es sich um annähernd lebensgroße Halbfigurenporträts mit kleinem Bildausschnitt, bei denen auf die Wiedergabe eines Interieurs verzichtet wurde. Beckenkamp kommt in diesen Porträts seinen Modellen sehr nahe, wodurch das Gesicht in viel stärkerem Maße als zuvor zum Ausdrucksträger wird. Besonders stark wirken die Porträts der Eheleute als Pendants. Im Zusammenspiel der Physiognomien, der Körperhaltungen und der Kleidung gelingt Beckenkamp eine überzeugende individuelle Charakterisierung der Modelle. Adeliges Distinktionsbedürfnis wird hier weder bedient, noch scheint es überhaupt bestanden zu haben. Insofern zeigt sich in dieser Zeit im Rheinland eine Anpassung an das bürgerliche Porträt, die über das Format hinausgeht.³⁵¹

Das etwa zeitgleiche Porträt des Kornel Freiherrn Geyr v. Schweppenburg (A-Müldersheim-7, Abb. 162) zeigt in Größe, Bildausschnitt und der charakteristischen Wiedergabe der Physiognomie starke Ähnlichkeiten mit den Bildnissen der Kempis. Es dürfte sich hierbei um ein weiteres Werk von Benedikt Beckenkamp handeln.³⁵² Der kleine Bildausschnitt wurde von rheinischen Adelligen bis in die 1830er Jahre bevorzugt.³⁵³

³⁴⁹ B-Gielsdorf-17 (Abb. 572) mit identischer Rahmung, identischer Bildgröße und identischer Provenienz (Schloss Arff) wie B-Gielsdorf-16 (Abb. 571).

³⁵⁰ Zum Wandel der Auftraggeber bei Beckenkamp vgl. MOSLER 2003, S. 90–100. Beckenkamp hat 1817 das Porträt der Henriette v. Ammon gemalt, 1818 folgte das Porträt des Werner v. Haxthausen, vgl. ebd., S. 258 f., Nr. 116 und S. 260, Nr. 121. Aufträge für Kopien blieben hier unberücksichtigt.

³⁵¹ Die Situation im Rheinland widerspricht den Beobachtungen, die Kluxen für die generelle Entwicklung des deutschen Standesporträts macht, KLUXEN 1989, S. 120.

³⁵² Das dazugehörige Damenporträt weist lediglich formale Ähnlichkeiten mit den Bildern der v. Kempis auf, steht aber künstlerisch hinter diesen zurück. Der Qualitätsunterschied auch zum männlichen Pendant lässt sich erklären, wenn das Damenbildnis der Maria Franziska Freifrau Geyr v. Schweppenburg als ein posthumes Porträt oder als spätere Kopie eines inzwischen verlorenen Originals bewertet wird.

³⁵³ Das Porträt der Gräfin Villers-Grignoncourt (ca. 1825, B-Caen-33, Abb. 477), Porträt eines unbekanntem Herrn (ca. 1825, ebd., B-Caen-47, Abb. 492), Drei Knabenporträts der Familie Loë, ca. 1830.

2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte

Kleinformat

Hiervon ist eine Reihe unterlebensgroßer Kleinformate zu unterscheiden, bei denen der Figurenausschnitt größer gefasst ist. In der Sammlung Frens befinden sich das Porträt der Familie Fürstenberg-Stammheim und das Doppelporträt des Grafen und der Gräfin Beissel v. Gymnich.³⁵⁴ Beide Gemälde stammen von einer Hand und dürften ca. 1835 entstanden sein. Es handelt sich um Dreiviertelporträts, bei denen die Modelle in eine Landschaft gesetzt sind. Auffällig ist bei diesen Bildnissen der enge Körperkontakt zwischen den Dargestellten. Diese im Porträt demonstrierte menschliche Zuwendung fand sich einzeln schon auf Adelsbildnissen des 18. Jahrhunderts, blieb aber auf geschwisterliche und kindliche Nähe beschränkt. Der liebevolle Kontakt zwischen Eheleuten wurde bisher in den rheinischen Adelsbildnissen nicht gezeigt.³⁵⁵ Verweise auf die Jagd und die im Hintergrund abgebildeten Herrenhäuser können hier als Rückgriff auf traditionelle adelige Repräsentationsformen gewertet werden.³⁵⁶ Weitere Beispiele für diese kleinformatigen Gruppenbildnisse sind: Graf Fürstenberg-Stammheim mit seiner Tochter, ca. 1840³⁵⁷, die Eheleute Geyr v. Schweppenburg, gemalt von Wilhelm Volkhardt 1845.³⁵⁸

Kleinformatige Gruppen- oder Einzelporträts finden sich zwar noch bis 1845, doch macht sich bereits Mitte der 1830er Jahre ein Wandel bemerkbar. Bevorzugt werden wieder größere Bildformate und ein größerer Bildausschnitt.

Louis Krevel

In diesem Zusammenhang ist auf einen Maler einzugehen, der von den 1830er bis zum Ende der 1850er Jahre der gefragteste Maler des rheinischen Adels wurde: Louis Krevel. Louis Krevel wurde 1801 geboren und hat sich zwischen 1824 und 1830 in Paris aufgehalten.³⁵⁹ Über seine Lehrer dort gibt es bisher keine Belege, eine Schulung bei Gros wird

³⁵⁴ Porträt Eheleute Beissel v. Gymnich (B-Frens-39, Abb. 514), Porträt der Familie Fürstenberg (B-Frens-40, Abb. 515)

³⁵⁵ Porträt der Frau v. Märcken mit ihrem Kind, ca. 1770 (B-Myllendonk-6, Abb. 521); die Geschwister Metternich, 1777 (B-Myllendonk-811, Abb. 524–527).

³⁵⁶ Bis auf das reduzierte Format weisen diese Bilder große Nähe zu den Arbeiten des Louis Krevel auf. Insbesondere die am unteren Rand in den Bildausschnitt hineinreichenden Hunde finden sich bei Krevel sehr häufig. Statt der Schlösser des Adels hat Krevel im Hintergrund seiner Porträts für saarländische Industrielle zwar Fabrikgebäude und repräsentative Wohnhäuser abgebildet, die Funktion ist aber analog zu verstehen.

³⁵⁷ (B-Gielsdorf-22, Abb. 577).

³⁵⁸ (B-Gielsdorf-23, Abb. 578).

³⁵⁹ SCHMIDT, Eva Elisabeth: „Louis Krevel. Leben und Wirken an Saar und Mosel“, in: *Kultur des Biedermeier. Der Maler Louis Krevel*, hg. von Christof Trepesch, Ausst.-Kat. Wechelausstellungspavillon

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

angenommen.³⁶⁰ Wohl im Zuge der revolutionären Unruhen kehrte er in das Rheinland zurück und ließ sich in Köln nieder.³⁶¹ Die frühesten hier dokumentierten Porträts stammen aus dem Jahr 1836 und zeigen die Eheleute Philipp und Maria Theresia v. Kempis.³⁶² Bereits 1831 schuf Kregel Halbfigurenporträts des Fürsten und der Fürstin zu Salm-Salm, die allerdings mit 40 x 31 cm noch unterlebensgroß ausfallen. Diese Bilder gehören also noch dem frühen nachrevolutionären Typus an und zeigen, dass zu dieser Zeit das kleine Format auch für Porträts hochadeliger Modelle gewählt wurde.³⁶³

Im Jahr 1833 schuf Louis Kregel das Porträt des Grafen Franz Ludwig Beissel v. Gymnich (†1837), das mit 67 x 56 cm bereits größer ausgefallen ist als die Gemälde für die Fürsten Salm-Salm.³⁶⁴ Ende der 1830er Jahre erhielt der Maler von den Beissel v. Gymnich einen Großauftrag, der für das Schaffen Kregels und für die Entwicklung des rheinischen Adelsbildnisses von Bedeutung gewesen ist. Es handelt sich dabei um die Arbeiten, die Kregel für das Schloss Frens schuf und bei denen originale Gemälde als Vorlage für eine einheitlich gestaltete Ahnengalerie dienten.³⁶⁵

Für die Arbeiten Kregels ist seine detaillierte und meisterliche Wiedergabe unterschiedlicher Materialien charakteristisch. Insbesondere die Lichtwerte und Reflexe von glänzenden Oberflächen gehören zur Spezialität des Malers und tragen wesentlich zum repräsentativen Charakter seiner Bildnisse bei.

Die Erweiterung des Bildausschnitts und der Bildgröße ist aber über das Werk Kregels hinaus zentrales Merkmal des rheinischen Adelsporträts um die Mitte des 19. Jahrhunderts.

des Saarland Museums 19.8.–11.11.2001/Städtisches Museum Simeonstift Trier 9.12.2001–2.6.2002, Worms 2001, S. 1–12, hier S. 2. u. THIEME-BECKER XXI 1927, S. 523.

³⁶⁰ BECKER, Wolfgang: *Paris und die deutsche Malerei 1750–1840* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 10), München 1971. Schmidt nennt als weitere zusätzliche Lehrer François-Joseph Kinson und Robert Lefèvre, vgl. SCHMIDT, Eva Elisabetha: *Louis Kregel (1801–1876). Leben und Werk. Ein Beitrag zur Porträtmalerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bonn 2009. Zugl. Bonn, Univ., Diss. 2003, S. 17 f.

³⁶¹ SCHMIDT 2001, S. 2 f.

³⁶² Durch Kopien dokumentiert, vgl. B-Rankenberg-7 und 8 (Abb. 195 und 196).

³⁶³ Die Bildnisse haben sich erhalten und befinden sich heute in Schloss Anholt, vgl. Vliegenthart, Adriaan W.: *Bildersammlung der Fürsten zu Salm*, Rhede 1981, S. 190 und S. 198.

³⁶⁴ Das Porträt konnte nicht in das Inventar der Frenser Bildnissammlung aufgenommen werden; ob es sich noch in Frens befindet, ist unbekannt. Es ist aber in einem unverzeichneten Bestand der LVR Archivberatungsstelle dokumentiert, vgl. Materialsammlung Dr. Dieter Kastner, LVR Archivberatungsstelle Altregistratur.

³⁶⁵ Vgl. unten Kap. III.A.2.5 Ahnengalerie Schloss Frens.

2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte

Düsseldorfer Malerschule

Im Gegensatz dazu scheint die Düsseldorfer Malerschule kaum in das regionale Adelsporträt gewirkt zu haben. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass rheinische Adelige dort größere Aufträge erteilten, doch sind dies in erster Linie Aufgaben der Monumentalmalerei für Innenräume von Schlössern oder Kirchen. Im Porträtbereich scheint sich lediglich Carl Ferdinand Sohn, der zwischen 1829 und 1842 für die Familien Mirbach, Gudenau und Wolff Metternich arbeitet, größerer Beliebtheit erfreut zu haben.³⁶⁶ Werke anderer Mitglieder und Absolventen der Düsseldorfer Akademie, wie solche von Wilhelm Volkhardt (1845)³⁶⁷, Peter Molitor (ca. 1850)³⁶⁸, Julius Amatus Roeting (1854)³⁶⁹, tauchen im Gegensatz dazu nur vereinzelt auf.

Objektive Malerei? – Konkurrenz durch die Fotografie

Aus der Mitte des 19. Jahrhunderts haben sich einige Werke des Aachener Malers Lambert Hastenrath erhalten. Die Ausführung ist bei Hastenrath in den Farben stumpfer und die Malweise trockener als bei Krevel oder Sohn. Zwischen 1852 und 1865 malte Hastenrath verschiedene Mitglieder und Verwandte der Familie v. Wüllenweber. Von diesen Bildnissen ist das Dreiviertelporträt des Appellationsgerichtsrats Krey das aufwendigste.³⁷⁰ Die offene und entspannte Körperhaltung des Modells erzielt mit dem leicht zur Seite geneigten Kopf eine stimmige und natürliche Gesamtwirkung. Während die juristischen Werke auf dem beigegestellten Schreibtisch einen direkten Bezug zum Modell haben, wirkt der Rest des nur angedeuteten Interieurs wie die Kulisse eines Fotoateliers. Der Vorhang im Hintergrund links ist lediglich ein konventionelles Versatzstück. Er hat weder eine symbolische Bedeutung, noch dient er als schlüssiges Kompositionsmittel oder zeugt von einer besonderen Fähigkeit des Künstlers, Stoffe darzustellen.

In den anderen Porträts für die Freiherren v. Wüllenweber³⁷¹ grenzt Hastenrath den Bildausschnitt stärker ein. Bei den Herrnporträts kommt dem Künstler die einheitliche

³⁶⁶ Porträts der Eheleute v. Mirbach (X-Harff-18 u. 19, Abb. 702 u. 704), Porträts der Damen v. d. Vorst-Lombeck-Gudenau (X-Harf-20–21, Abb. 706 u. 707) und Porträt der Josephine Wolff Metternich (X-Gracht-4, Abb. 652).

³⁶⁷ Porträt der Eheleute Geyr v. Schweppenburg, (B-Gielsdorf-23, Abb. 578).

³⁶⁸ Porträt von Ludwig v. d. Bongart (B-Paffendorf-12, Abb. 404).

³⁶⁹ Porträt von Fürst Joseph zu Salm-Reifferscheidt-Dyck (A-Dyck-30, Abb. 95).

³⁷⁰ In den untersuchten Adelsmuseen ist B-Myllendonk-28 (Abb. 543) eines der wenigen Porträts des 19. Jahrhunderts, die bürgerliche Verwandten zeigen.

³⁷¹ Elise Freifrau v. Wüllenweber, geb. Leford 1857 (Abb. 534); 1859 Theodor Freiherr v. Wüllenweber (Abb. 533) und 1865 Theresia Lichtschlag (Abb. 535).

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

dunkle Kleidermode entgegen: Hierdurch ergibt sich eine Konzentration der künstlerischen Mittel auf den Kopf bzw. das Gesicht. Die Damenporträts von Hastenrath fallen im Vergleich dazu schwächer aus. Die Details der Kleidung sind wie die Gesichtszüge mit großer Neutralität gemalt und verraten keine künstlerische Anteilnahme am Modell. Es ist möglich, dass diese Wirkung auf die Zuhilfenahme von Fotografien zurückzuführen ist. Allerdings ist über Hastenrath und seine Vorgehensweise nichts bekannt.³⁷²

Für Maler wie Léon Herbo, Jenny Hippenmeyer, Carl v. Plüskow und Heinrich Windhausen ist die Zuhilfenahme von Fotografien hingegen ebenso bezeugt wie für den Düsseldorfer Akademieprofessor Walter Petersen. Von diesen Künstlern befinden sich einzelne Werke oder kleine Gruppen in den Sammlungen.³⁷³ Teilweise sind es Porträts, die posthum³⁷⁴ nach Vorlagen von Fotografien entstanden, teilweise wurden Fotografien eingesetzt, um die Porträtsitzungen zu sparen oder abzukürzen.³⁷⁵ Durch die enge Anbindung an die Fotografie verloren einige dieser Künstler spezifische Möglichkeiten der Malerei aus den Augen. Die genuinen Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten der Farbe kommen bis in die 1890er Jahre kaum zum Einsatz. Stattdessen diente die Malerei einer flachen und unpointierten Wiedergabe von Oberflächen. Fast scheint es, als hätten sich die Maler bemüht, die teilnahmslose vermeintliche Objektivität der Fotografie anzustreben.

Porträtmalerei um die Mitte des 19. Jahrhunderts

Die rheinische Porträtmalerei zwischen 1835 und 1855 knüpfte hinsichtlich der Bildgröße und des Bildausschnitts an die Vorbilder des barocken Adelsbildnisses an und übertraf diese bisweilen. Insbesondere im Werk von Kregel werden die repräsentativen Möglichkeiten der Malerei ausgeschöpft. Ab der zweiten Hälfte der 1850er Jahre setzt sich eine neutrale Verwendung der malerischen Mittel durch. Von nun an wird der Einfluss der fotografischen Reproduktion auf die Gemäldeproduktion immer stärker spürbar. Das

³⁷² FEY, Johann: „Zur Geschichte Aachener Maler des 19. Jahrhunderts“, in: *Aus Aachens Vorzeit. Mitteilungen des Vereins für Kunde der Aachener Vorzeit*, Jg. 10, Nr. 4/8, 1897, S. 53–92, S. 73.

³⁷³ L. Herbo (Abb. 478), J. Hippenmeyer (Abb. 296, 309, 386, 445 u. 568), C. v. Plüskow (Abb. 195–198, 207, 561–562), H. Windhausen (Abb. 461).

³⁷⁴ So das Porträt des Constantin v. Ruys-Nieuwenbroeck von Windhausen 1878 (Abb. 461) und das des Grafen Max Hubertus v. Loë von Hippenmeyer 1902 (Abb. 296).

³⁷⁵ Über die Porträts seiner Eltern (Abb. 197 u. 198) schreibt Max v. Kempis: „89/ u. 90/ Eheleute Kempis – Solemacher im Juli 1888 von dem vorderseitig genannten Malern Carl von Plüskow teils nach dem Leben teils nach Photographien aus dem Jahr 1871 gemalt“, vgl. Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: (Hefte von Max v. Kempis).

2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte

neue Medium verdrängte nicht nur die anspruchslose Porträtmalerei der bürgerlichen Mittelschicht, sondern beeinflusste auch die Ausführung des Adelsporträts. Den besseren Künstlern gelang weiterhin eine lebendige Modulation in Farbeinsatz und Komposition. Die Mehrheit der Porträts dieser Epoche zeichnet sich jedoch durch eine gleichförmige Ausleuchtung und Oberflächenbehandlung der gesamten Bildfläche aus. Gleichzeitig ist die Farbpalette beschränkt und der Farbauftrag dicht, dabei aber flach. Neben dem bereits erwähnten Lambert Hastenrath sind in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die in Köln ansässige Schweizerin Jenny Hippenmeyer und der Maler Carl v. Plüskow wiederholt für unterschiedliche rheinische Adelsfamilien tätig. Allerdings kann man bei ihnen nicht, wie in Krevels Fall, von bevorzugten Malern des rheinischen Adels sprechen. Deutlich überwiegen in den Sammlungen Einzelbildnisse unterschiedlicher Porträtisten, zu denen auch überregional bekannte Größen wie Julius Roeting³⁷⁶, Walter Petersen³⁷⁷ und Heinrich Lauenstein gehören.³⁷⁸

Hinsichtlich der Herkunft der beauftragten Maler zeigt sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eine große Mobilität. In den Sammlungen existieren Porträts von Malern aus München, Berlin, Rotterdam, Wien und Brüssel.³⁷⁹ Fast immer handelt es sich um punktuelle Erscheinungen für Einzelporträts oder Pendants von Ehegatten, aus denen sich keine Nachfolgeaufträge in der Familie oder der Region ergaben. Es bleibt unklar, wodurch sich diese Maler empfohlen haben und wie der Kontakt zur jeweiligen Familie zustande kam. Eine klare regionale Orientierung und Vorliebe für eine bestimmte Schule oder künstlerische Ausrichtung lässt sich bei dieser Diversität nicht ausmachen.

Neues Selbstbewusstsein

Bei den Werken aus der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts zeigt sich ein verstärktes Naturstudium der Künstler. Ludwig Grafs Porträts des Grafen und der Gräfin v. Loë von

³⁷⁶ Porträt des Fürsten Joseph zu Salm-Reifferscheidt-Dyck (1854).

³⁷⁷ Porträt des Grafen Friedrich Leopold v. Loë (letztes Viertel 19. Jahrhundert).

³⁷⁸ Porträt des Freiherrn Geyr v. Schweppenburg (ca. 1904).

³⁷⁹ München: Ernst Friedrich v. Liphardt (1866, B-Caen-2, Abb. 446), Angelo Graf v. Courten (1898 und 1912, B-Wissen-28 und 31, Abb. 305 und 308); Berlin: Fritz Hummel (ca. 1880, A-Wissen-19, Abb. 133); Rotterdam: Johannes Weiland (1879, Slg. Harff, o. Abb.); Wien: Ludwig Graf (1891, A-Wissen-17 und 18, Abb. 131 und 132); Brüssel: Léon Herbo (1892, B-Caen-34, Abb. 478).

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

1891 zeigen in Kolorit, Lichtführung und der atmosphärischen Bildtiefe eine große maltechnische Souveränität.³⁸⁰ Ob sich der aus Wien stammende Ludwig Graf länger im Rheinland aufgehalten hat, ist nicht bekannt.³⁸¹

Der letzte bedeutende Porträtist der regionalen Elite ist Fritz Reusing. Reusing lernte an der Düsseldorfer Akademie bei Peter Janssen, Hugo Crola und Arthur Kampf und war Meisterschüler in der Klasse von Claus Meyer.³⁸² Das früheste Werk in den untersuchten Sammlungen ist das Porträt des Freiherrn v. Romberg aus dem Jahr 1900. Es handelt sich um eine kontrastreiche und locker gemalte Komposition, die in deutlichem Gegensatz zu der Ateliermalerei der vorherigen Malergeneration (1860–1890) steht. Stark vom impressionistischen Pinselduktus beeinflusst, schafft Reusing eine Bildnismalerei, die bei aller Qualität der Farbwerte und trotz der lockeren Pinselführung dem Repräsentationsbedürfnis der Wilhelminischen Epoche nachkommt. In den untersuchten Sammlungen finden sich Bildnisse von Reusing aus der Zeit zwischen 1900 und 1926, doch bleibt Reusing bis zu seinem Tod im Jahr 1956 der gesuchteste Maler der adeligen und bürgerlichen Elite im Rheinland.³⁸³ Neben der farblichen Souveränität zeichnen sich Reusings Porträts durch originelle und variationsreiche Bildkomposition und Positur der Modelle aus. Auch im Bereich der Porträtzeichnung hat Reusing Überdurchschnittliches geleistet.

Der Vertreter einer eher konservativen Bildnismalerei ist der in München tätige Karl Rickelt, der zwischen 1906 und 1909 wiederholt Porträtaufträge der Familie v. Wüllenweber erhielt und später der bevorzugte Porträtist von Adolf Hitler wurde.³⁸⁴

Rückzug ins Private

Mit dem Ende des Kaiserreiches, den wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen der 1920er und 1930er Jahre verändern sich die Ansprüche und Möglichkeiten des Adelsporträts erneut. In die Ahnengalerien reihte sich die letzte Generation rheinischer Adelige in

³⁸⁰ Slg Wissen (A-Wissen-17 und 18, Abb. 131 und 132).

³⁸¹ Das Porträt des Fürsten Salm-Salm in der Sammlung Anholt aus demselben Jahr, vgl. VLIEGENTHART 1981, S. 190 u. S. 198.

³⁸² BRÜES, Otto: „Fritz Reusing“, in: *Fritz Reusing. Bedeutende Männer – schöne Frauen*, Düsseldorf 1954, S. 5.

³⁸³ *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819–1918*, Bd. 3, hg. vom Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof und von der Galerie Paffrath, München 1998, S. 135 f.

³⁸⁴ Der aus Westfalen stammende Rickelt war erst seit 1936 in Köln ansässig und lebte vorher in München, vgl. *Kölnischer Bildersaal* 2006, S. 277.

2. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte

den Uniformen des verlorenen Krieges ein. Für den persönlichen Bedarf entstanden kleinformatige skizzenhafte Porträts, die auf eine spontane und individuelle Erfassung der Modelle zielten. Immer öfter wird aber die Ölskizze durch eine Zeichnung abgelöst.

Nach dem Zweiten Weltkrieg entstehen kaum noch Adelsporträts. Nur einzelne Familien bemühen sich, die Tradition des Adelsbildnisses fortzuführen. Namhafte Porträtisten stehen ihnen dabei nicht zur Verfügung, stattdessen sind es häufig malende Standesgenossen, die hier eine künstlerische Nische gefunden haben.

Zusammenfassung

Die Entwicklung des rheinischen Adelsbildnisses kann, wie gezeigt wurde, in unterschiedliche Phasen gegliedert werden. Epochen, in denen über einen längeren Zeitraum verbindliche Standards vorherrschen und sich Veränderungen nur allmählich manifestieren, stehen einschneidenden Zäsuren gegenüber. Die deutlichsten Veränderungen erlebte die regionale Porträtproduktion durch den Dreißigjährigen Krieg, die Französische Revolution und die Weltkriege im 20. Jahrhundert.

In der ersten Phase des Untersuchungszeitraumes verliert das Bildnis schnell die Reminiszenzen an den klerikalen Zusammenhang. Die Durchsetzung des weltlich-repräsentativen Porträts vollzieht sich dabei auf breiter Front, aber soziologisch gesehen nicht von oben nach unten. Zwar spricht einiges dafür, dass die regierenden Fürstentümer der Region als Erste zu dieser Form der Darstellung neigten, doch folgte, betrachtet man den überlieferten Bestand, nicht der landständische Adel, sondern die Bürger und Patrizier der Stadt Köln.³⁸⁵ Durch den Ausbruch des Achtzigjährigen Krieges ergab sich insbesondere für Köln durch den Zuzug flämischer und niederländischer Künstler ein Innovationsschub, dem sich auch die eingewanderten Meister nicht verschließen konnten.

Die Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges zeigen sich am deutlichsten in Kleidung und im Habitus der Modelle. Um die Mitte des Jahrhunderts ist für die mittleren Formate die Bildnismalerei der Brüder Honthorst verbindlich.

Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts etabliert sich eine gestenreiche und raumgreifende Inszenierung der Dargestellten. Diese geht von Gruppendarstellungen auf großformatige Einzelbildnisse über und erreicht in den letzten Dekaden des 17. Jahrhunderts auch

³⁸⁵ In diesem Zusammenhang ist allerdings zu bedenken, dass die Güter des Adels später schwerer von den Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges betroffen waren – und damit auch etwaige Porträtbestände in den Häusern.

II. Die stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts

das mittlere Format der Adelsbildnisse. Auf der engen, meist ovalen Bildfläche wird das Modell in einem Wechsel von Körper-, Kopf- und Blickrichtung wiedergegeben. Dieses ‚Torsionsporträt‘ bleibt für ein Jahrhundert dominant und verliert seine Verbindlichkeit erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts.

Ab den 1760er Jahren setzt sich im rheinischen Adelsporträt eine kompositorische Beruhigung durch. Ostentative Gesten, Galakleidung und herrschaftliche Kulissen kommen nun seltener vor. In mehrfacher Hinsicht werden die Bilder intimer. Sie werden kleiner, der Bildausschnitt rückt näher an die Modelle heran und diese werden nun häufiger in häuslicher Kleidung und bei individuellen Tätigkeiten abgebildet.

Mit der Französischen Revolution entfällt der Adel als Auftraggeber, obwohl die rheinische Bildnisproduktion, wie das Werk von Beckenkamp zeigt, nicht zum Erliegen kommt.

Nach dem Ende der französischen Epoche unterscheiden sich Bildnisse für den Adel zunächst nicht von den Arbeiten für Bürgerliche. Erst in den 1830er Jahren werden erneut adelige Attribute in die Bildfindungen integriert. Das Format wird wieder größer und ein stärkeres Bedürfnis nach Distinktion und Inszenierung erkennbar. Mitglieder und Absolventen der Düsseldorfer Akademie werden zwar vom Adel beauftragt, sie haben aber keine dominante Position, wenn es um Porträtaufträge geht.

Die technische Entwicklung und anschließende Einführung der Fotografie sorgen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für eine Verflachung der künstlerischen Ausführung. Die überlieferten Maler stammen aus einem weiten Einzugsgebiet, so dass im Hinblick auf das rheinische Adelsbildnis von keiner spezifisch regionalen Erscheinung gesprochen werden kann.

Um die Jahrhundertwende lässt sich nochmals die Ausschöpfung malerischer Mittel für das repräsentative Adelsporträt beobachten. Im Zuge des Ersten Weltkrieges, spätestens aber mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, ist das Adelsporträt im Rheinland obsolet geworden.

1. Fürstliche Ahnengalerien allgemein und fürstliche Bildnissammlungen der Region

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

1. Fürstliche Ahnengalerien allgemein und fürstliche Bildnissammlungen der Region

Das Bedürfnis des Menschen, sich seiner Herkunft zu versichern, kann allgemein genannt werden. Wo sich Elitenzugehörigkeit durch biologische Abstammung ergibt, spielt der Nachweis derselben verständlicherweise eine bedeutende Rolle.³⁸⁶ Ohne hier auf biblische Abstammungsreihen, antike Ahnenkulte oder mittelalterliche Sakralausstattung einzugehen, lässt sich sagen, dass die Inszenierung der Herkunft im Bemühen um eine Abgrenzung zu anderen Personenkreisen als eine historisch verbreitete Strategie der Elitenbildung anzusehen ist.³⁸⁷ Im europäischen Mittelalter hatten die Grablegen im Gedächtnis der Adelsfamilien eine besondere Bedeutung. Diese Begräbnisplätze erfüllten neben der liturgischen Funktion auch das Bedürfnis nach Distinktion. Sie dienten dem Gedächtnis der Toten im Sinne einer Vergegenwärtigung, die in Andacht und Gebet dem Seelenheil der Verstorbenen galt. Sie vermittelten aber ebenso die herausgehobene soziale Stellung des Verstorbenen und damit auch die hohe Position der hinterbliebenen Familie.³⁸⁸

Von solchen Grablegen abgesehen setzte ein größeres Interesse von adeligen Familien an ihren Vorfahren erst Ende des 15. Jahrhunderts ein.³⁸⁹ Insbesondere die intensive Beschäftigung des Kaisers Maximilian I. mit seinen Ahnen scheint in der Folge für den Adel insgesamt vorbildhaft geworden zu sein.³⁹⁰ Die in Chroniken, Stammbüchern, Holzstichen und Gemälden visualisierten Ahnen hatten keine liturgische Funktion mehr. Sie

³⁸⁶ Vgl. OEXLE 1995, S. 37 ff.

³⁸⁷ Zur Inszenierung der Ahnenbildnisse in der Römischen Republik vgl. FLAIG, Egon: „Die Pompa Funerbris. Adelige Konkurrenz und annalistische Erinnerung in der Römischen Republik“, in: *Memoria als Kultur*, hg. von Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1995 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 121), S. 115–148. Bemerkenswert ist, dass sich die Ahnenverehrung nur auf jene erfolgreichen Vorfahren beschränkte, die ein öffentliches Amt bekleideten, die übrigen hörten in gewisser Weise auf zu existieren. Ebd., S. 121 f. Adolf Reinle befasst sich ausführlich mit den unterschiedlichen Ausformungen und Entwicklungslinien des herrscherlichen Repräsentationsbilds, vgl. REINLE 1984, S. 66–99.

³⁸⁸ Zur liturgischen und sozialen Funktion der Grablegen vgl. MEYS, Oliver: *Memoria und Bekenntnis. Die Grabdenkmäler evangelischer Landesherren im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation im Zeitalter der Konfessionalisierung*, Regensburg 2009, S. 21 f. Dort auch weiterführende Literatur.

³⁸⁹ Zum Familienbewusstsein des hohen deutschen Adels im Spätmittelalter vgl. SPIESS, Karl-Heinz: „Familie und Verwandtschaft im deutschen Hochadel des Spätmittelalters“, in: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Beihefte Nr. 111, 1993, S. 485–493.

³⁹⁰ Zu den genealogischen Untersuchungen, die der Kaiser veranlasste, vgl. WIESFLECKER, Hermann: *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, Bd. 5, München 1986, S. 362–380. Zu deren Vorbildfunktion für den deutschen Adel vgl. SEIGEL, Rudolf: „Zur Ge-

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

dienten der Legitimation des eigenen Status und konnten nachfolgenden Generationen Vorbild sein. Stammbäume und Ahnenporträts wurden ab dem Ende des 15. Jahrhunderts zur Ausstattung einzelner Schlossräume benutzt, Letztere fanden als Figureschmuck auch an den Schlossfassaden Verwendung.³⁹¹ Bevor in Deutschland die Raumform der Galerie eingeführt wurde, sind die teilweise fiktiven Ahnenreihen der Herrscherfamilien in Stammstuben, Tugend- oder Fürstensälen abgebildet worden.³⁹² Solche Räume sind beispielsweise für die sächsischen Schlösser Wittenberg, Augustusburg und Torgau belegt.³⁹³

Götz hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Galerie als Raumform in Frankreich entstanden ist, ihre Nutzung zur Ausstellung von Kunstwerken allerdings aus Italien stammt und bereits um 1600 der Begriff Galerie gleichermaßen den Raum und die ausgestellte Sammlung bezeichnet.³⁹⁴

Ein sehr frühes Beispiel für eine Ahnengalerie, bei der Raumform und die Ausstattung gleichermaßen als Galerie gelten können, findet sich in Deutschland im Kapellengang der Residenz von Landshut.³⁹⁵ Dieser um 1543 vollendete Raum verband den „deutschen“ mit dem „italienischen Bau“ und bildete die Erschließung der Schlosskapelle.³⁹⁶ Die malarische Ausstattung stammte von Hans Bocksberger und zeigte unter anderem die fiktive Ahnenreihe des Auftraggebers Herzog Ludwig X.³⁹⁷ Für die Galerie in dem Schloss Augustusburg bei Chemnitz erhielt Lucas Cranach der Jüngere 1571 den Auftrag, die Brustbilder der sächsischen Kurfürsten zu kopieren, wie sie in Wittenberg und anderen Orten in den Stammstuben abgemalt waren.³⁹⁸ Der spanische Saal im Schloss Ambras entstand

schichtsschreibung beim schwäbischen Adel in der Zeit des Humanismus“, in: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte*, 40. Jg. 1981, 1982, S. 93–118, hier S. 100 f. Reinle betont den breitgefächerten Einsatz, den der Kaiser von seinem Bildnis machte, vgl. REINLE 1984, S. 148.

³⁹¹ Vgl. MÜLLER, Matthias: *Das Schloß als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470–1618)* (Historische Semantik, Bd. 6), Göttingen 2004, S. 216 f. Zu Bildnisreihen einzelner Dynastien an ihren Residenzen vgl. REINLE 1984, S. 92 f.

³⁹² GÖTZ, Wolfgang: „Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland“ in: *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*, hg. von Klaus Ertz, Köln 1980, S. 273–295, S. 278.

³⁹³ Vgl. MÜLLER 2004, S. 224 f.

³⁹⁴ GÖTZ 1980, folgt hier PRINZ, Wolfram: *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970, S. 13 und 11.

³⁹⁵ Zwischen 1530 und 1539 entstand im Neuen Bau des Kardinals Albrecht v. Brandenburg in Halle eine Galerie, über deren Ausstattung aber nichts überliefert ist, vgl. KORSCH, Evelyn, „Galerien“, in: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe*, Teilband 1: Begriffe, hg. von Werner Paravicini, Ostfildern 2005, S. 426 f.

³⁹⁶ GÖTZ 1980, S. 273–295, hier S. 273 f.

³⁹⁷ Ebd., S. 274.

³⁹⁸ Ebd., S. 278.

1. Fürstliche Ahnengalerien allgemein und fürstliche Bildnissammlungen der Region

zwischen 1569 und 1572 und war mit der Porträtreihe der Tiroler Herrscher ausgestattet.³⁹⁹ Zwischen 1586 und 1591 baute man in Dresden den Langen Gang, der von dem Maler Heinrich Göding mit Ahnenporträts geschmückt wurde.⁴⁰⁰

Götz bemerkt, dass der Unterschied zwischen Galerie und Saal in Deutschland sowohl ikonologisch als auch in Bezug auf die Raumform ambivalent bleibt.⁴⁰¹ Die Unterscheidung, ob es sich im Einzelfall um einen Ahnensaal bzw. um eine Ahnengalerie handelt, ist in einer Arbeit, die nach der Entstehung der Raumform der Galerie fragt, von Bedeutung. In dieser Untersuchung ist es unwesentlich, welche Längen- und Breitenverhältnisse der Raum hat, in dem eine Bildnisreihe von Ahnen präsentiert wird.

Es bleibt festzuhalten, dass Ahnengalerien – im Sinne zusammenhängender Bildnisreihen agnatisch verwandter Personen – ab dem Ende des 15. Jahrhunderts in Stammstüben präsentiert werden. Im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts setzt eine repräsentative Aufwertung der Ahnengalerien ein, die nun architektonisch stärker inszeniert werden. Als dynastisches Demonstrationsmittel hat sich die Zurschaustellung von Ahnenbildnissen in Galerien oder Sälen bei der Elite der Reichsfürsten bis zum Ende des 16. Jahrhunderts durchgesetzt.

Ahnengalerien und Bildnissammlungen rheinischer Fürsten

Die Vorfahren der Herzöge von Jülich-Kleve und Berg waren vor allem durch ihre Grabmäler dokumentiert. Dabei ergab sich in den Grablegen Altenberg, Kleve und Nideggen, später in Düsseldorf, durch die Ansammlung von Grabmälern unterschiedlicher Generationen und durch die Verwendung von Ahnenwappen am einzelnen Grabmal eine dynastische Retrospektive, die der Zielsetzung von Ahnengalerien entsprach.⁴⁰² Hier wurde die ererbte soziale Stellung des Verstorbenen durch den Nachweis der Ahnen betont, doch strahlte diese auch auf die übrigen Mitglieder des Hauses ab. Im Fall des Grabmals von Adolf I. und Margarete v. Berg (†1425) wurden seitlich der Tumba statt Ahnenwappen oder Pleurants die 16 Kinder des Paares abgebildet. Damit verweist dieses Grabmal nicht

³⁹⁹ Ebd.

⁴⁰⁰ KORSCH 2005, S. 428.

⁴⁰¹ GÖTZ 1980, S. 278.

⁴⁰² Eine Übersicht über die erhaltenen Grabdenkmäler gibt: HILGER, Hans Peter: „Grabdenkmäler der Häuser Jülich, Kleve, Berg, Mark und Ravensberg“, in: *Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich – Kleve – Berg*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Haus Koekkoek (Kleve) 15.9.–11.11.1984/Stadtmuseum Düsseldorf 25.11.1984–24.2.1985, Kleve 1984, S. 181–208.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

auf die Herkunft und Vergangenheit der Familie, sondern auf ihre Kontinuität und damit in die Zukunft.

Von einer systematischen Instrumentalisierung der Grabmäler zur dynastischen Legitimation kann allerdings nicht die Rede sein.⁴⁰³ Bis zum Aussterben des Hauses Mark-Kleve gab es keine zentrale Grablege für die Dynastie und selbst Ehegatten wurden nicht immer an einem Ort bestattet.⁴⁰⁴ Es wurden keine Bemühungen unternommen, Ahnengräber durch Überführung an einem Ort zu kumulieren, um so eine lückenlose Abstammungsreihe zu bilden. Bei diesen Denkmälern überwog die liturgische Funktion. Des Weiteren ist zu bedenken, dass die Bildnisse auf diesen Grabmälern Idealtypen darstellen und noch nicht als Porträts im neuzeitlichen Sinn verstanden werden können.⁴⁰⁵

Porträts von Individuen tauchen im Untersuchungsraum zunächst im Zusammenhang mit Stifterbildern auf.⁴⁰⁶ Ab dem 15. Jahrhundert finden auch eigenständige Porträtmalerei Verbreitung.⁴⁰⁷ Besonders fokussiert lässt sich diese Entwicklung anhand einer ungewöhnlichen Ahnengalerie nachweisen. Es handelt sich dabei um das in der Mitte des 17. Jahrhunderts entstandene, vielfach kopierte Gruppengemälde der Herzöge von Kleve (Abb. 1). Auf diesem Bild sind die Porträts von sechs Herzögen des Jülich-Klevischen Herrscherhauses vereint. Dabei fällt die Verwendung unterschiedlicher Bildvorlagen besonders ins Auge.⁴⁰⁸ Als Vorlage für die Porträts Adolfs I. (reg. 1394–1448) und Johanns I. (reg. 1448–1481) dienten offensichtlich Stifterbilder.⁴⁰⁹ Beide Herzöge sind betend dargestellt, ihre Hände sind vor der Brust zusammengelegt. Die Oberkörper sind zur Seite gewandt und der Blick ist nach oben bzw. zur Seite gerichtet. In der Kombination mit den

⁴⁰³ Neben den genannten Grablegen wurden bedeutende Familienmitglieder in Bedburg, Fröndenberg, Hamm, Bielefeld und Rom bestattet, vgl. HILGER 1984, S. 182; S. 193 f. und S. 201–207.

⁴⁰⁴ So befindet sich das Grabmal von Wilhelm V. (†1592) in Düsseldorf, seine Ehefrau war aber in Kleve bestattet worden.

⁴⁰⁵ Zur Idealisierung und dem Realismus der unterschiedlichen Gisantstypen vgl. HILGER 1984, S. 182–184.

⁴⁰⁶ Kusche sieht allerdings insgesamt die Entwicklung des Repräsentationsbildnisses (insbesondere des ganzfigurigen) aus dem sakralen Stifterbildnis kritisch. Vgl. KUSCHE, Maria: „Der christliche Ritter und seine Dame“ – das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur“, in: *Pantheon. Internationale Jahresschrift für Kunst*, Bd. 49, 1991, S. 4–35, insbesondere S. 13 ff. und S. 29.

⁴⁰⁷ Besonders früh das nur noch als Kopie des 17. Jahrhunderts vorhandenen Bildnis des Walter von Rottkirchen von 1479, vgl. WAGNER, Rita: „Überlegungen zu Wallrafs ‚Cölnischer Portrait-Sammlung‘“, in: *Lust und Verlust I. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler*, hg. von Hiltrud Kier/Frank Günter Zehnder, Köln 1998, S. 418.

⁴⁰⁸ Zum frühen Tafelbildnis und seinem höfischen Gebrauch vgl. REINLE 1984, S. 146–151.

⁴⁰⁹ Die Vorlagen für die Porträts bestimmt Irmgard Hantsche: Für das Porträt Adolfs I. (reg. 1394–1448) war Vorlage ein Stifterbild aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, das sich im Chor der Klever Stiftskirche befand. Das Porträt von Johann I. (reg. 1448–1481) soll die Kopie des rechten Flügels eines Diptychons sein, der sich heute im Louvre befindet. Vgl. HANTSCHE 2008, S. 30–33.

1. Fürstliche Ahnengalerien allgemein und fürstliche Bildnissammlungen der Region

anderen Porträts ergibt sich kein inhaltlicher oder kompositorischer Sinn. Die Haltung der Figuren wird nur im Zusammenhang eines Flügelaltars oder eines Diptychons verständlich. Hier zeigt sich die große Bedeutung von Stifterbildern in der frühen Porträtkunst am Niederrhein.⁴¹⁰ Für ein authentisches Bildnis mussten spätere Generationen auf die Porträts aus liturgischem Kontext zurückgreifen. Autonome Porträts lagen offensichtlich nicht vor.

Mit den folgenden Generationen ändert sich die Bildvorlage: Johann II. (reg. 1481–1521) und sein Sohn Johann III. (reg. 1511/21–1539) sind frontal zum Betrachter ausgerichtet. Beide halten in ihrer rechten Hand Nelken – das Symbol ehelicher Treue. Obwohl die Originale nicht mehr vorhanden sind und sich auch keine passenden Pendants erhalten haben, kann man aufgrund der Symbolik der Nelke mit Hantsche davon ausgehen, dass es sich bei den Vorlagen um Hochzeitsporträts handelte.⁴¹¹

Die Bildnisse von Wilhelm V. (reg. 1539–1592) und Johann Wilhelm (reg. 1592–1609) beschließen die ‚Ahnengalerie‘. Ihre Porträts, mit der Wendung des Oberkörpers ins Halbprofil, entsprechen dem Porträtstandard des 16. Jahrhunderts. Die Orientierung der Figur ist für ein Herrenporträt typisch. Vom Betrachter aus richtet sich der Herr nach rechts. Ein weibliches Pendant konnte somit kompositorisch stimmig auf der heraldisch korrekten linken Seite platziert werden.⁴¹² Ob in diesen Fällen tatsächlich Porträts der Ehefrauen existierten, ist unbekannt. Das Original des Altersporträts von Wilhelm V. wurde 1591 von Johan Malthain gemalt.⁴¹³ Zu diesem Zeitpunkt war seine Frau Maria v. Österreich bereits zehn Jahre tot und es ist zweifelhaft, ob in diesem Fall ein Pendant existierte. Die Porträtvorlage für das Bildnis des Herzogs Johann Wilhelm entstand dagegen 1599, weshalb man vermuten könnte, dass es anlässlich der zweiten Hochzeit des Herzogs mit Antoinette v. Lothringen geschaffen wurde und ein entsprechendes Pendant vorhanden war.⁴¹⁴

⁴¹⁰ Vgl. oben Kap. II.2 Verortung in der europäischen Kunstgeschichte.

⁴¹¹ HANTSCHKE 2008, S. 33 f. Zur Entwicklung des Porträts zur Anbahnung fürstlicher Ehen vgl. REINLE 1984, S. 150 f.

⁴¹² Vgl. oben Kap. II.1.4 Körper und Raum.

⁴¹³ Das Original ist verschollen, aber durch einen Kupferstich belegt, vgl. HANTSCHKE 2008, S. 35.

⁴¹⁴ Das Original ist ebenfalls verschollen und durch einen Kupferstich belegt, vgl. HANTSCHKE 2008, S. 35–39. Johann Wilhelm heiratete in zweiter Ehe am 20. Juni 1599 Antoinette v. Lothringen, vgl. SCHWENNICKKE, Detlev (Hg.): *Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. Zwischen Maas und Rhein*. Neue Folge, Bd. 18, Frankfurt a. M. 1998, Tafel 17.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Die Herkunft der unterschiedlichen Bildquellen verdient eine kurze Zusammenfassung. Im 15. Jahrhundert findet sich das Porträt als Stifterbild im sakralen Kontext eingebunden. Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts erhält das Bildnis als Brautbild dynastische Funktionen. Es dient der Anbahnung von Ehen bzw. der Dokumentation ihres Vollzugs. Den Porträts vom Ende des 16. Jahrhunderts fehlt die konkrete Symbolik der Hochzeitsbilder. Die Betonung der Gebrechlichkeit des Herzogs Wilhelm V. steht zwar im Widerspruch zum repräsentativen Herrscherbildnis. Durch die stereotype Ausrichtung der Figur bleibt aber auch dieses Porträt der inzwischen etablierten Norm des Herrenporträts verpflichtet. Dies gilt auch für das Bildnis des Herzogs Johann Wilhelm. Solche Porträts dienten nicht primär zeremoniellen und symbolischen Funktionen, sondern gehörten Ende des 16. Jahrhunderts zur standardisierten Porträtausstattung höfischer Repräsentationsräume.⁴¹⁵

Das ursprüngliche⁴¹⁶ Gruppenporträt der sechs Herzöge von Kleve, Jülich und Berg entstand, wie durch das Stadtpanorama im Hintergrund nachgewiesen werden konnte, frühestens 1653.⁴¹⁷ Es stellt sich also die Frage, zu welchem Zweck die Mitglieder einer inzwischen ausgestorbenen Dynastie abgebildet wurden, ohne einen Verweis auf die Nachfolgedynastie zu geben. Irmgard Hantsche hat in diesem Zusammenhang die These aufgestellt, das Gruppenporträt der Herzöge sei von den Ständen des Herzogtums Kleve und der Grafschaft Mark in Auftrag gegeben worden.⁴¹⁸ Angesichts der Spannungen, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts zwischen dem neuen Herrscherhaus und den Landständen bestanden, erscheint diese Überlegung schlüssig.⁴¹⁹ Die Ahnenreihe der Herzöge wäre somit eine Huldigung an die angestammte Dynastie, unter deren Regierung die Vorrechte und die politische Mitsprache der Stände noch respektiert wurden. Der Umstand, dass die unterschiedlichen Versionen dieses Bilds zuerst in niederrheinischen Rathäusern

⁴¹⁵ Das ins Halbprofil gesetzte Herrenbildnis setzte sich gleichermaßen für fürstliche, adelige und bürgerliche Modelle durch. In dieser ständeübergreifenden Verbreitung emanzipierte es sich von sakral-liturgischen oder höfisch-zeremoniellen Funktionen und wurde zum profanen Ausstattungsstück.

⁴¹⁶ Das Gemälde existiert in zehn Ausführungen bzw. Kopien, von denen das Exemplar aus Kleve zwar das älteste ist, aber nicht zwangsweise das Original. Vgl. HANTSCHE 2008, S. 57–61.

⁴¹⁷ In diesem Jahr wurde der als Vorlage dienende Stich des Klever Stadtpanoramas gedruckt, vgl. DIE-DENHOFEN, Wilhelm/THISSEN, Bert (Hg.): *Clivo-Polis. Die Stadt Kleve im Jahr 1653, gezeichnet von Henrick Feltman, beschrieben von Hermann Ewich, gedruckt von Jacob van Biesen*, Kleve 2005, S. 16.

⁴¹⁸ HANTSCHE 2008, S. 49 f.

⁴¹⁹ Vgl. oben Kap. I.3.

1. Fürstliche Ahnengalerien allgemein und fürstliche Bildnissammlungen der Region

bezeugt sind, unterstützt die These, das Porträt im Zusammenhang kommunaler Repräsentation zu verorten.⁴²⁰

Einige Porträtserien, die als Restbestände von Ahnengalerien interpretiert werden könnten, waren Ende des 18. Jahrhunderts in der Klever Burg vorhanden. Buggenhagen erwähnt 1795 neben Einzelgemälden Gruppen von vier, fünf und 16 Porträts, auf denen Grafen und Herzöge von Kleve abgebildet waren.⁴²¹ Buggenhagen schreibt, dass die Bildnisse auf verschiedenen Zimmern des Schlosses gefunden wurden. Ob wir es hier mit den Restbeständen einer Stammstube der Klever Dynastie zu tun haben, muss offenbleiben.

Die umfangreichste Bildergruppe stammte aus dem Besitz der Familie v. Hymmen und war erst 1792 nach dem Tod der Charlotte Luise Isabella v. Hymmen (1707–1792)⁴²² an den Antikensaal auf der Klever Burg abgegeben worden.⁴²³ Die Porträts dieser Gruppe entsprachen laut Buggenhagen in Haltung, Gesten und Kleidung den Abbildungen im Stammbuch der Grafen und Herzöge v. Kleve (Abb. 2 bis 4).⁴²⁴ Demnach muss es sich um ganzfigurige Standporträts gehandelt haben, denen großformatige Allianzwappen zugeordnet waren. Ob die 16 Bildnisse aus dem Besitz der Familie Hymmen und die Stiche in dem Stammbuch von 1661 eine gemeinsame Vorlage hatten, die Bildnisse nach den Stichen angefertigt wurden oder die Stiche nach den Bildnissen, lässt sich heute nicht mehr sagen. Buggenhagen hielt die Hymmen'schen Gemälde zumindest für sehr alte Kopien, wenn nicht gar für Originale.⁴²⁵ Dafür spricht auch die Provenienz der Bilder, denn der Vater der Erblasserin, Reinhard Hymmen (1661–1722)⁴²⁶, war Geheimer Rat und Archivar zu Kleve und kann somit als kenntnisreicher Sammler gelten.

⁴²⁰ Hantsche nennt die Städte Kleve, Wesel, Emmerich, Rees, Duisburg und Hamm, vgl. HANTSCHE 2008, S. 50

⁴²¹ BUGGENHAGEN, Ernst Julius von: *Nachrichten über die zu Cleve gesammelten, theils römischen theils vaterländischen Alterthümer und andere daselbst vorhandene Denkwürdigkeiten*, Berlin 1795, S. 46 f.

⁴²² Zu den Lebensdaten der Erblasserin vgl. OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 9. Bd.: Mappe 666–764, Hüchelhoven–Louvenberg* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 77), Köln 1995, S. 75.

⁴²³ BUGGENHAGEN 1795, S. 97 f.

⁴²⁴ *Stammbuch der edelen, hochgebornen Graffen, und durchleuchtigen Hertzogen von Cleve. Zu Arnheim, gedruckt bey Jacob van Biesen, Buchhandler daselbsten. Im Jahr M.DC.LXI*, Arnheim 1661. Online unter URL https://books.google.de/books?id=dOFDAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff 30.01.2022), zur Publikationsgeschichte vgl. GORISSEN, Friedrich: „Das Stammbuch der Grafen und Herzöge von Kleve“, in: *Heimatkalender Kreis Dinslaken*, 1964, S. 28–35

⁴²⁵ Vgl. BUGGENHAGEN 1795, S. 97.

⁴²⁶ Vgl. OIDTMAN Bd. 9, S. 71–75.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Das erwähnte Stammbuch wurde 1661 und erneut 1677 herausgegeben und zeigte die ganzfigurigen Porträts der Grafen und Herzöge v. Kleve mit ihren Wappen und einer kurzen Lebensgeschichte.⁴²⁷ Bemerkenswerterweise begann die Stammreihe mit Helias Grail bzw. seiner Ehefrau Beatrix, Tochter des Theodoricus Ursinus, und führte bis zum Kurfürsten Friedrich Wilhelm v. Brandenburg (Abb. 5). Damit spiegelt das Stammbuch eine Kontinuität wider, die vom sagenhaften Gralsritter über die Grafen und Herzöge von Kleve bis zum damals aktuellen Herrscherhaus der Hohenzollern führt und dem Legitimationsbedürfnis der neuen Landesherren entsprochen haben dürfte.⁴²⁸

Unter den Herzögen von Jülich und Berg aus dem Haus Pfalz-Neuburg entstanden im 17. Jahrhundert zwar größere Porträtgruppen, allerdings zeigen die überlieferten Bildnisse lediglich die damals aktuellen Mitglieder des Herrscherhauses.⁴²⁹ Porträts der Familie Mark-Kleve waren zwar vorhanden; Hinweise auf eine Ahnengalerie, in der die beiden Dynastien verbunden wurden, finden sich aber nicht.⁴³⁰ Die erhaltenen Porträts der Pfalz-Neuburger (Abb. 5 bis 10) stammen größtenteils aus dem neuen Schloss Bensberg.⁴³¹ Da es sich aber um Bildnisse aus dem 17. Jahrhundert handelt, müssen sie ursprünglich für einen anderen Ort geschaffen worden sein.⁴³² In Frage kommt beispielsweise das unter Philipp Wilhelm erbaute Schloss Benrath, für welches ein Saal mit Porträtausstattung belegt ist. Wir wissen, dass man die Benrather Galerie im Bedarfsfall auch ergänzen ließ und sie so immer auf dem neuesten Stand gehalten wurde.⁴³³ Wie aus einem Brief des Kurfürsten Philipp Wilhelm an seinen Sohn hervorgeht, handelte es sich aber

⁴²⁷ DIEDENHOFEN/THISSEN 2005, S. 92. Friedrich Gorissen stellt die schlüssige These auf, Jacob von Biesen habe 1661 für seinen Buchdruck PorträtHolzschnitte der Klever Dynastie aus der Zeit 1609/10 um Abbildungen der brandenburgischen Erben ergänzt, vgl. GORISSEN 1964, S. 28–35.

⁴²⁸ Das Buch ist Kurfürst Fridrich Wilhelm anlässlich seines Besuches in Kleve gewidmet worden. Vgl. DIEDENHOFEN/THISSEN 2005, S. 107.

⁴²⁹ Die Porträts von Herzogs Wolfgang Wilhelm und seiner Frau Katharina Charlotte v. Pfalz-Zweibrücken, von Herzog Philipp Wilhelm und seiner Frau Elisabeth Amalia v. Hessen-Darmstadt; von Johann Wilhelm und seinen Geschwistern Eleonore Magdalena, Alexander Sigismund, Franz Ludwig befanden sich im Besitz der Kunstsammlung der Staatlichen Kunstakademie, vgl. KLAPHECK, Richard: *Die Kunstsammlung der Staatlichen Kunstakademie zu Düsseldorf*, Düsseldorf 1928, S. 20.

⁴³⁰ Im Jahr 1824 wurden 30 Bilder aus Bensberg an die Düsseldorfer Akademie abgegeben. Bei diesen Arbeiten handelte es sich teilweise um Porträts der Familie der Herzöge v. Jülich Kleve Berg und der Pfalz-Neuburger, vgl. SCHAARSCHMIDT, Friedrich: „Fürstliche Bildnisse in der Gemäldesammlung der Kgl. Kunstakademie zu Düsseldorf“, in: *Düsseldorfer Jahrbuch*, Bd. 11, 1897, S. 28–63, hier S. 29.

⁴³¹ Es handelt sich um die Porträts des Kurfürsten Philipp Wilhelm, seiner Gemahlin Elisabeth Amalia Magdalena v. Hessen und weiterer Verwandter.

⁴³² Schaarschmidt äußert die Vermutung, einige der Porträts könnten unter Johann Wilhelm aus Düsseldorf nach Bensberg gebracht worden sein, vgl. SCHAARSCHMIDT 1897, S. 35.

⁴³³ So sollte der Hofmaler Spilberg 1681 das Porträt der Prinzessin Eleonore ergänzen, vgl. LEVIN 1905, S. 155.

1. Fürstliche Ahnengalerien allgemein und fürstliche Bildnissammlungen der Region

bei dieser Bildnisgruppe um keine Ahnengalerie, sondern eine Familiengalerie.⁴³⁴ In der Folgezeit waren die dynastischen Brüche innerhalb der Häuser Pfalz-Neuburg und Pfalz-Sulzbach der Demonstration agnatischer Linearität hinderlich, so dass aus der Benrather Familiengalerie nie eine Ahnengalerie erwuchs.⁴³⁵

Der Kurfürst Johann Wilhelm, dem an der Verherrlichung seines Hauses sehr gelegen war, gab für Schloss Bensberg einen umfangreichen Bilderzyklus in Auftrag. Diese Wand-, Decken- und Kaminausstattung stammte von den Malern Antonio Pellegrini und Antonio Bellucci und thematisierte unter anderem den Ruhm des Hauses Pfalz-Neuburg und die politische und verwandtschaftliche Nähe zu den Habsburgern.⁴³⁶ Eine Ableitung von den Herzögen von Kleve, Jülich und Berg zur Legitimation der pfalz-neuburgischen Herrschaft scheint hingegen weder in Düsseldorf noch in Bensberg oder Benrath erfolgt zu sein. Statt wie bei den Hohenzollern im Fall des Stammbuches der Herzöge von Kleve durch historische Linearität die agnatische Legitimation zu betonen, legten die Pfälzer mehr Wert auf die Zurschaustellung aktueller dynastischer Machtfülle und familiärer Allianzen.⁴³⁷

Im Gegensatz zu den dynastischen Veränderungen, die in den Herzogtümern Kleve, Jülich und Berg im 17. und 18. Jahrhundert erfolgten, erlebte das Kurfürstentum Köln eine für ein geistliches Fürstentum einmalige familiäre Kontinuität. Zwischen 1583 und 1761 gelang es den bayrischen Wittelsbachern, das Erzbistum und Kurfürstentum Köln als eine Art Sekundogenitur ihres Hauses zu behaupten. Da es sich hier um geistliche Fürsten handelte, konnte selbstverständlich von keiner direkten Abstammungsreihe die Rede sein. Allerdings etablierte sich im späten 17. und im 18. Jahrhundert das Bewusstsein einer durchgängigen Wittelsbach-kölnischen Dynastie. Spätestens mit dem Bau und der Ausstattung der Bonner Residenz wurde diese Kontinuität durch den Kurfürsten Cle-

⁴³⁴ „[...] auf dem Saal zu Benrath, alwohe Ich sambt Meiner herzeliebtesten Gemahlin Ld. auch allen meinen liebsten Kinderen abgemahlet, [...]“, zitiert nach LEVIN 1905, S. 155.

⁴³⁵ Weder Johann Wilhelm (reg. 1690–1716) noch Carl Philipp (reg. 1716–1742) oder Carl Theodor (reg. 1742–1799) hatten legitime männliche Erben, so setzte keiner dieser Fürsten sein Haus in direkter männlicher Linie fort.

⁴³⁶ KULTZEN, Rolf/REUSS, Matthias: „Gemäldezyklus des Schlosses Bensberg“, in: *Venezianische Gemälde des 18. Jahrhunderts* (Gemäldekataloge der Bayerische Staatsgemaldesammlungen Alte Pinakothek München Bd. 10,2), hg. von den Bayerischen Gemaldesammlungen, München 1991, S. 103–114, hier S. 111 ff.

⁴³⁷ Eventuell sahen die pfälzischen Wittelsbacher in der Verwandtschaft zur Jülich-Klevert Dynastie auch gar keinen Prestigegegninn.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

mens Joseph auch künstlerisch inszeniert. So verfügte die Residenz innerhalb des Staatsappartements über ein Vorzimmer, das sogenannte Kurfürstenzimmer, in welchem die Porträts sämtlicher Kölner Kurfürsten aus dem Haus Wittelsbach gezeigt wurden (Abb. 23 bis 26).⁴³⁸ Des Weiteren gab es das „Bayrische Zimmer“ – ein Kabinett hinter dem Audienzzimmer –, das mit Porträts von Mitgliedern des bayrischen Herrscherhauses geschmückt war.⁴³⁹ So wurden die Herrschaft der Wittelsbacher am Rhein und die enge Verbindung zum Stammhaus gleichermaßen betont.

Clemens August ließ beim Bau des Treppenhauses von Schloss Augustusburg in Brühl neben der eigenen Büste die Porträts der vier Amtsvorgänger seiner Dynastie ausführen (Abb. 18 bis 22).⁴⁴⁰ Parallel zu der Verherrlichung des Hauses Wittelsbach, als dessen bedeutendstes Ereignis die Krönung Kaiser Albrechts durch seinen Bruder Clemens August im Deckengemälde des großen Speisezimmers zu sehen war, wurde also auch hier die fünf Generationen umspannende Herrschaft der Wittelsbacher im Rheinland unterstrichen.

Für den Salon seines Jagdschlusses Falkenlust gab Clemens August neben dem eigenen Porträt (Abb. 28) die ganzfigurigen Bildnisse seiner bayrischen Verwandtschaft in Auftrag (Abb. 29). Alle Modelle sind als Falkenjäger dargestellt. Dieses Thema wird auch in den Nebenräumen weitergeführt. Hier finden sich in den Supraporten die halbfigurigen Porträts favorisierter Höflinge (Abb. 27, 30 bis 31).⁴⁴¹ Es handelt sich bei dieser Ausstattung um ein Bildprogramm, das Personen unterschiedlichen Ranges in Bezug auf ihre gemeinsame Jagdpassion verbindet. Die Rangunterschiede werden durch die Formate und die Platzierung der Bildnisse sowie die Abstufungen der Uniformen verdeutlicht. Wir haben hier ein mehrfach hierarchisch gestaffeltes Porträtprogramm mit klarem Bezug zur

⁴³⁸ REINKING, Lars: *Stein und Geist. Fürstbischöfliche Herrschaftsrepräsentation im rheinischen Residenzbau des frühen 18. Jahrhunderts* (Düsseldorfer Schriften zur Neueren Landesgeschichte und zur Geschichte Nordrhein-Westfalens, Bd. 80), Essen 2008, S. 89.

⁴³⁹ Das Kabinett war in Blau und Weiß gehalten und entsprach somit farblich der Heraldik der Wittelsbacher, vgl. REINKING 2008, S. 90.

⁴⁴⁰ Das Bildprogramm befindet sich im großen Treppenhaus des Schlosses, vgl. REINKING 2008, S. 176.

⁴⁴¹ Eventuell handelt es sich hierbei um die Mitglieder des von Clemens August gestifteten Ordens vom hl. Hubertus auch Orden von der Gütigkeit genannt, der nur aus zwölf adeligen Mitgliedern bestand, vgl. CLAER, Eberhard von: „Die Bruderschaften und Ritterorden in Bonn zur Zeit der Kurfürsten von Köln“, in: *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein*, Bd. 28/29, 1876, S. 104–196 und RENARD 1896 (a), S. 170.

1. Fürstliche Ahnengalerien allgemein und fürstliche Bildnissammlungen der Region

Funktion des Schlosses vor uns. Der familiär-dynastische Aspekt wird in diesem Bildprogramm um soziokulturelle Verbindungen zwischen Herrscherhaus und Hofadel erweitert.

Zum Abschluss soll noch auf Bildnisgruppen hingewiesen werden, die zwar keine genealogische Thematik hatten, aber als Porträtreihen der höfischen Sphäre stilistische Auswirkungen auf das regionale Adelsporträt gehabt haben könnten. Es handelt sich um zwei Schönheitengalerien, die für den kurpfälzischen bzw. kurkölnischen Hof Ende des 17. Jahrhunderts und zu Beginn des 18. Jahrhunderts angefertigt wurden: die Potentatengalerie in Schloss Poppelsdorf und die Deutschordensgalerie in der Bonner Residenz.

Die Bildnisreihe des kurpfälzischen Hofes zeigt die Hofdamen der Anna Maria Luisa v. Medici.⁴⁴² Erhalten blieben 23 Porträts, die im 19. Jahrhundert aus dem Schloss Bensberg nach Schloss Augustusburg in Brühl abgegeben wurden und sich dort bis heute befinden. Auf den ovalen Bildern (Abb. 12 bis 17) sind die Dargestellten in knappem Halbfigurenausschnitt mit angeschnittenen Armen abgebildet. Die Ausrichtung von Körper und Kopf ist in den meisten Fällen gegenläufig. Daneben fällt die kostbare Kleidung auf, welche die Damen in einem komplizierten System drapierter Stoffbahnen umhüllt. In den Frisuren zeigt sich die Modeentwicklung von knapp 25 Jahren. Bei den früheren Modellen handelt es sich um kunstvoll gestaltete Haartrachten, die mit Schleifen und Spangen zu immenser Höhe getürmt sind und eine kompakte Struktur aufweisen. Das Haar ist ungepudert und fällt in langen Locken in den Nacken. Im Laufe der Zeit lockert sich die Frisur. Die Schmuckstücke werden nun vom Haar gerahmt, statt es in Form zu halten. Bei den späteren Modellen fällt das Haar weiterhin mit langen Locken in den Nacken, doch ist der Aufbau auf dem Kopf weniger hoch und in luftig arrangierte Locken frisiert. Anna Maria Luisa v. Medici ließ diese Bildnissammlung zwischen 1693 und ca. 1716 anfertigen.⁴⁴³ Für die Zeit zwischen 1693 und 1703 ist Johann Justus Borchers als Maler

⁴⁴² Vgl. oben Kap. II.2.

⁴⁴³ Die frühen Hofdamenbildnisse wurden von dem Kölner Maler Johann Justus Borchers ab 1693 gemalt, vgl. WOLF 2015, S. 89. 1703 taucht Borchers letztmalig in den Kabinettskassenrechnungen der Kurfürstin auf, ebd., S. 520. Ein besonders enges Verhältnis hatte die Kurfürstin zur Familie ihres Hofmeisters Graf Schaesberg. Dessen Töchter blieben ihre Hofdamen, bis die Fürstin, nach dem Tod ihres Ehemannes, zurück nach Italien ging. Entsprechend gehören deren Porträts zu der späteren Gruppe der Hofdamenbildnisse und sind sehr wahrscheinlich nur kurz vor dem Tod des Kurfürsten Johann Wilhelm 1716 entstanden, vgl. PETERS, Leo: „Der Kurfürstliche Hof und der Hofadel. Die Familie des Grafen Schaesberg als Beispiel“, in: *Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz*, hg. vom Stadtmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf 17.9.–20.11.1988, Düsseldorf 1988, S. 49–55, hier S. 51 f.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

belegt. Seine frühen Bilder ähneln stilistisch den Porträts, die der Maler Douven von der Kurfürstin anfertigte; die späteren Bildnisse zeigen den modischen Einfluss Frankreichs. In den gegenläufigen Körperhaltungen der Porträtierten, den komplizierten Arrangements der Kleidung und der Frisuren ist allen Bildern ein analoges Stilempfinden gemein. Variationen im Verhältniss zwischen Figur und Umraum sprechen in erster Linie für den sukzessiven Entstehungsprozess der Bilder und nicht zwangsweise für einen Wechsel des Künstlers ab 1703.⁴⁴⁴ Die Gemälde sollen sich ursprünglich in der Düsseldorfer Residenz befunden haben und gelangten nachweislich 1713 in das neue Bensberger Schloss.⁴⁴⁵ Zusammen mit einem lebensgroßen Porträt der Anna Maria Luisa, als Erbin von Florenz, hingen die ursprünglich 36 Hofdamenbildnisse in der Retirade der Kurfürstin.⁴⁴⁶

Über die Schönheitengalerie in der Residenz zu Bonn ist wenig bekannt. In Inventaren, die beim Tod des Kurfürsten Joseph Clemens v. Köln 1723 angefertigt wurden, sind zwei Räume im Erdgeschoss der Residenz genannt, in denen sich die Porträts von jeweils 24 bayrischen bzw. die Porträts von 24 „hiesigen“ Damen befanden.⁴⁴⁷ Die Zimmer flankierten einen Speisesaal auf der Gartenseite der Residenz und wurden als „Nachtscabinet“ und als „Tagscabinet“ bezeichnet. Die Benennung der Räume, ihre Ausstattung und Lage sprechen für einen engen Bezug der Zimmer zueinander und zum mittig gelegenen Speisesaal. Hier zeigt sich erneut die dualistische Ausrichtung der Wittelsbacher Kurfürsten in Köln, die einerseits ihrer bayrischen Heimat verbunden blieben, andererseits die Bedeutung des „hiesigen“ Rheinlands auch im Bildprogramm ihrer Schlösser immer wieder betonten. Höchstwahrscheinlich wurden die Bilder nach dem Tod des Kurfürsten Joseph Clemens verkauft. Ein Teil dürfte in die Kunstsammlung des Grafen Ferdinand v. Plettenberg (1690–1737) gekommen sein. Nach dem Sturz des Ministers (1733) und der Beschlagnahme seines Bonner Stadthofes (1734) wurden 24 Damenbildnisse aus Bonn

⁴⁴⁴ Vgl. WOLF 2015, S. 92.

⁴⁴⁵ Sie wurden am 30. September 1713 nach Bensberg gebracht, vgl. ebd., S. 981.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 92 f.

⁴⁴⁷ JUMPERS, Marc: „Die Raumnutzung und Ausstattung vom Tode Kurfürst Joseph Clemens' 1723 bis zum großen Brand 1777 – Versuch einer Rekonstruktion“, in: *Das kurfürstliche Schloss in Bonn*, hg. von Georg Satzinger, München 2007, S. 83–97, hier S. 94.

1. Fürstliche Ahnengalerien allgemein und fürstliche Bildnissammlungen der Region

nach Nordkirchen überführt. Von diesen Gemälden, die dem Maler Joseph Vivien zugeschrieben werden, sind noch zwölf Bilder in der Oranienburg von Nordkirchen vorhanden.⁴⁴⁸

Die Potentatengalerie befand sich im Schloss Clemensruhe in Poppelsdorf und zeigte eine Reihe von 31 Porträts zeitgenössischer Herrscher.⁴⁴⁹ Die Bildnissammlung wurde in der Grünen Galerie des Poppelsdorfer Schlosses ausgestellt und umfasste, unter anderem, 16 Porträts vorwiegend süddeutscher Fürsten von dem Hofmaler George Desmarées.⁴⁵⁰ Der ursprüngliche Plan zur Errichtung einer Potentatengalerie stammte noch von Joseph Clemens.⁴⁵¹ Er wurde aber erst ab 1744 von Clemens August ausgeführt. Damals begann der Kurfürst über verschiedene Gesandte einen umfangreichen Porträtaustausch mit anderen Höfen. Clemens August machte dabei bezüglich der gewünschten Bildgrößen genaue Angaben, ließ den Porträtierten aber hinsichtlich der Bilddetails Freiheit. Neben unterschiedlichen deutschen Fürstenhöfen lieferten auch die Höfe Großbritanniens, Frankreichs und Russlands Porträts nach Bonn.⁴⁵² In den meisten Fällen dürfte es sich zwar um Kopien gehandelt haben, doch bot die Potentatengalerie in ihrem europäischen Zuschnitt – wie die Porträtausstattung der kurfürstlichen Schlösser insgesamt – eine Übersicht über den Standard der aktuellen fürstlichen Porträtmalerei. Leider sind nicht alle Maler überliefert. Erwähnt werden jedoch folgende Künstler: Joseph Vivien, George Desmarées, Hyacinthe Rigaud, Barthélemy Du Pan und Jean-Marc Nattier.⁴⁵³

⁴⁴⁸ MUMMENHOFF, Karl Eugen u. DETHLEFS, Gerd: *Schloss Nordkirchen*, München 2012, S. 194–196 und Abb. 252, 253, 267 u. 268.

⁴⁴⁹ WULFF, Sabine: „Zwischen Politik und Plaisir“, in: *Das Ideal der Schönheit. Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*, hg. von Frank Günter Zehnder und Werner Schäfke, Ausst.-Kat. Schloss Augustusburg (Brühl), u. a. 13.5.–1.10.2000 (Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche, Bd. 6), Köln 2000, S. 307–334, hier Abb. 17, S. 327.

⁴⁵⁰ Laut Renard befanden sich die 31 Fürstenbildnisse in der Grünen Galerie, vgl. RENARD 1896 (b), S. 56. Das wird von Kalnein bestätigt, vgl. KALNEIN, Wend von: *Das kurfürstliche Schloß Clemensruhe in Poppelsdorf. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Beziehungen im 18. Jahrhundert* (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 4), Düsseldorf 1956, S. 147. Dem widerspricht die Angabe von Wulff, der zufolge der Krönungssaal als Ausstellungsraum der Potentatengalerie diente, vgl. WULFF 2000, S. 248. Zu den Arbeiten Desmarées' vgl. KALNEIN 1956, S. 147.

⁴⁵¹ BÖRSCH-SUPAN, Helmut: „Joseph Vivien als Hofmaler der Wittelsbacher“, in: *Münchener Jahrbuch der Kunst*, 3. Folge, Bd. 14, München 1963, S. 129–212, insbesondere S. 157–159.

⁴⁵² BRAUBACH, Max: „Von den Schloßbauten und Sammlungen der kölnischen Kurfürsten des 18. Jahrhunderts. Lesefrüchte aus politischen Akten“, in: *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein*, Bd. 153/154, 1953, S. 98–147, hier S. 144 f.

⁴⁵³ Vgl. VEY, Horst: „Die Gemälde des Kurfürsten Clemens August“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 25, 1963, S. 193–226, hier S. 197 und KALNEIN 1956, S. 147. Letzterer erwähnt noch einen Künstler namens Medem, von dem die Porträts der Kaiserfamilie stammen sollen, eventuell ist hier der Maler Martin van Meytens gemeint.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Der Vollständigkeit halber sei noch die Hochmeister- oder Deutschordensgalerie genannt, die sich im Buen-Retiro-Flügel des Bonner Schlosses befand und den Übergang zum Hauptflügel der Residenz bildete.⁴⁵⁴ Erste Entwürfe für eine Galerie an dieser Stelle wurden von dem Architekten Guillaume Hauberat geliefert.⁴⁵⁵ Die Ausstattung als Deutschordensgalerie fällt jedoch in die Regierungszeit des Kurfürsten Clemens August.⁴⁵⁶ Die Anzahl der dort ausgestellten Bildnisse ist wohl mit 14 Porträts korrekt beziffert, wobei der Großteil der Bildnisse von George Desmarées stammte und zwischen 1745 und 1747 angefertigt wurde.⁴⁵⁷ Ihre Existenz zeigt eine weitere Facette der Herrschaftsdemonstration durch die Porträtkunst: Wo Amt und Rang nicht mit agnatischer Abstammung verknüpft sind – wie im Fall der Würde der Deutschordensmeister –, entstanden Bildnisgruppen, in denen die Kontinuität des Amtes zum Ausdruck kommt.

Wie wir gesehen haben, nutzte Clemens August in der Porträtausstattung seiner Schlösser verschiedene Bezugssysteme. Er demonstrierte seine Mitgliedschaft im bayrischen Herrscherhaus, die Kontinuität der Wittelsbacher Herrschaft am Rhein, die Zugehörigkeit zu bestimmten Ämtern und zur europäischen Herrschaftselite. Er setzt die Porträtkunst aber auch im Zusammenhang individueller Neigungen ein und inszeniert damit, wie im Fall der Porträtausstattung in Falkenlust, seine führende Rolle im Kreis der höfischen Jagdgesellschaft.⁴⁵⁸

Ende des 18. Jahrhunderts verliert die Inszenierung dynastischer Macht im Rheinland an Bedeutung. Von den letzten Kurfürsten in Köln und Düsseldorf sind lediglich einzelne Herrscherporträts überliefert; Hinweise auf größere Bildnisgruppen fehlen.

⁴⁵⁴ HARTMANN, Eric: „Die Baugeschichte von 1723–77“, in: *Das kurfürstliche Schloss in Bonn*, hg. von Georg Satzinger, München 2007, S. 67–82, hier S. 70 f.

⁴⁵⁵ Zu den Entwürfen von Hauberat vgl. HARTMANN, Eric: „Ausstattungsprojekte für den Buen-Retiro-Flügel 1715–1723“, in: *Das kurfürstliche Schloss in Bonn*, hg. von Georg Satzinger, München 2007, S. 57–66, hier S. 59 f.

⁴⁵⁶ Die Gemälde für diese Galerie sollen zwischen 1745 und 1747 von Desmarées gemalt worden sein, vgl. RENARD 1896 (b), S. 51 f.

⁴⁵⁷ In der älteren Literatur werden 14 Bildnisse der bedeutendsten Hochmeister genannt. Vgl. HAUPTMANN, Felix: *Das Innere des Bonner Schlosses zur Zeit Clemens Augusts* (Bilder aus der Geschichte von Bonn und seiner Umgebung, Bd. 12), Bonn 1901, S. 40. Wulff nennt allerdings 41 Porträts, von denen 14 von Desmarées stammen sollen, vgl. WULFF 2000, S. 262 (Fußnote 115). Zu den Gemälden von Desmarées vgl. HERNMARCK, Carl: *Georg Desmarées. Studien über die Rokomalerei in Schweden und Deutschland*, Uppsala 1933, S. 95.

⁴⁵⁸ Die Jagd muss im 18. Jahrhundert vor allem als Form herrschaftlicher Repräsentation angesehen werden, hat aber im Fall von Clemens August zusätzlich die Züge einer privaten Passion.

1. Fürstliche Ahnengalerien allgemein und fürstliche Bildnissammlungen der Region

Nach der Zäsur der Revolution und der „französischen Zeit“ haben Ahnengalerien des Herrscherhauses zunächst keine Bedeutung. Später werden in den Residenzschlössern Augustusburg und Koblenz Porträtreihen der preußischen Herrscher gezeigt. Auch im öffentlichen Raum, an Rathausfassaden, Brücken und sonstigen Denkmälern, wird auf kommunaler Ebene der Herrscherdynastie gedacht, es überwiegt aber das einzelne Herrscherbildnis.⁴⁵⁹

Zusammenfassend kann die Entwicklung landesherrlicher Porträtreihen im Rheinland wie folgt beschrieben werden. Für das 15. und 16. Jahrhundert lassen sich keine Ahnengalerien regionaler Herrscher belegen. Informationen über Porträtbestände des Jülich-Kleve-Bergischen Herrscherhauses sind vorhanden, doch standen diese Bildnisse als Stifter- oder Verlobungsporträts in anderen Funktionszusammenhängen. Hinweise auf eine klevische Stammstube sind vage und erst für das 17. Jahrhundert sind in der Druckgrafik chronologisch agnatische Porträtreihen im Sinne einer Ahnengalerie belegt. Die lineare Struktur einer legitimierenden Abstammungsreihe war jedoch keineswegs das beherrschende Konzept bei der Entstehung von Bildnisgruppen. Die pfälzischen Wittelsbacher am Rhein demonstrierten bevorzugt dynastische Vernetzungen und familiären Ämtererfolg und bezogen sich damit auf die gegenwärtige Machtfülle ihres Hauses. Unter Clemens August erreicht die höfische Repräsentation in Kurköln ihren Höhepunkt. Durch differenzierte Porträtprogramme wurden unterschiedliche Aspekte der Herrschaft inszeniert. Dynastische Kontinuität und der Ruhm des Gesamthauses sind dabei ebenso von Bedeutung wie individueller Ämtererfolg und höfische Binnenstrukturen. In den folgenden Epochen spielen fürstliche Porträtfolgen im Rheinland keine Rolle mehr. Lediglich das Herrscherporträt und das Herrscherdenkmal blieben bis zum Ende der Monarchie relevant, wurden aber mehr zur kommunalen Angelegenheit.

Im Folgenden wird zu untersuchen sein, welche Strategien dynastischer Repräsentation bei der Entstehung und Gestaltung regionaler Ahnengalerien zum Tragen kamen. Dazu werden die Ahnengalerien unterschiedlicher rheinischer Adelsfamilien und Epochen vorgestellt und ihre Genese analysiert. Genealogische und künstlerische Konzepte sowie die Präsentation der Bildnisgruppen sind dabei von vorrangigem Interesse.

⁴⁵⁹ VOMM, Wolfgang: „Denkmäler für Herrscher“, in: *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, Bd. 4 (Plastik), hg. Eduard Trier u. Willy Weyres, Düsseldorf 1980, S. 244.

2. Ahnengalerien in der Region

In der Region existieren und existierten etliche zusammengehörende Bildgruppen, die die Porträts mehrerer Generationen einer Familie umfassen und die aufgrund ihrer einheitlichen Gestaltung und Präsentation als Ahnengalerien eingestuft werden können. Diese Ahnengalerien werden hier unabhängig von Umfang oder Erhaltungszustand in einer chronologischen Reihe vorgestellt.

Da die Zeitpunkte, zu denen die Ahnengalerien geschaffen wurden, nie eindeutig überliefert sind, erfolgt die Listung aufgrund stilistischer Merkmale und vor dem Hintergrund der Geschichte der Familien und ihrer Häuser. Die Datierung des ältesten in einer Ahnengalerie vorhandenen Bildnisses war dabei von nachgeordneter Relevanz, denn es kam vor, dass vorhandene Einzelbildnisse erst zu einem späteren Zeitpunkt in eine Ahnengalerie integriert wurden. In dieser Arbeit ist aber von Interesse, wann, in welcher Form welche Gruppen des rheinischen Adels begannen Ahnengalerien ihrer Vorfahren zu präsentieren, und nicht, wann erste Mitglieder einer Adelsfamilie sich porträtieren ließen.

2.1 Neersen

Genauere Hinweise auf die Entstehung der Ahnengalerie in Neersen fehlen. Da die Dargestellten zum überwiegenden Teil in historisierende Fantasiekostüme gekleidet sind, ist die Datierung der Bilder aufgrund stilistischer Merkmale der Kleidung ebenfalls erschwert. Es fällt aber auf, dass die Frisuren und Barttrachten der Herrenporträts (A-Neersen-1/4/7/11, Abb. 39/42/45/49)⁴⁶⁰ Anklänge an die Mode der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigen. Die Körperhaltungen der Modelle weisen ebenfalls in diese Epoche.⁴⁶¹ Da diese Datierung zudem durch die Kleidung und die Frisuren etlicher Damenporträts (A-Neersen-3/5/6/8/10, Abb. 41/43/44/46)⁴⁶² und das Beiwerk im Hintergrund

⁴⁶⁰ Es handelt sich um die Bildnisse von Konrad Graf in Viermünden, eigentlich Conrad v. Viermyn (A-Neersen-1, Abb. 39), Ambrosius v. Viermond (A-Neersen-4, Abb. 42), Konrad, Herrscher in Viermünden (A-Neersen-7, Abb. 45), und Ambrosius v. Virmond, Herr in Breidhain und Herrmansberg (A-Neersen-11, Abb. 49). Die Nummerierung der Ahnenporträts aus Neersen folgt der von Udo Holzenthal vorgenommenen Einteilung, vgl. HOLZENTHAL, Udo: „Die Ahnengalerie der Herren von Virmond auf Schloss Neersen“, in: *Heimatchbuch des Kreises Viersen*. Bd. 50, 1999, S. 83–92. Hinsichtlich der Stammlinie vgl. OIDTMAN Bd. 5, S. 732–743.

⁴⁶¹ Feldherrenpose mit vorgestrecktem und in Verkürzung wiedergegebenem Arm (A-Neersen-1, Abb. 39), Beinstellung in barocker Fechterhaltung (A-Neersen-4, Abb. 42).

⁴⁶² Theodolinda v. Pirosus (A-Neersen-3, Abb. 41), Magdalena v. Arntfeld (A-Neersen-5, Abb. 43), Agnes v. Beuchlingen (A-Neersen-6, Abb. 44), Elisabeth v. Virmond (A-Neersen-8, Abb. 46) und Renate v. Nordenbeck (A-Neersen-10, Abb. 48).

2. Ahnengalerien in der Region

der Bilder bestätigt wird, kann von einer Entstehung der Gemälde nach 1650 ausgegangen werden. Höchstwahrscheinlich gründete man die Ahnengalerie anlässlich der Maßnahmen zur Erweiterung und Modernisierung des Schlosses, die unter Adrian Wilhelm v. Virmond (1613–1681)⁴⁶³ zwischen 1661 und 1669 erfolgten.⁴⁶⁴

Bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Ahnengalerie in Schloss Neersen aufbewahrt. Nachdem die Familie Virmond 1744⁴⁶⁵ in der männlichen Linie ausgestorben war, kam es zu einem langwierigen Erbschaftsstreit zwischen der Witwe des letzten Grafen v. Virmond und Kurköln. Ein Vergleich führte 1767 dazu, dass Neersen nach Zahlung einer Entschädigung zu Kurköln kam.⁴⁶⁶ Die Ahnenporträts der Familie Virmond behielt die Gräfin und brachte sie so an die Familie Nesselrode.⁴⁶⁷ Im Jahr 1922 sollen sich die Ahnenbilder auf den Schlössern Grimberg und Merten befunden haben.⁴⁶⁸ 1945 waren angeblich über 40 Porträts der Familie Virmond in Schloss Merten vorhanden und seien dort infolge eines Brandes teilweise zerstört worden.⁴⁶⁹ Ein Bestand von 24 Familienbildnissen befand sich später auf der Burg Herrstein, von wo 20 Bilder in den 1990er Jahren als Leihgabe der Familie Nesselrode nach Schloss Neersen zurückgekehrt sind.⁴⁷⁰ Vier weitere Porträts verblieben – da sie einen direkten Bezug zur heutigen Eigentümerfamilie hatten – auf Herrstein.⁴⁷¹ Von diesen Bildern wurden für Schloss Neersen verkleinerte Reprografien angefertigt.⁴⁷²

Auch unter Einbeziehung dieser vier Bilder bleibt die Ahnenreihe unvollständig. In neun Fällen fehlen zu Damenporträts die männlichen Pendants (A-Neersen-3/8/9/12/13/14/15/18 und 19, Abb. 41/46/47/50/51/56 und 57), außerdem in einem Fall das weibliche Pendant zu einem Herrenbildnis. Des Weiteren fehlt der Bauherr von

⁴⁶³ Zu seinen Lebdaten, Ämtern und Titeln vgl. OIOTMAN Bd. 5, S. 738.

⁴⁶⁴ VANDER 1975, S. 12.

⁴⁶⁵ Am 19. November 1744 verstarb Ambrosius Franz Friedrich Graf v. Virmond, der Letzte des Geschlechts in Wetzlar, vgl. OIOTMAN Bd. 5, S. 740.

⁴⁶⁶ VANDER 1975, S. 66–71.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 71.

⁴⁶⁸ OIOTMAN Bd. 5, S. 740.

⁴⁶⁹ VANDER 1975, S. 62, Fußnote 245.

⁴⁷⁰ Die Familie Nesselrode überließ die Bilder für die Dauer von 60 Jahren der Stadt Willich, heute im Ratssaal, vgl. HOLZENTHAL 1999, S. 83–92, insbesondere S. 84.

⁴⁷¹ Es handelt sich um die Porträts des Damian Hugo Graf v. Virmond, seiner Gattin Johanna Petronella, geb. v. Nesselrode und deren Neffe Ambrosius Franz Graf v. Virmond samt seiner Gattin Eleonore, geb. Gräfin v. Bentheim, vgl. SCHULTE, Paul-Günter: „Ambrosius Franz Graf von Virmond“, in: *Heimatsbuch des Kreises Viersen*, Bd. 35, 1984, S. 27–38, hier S. 30.

⁴⁷² Vgl. HOLZENTHAL 1999, S. 84.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Schloss Neersen im 17. Jahrhundert: Adrian Wilhelm v. Virmond und seine Ehefrau Johanna Catharina v. d. Bongart. Vergleicht man die Stammreihe mit der genealogischen Literatur, fehlt außerdem die siebte Generation der Familie.⁴⁷³ Unter Berücksichtigung der vier in Herrnstein verbliebenen Porträts dürfte die Ahnengalerie also ursprünglich 38 Porträts umfassen haben.⁴⁷⁴

Abgesehen von dem Stammherrn Conrad v. Viermyne (A-Neersen-1, Abb. 39) lassen sich erst die Porträts Neersen 12 bis 20 (Abb. 50 bis 62) in einen plausiblen Bezug zu historisch belegten Mitgliedern der Familie bringen.⁴⁷⁵ Die Zuordnung fällt bei A-Neersen-12 und 13 (Abb. 50 und Abb. 51) noch unsicher aus, von da an entsprechen die Bildinschriften der historisch anerkannten Genealogie.⁴⁷⁶

Die Bilderreihe weist eine besondere Formgebung auf. Bei den Damenporträts sind die oberen Bildecken durch viertelkreisförmige Aussparungen weggefallen. Die Herrenbildnisse weisen eine halbkreisförmige Erweiterung in der Mitte des oberen Bildrandes auf. Ausnahmen bilden die Porträts des Stammherrn Conrad v. Viermyne und seiner Ehefrau (A-Neersen-1/2, Abb. 39 und Abb. 40) und die Porträts des letzten Grafen v. Virmond und seiner Gattin, diese haben rechteckige Formate.⁴⁷⁷ Bei den Porträts von Konrad, Herrscher in Viermünden (A-Neersen-7, Abb. 45), und Ambrosius Adrian Adolf v. Virmond (A-Neersen-20, Abb. 58) fand eine Überarbeitung der oberen Bildabschlüsse zu geschweiften Segmentbögen statt, vorher waren diese wie bei den anderen Herrenporträts gestaltet. Abgesehen von der ersten und der letzten Generation alternierten die Bildformen also geschlechtsspezifisch.

⁴⁷³ Robens führt die Ahnenreihe entsprechend der Neersener Galerie mit nur einzelnen Abweichungen hinsichtlich der Vornamen. Daher kann davon ausgegangen werden, dass die Porträts von Ambrosius Konrad v. Virmond und Elsa Margarete Gräfin v. Solms-Braunfels fehlen, vgl. ROBENS, Arnold: *Der ritterbürtige landständische Adel des Großherzogthums Niederrhein. Dargestellt in Wapen und Abstammungen*, Bd. 2, Aachen 1818, S. 79. Online unter URL

https://books.google.de/books?id=B1ddAAAacAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff 30.01.2022).

⁴⁷⁴ Vom Stammherrn Conrad v. Viermyne bis zum letzten Vertreter des Geschlechts, Graf Ambrosius Franz v. Virmond (†1744), waren es nach heutigem Kenntnisstand lediglich zwölf Generationen, entsprechend hat der Maler weitere Generationen hinzugefügt oder aber Mitglieder von Seitenlinien in die Bildreihe einbezogen.

⁴⁷⁵ Die Abstammungsreihe bei Robens war historisch nicht haltbar und taucht in der neueren Literatur nicht mehr auf, vgl. OIDTMAN Bd. 5, S. 732–736.

⁴⁷⁶ Das Porträt A-Neersen-12 (Abb. 50) zeigt laut Inschrift Beate v. Dungen, die mit der historischen Beata v. Düngeln, der Ehefrau des Philipp v. Virmond zu Bladenhorst, identisch sein könnte. Das Bildnis Neersen.13 zeigt laut Inschrift Christine v. Elven zu Oedingen, die Ehefrau des Konrad Wilhelms v. Virmond, sie ist eventuell mit der historisch überlieferten Lücke v. Elben, der Ehefrau des Conrad v. Virmond (†1454), gleichzusetzen. Vgl. OIDTMAN Bd. 5, S. 736 und 732.

⁴⁷⁷ Die letzten beiden Bilder sind in Neersen als verkleinerte Reproduktionen vorhanden.

2. Ahnengalerien in der Region

Sämtliche Bilder sind ganzfigurige Standporträts. Der Hintergrund wird in der Regel durch einen Himmelsausschnitt gebildet, dem eine Landschaft, ein Architekturausschnitt in Form einer Säule, Arkade oder Gebäudeecke und/oder ein drapierter Vorhang beigegeben ist. Fünf Porträts verfügen über einen beigegestellten Tisch. Einige Porträts sind so stark gedunkelt, dass sich der Hintergrund nicht zuverlässig entschlüsseln lässt (A-Neersen-6/15/17, Abb. 44/53/55). Das Porträt der Magdalene von Arnfeldt (A-Neersen-5, Abb. 43) ist das einzige Bildnis, bei dem das Modell in einem Innenraum platziert wurde. Andere Modelle scheinen in einer offenen Halle oder Loggia zu stehen (A-Neersen-3/10/11/18, Abb. 41/48/49/56).

Die Attribute auf den Herrenporträts variieren stärker als die auf den Damenporträts, denn auf jedem der erhaltenen Herrenbildnisse wurde ein spezifischer Gegenstand einbezogen. So findet man einen Kommandostab (A-Neersen-1, Abb. 39), eine Fahne (A-Neersen-4, Abb. 42), einen Falken (A-Neersen-7, Abb. 45), einen Hund (A-Neersen-11, Abb. 49), Handschuhe (A-Neersen-16, Abb. 54) und einen Wappenschild (A-Neersen-20, Abb. 58). Bei den Damenporträts sind ein Taschentuch (A-Neersen-2, Abb. 40), ein Blumenstrauß (A-Neersen-5, Abb. 43), Handschuhe (A-Neersen-14, Abb. 53), ein goldener Gürtel (A-Neersen-17, Abb. 55), ein Buch (A-Neersen-18, Abb. 56) und Blüten (A-Neersen-19, Abb. 57) abgebildet. Die meisten Damenbildnisse sind allerdings ohne weitere Attribute dargestellt.

Ab dem Porträt des Johan, Baron v. Virmond (A-Neersen-16, Abb. 54) und dem seiner Gemahlin Katharina, geb. Scheiffart von Merode (A-Neersen-17, Abb. 55) wirkt die Garderobe historisch glaubwürdig. Das Paar heiratete Mitte des 16. Jahrhunderts und es ist anzunehmen, dass dem Maler der Ahnengalerie authentische Porträts vorlagen.⁴⁷⁸

Die Bildnisse der Eheleute Damian Hugo v. Virmond (1666–1727) und Johanna Petronella, geb. Freiin v. Nesselrode (†1698)⁴⁷⁹ sowie von Ambrosius Franz Friedrich Graf v. Virmond (1684–1744) und Eleonore Magdalena, geb. Gräfin v. Bentheim (1687–1727) sind in Neersen als verkleinerte Reproduktionen vorhanden.⁴⁸⁰ Damian Hugo ist unter

⁴⁷⁸ Johan von Virmond zu Neersen, Amtmann zu Linn (1516–ca. 1563), heiratete 1549 Catharina Scheiffart von Merode, vgl. OI DTMAN Bd. 5, S. 734.

⁴⁷⁹ Damian Hugo war seit 1706 Reichsgraf, kaiserlicher Geheimer Rat, Hofkriegsrat, Generalfeldmarschall-Leutnant und kaiserl. Gesandter in Preußen, Schweden und am türkischen Hof. Zu den biografischen Daten des Paares vgl. OI DTMAN Bd. 5, S. 739.

⁴⁸⁰ Ambrosius Franz war seit 1706 Reichsgraf, kaiserl. wirkl. Geheim Rat, Kammergerichts-Präsident zu Wetzlar und Direktor des niederrheinisch-westfälischen Reichsgrafenkollégs. Zu den biografischen Daten des Paares vgl. OI DTMAN Bd. 5, S. 740.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

freiem Himmel in Rüstung mit Kommandostab wiedergegeben. Seine militärischen Erfolge werden durch eine Schlachtenszene im Bildhintergrund betont. Details des Hintergrundes lassen sich auf der Reproduktion des dazugehörigen Damenporträts nicht ausmachen. Ursprünglich entsprach der obere Abschluss dieser Bildnisse den alternierenden Bildformen der übrigen Neersener Ahnengalerie. Durch Anstückungen brachte man die Gemälde später in ein rechteckiges Format.

Im Gegensatz dazu waren die Porträts des Ambrosius Franz und der Eleonore Magdalena v. Virmond von Anfang an rechtwinkelig gestaltet. Diese Bildnisse unterscheiden sich von den übrigen Gemälden durch ihre starke Farbigkeit und die detaillierte Ausführung. Im Hintergrund beider Bildnisse ist das Schloss Neersen zu sehen, welches unter der Herrschaft dieses Paares erneut umgebaut wurde.⁴⁸¹ Sehr wahrscheinlich wurden bei diesem Anlass die Porträts der letzten Generationen als Ergänzung der Ahnengalerie ausgeführt. Das erklärt auch den stilistischen und qualitativen Unterschied dieser Bilder.

Künstlerisch fällt bei den übrigen Bildern der Ahnengalerie neben dem Schematismus in der Bildfindung, der bei der Schaffung einer so umfangreichen, einheitlichen Bildnisreihe schwer zu verhindern war, die mangelhafte anatomische Wiedergabe auf. So werden die Hände zwar in sehr eleganten und gespreizten Gesten wiedergegeben, doch sind sie nur flüchtig gemalt und besonders in den räumlichen Verkürzungen missglückt. Des Weiteren stehen Kleidung und Anatomie in keinem schlüssigen Verhältnis zueinander. Hier zeigt sich ein Mangel an Beobachtungsgabe. Es überwiegen dunkle Farbtöne: vor allem Schwarz, Dunkelrot und Braun. Lediglich für den Himmel ist die Palette aufgehellert worden. Die meisten Gesichter sind in harten Kontrasten wiedergegeben, nur in seltenen Fällen gelingt eine überzeugende Physiognomie (A-Neersen-1/4/7/16/20, Abb. 39/42/45/54/58). Allerdings sind viele Bilder durch dilettantisch ausgeführte Retuschen entstellt und können daher nicht mehr objektiv bewertet werden (A-Neersen-2/3/6/9/10/12/13/15/18/19, Abb. 40/41/44/47/48/50/51/53/56/57). Insgesamt ist die Qualität der Herrenbildnisse besser.

⁴⁸¹ VANDER 1975, S. 14 f.

2. Ahnengalerien in der Region

Es ist möglich, dass der jetzige Neersener Bestand von unterschiedlichen Künstlern stammt. Eventuell hat man die Ahnengalerie erst in einem zweiten Schritt um die Bildnisse der Ehefrauen erweitert. Die Porträts des letzten Virmond und seiner Ehefrau sind zweifelsohne spätere Ergänzungen.

Bemerkenswert ist der immense Umfang, den die Neersener Ahnengalerie mit fast 40 Porträts ursprünglich hatte. Hinsichtlich der Anzahl der Bildnisse, nicht aber der Anzahl von Generationen, übertraf sie selbst die Ahnengalerie der Familie Salm-Reifferscheidt in Dyck.

Wann die Dezimierung des Bestands einsetzte, ist nicht genau belegt. Laut Literatur sollen sich auf der Burg Herrnstein um 1907 noch etwa 30 Bildnisse befunden haben.⁴⁸² In welchem Zusammenhang dazu jene 40 Bildnisse stehen, die laut P. Vander 1945 bei dem Brand von Schloss Merten vernichtet wurden, ist unklar. In diesem Kontext fällt allerdings auf, dass vor allem die Herrenbildnisse verschwunden sind. Eventuell wollten spätere Besitzer die Ahnengalerie ausstellen, sahen aber keine Möglichkeit, alle Ahnenbilder gleichzeitig zu präsentieren, und haben daher die Damenporträts ausgesondert, so dass es zu einer Aufteilung der Bildnisse kam. Dies würde erklären, warum dieser Teilbestand besser überliefert ist.

Da über die Hälfte der Bildnisse erhalten sind, lassen sich trotz der fehlenden Porträts Aussagen über die Bildnisgruppe machen. Es handelt sich bei den Bildern größtenteils um Fantasieporträts aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Für jene Bilder, die Personen aus der Zeit ab Mitte des 16. Jahrhunderts darstellen, scheinen originale Porträts als Vorlagen zur Verfügung gestanden zu haben.

Die alternierende Bildform der Herren- und Damenbildnisse legt eine entsprechende Hängung nahe. Diese könnte aber auch sekundär bei einer Neuausstattung des Schlosses Neersen im 18. Jahrhundert erfolgt sein. Ein Inventar von 1749 belegt, dass 40 Familienporträts im zweiten Stock des Schlosses ausgestellt waren.⁴⁸³ Dieser Bestand im sogenannten Familiensaal kann mit großer Wahrscheinlichkeit mit der Ahnengalerie gleichgesetzt werden.⁴⁸⁴

⁴⁸² CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler des Siegkreises* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 5.4), Düsseldorf 1907, S. 265.

⁴⁸³ KRICKER, Gottfried: *Geschichte der Gemeinde Anrath von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Schriftenreihe des Landkreises Kempen-Krefeld, Bd. 7), Kempen 1959, S. 167 f.

⁴⁸⁴ VANDER 1975, S. 14.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Trotz der mangelnden künstlerischen Qualität stellt die Neersener Ahnengalerie durch ihren Umfang und ihre frühe Entstehungszeit ein wichtiges Zeugnis des rheinischen Adelsporträts dar. Durch den Wiederaufbau des zerstörten Neersener Schlossflügels und die Einrichtung eines großen Sitzungssaales bot sich in den 1990er Jahren die Gelegenheit, die erhaltenen Porträtbestände nach über 200 Jahren wieder nach Neersen zu überführen. Glücklicherweise haben in diesem Fall die privaten Besitzer und die zuständigen kommunalen Stellen fruchtbar zusammengearbeitet.

2.2 Dyck

Nachdem Schloss Dyck während des Dreißigjährigen Krieges beschädigt worden und in der Mitte des 17. Jahrhunderts an die jüngere Linie der Altgrafen zu Salm-Reifferscheidt gefallen war, ließ Altgraf Ernst Salentin das Schloss in weiten Teilen neu errichten und ausbauen.⁴⁸⁵ Auch unter den beiden folgenden Generationen wurden umfangreiche Modernisierungs- und Baumaßnahmen durchgeführt.⁴⁸⁶ Die jetzige Schlossanlage verdankt ihre Gestalt im Wesentlichen den Altgrafen Ernst Salentin (reg. 1645–1684), Franz Ernst (reg. 1684–1727) und August Eugen Bernhard zu Salm-Reifferscheidt (reg. 1727–1767).⁴⁸⁷

Über die Ausstattung des Schlosses sind wir durch Inventare des 17. bis 20. Jahrhunderts unterrichtet, so dass die Entwicklung der Ahnengalerie zwischen 1725 und 1945 gut dokumentiert ist. In einem Inventar aus dem Jahr 1640, das sich noch auf die alte Schlossanlage bezieht, werden Porträts nur sporadisch erwähnt, doch existierte bereits damals

⁴⁸⁵ Das Schloss war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nur unregelmäßig von der Familie bewohnt, 1636 kam es zu einem Brand und ab 1645 übernahm Ernst Salentin Schloss Dyck, der das Herrenhaus ab 1656 erneuern und erweitern ließ, vgl. BREMER, Jakob: *Die reichsunmittelbare Herrschaft Dyck der Grafen, jetzigen Fürsten zu Salm-Reifferscheidt*, Grevenbroich 1959, S. 181.

⁴⁸⁶ Die Erstaussstattung aus der Zeit des Grafen Ernst Salentin war bereits von der nachfolgenden Generation für die Prunkräume im Erdgeschoss des Ostflügels durch den Einbau von Stuckdecken modernisiert worden. Etwa 1715 ließ Franz Ernst den Marstall neu errichten. Das Gebäude wurde noch bis ins 20. Jahrhundert der „Neubau“ genannt und wird heute als Stallhof bezeichnet. Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die Schlosskapelle umfangreich erneuert und um 1770 das Speisezimmer mit gemalten Tapeten von dem kurkölnischen Maler François Rousseau ausgestattet. Bereits 1761 und 1765 mussten verschiedene Vorburggebäude erneuert werden. Die Entstehung der Stuckdecken in den Prunkräumen und der Kapelle lässt sich stilistisch in das erste bzw. das zweite Drittel des 18. Jahrhunderts datieren, für die Tapete und die Vorburggebäude liegen inschriftliche Datierungen vor.

⁴⁸⁷ Vgl. BREMER 1959, S. 71–77.

2. Ahnengalerien in der Region

ein Bildnis des Altgrafen Werner zu Salm-Reifferscheidt (†1629), ein Beleg, dass in Dyck im 17. Jahrhundert Familienporträts vorhanden waren.⁴⁸⁸

Eine ausgedehnte Bildnissammlung lässt sich erst für die Zeit des Altgrafen Franz Ernst nachweisen, in dessen Regierungszeit auch die Ahnengalerie entstanden ist.⁴⁸⁹ Im Alter von 25 Jahren war Franz Ernst 1684 seinem Vater Ernst Salentin in der Regierung gefolgt. Er schlug zunächst eine militärische Laufbahn ein und stand als Obrist in kurkölnischen Diensten. Später war er als außerordentlicher kölnischer Gesandter am französischen Hof (1698).⁴⁹⁰ Im Jahr 1706 heiratete er die vermögende Prinzessin Anna Franziska v. Thurn und Taxis und widmete sich in den folgenden Jahren aufwendigen Modernisierungs- und Baumaßnahmen auf dem Hauptsitz der Familie in Dyck.⁴⁹¹ Insgesamt hat er hierfür 60.000 Reichstaler ausgegeben, wovon laut Bremer 16.000 Reichstaler auf die Ahnengalerie entfallen sein sollen.⁴⁹² Diese Annahme ist sicherlich fehlerhaft, denn jedes Porträt hätte den Altgrafen über 571 Reichstaler gekostet.⁴⁹³

Im Jahr 1725 befand sich die Ahnengalerie im dritten Stock des Schlosses, wobei der Ausstellungsort als *„ein großer Saal, wo die hochgräffliche Familie in ihren Portraitsen*

⁴⁸⁸ In dem Inventar, das nach dem Tod des Grafen Ernst Friedrich (†1639) im Jahr 1640 erstellt wurde, sind einige Gemälde (Schildereyen und Tafeln) erwähnt. Gelegentlich ist das Bildthema benannt, wobei es sich meist um religiöse Motive oder Landschaften handelt. Nur vereinzelt Porträts (Conterfeit) werden erwähnt, namentlich aber nur das eines Prinzen Moritz und das des Grafen Werner zu Salm (†1629). Vgl. Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 110, S. 63–82.

⁴⁸⁹ Die Bildnissammlung in Schloss Dyck wurde zwischen 1888 und 1899 fotografiert. Sie bestand zum überwiegenden Teil aus Porträts vom letzten Viertel des 17. Jahrhunderts und dem 18. Jahrhundert, vgl. unten Kap. III.B.3 Bildnissammlung Dyck.

⁴⁹⁰ Zu den biografischen Angaben des Grafen Franz Ernst vgl. BREMER 1959, S. 73 f.

⁴⁹¹ Den Bereich der Torburg ließ er durch die Errichtung von wappengeschmückten Schildhäusern aufwerten und einen neuen Marstall errichten. Weitere prestigeträchtige und prestigeerhaltende Aktionen fallen in seine zweite Lebenshälfte, so kaufte Franz Ernst 1714 der älteren Linie der Familie Salm-Reifferscheidt die Herrschaft Alfter ab und erwarb 1721 ein Stadtpalais in Köln. Im Jahr 1721 stiftete er ein Fideikommiss, wodurch der Besitz ungeteilt auf den ältesten Sohn fallen soll, wenn dieser zur Regierung tüchtig und ebenbürtig verheiratet war. Zum Erwerb von Alfter und der Stiftung des Fideikommisses vgl. BREMER 1959, S. 74 und S. 201. Zum Erwerb des Stadthauses vgl. ebd., S. 186 f. Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 444, S. 167–189.

⁴⁹² Die Zahlen nennt Bremer in seinem umfangreichen Werk über die Herrschaft Dyck leider ohne Quellenangaben, vgl. BREMER 1959, S. 183. Die Angabe scheint sich auf die gesamten Umbaukosten für das Hauptgebäude zu beziehen, nicht nur auf die Ahnengalerie, vgl. Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 583.

⁴⁹³ Zum Preisvergleich: Mitte des 18. Jahrhunderts wurde in Köln das große Familienporträt des Malers Pottgießer (B-Caen-48, Abb. 493) mit 80 Rtl., ein großes Tierstück von Abraham Wenix mit 100 Rtl. und eine Heilige Familie von Rubens mit 300 Rtl. bewertet, vgl. Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 2156, S. 86 f.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

*befindlich*⁴⁹⁴, beschrieben wird. Aus dem Inventar geht hervor, dass es sich um denselben Raum handelte, in welchem die Ahnengalerie bis zum Zweiten Weltkrieg hing. Die 28 Porträts der ursprünglichen Ausstattung wurden 1769 um das Porträt des Grafen Johann Franz Wilhelm (reg. 1767–1775) ergänzt. Gleichzeitig entstanden für die Ahnengalerie Supraporten mit Veduten, auf denen die Besitzungen der Familie dargestellt waren.⁴⁹⁵

Dabei blieb es bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. In einem Inventar des Schlosses aus dem Jahr 1859 wird der Raum als die „große Galerie“ bezeichnet und es werden 29 Porträts und acht Landschaften, die Schlossveduten, genannt.⁴⁹⁶

Die früheste Abbildung der Ahnengalerie ist eine Fotografie aus der Zeit zwischen 1888 und 1897. Der dort überlieferte Zustand geht auf den Fürsten Alfred zu Salm-Reifferscheidt-Dyck (†1888) zurück und ist in Zusammenhang mit weiteren Umgestaltungen anlässlich eines Kaiserbesuchs im Jahr 1877 zu sehen.⁴⁹⁷ Auf den Wandfeldern unterhalb der Bildnisse waren die Namen und Titel der Porträtierten, ihre Wappen und die Wappen ihrer Ehefrauen angebracht. Das Porträt des Fürsten Joseph (†1861), welches 1859 im Sommerspeisesaal im Erdgeschoss des Ostflügels hing, war inzwischen der Ahnengalerie zugefügt worden, so dass die Ahnenreihe 30 Bildnisse und Generationen umfasste.⁴⁹⁸

Unter dem Fürsten Alfred zu Salm-Reifferscheidt-Krautheim und Dyck (†1924) wurde das Schloss zwischen 1897 und 1899 umgebaut. An der Nordseite der Galerie wurde ein zentrales Treppenhaus errichtet, wodurch Teile der Außenwand wegfielen. Des Weiteren brach man eine zusätzliche Tür in den westlichen Abschnitt der Nordwand und veränderte die Lage der Türen der Südwand. Hierdurch verkleinerte sich die Ausstellungsfläche der Galerie und einige Bilder wurden abgenommen. In einer Taxierung des Schlossinventars von 1912 werden in der Galerie noch 20 Ahnenporträts gelistet.⁴⁹⁹ Als die Fürstenfamilie

⁴⁹⁴ Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 214 (Inventar von Mobilien etc. auf Dyck), S. 95–136, dort S. 103.

⁴⁹⁵ Die Bilder von François Rousseau sind wohl wie seine Tapeten im Speisezimmer 1770 entstanden.

⁴⁹⁶ Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 424 (Inventarien 1859), S. 80. Die Galerie wird im selben Inventar bereits auf S. 35 gelistet, allerdings fällt die Beschreibung dort noch knapper aus.

⁴⁹⁷ EHRENTHAL, Max von: *Die Waffensammlung des Fürsten Salm-Reifferscheidt zu Schloss Dyck*, Mönchengladbach 1906, S. 6. Bezüglich des Kaiserbesuchs vgl. BREMER 1959, S. 200.

⁴⁹⁸ Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände 424, S. 35.

⁴⁹⁹ Archiv Schloss Dyck, Bestand 8, Nr. 56 (Taxation der antiken Möbel und Kunstgegenstände im Schlosse zu Dyck), S. 7.

2. Ahnengalerien in der Region

im September 1939 den Südflügel des Schlosses für die Wehrmacht räumen musste, lagerte man alle Ahnenbildnisse im Erdgeschoss des Ostflügels ein.⁵⁰⁰ Am Ende des Krieges waren die Porträts in einem sehr schlechten Zustand und großflächig beschädigt. Im Jahr 1945 wurden noch 25 Ahnenbildnisse erfasst, handschriftlich ergänzte die Fürstin Cecilie: „alle kaputt“.⁵⁰¹ Lediglich die Porträts des Gerardus v. Reifferscheidt (A-Dyck-13, Abb. 77) und des Fürsten Joseph zu Salm-Reifferscheidt-Dyck (A-Dyck-30, Abb. 95) wurden später restauriert und sind heute in Schloss Dyck zu sehen.⁵⁰²

Die im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts angelegte Ahnengalerie befand sich seit ihrer Entstehung im dritten Stockwerk des Südflügels von Schloss Dyck.⁵⁰³ Der etwa 4 x 38 m messende Raum hat heute eine schlichte Stuckdecke, die durch sieben ovale Medaillons mit allegorischen Darstellungen von Tierkreiszeichen gegliedert ist.⁵⁰⁴ Auf der Südseite der Galerie befanden sich Schlafzimmer und Salons, die als Gästezimmer genutzt wurden.⁵⁰⁵ Im Westen hatte die Galerie ein Fenster, das allerdings nicht in der Mittelachse des Raumes lag und das man beim Umbau von 1899 durch ein zentrales Rundbogenfenster ersetzte.⁵⁰⁶ Auf der Nordseite befanden sich sieben Fenster zum Innenhof des Schlosses. Vor die drei Mittelfenster wurde beim Umbau das neue Treppenhaus gesetzt, so dass sich der Raum halbkreisförmig erweitert und in das Treppenhaus übergeht.

⁵⁰⁰ Archiv Schloss Dyck, Bestand 8, Nr. 56 (Verzeichnis der Gegenstände und Möbel und ihr jetziger Aufenthaltsort, September 1939), fol 5r.

⁵⁰¹ Maschinenschriftliches Inventar aus den 1930er Jahren mit handschriftlichen Ergänzungen der kriegsbedingten Verluste nach Stand 1945, vgl. Archiv Schloss Dyck, Bestand 8, Nr. 56 (Inventar 1945).

⁵⁰² Diese Bildnisse sind als Dauerleihgabe der Familie Wolff Metternich in Schloss Dyck ausgestellt, die übrigen beschädigten Bildnisse sind erhalten und eingelagert, konnten aber für diese Arbeit nicht untersucht werden. Die Hinweise zu den Beschädigungen und zum Verbleib der Ahnenbildnisse verdanke ich dem Grafen Peter Wolff Metternich in Adelebsen.

⁵⁰³ Das Erdgeschoss wurde in dem Inventar von 1725 als erstes Stockwerk, nicht als Erdgeschoss gezählt. Ab 1899 wurde das Mezzaningeschoss (1725 als zweiter Stock geführt) mit dem Erdgeschoss verbunden, so dass sich die Galerie seitdem im zweiten Stockwerk bzw. im ersten Obergeschoss befindet.

⁵⁰⁴ Da der Zodiak nicht gänzlich dargestellt wurde und da außerdem das Sternzeichen Steinbock doppelt auftritt, nehme ich an, dass sich die Bilder auf Mitglieder der Familie Salm-Reifferscheidt beziehen. Ein Interesse an den Sternzeichen war zumindest unter Ernst Salentin vorhanden, der im Familienbuch neben den genauen Geburts- und Taufdaten die Paten der Kinder und die Sternzeichen, in denen seine Kinder geboren waren, notieren ließ. Die Ausstattung der Galerie mit den Deckenmedaillons dürfte allerdings, abgesehen von den Veränderungen um 1899, erst auf Franz Ernst (1659–1727) zurückgehen. Zum Familienbuch des Ernst Salentin vgl. Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 582, S. 1–18.

⁵⁰⁵ Über ihre Nutzung im 17. Jahrhundert ist nichts bekannt. Wahrscheinlich wurden die Zimmer im Obergeschoss des Südflügels von Anfang an als Gästequartiere genutzt. Die Gemächer des Hausherrn lagen jedenfalls im 18. und 19. Jahrhundert im Zwischenstock. Nach dem Umbau von 1897–99 verlegte man die privaten Wohn- und Schlafräume der Familie in der oberen Etage des Ost- und Nordflügels. Die Räume im südlichen Obergeschoss blieben weiterhin Gästezimmer, vgl. Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 424, S. 32 f.

⁵⁰⁶ Bei diesem Umbau wurden die Aufteilung der Schlafzimmer und die Lage der Türen verändert, so dass die Gliederung der Südwand umgewandelt wurde.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Anstelle der alten Außenmauer befindet sich hier seitdem eine Balustrade mit zwei ionischen Säulen. Im westlichen Abschnitt der Nordwand liegen zwei Türen, die das Nebentreppenhaus und den Westflügel des Schlosses erschließen. Eine weitere Tür im östlichen Abschnitt führt in den Ostflügel. Hier liegt ein Saal, der 1877 für die Waffensammlung der Fürsten umgebaut wurde.⁵⁰⁷ Die östliche Wand der Ahnengalerie ist zwar nicht fotografisch dokumentiert, doch wissen wir, dass sich hier das alte Haupttreppenhaus befunden hat.⁵⁰⁸ Durch diese Lage stellte die Galerie einen wichtigen Verbindungsweg zwischen den unterschiedlichen Flügeln des Schlosses dar, diente aber vor allem zur Erschließung der Gästequartiere.

Ziel der Ahnengalerie war es, die Familie Salm-Reifferscheidt bis auf Kaiser Karl den Großen zurückzuführen. Da dies in einer rein agnatischen Herleitung nicht möglich war, bezog man die Vorfahren ausgewählter Ehefrauen in die Stammreihe mit ein.

Ausgehend von Karl dem Großen (A-Dyck-1, Abb. 64) führt die direkte Stammreihe bis zu Karl, dem Herzog von Lothringen (A-Dyck-7, Abb. 71). Dessen Tochter Gerberga (die letzte Karolingerin) war mit dem Grafen Lambert I. v. Löwen (A-Dyck-8, Abb. 72) aus dem Haus der Grafen v. Hennegau verheiratet. Sein Porträt vertritt die achte Generation der Ahnengalerie. Als Schwiegersohn des Lambert wird Friedrich Herzog v. Nieder-Lothringen aus dem Haus der Grafen v. Lützelburg angenommen, der entsprechend die 9. Generation darstellt. Es folgt für die 10. Generation sein Schwiegersohn Walram II. Graf v. Arlon aus dem Haus der Herzöge v. Limburg und Lützelburg. Über dessen angebliche Urenkelin Kunigunde v. Limburg ergibt sich eine Verbindung zur Familie Reifferscheidt. Walram III. Herzog v. Nieder-Lothringen (A-Dyck-12, Abb. 76), der als Vater der Kunigunde bezeichnet wird, stellt dabei die 12. Generation dar. Mit dessen vermeintlichem Schwiegersohn Gerardus v. Reifferscheidt (A-Dyck-13, Abb. 77) ist dann über Umwege die Anbindung der Familie Reifferscheidt an die Karolinger geglückt. Von nun

⁵⁰⁷ Die Deckengestaltung stammt aus dem 18. Jahrhundert. Das zentrale Deckengemälde zeigt die Eroberung Jerusalems durch Titus. Um 1859 war der Saal noch nicht hergerichtet, denn alle fünf Zimmer im Obergeschoss des Ostflügels werden als „abgebrochene Zimmer“ bezeichnet, man bewahrte in diesen Räumen lediglich einen alten Ofen, die alten Fensterrahmen und Modelle auf, vgl. Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 424, S. 72. Der Umbau von 1877 dürfte in Zusammenhang mit dem Besuch Kaiser Wilhelms I. und der Kaiserin Auguste am 8. September desselben Jahres stehen, vgl. BREMER 1959, S. 200.

⁵⁰⁸ Auf dem Reiterporträt des Grafen August Eugen Bernhard (†1767) ist das Treppenhaus im Winkel zwischen Süd- und Ostflügel anhand seiner auf halber Geschosshöhe befindlichen Fenster gut zu erkennen. Das Porträt wird heute in Schloss Dyck aufbewahrt und dürfte in den 1730er Jahren entstanden sein: Damals wurde der Graf Mitglied des hochadeligen Michaelordens, den er auf der Abbildung trägt. Zur Verleihung des bayrischen hochadeligen Ritterordens unter dem Schutz des Erzengels Michael vgl. BREMER 1959, S. 75.

2. Ahnengalerien in der Region

an ist die direkte Ahnenreihe historisch verbürgt und führt in der 28. Generation zu Franz Ernst v. Salm-Reifferscheidt (A-Dyck-28, Abb. 93), dem Auftraggeber der Ahnengalerie. Mit den beiden späteren Ergänzungen ergeben sich insgesamt 30 Generationen bzw. Bildnisse. Die Reihenfolge der Ahnenbilder begann und endete an der Ostseite der Galerie beim ursprünglichen Haupttreppenhaus und dem Waffensaal. Die chronologische Hängung verlief von rechts nach links. Sie begann an der nördlichen Längsseite, verlief über die schmale Westwand, an der nur zwei Bildnisse platziert waren, und endete an der südlichen Längswand. Auf dem letzten Feld der Südwand hingen gemalte Stammbäume der Familie. Alter und Bedeutung der Familie wurden also über Ahnenbildnisse, Veduten der Besitzungen und Stammbäume vermittelt.

Die Bildnisse entstanden nach einem einheitlichen Schema. Es handelt sich um leicht überlebensgroße Porträts in ganzer Figur. Die Dargestellten sind bis auf eine Ausnahme stehend abgebildet, wobei sich der Künstler durch verschiedene Arm- und Beinhaltungen und unterschiedliche Attribute um Variationen bemüht hat. Illustrierte Geschichts- und Kostümbücher der Schlossbibliothek dienten dem unbekanntem Künstler als Inspirationsquelle. Eindeutig belegt ist das im Fall des Porträts Karls des Großen, hier übernahm der Maler Körperhaltung, Gewand und das große Richtschwert mit gewellter Klinge von dem Porträt des Herzogs Johann von Brabant (Abb. 65) aus einem Werk von Hadrianus Damman, das sich damals in der Schlossbibliothek befunden hat.⁵⁰⁹

Von den Karolingern wurde lediglich Karl der Große (A-Dyck-1, Abb. 64) mit der Krone des Heiligen Römischen Reichs dargestellt⁵¹⁰, die anderen Karolinger tragen offene Kronen mit blattartigen Zacken. Bei der Kopfbedeckung Karls des Kahlen (A-Dyck-3, Abb. 67) handelt es sich um einen mit Hermelin besetzten, gewölbten Hut, der an einen Kurfürstenhut erinnert; ein ähnlicher Hut ist Karl III., dem Einfältigen (A-Dyck-5, Abb. 69), auf einem seitlichen Tisch beigegeben. Ludwig IV. (A-Dyck-6, Abb. 70) trägt einen federgeschmückten antikisierenden Helm.

⁵⁰⁹ DAMMAN, Hadrianus (Hg.): *Imperii ac Sacerdotii Ornatus. Diversarum item gentium peculiaris vestitus*, Köln 1578, Tafel 3. Online unter URL <https://books.google.de/books?id=Nf9LAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=one-page&q&f=false> (letzter Zugriff 30.01.2022). Nur der Kopf und die Kopfbedeckung wurden abgewandelt.

⁵¹⁰ Die heute in der Wiener Hofburg befindliche Bügelkrone.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Die ersten drei Karolinger der Ahnengalerie sind in lange Gewänder und Umhänge gekleidet, ab Ludwig II., dem Stammeler (A-Dyck-4, Abb. 68), tragen sie dann antikiisierende römische Rüstungen. Alle Karolinger bis auf den letzten (A-Dyck-7, Abb. 71) sind unter freiem Himmel dargestellt. Gelegentlich fügt der Maler eine Säule oder eine Balustrade hinzu. Weitere Attribute sind ein mannshohes Richtschwert mit gewellter Schneide (A-Dyck-1, Abb. 64)⁵¹¹, ein Zepter mit heraldischer Lilienbekrönung (A-Dyck-2, Abb. 66), Kommandostäbe (A-Dyck-3/5/7, Abb. 67/69/71) und ein hüft hoher Schild (A-Dyck-7, Abb. 71).

Die folgenden fünf Generationen (A-Dyck-8 bis 12, Abb. 72 bis 76) sind in Innenräumen abgebildet.⁵¹² Die Modelle der Bildnisse A-Dyck-8/10/11 (Abb. 72/74/75) tragen eine Art von Plattenrüstung, wobei die Arme und Oberschenkel durch eine Vielzahl lamellenförmiger Geschübe gebildet werden. Lambert I. (A-Dyck-8, Abb. 72) trägt einen federgeschmückten Helm mit geöffnetem Visier. Walram II. (A-Dyck-10, Abb. 74) und sein Sohn Heinrich I. (A-Dyck-11, Abb. 75) sind dagegen barhäuptig abgebildet worden. Im Hintergrund von A-Dyck-11 ist ein Bügelhelm zu erkennen.

Friedrich I. (A-Dyck-9, Abb. 73) ist in einer Art gegürteter Schube wiedergegeben und trägt ein Barett, dessen Rand mit Kronenzacken gesäumt ist. Eine ähnliche Kopfbedeckung findet sich auch bei Walram III. (A-Dyck-12, Abb. 76), der aber in Wams, knielangen Hosen und einem Schulterumhang mit Stehkragen dargestellt wurde. Ab dem Porträt Karls IV. (A-Dyck-7, Abb. 71) beginnt der Maler verstärkt die Muster der Fliesenböden zu variieren. Als Attribute tauchen auf diesen Bildern ein Kommandostab (A-Dyck-10, Abb. 74), Schwerter (A-Dyck-11/12, Abb. 75/76) und Helme (A-Dyck-8/9/11, Abb. 72/73/75) auf.

Bei den anschließenden zwölf Fantasieporträts der Familie Reifferscheidt handelt es sich überwiegend um Innendarstellungen. Lediglich die Porträts Johannes' II. (A-Dyck-16, Abb. 80), Johannes' III. (A-Dyck-17, Abb. 81) und Johannes' VIII. (A-Dyck-23, Abb. 87) zeigen eine Loggia, so dass im Hintergrund der freie Himmel und Vegetation zu sehen sind. Die Porträts A-Dyck-13/15/22 (Abb. 77/79/86) weisen Fenster mit kleinteiliger Ver-

⁵¹¹ Vgl. Anm. 509.

⁵¹² Auf dem Porträt A-Dyck-10 (Abb. 74) ist der Hintergrund leider nicht ausreichend zu erkennen, aufgrund des gefliesten Fußbodens halte ich ihn aber auch für eine Innenraumdarstellung.

2. Ahnengalerien in der Region

glasung auf. Im Falle von A-Dyck-13 und 15 (Abb. 77 und 79) ist zusätzlich das Reifferscheidter Wappen in die Fenster eingelassen. Des Weiteren findet man auf den Bildern beigestellte Tische, Säulen und Draperien. Die Fußböden sind wieder unterschiedlich gestaltet, doch überwiegen Böden mit Schachbrettmustern.

Auf den Bildern A-Dyck-13/16/17/19/21 (Abb. 77/80/81/83/85) sind die Modelle wieder in einer Art von Plattenrüstung gekleidet, Friedrich I. (A-Dyck-14, Abb. 78) und Johannes I. (A-Dyck-15, Abb. 79) tragen hermelinbesetzte Schauben. Auf den Porträts A-Dyck-18/20/22 (Abb. 82/84/86) sieht man die Dargestellten in einem Wams mit gefältelter Halskrause und knielangen Hosen. Ein halblanger Umhang mit Stehkragen vervollständigt die Ausstattung von A-Dyck-18/22 (Abb. 82/86). Die Kleidung Johanns VII. und Johanns VIII. (A-Dyck-23/24, Abb. 87/88) besteht aus einem gegürteten Rock, der bis auf die Mitte der Oberschenkel fällt, und aus dunklen enganliegenden Beinkleidern. Die Röcke sind mit reichen Spitzenkragen und Spitzenmanschetten ausgestattet. Beide Herren tragen einen gewölbten Hut, der bei Johann VIII. (A-Dyck-24, Abb. 88) die Form eines abgeflachten Kegels hat und mit einer hellen Feder geschmückt ist. Als Attribute findet man auf den Porträts vor allem Schwerter und Helme, seltener Fahnen oder Kommandostäbe.

Die letzten sechs Porträts der Ahnengalerie sind nach Aussagen Bremers als historische Porträts anzusehen.⁵¹³ Sie existierten bereits und wurden für die Ahnengalerie überarbeitet bzw. kopiert. Werner Graf v. Salm-Reifferscheidt (A-Dyck-25, Abb. 89) und sein Sohn Ernst Friedrich (A-Dyck-26, Abb. 90) sind entsprechend der Mode ihrer Zeit mit Wams und Kniehosen bekleidet, wobei die Oberbekleidung durch helle Kragen und Manschetten zusätzlich geschmückt ist. Die Körperhaltung auf beiden Porträts ist fast identisch. Ob schon die Originalbildnisse aufeinander bezogen waren oder die Angleichung erst bei Aufnahme der Bildnisse in die Ahnengalerie erfolgte, ist heute nicht mehr zu klären.

Eine Besonderheit stellt das Reiterporträt des Ernst Salentin (A-Dyck-28, Abb. 93) dar. Ernst Salentin war zwar von früher Jugend an in militärischen Diensten und diente

⁵¹³ Die Aussage von Bremer, der die Originale noch gekannt hat, ist vor dem Hintergrund des Inventars von 1640 plausibel, vgl. BREMER 1959, S. 183.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

in der Kavallerie, unterschied sich aber dadurch nicht von seinen Vorfahren.⁵¹⁴ Die Darstellung zu Pferd lässt sich daraus nicht erklären. Bei den mir vorliegenden Reproduktionen fallen Unregelmäßigkeiten auf. Die Bildfläche ist nicht homogen, was auf eine spätere Anstückung der Leinwand zurückzuführen ist.⁵¹⁵ Es handelte sich um ein bestehendes Gemälde, das man den Maßen der Ahnenporträts angepasst hat.⁵¹⁶ Warum das Bild ursprünglich hochrechteckig angelegt wurde, bleibt fraglich. Dieses Format zwang den Maler, Ross und Reiter fast frontal und in extremer Verkürzung wiederzugeben. Denkbar, dass die Vorlage zu diesem Porträt ebenfalls in der Druckgrafik zu suchen ist. Schrägsichten von Reitern auf einem zum Sprung ansetzenden Pferd finden sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts öfter. Dabei kommt dem Dycker Porträt ein gestochenes, fast frontal ausgerichtetes Reiterporträt Kaiser Leopolds I. von Jakob Sandrart am nächsten.⁵¹⁷

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich auch nachfolgende Generationen der Familie als Reiter porträtieren ließen.⁵¹⁸ Dabei handelte es sich allerdings um Einzelbildnisse, die in anderen Räumen des Schlosses ausgestellt waren.⁵¹⁹

Mit dem Porträt des Ernst Salentin (A-Dyck-27, Abb. 91) tauchen erneut Rüstungen auf. Auch sein Nachfolger, der Altgraf Franz Ernst (A-Dyck-28, Abb. 93), wurde in einer Rüstung abgebildet. Letzteres ist wohl das einzige Bildnis, welches von dem Maler der Dycker Ahnengalerie nach der Natur geschaffen wurde. Als Gottfried Boy 1723 das Halbfigurenporträt des Grafen (X-Dyck-49, Abb. 598) malte, hat er das Gesicht des Modells vom Gemälde der Ahnengalerie übernommen und lediglich den inzwischen unmodernen

⁵¹⁴ Ernst Salentin diente zunächst unter dem spanischen König, zwölf Jahre unter dem Kurfürsten v. Bayern in der Reichsarmee der katholischen Fürsten und Stände und zuletzt unter dem Kaiser. Der Graf hatte großen persönlichen Anteil an der Gewinnung des Jan v. Werth für den Kaiser. Im Jahr 1648 wurde er zum Obristen über 900 Kürassierreiter. Er quittierte den militärischen Dienst als Obrist 1650 und befasste sich in den folgenden Jahrzehnten mit dem Ausbau von Schloss Dyck, vgl. BREMER 1959, S. 70 f.

⁵¹⁵ Neben den Unregelmäßigkeiten in der Leinwand fällt das Bildnis als Reiterporträt aus dem Rahmen der anderen Ahnenbilder, denn diese zeigen stehende Personen in ganzer Figur. Für ein Reiterporträt ist das hochrechteckige Format ungeeignet, weshalb Reiter und Pferd fast frontal wiedergegeben sind.

⁵¹⁶ Im Nov. 2015 konnte das Bild untersucht werden. Die ursprüngliche Leinwand wurde oben um ca. 35 cm und auf der rechten Seite um fast 20 cm angestückt.

⁵¹⁷ So etwa Crispyn de Passe: Moritz v. Nassau bei Nieupoort, 1600; Aegidius Sadeler (Stich), Adrian de Vries (Entwurf): Kaiser Rudolf II. als Türkensieger (ca. 1603) oder Abraham Hogenberg: Jan von Werth (1635). Eine mit dem Dycker Reiterporträt vergleichbare Frontalansicht liefert Jakob Sandrart: Kaiser Leopold I., undatiert.

⁵¹⁸ Vgl. oben Kap. II. Stilistische Entwicklung des rheinischen Adelsporträts, Abschnitt Bildausschnitt oder Bildnistypen.

⁵¹⁹ Aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts blieben zwei Reiterbildnisse von Mitgliedern der Familie Salm-Reifferscheidt erhalten. Beide Bildnisse werden bis heute in Schloss Dyck gezeigt.

2. Ahnengalerien in der Region

Oberlippenbart weggelassen.⁵²⁰ Altgraf Franz Wilhelm (A-Dyck-29, Abb. 94) trägt auf dem 1769 von P. d’Avesne gemalten Porträt eine Rüstung und einen Hermelinmantel.⁵²¹ Fürst Joseph (A-Dyck-30, Abb. 95) ist hingegen in der Uniform des 17. Landwehrregiments abgebildet. Dieses Porträt wurde 1854 von Julius Amatus Roeting gemalt und stellt die letzte Ergänzung der Ahnengalerie dar.

Im Rheinland nahm die Dycker Ahnengalerie bezüglich ihrer Generationenfolge eine Sonderstellung ein. Die Herleitung von Karl d. Großen ist zwar bei Adelsgeschlechtern nicht ungewöhnlich, doch stellt die Anfertigung einer entsprechenden Bildnisreihe innerhalb des rheinischen Adels eine Ausnahme dar. Die reichsunmittelbare Familie Salm-Reifferscheidt orientierte sich offensichtlich an den Legitimationsstrategien regierender Fürstenhäuser.⁵²² Anregungen boten illustrierte genealogische Werke aus der Schlossbibliothek. So etwa „*Généalogie des Forestiers et Comtes de Flandre*“⁵²³ von Corneille Martin, in denen ganzfigurige Porträts die Ahnenreihe der Grafen von Flandern von den sagenhaften Waldhütern der fränkischen Könige bis zu den Statthaltern Albrecht und Isabella v. Österreich ableiten. Ebenfalls in der Bibliothek vorhanden war das Werk „*Annales ducum seu principum Brabantiae totiusque Belgii*“⁵²⁴ von Franciscus Haraeus, in dem die Herrscher Brabants von Pippin dem Älteren bis zu Philipp II. v. Spanien hergeleitet und ebenfalls in ganzfigurigen Porträts vorgestellt werden. Neben der ambilinearen Generationenfolge und der ganzfigurigen Darstellung wurde auch der räumlich-szenische Hintergrund dieser Illustrationen für die Ahnengalerie übernommen. Nachweislich diente ein Stich des Abraham de Bruyn aus dem Kostümbuch „*Imperii ac sacerdotii ornatus*“⁵²⁵ von Hadrianus Damman als Vorlage für das Porträt Karls des Großen in der Ahnengalerie.

⁵²⁰ Gottfried Boy malte die Halbfigurenbildnisse des Grafen und seiner Ehefrau als Pendants, vgl. Abb. 598 und 600.

⁵²¹ Das Gemälde ist rückseitig datiert: P̄xi PAR P. D’AVESNE NAY DE MONS AN 1769.

⁵²² Auf die umfangreiche Ahnenreihe der Hohenzollern in der Nachfolge der Herzöge v. Jülich, Kleve und Berg wurde bereits hingewiesen.

⁵²³ MARTIN, Corneille: *Généalogie des Forestiers et Comtes de Flandre*, Antwerpen 1612, S. 41-121. Online unter URL <https://books.google.de/books?id=GhXrWN4KoEsC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> (letzter Zugriff 30.01.2022).

⁵²⁴ HARAEOUS, Franciscus: *Annales ducum seu principum Brabantiae totiusque Belgii*, Antwerpen 1623. Online unter URL <https://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/haraeus1623-1/0453/thumbs?sid=6c4717544c07825b48a3b85a0b67c1bc#current_page> (letzter Zugriff 30.01.2022), darin insgesamt 36 Porträtabbildungen.

⁵²⁵ DAMMAN 1578, Tafel 3.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Hinsichtlich der Körperhaltungen und Attribute ging der Maler der Ahnengalerie recht willkürlich vor. Wie die Beschreibung der Bilder deutlich machte, wurden Rüstungs-, Kleidungs- und Ausstattungsstücke ohne Rücksicht auf die stilistische Chronologie kombiniert. Lediglich bei den Darstellungen der Karolinger wählte der Künstler mit der Bügelkrone Karls d. Großen, den von der mittelalterlichen Skulptur inspirierten Königsdarstellungen und den antikisierenden römischen Rüstungen die Attribute und die Kleidung mit größerem Bedacht. Das Urteil eines Reisenden des frühen 19. Jahrhunderts bleibt überraschend: „Sie [die Ahnenbildnisse, M.W.] sind alle in kolossaler Größe, und was wirklich lehrreich ist, nach der Kleidertracht eines jeden Jahrhunderts und folglich nach dem, jedem Zeitalter eigenthümlichen Charakter schön ausgemalt.“⁵²⁶

Im Gegensatz zu Neersen und Wickrath ist für die Dycker Ahnengalerie der ursprüngliche Ausstellungsraum bekannt. Es handelt sich in diesem Fall tatsächlich um eine Galerie. Die Lage zum Innenhof zeigt aber, dass der Raum nicht als repräsentativer Empfangs- und Festsaal diente. Weder öffnet sich die Galerie mit einer besonders schönen Aussicht auf den Garten, noch steht sie in direkter Verbindung mit den repräsentativen Haupträumen, die im Erdgeschoss des Schlosses lagen. Somit kann eine Konzeption als Wandelgalerie oder als zusätzlicher Festsaal ausgeschlossen werden. Im Gegensatz zu den Galerien der Herrenhäuser und Schlösser Englands, Frankreichs und Italiens ist in Dyck die Nutzung zur Erschließung der Räume vorrangig, womit ihre Ableitung aus den hofseitigen Erschließungsgängen mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Burganlagen des Rheinlands deutlich wird.⁵²⁷ In einem Haus mit der Größe Dycks erreichten die Korridore aber die Dimensionen wirklicher Galerien.

Wem und in welcher Form die Ahnengalerie gezeigt wurde, ist nicht genau überliefert. Neben den Hausgästen, die in Dyck übernachteten und die Galerie auf dem Weg zu ihren Quartieren zwangsweise passierten, wurde sie wohl auch solchen Gästen gezeigt, die le-

⁵²⁶ N.N.: „Das Schloß zur Dyk, mit der neuen botanischen Anlage, und dem alten Rittersaale“, in: *Vaterländische Blätter, den Bewohnern des Niederrheins gewidmet*, Bd. 2, hg. von einer Gesellschaft von Freunden des Vaterlandes [Theodor J. J. Lenzen u. a.], Düsseldorf 1814, S. 35–42, hier S. 41. Online unter URL <https://www.ub.uni-koeln.de/cdm/compoundobject/collection/_RHPER2/id/283619/rec/2 > (letzter Zugriff 30.01.2022).

⁵²⁷ Das mittelalterliche Burghaus in Dyck besaß eine hölzerne Galerie, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter dem Grafen Werner durch eine steinerne offene Arkade ersetzt wurde. Vergleichbare Arkaden gab es in dieser Zeit in Schloss Bedburg und Schloss Myllendonk, vgl. HECKNER 1999, S. 363–378.

2. Ahnengalerien in der Region

diglich zu einem Essen oder Ball geladen waren. Es waren also zunächst vor allem Standesgenossen, welche die Ahnengalerie zu sehen bekamen. Für das frühe 19. Jahrhundert sind allerdings Besichtigungen externer Besucher belegt, wobei die Ahnengalerie neben den botanischen Gartenanlagen als besondere Sehenswürdigkeit von Dyck galt.⁵²⁸

Wie gezeigt werden konnte, ist der überwiegende Anteil der Bildnisse en bloc entstanden. Dabei dienten dem unbekanntem Künstler Stiche und Buchillustrationen als Vorlagen. Allerdings handelt es sich um keine rein künstliche Ahnengalerie: Authentische Porträts des 17. Jahrhunderts wurden in die Galerie integriert und kopiert und später ist die Galerie um die Porträts weiterer Generationen ergänzt worden. Die Beschädigung der Dycker Ahnengalerie 1945 stellt einen großen Verlust für die historische Ausstattung von Schloss Dyck dar. Umfangreiche Reste der Ahnengalerie blieben zwar erhalten, doch sind die Bilder in schlechtem Zustand und es ist nicht absehbar, ob sie je restauriert werden.⁵²⁹

2.3 Wickrath

Im Jahr 2001 wurde die Ahnengalerie der Familie v. Quadt zu Wykradt⁵³⁰ in Amsterdam versteigert.⁵³¹ Zum Aufruf kamen 15 Gemälde, die durch übereinstimmende Bildaufteilung, identische Bildmaße und Bildausschnitte eine einheitliche Porträtreihe bildeten. Dargestellt waren acht Generationen der Familie v. Quadt zu Wykradt vom 16. bis zum

⁵²⁸ N.N. *Vaterländische Blätter* 1814, S. 40 f.

⁵²⁹ Von den 30 Bildnissen der Ahnengalerie sind 25 beschädigte Bilder erhalten, zwei Bilder sind restauriert und werden in Schloss Dyck gezeigt und drei Bilder sind verschollen.

⁵³⁰ Für den Familiennamen wurde die heute übliche Schreibweise übernommen (v. Quadt zu Wykradt). Davon abweichend die heutige Namensform für den Ort, das Schloss und die Herrschaft (Wickrath).

⁵³¹ Die Auktion fand am 16. und 17. Oktober statt, die Bilder wurden am 16. Oktober versteigert. Zum Ablauf der Auktion vgl. BRANDT, Klaus: „Spurensuche – Geschenke der Otto von Bylandt-Gesellschaft in die Bestände des Museums Schloss Rheydt“, in: *Rheydter Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Heimatkunde*, Bd. 26, 2002, S. 71–80, insbesondere S. 74–76. Abbildungen der Bildgruppe in SOTHEBY'S Amsterdam: „Of royal and noble descent“. Furniture, paintings and works of art of royal and noble families from Germany, Russia and Austria“, Amsterdam 2001, S. 56, 57, 58, 104 und 145.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

19. Jahrhundert.⁵³² Da sich zwei Institutionen für die Gemälde interessierten, fiel der Bieterstreit unerwartet heftig aus.⁵³³ Die Ahnenbilder der ersten vier Generationen wurden von der *Stichting Vrienden der Geldersche Kasteelen* angekauft und sind heute in Schloss Nederhemert, einem früheren Besitz der Familie v. Quadt zu Wykradt, ausgestellt.⁵³⁴ Für das Museum Schloss Rheydt wurden die Porträts der Stammherren der fünften⁵³⁵ und sechsten Generation⁵³⁶ erworben. Diese Bilder sind für die Stadt Mönchengladbach insofern von Interesse, als sie den Bauherrn von Schloss Wickrath und den letzten Herrn der reichsunmittelbaren Herrschaft Wickrath zeigen. Dazu kommt der Umstand, dass auf einem der Bilder das inzwischen verschwundene Schloss Wickrath und der Architekt der Anlage abgebildet sind.⁵³⁷ Die Pendants zu diesen Herrenporträts gelangten damals nicht nach Rheydt. Diese Bilder befinden sich heute in niederländischem Privatbesitz.⁵³⁸ Der Verbleib der übrigen drei Porträts ist unbekannt.

Das älteste Gemälde der Wickrathener Ahnengalerie entstand 1660, als der Freiherr Wilhelm Thomas v. Quadt zu Wykradt (A-Wickrath-3, Abb. 98) bei dem Maler Harmen de Bye aus Venlo das Ganzfigurenporträt seiner verstorbenen Ehefrau Maria, geb. Torck zu Nederhemert (A-Wickrath-4, Abb. 99) in Auftrag gab.⁵³⁹ Das Modell steht vor einem rotgoldenen gemusterten Vorhang, der gut zwei Drittel des Hintergrundes einnimmt. Am linken Bildrand öffnet sich eine Landschaft mit dem Schloss Nederhemert, welches Maria in die Ehe brachte. Durch den tiefen Horizont und die Fluchtlinien des Fliesenbodens ist

⁵³² Dargestellt waren jeweils die Stammherren und ihre Gattinnen. Generation 1: Los Nr. 179 u. Los Nr. 178; Generation 2: Los Nr. 176 u. Los Nr. 177; Generation 3: Los Nr. 180 u. Los Nr. 183, Generation 4: Los Nr. 181 u. Los Nr. 184; Generation 5: Los Nr. 372 u. Los Nr. 182; Generation 5: Los Nr. 374 u. Los Nr. 373; Generation 6: Los Nr. 592 u. Los Nr. 593. Die Porträts der achten Generation kamen nicht vollständig zum Verkauf. Ein Porträt des Otto Wilhelm Friedrich Bertram Graf v. Quadt zu Wykradt und Isny (1817–1899) fehlte. Das Porträt seiner Frau Maria Emilie, geb. Gräfin zu Schönburg-Glauchau hatte die Los-Nummer 594, SOTHEBY'S 2001, S. 145.

⁵³³ Vgl. oben Anm. 531.

⁵³⁴ Es handelte sich um Los Nr. 176–181 u. 183–184. Auf dem Bildnis Los Nr. 177 ist Schloss Nederhemert abgebildet. Das Porträt zeigt Maria Torck zu Nederhemert, die Nederhemert im 17. Jahrhundert an die Familie Quadt zu Wykradt brachte, vgl. *Gelderse Gezichten. Drie eeuwen portretkunst in Gelderland 1550–1850*, bearb. von Johan Carel Bierens de Haan u. a., Ausst.-Kat. Museum Het Valkhof te Nijmegen 14.12.2002–23.3.2003, Zwolle 2002, S. 124–126.

⁵³⁵ Graf Wilhelm Otto Friedrich v. Quadt zu Wykradt, 1717–1785 (Los 372).

⁵³⁶ Graf Otto Wilhelm v. Quadt zu Wykradt, 1758–1829 (Los 374).

⁵³⁷ LÖHR, Wolfgang: „Wickrath in der frühen Neuzeit“, in: *Loca Desiderata. Mönchengladbacher Stadtgeschichte*, Bd. 2, hg. von Wolfgang Löhr, Köln 1999, S. 231 f.

⁵³⁸ 2021 befanden sich diese Bilder im Landgut Mariënwaerd (Betuwe, NL), vgl. Online unter URL <<https://www.adelinnederland.nl/tv-tip-ma-8-mrt-heerlijkheid-marienwaerd/>> (letzter Zugriff 31.05.2021).

⁵³⁹ *Gelderse Gezichten* 2002, S. 46, S. 77 u. S. 124 f.

2. Ahnengalerien in der Region

das Schloss kompositorisch besonders betont. Warum das posthume Porträt erst sechs Jahre nach dem Tod des Modells entstanden ist, bleibt unklar.

Das Pendant des Ehegatten malte Harmen de Bye zwei Jahre später.⁵⁴⁰ Vorhang und Landschaftsausschnitt sind hier gespiegelt, wobei in diesem Fall Schloss Wickrath im Hintergrund abgebildet wurde.⁵⁴¹ Dem Porträt des Herrn (A-Wickrath-3, Abb. 98) wurde zusätzlich ein Tisch mit einem federgeschmückten Helm beigegeben. Wilhelm Thomas trägt eine Rüstung und kniehohe Stiefel. Sein Haar fällt entsprechend der Mode in halblangen Locken auf die Schultern. Um den Hals trägt er eine gebauschte weiße Krawatte, die mit einer schwarzen Schleife gebunden ist. In seiner linken Hand hält er einen Stock, den er diagonal zur Körperachse auf den Boden gestützt hat. Die rechte Hand ruht entspannt auf der Tischkante. Die Beine sind in Schrittstellung voreinander gesetzt, so dass lediglich das rechte Bein vollständig sichtbar ist. Dieses labile Standmotiv wird durch die Anlehnung an die Tischkante und den auf den Boden gestemmt Stock optisch ausgeglichen, woraus eine sehr schlüssige und gleichzeitig repräsentative Körperhaltung resultiert. Insgesamt erscheint das Herrenporträt gelungener, da Harmen de Bye hier die kompositorischen Möglichkeiten des Ganzfigurenporträts stärker auszuschöpfen vermochte.⁵⁴² Dazu kommt, dass der Maler im Fall des Herrenporträts auf ein lebendes Modell zurückgreifen konnte, während das Damenporträt wie die zum Ganzfigurenporträt erweiterte Kopie eines existierenden Brustbilds wirkt.

Die Ergänzung dieser Porträts zu einer Ahnengalerie wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts von dem Urenkel des Paares umgesetzt.⁵⁴³ Wilhelm Otto Friedrich v. Quadt zu Wykradt (1717–1785) nahm nach einem Brand (1746) den Neubau von Schloss Wickrath mit einer Vorburg und umfangreichen Gartenanlagen in Angriff.⁵⁴⁴ Der Innenausbau des

⁵⁴⁰ Ebd., S. 124.

⁵⁴¹ LÖHR 1999, S. 228–234.

⁵⁴² Neben der posthumen Ausführung spielen hierbei wohl auch geschlechtsspezifische Konventionen hinsichtlich der Körperhaltung eine Rolle, vgl. oben Kap. II. Abschnitt Körper und Raum im Damenporträt.

⁵⁴³ *Gelderse Gezichten* 2002, S. 46. Zur Abstammungsreihe vgl. OIÐTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 12. Bd.: Mapped 916–994, Pampus (Hoven gt. Pampus)–de Reux* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 84), Köln 1997, S. 314.

⁵⁴⁴ Die Grundsteinlegung erfolgte nach dem Abbruch des alten Gebäudes 1746, vgl. LÖHR 1999, S. 228–234.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Schlosses begann 1751.⁵⁴⁵ Fast gleichzeitig erreichte der Bauherr 1752 für sich und seine Familie die Erhebung in den Reichsgrafenstand.⁵⁴⁶ Damit ist die Schaffung der Wickrather Ahnengalerie in Zusammenhang mit dem Neubauprojekt und der Rangerhöhung zu sehen. Den Auftrag dazu erhielt der in Nimwegen ansässige Künstler Theodorus Caenen.⁵⁴⁷

Dieser schuf zunächst 1753 das Porträt der Gräfin Anna v. Quadt zu Wykradt (A-Wickrath-10, Abb. 106).⁵⁴⁸ Das ganzfigurige Damenporträt ist in einem Innenraum angesiedelt. Wie bei den Vorlagen des 17. Jahrhunderts ist der obere Bildrand mit einer quas-tengeschmückten Draperie abgeschlossen. Der gemusterte Fliesenboden hat zwar eine räumliche Anmutung, ist aber nicht im Sinne der Zentralperspektive konstruiert.⁵⁴⁹ Ein Landschaftshintergrund fehlt, ebenso ein beigeordneter Herrschaftssitz. Dafür ist am linken Bildrand ein Tisch abgebildet, auf dem der mit Hermelin gefütterte Umhang der Gräfin aufgebauscht arrangiert ist. Das Innenfutter, das auf den neuerworbenen Rang verweist, wird durch den zusammengeklappten Fächer in der rechten Hand des Modells besonders betont. Ob Theodor Caenen damals auch das Porträt des Ehemanns malte, ist unbekannt. Das in der Ahnengalerie vorhandene Bildnis stammt vom kurkölnischen Hofmaler Johann Heinrich Fischer und ist 1773 (A-Wickrath-9, Abb. 104) datiert – dazu später mehr.

Im Jahr 1754 erweiterte Theodor Caenen die Porträts zu einer Ahnengalerie. Um die genealogische Lücke zu den Modellen des 17. Jahrhunderts zu schließen, wurden die Porträts der Eltern (A-Wickrath-8 und 9, Abb. 103 und 104) und Großeltern (A-Wickrath-6 und 7, Abb. 101 und 102) des Auftraggebers ergänzt.⁵⁵⁰ Theodor Caenen orientierte sich auch diesmal hinsichtlich der Größe und des Figurenausschnitts an Harmen de Bye. Die Körperhaltungen, Frisuren und Kleider der Dargestellten wirken authentisch. Vermutlich standen dem Maler für diese Modelle zeitgenössische Bildnisse zur Verfügung.

⁵⁴⁵ Diese Arbeiten überwachte ein Maler namens Rheidt, der nach eigenen Angaben zuvor in Schloss Dyck beschäftigt gewesen war, vgl. LÖHR 1999, S. 229. In Dyck nachgewiesen zwischen 1730 und 1736, vgl. BREMER 1959, S. 175.

⁵⁴⁶ OIETMAN Bd. 12, S. 314.

⁵⁴⁷ *Gelderse Gezichten* 2002, S. 46.

⁵⁴⁸ Ihr Porträt ist von Theodorus Caenen signiert und 1753 datiert, vgl. ebd., Anna v. Quadt zu Wykradt, geb. Gräfin v. Bylandt war seit 1744 mit Wilhelm Otto Friedrich verheiratet, vgl. OIETMAN Bd. 12, S. 314.

⁵⁴⁹ Die Platten und Fugen des Fußbodens haben keinen zentralen Fluchtpunkt.

⁵⁵⁰ Es handelte sich um Wilhelm Bertram v. Quadt zu Wykradt (1652–1713), seine Ehefrau Maria, geb. Ghent zu Loenen (1654–1682), Friedrich Wilhelm v. Quadt zu Wykradt (†1724) und seine Ehefrau Ottonetta, geb. Freiin v. Heiden, vgl. *Gelderse Gezichten* 2002, S. 46.ebd.

2. Ahnengalerien in der Region

Die Damenporträts setzte Caenen vor unterschiedliche Architekturkulissen, so dass sich gewisse Variationen ergeben. Die Herrenporträts sind dunkler gehalten und bezüglich der Hintergrundgestaltung weniger detailliert. Bei den Umhängen und Draperien neigt Caenen zu komplizierten Arrangements. Abwechselnd wird das Innen- und Außenfutter sichtbar, wobei die Stoffbahnen vor und hinter den Körpern angeordnet werden und eine bewegte Umrisslinie und Binnenstruktur aufweisen.

Als erste Generation der Ahnenreihe fügte Theodor Caenen noch das Bild des Freiherrn Bertram v. Quadt zu Wykradt (A-Wickrath-1, Abb. 96) und das seiner Gemahlin Anna v. Morgan (A-Wickrath-2, Abb. 97) hinzu.⁵⁵¹ Während das Herrenporträt hinsichtlich der Haartracht, der Rüstung und des Kragens kostümgeschichtlich überzeugt, handelt es sich bei dem Pendant um eine Fantasieschöpfung. Das lose Haar ist für ein Damenporträt aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts unmöglich. Die Wiedergabe des Kleides belegt, dass Caenen zwar auffällige Elemente der damaligen Mode (Medicikragen) kannte, aber keine Ahnung von den Details der Machart hatte.

Wie bereits erwähnt, stammt das Porträt des Grafen Wilhelm Otto Friedrich v. Quadt zu Wykradt (A-Wickrath-9, Abb. 104) von Johann Heinrich Fischer. Es wurde 1773, ein Jahr nach der endgültigen Fertigstellung von Schloss Wickrath, bei dem kurkölnischen Hofmaler Fischer in Auftrag gegeben und zeigt neben dem Bauherrn auch die Schlossanlage und ihren Architekten.⁵⁵² Als Doppelporträt weicht das Gemälde von den übrigen Bildern der Ahnengalerie ab. Der Graf steht links im Bild. Er lehnt an einem Postament, hat seine Beine nonchalant überkreuzt und zeigt mit seiner rechten Hand auf am Boden liegende Rüstungsteile (Helm und Harnisch), die das Alter seines Adels versinnbildlichen. Schräg hinter ihm sitzt auf der rechten Bildseite der Architekt. Er nimmt mit einem Zirkel die Maße eines Grundrissplans, auf den er mit seinem linken Finger verweist. Der Kopf des Architekten, der allgemein als Matthieu Soiron angesehen wird, ist zum Grafen gewendet.⁵⁵³ Im Hintergrund ist Schloss Wickrath mit dem Ehrenhof und den flankierenden Wirtschaftsgebäuden zu erkennen.

Stärker als bei den übrigen Bildern der Ahnengalerie sind innerhalb des Gemäldes vielfältige Bezüge angelegt: Der Graf, in stolzer und gleichzeitig lässiger Haltung, wendet

⁵⁵¹ OIOTMAN Bd. 12, S. 315.

⁵⁵² Vgl. LÖHR 1999, S. 231 f.

⁵⁵³ Ebd., S. 232.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

sich an den Betrachter und lenkt dessen Aufmerksamkeit auf die am Boden liegende Rüstung. Der Architekt ist dem Grafen kompositorisch zu- und untergeordnet, weist aber – wie dieser – auf seinen Stand hin, indem er auf die Architekturzeichnung deutet. Im Hintergrund erkennt man das Schlossgebäude, das die beiden Männer verbindet. Es ist ihr gemeinsames Werk, wenn auch kein Zweifel über die Vorrangstellung des Grafen aufkommen kann.

Kunsthistorisch ist das Bedeutungsgefälle interessant. Es handelt sich hier um kein Doppelporträt gleichberechtigter Partner oder Freunde, wie es bereits bei Holbein und vor allem unter van Dyck und in seiner Nachfolge in der flämischen und englischen Porträtkunst seit dem 17. Jahrhundert vorkommt. Es ist aber auch kein Einzelporträt mit einer unbedeutenden und letztlich austauschbaren Nebenfigur. Man denke an die unzähligen barocken Repräsentationsporträts, auf denen Pagen, Zwerge und Kammermohren als namenlose Assistenzfiguren auftreten. Für das Rheinland finden sich Vorbilder am kurkölnischen Hof: etwa in den Jagdporträts der Wittelsbacher im Hauptsaal von Schloss Falkenlust. Noch stärker ist die Verwandtschaft mit dem Porträt des Herrn Peter Joseph v. Buschmann (Abb. 105), der sich 1755 vom Maler Franz Xaver Schweitzer⁵⁵⁴ zusammen mit seinem Architekten⁵⁵⁵ vor dem neu errichteten Schloss Arff porträtieren ließ.⁵⁵⁶

Otto Wilhelm (A-Wickrath-11, Abb. 107) und seine Gemahlin Dorothea Charlotte, geb. Freiin v. Neukirchen (A-Wickrath-12, Abb. 108) waren die letzten Quadt zu Wykradt, die in Schloss Wickrath lebten.⁵⁵⁷ Das Paar heiratete 1779 und hat sich wohl schon kurze Zeit später für die Ahnengalerie porträtieren lassen. Jedenfalls legt die Damenfrisur eine Entstehung um diese Zeit nahe.⁵⁵⁸

Das Damenbildnis schließt sich in Bezug auf die Würdemotive und die Bildkomposition an die von Caenen geschaffenen Bildnisse an, ist aber wohl nicht von ihm gemalt

⁵⁵⁴ THIEME-BECKER XXX 1936, S. 377. Laut Merlo war Schweitzer seit dem 17. September 1757 im Amtsbuch der Kölner Malerzunft eingetragen und starb im Mai 1773, vgl. MERLO 1850, S. 424 u. S. 562.

⁵⁵⁵ Es soll sich um den französischen Architekten Leveilly handeln, vgl. KISKY, Hans: „Michael Leveilly, ein bönnischer Baumeister im Künstlerkreis um Kurfürst Clemens August“, in: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 15, 1961, S. 315–335, insbesondere S. 331.

⁵⁵⁶ HOLZHAUSEN, Walter: „Clemens August und die Malerei“, in: *Kurfürst Clemens August, Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Schloss Augustusburg (Brühl) 1961, Köln 1961, S. 76–85, hier S. 81.

⁵⁵⁷ OIDTMAN Bd. 12, S. 314.

⁵⁵⁸ Die kompakte und vor allem in die Höhe gearbeitete Frisur war um 1779 noch auf der Höhe der Zeit, zur Mitte der 1780er Jahre hin wurden die Damenfrisuren dann lockerer und erhielten auch an den Seiten stärkeres Volumen.

2. Ahnengalerien in der Region

worden. Vielleicht stammt es ebenfalls von Johann Heinrich Fischer, zu dessen Stil die flächig und weich gemalten Gesichtszüge und die oberflächliche und grobe Wiedergabe der Hände passen.

Das Porträt des Grafen kann nicht als echtes Pendant zu dem der Ehefrau bezeichnet werden. Die Bildwirkung unterscheidet sich vor allem durch die betont schlanke Silhouette, die im Gegensatz zu der voluminösen Kleidung und Frisur der Dame steht. Außerdem gibt es in diesem Bild einen weiten Landschaftsausblick. Der Graf steht auf einem Fliesenboden mit Schachbrettmuster vor einer Wandfläche, die sich links als Arkade öffnet und den Blick in einen Park freigibt. Die Reitgerte, die Stiefel und vor allem der Diener mit dem Pferd im Mittelgrund des Bildes zeigen, dass der Graf kurz vor einem Ausritt steht. In der Fußstellung deutet sich ein Richtungswechsel an. Es scheint, als ob das Modell auf seinem Weg nach draußen kurz innehält, um sich einer dritten Person außerhalb des Bildes zuzuwenden. Hier findet sich eine starke Parallele zu dem Bildnis seines Vaters (A-Wickrath-9, Abb. 104), der sich ebenfalls von einem bildinternen Geschehen abwendet und den Blick aus dem Bild hinaus richtet. Die Begleitfigur im Bildnis des Sohnes ist allerdings anders aufgefasst. War der Architekt als Individuum von Bedeutung und wurde entsprechend porträtiert, bleibt der Reitknecht austauschbar und seine Gesichtszüge sind undeutlich. Formal gibt es auf diesem Bildnis einige Ähnlichkeiten zu dem Gemälde der Maria, geb. Tork v. Niederhemert, von Harmen de Bye (A-Wickrath-4, Abb. 99). Die Aufteilung der Bildfläche mittels des Fliesenbodens, die Landschaftsaussicht und die annähernd monochrome Folie hinter den Modellen gleichen sich in Lage und Größe. Hinsichtlich der Körperhaltung finden sich starke Ähnlichkeiten zu dem Porträt des Wilhelm Thomas (A-Wickrath-3, Abb. 98). Die Schrittstellung, bei der ein Bein das andere fast vollständig verdeckt, und der ausgestreckte Arm, dort mit Stock, hier mit Reitgerte, entsprechen sich spiegelbildlich. Die Andeutung einer Handlung, die im Porträt für einen Moment unterbrochen wird, passt gut zum Maler Johann Heinrich Fischer.⁵⁵⁹

Der Einmarsch französischer Truppen in das Rheinland beendete die 300-jährige Herrschaft der Familie Quadt über Wickrath. Für ihr verloren gegangenes Territorium wurden die Grafen v. Quadt zu Wykradt mit Isny entschädigt, wodurch die Ahnengalerie nach

⁵⁵⁹ Vgl. Fischers Doppelporträt der Schwestern Theresia und Felicitas Wolff Metternich von 1779, siehe oben Kap. II. Verortung in der europäischen Kunstgeschichte.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Württemberg kam. Die drei Porträts, die man unter den Losnummern 592, 593 und 594 versteigert hat, entstanden also für Isny.

Etwa 60 Jahre nachdem sich sein Vater in der Wickrather Ahnengalerie hatte verewigen lassen, knüpfte Wilhelm Otto Friedrich Graf v. Quadt-Wykradt und Isny (1783–1849)⁵⁶⁰ an die Familientradition an. 1842 ließ er sich von dem Maler Carl Alois Martin Ebersberg porträtieren. Das Bild (A-Wickrath-13, Abb. 109) ist ebenfalls als ganzfiguriges Porträt konzipiert. Der Graf steht in einer Loggia, die sich rechts im Bild zu einer weiten Aussicht öffnet. Auf der linken Bildseite schließt eine Draperie den Hintergrund ab. Auf dem links beigestellten Tisch liegt ein schwarzer Hut mit Kokarde und weißen Federn. Die rechte Hand des Modells hält einen weißen Handschuh und ruht auf der Tischplatte. Die linke Hand ist locker an den Griff eines Degens gelegt, der an der linken Hüfte befestigt ist. Der Graf trägt einen frackartigen Rock mit üppig bestickten Säumen und weiße lange Hosen, die mit einem Fersenband (Steg) unter dem Stiefel verbunden sind. Die „Kleine württembergische Adelsdekoration“ und der „Orden der Württembergischen Krone“ vervollständigen seine Hofuniform.⁵⁶¹

Das Porträt seiner Gemahlin (A-Wickrath-14, Abb. 110) Anna Maria, geb. Gräfin v. Thurn-Valsassina (1788–1867)⁵⁶² muss aufgrund des Alters des Modells und des Stils der Kleidung früher entstanden sein. Da die Ehe des Paares 1812 geschlossen wurde, ist eine Entstehung vor diesem Zeitpunkt ausgeschlossen. Das weiße Kleid erinnert in der Gestaltung des Dekolletés an die Chemisen des Empire, die Taille – durch einen Gürtel betont – sitzt aber nur noch leicht über der natürlichen Stelle. Die am Rücken angesetzte Schleppe kennzeichnet es als ein formales Hofkleid. Eine Robe, die in dieser Form noch bis in die zweite Hälfte der 1820er Jahre getragen wurde.⁵⁶³ Die Körpersilhouette der Gräfin ist geschlossen: Mit ihrer rechten Hand hält sie einen zusammengelegten Fächer vor der Brust, der linke Arm hängt locker nach unten. Die Dargestellte befindet sich auf einer Terrasse, die mit einer Balustrade gesäumt ist. Die rechte Bildseite wird von einem Eckpfeiler bzw. einer Gebäudeecke eingenommen. Im Hintergrund sieht man eine hügelige Landschaft mit dem Schloss Wartegg.⁵⁶⁴ Bei beiden Gemälden spürt man in Bezug

⁵⁶⁰ *Gothaischer Genealogischer Hof-Kalender*, 128. Jahrgang, Gotha 1891, S. 164.

⁵⁶¹ GRITZNER, Maximilian: *Handbuch der Ritter- und Verdienstorden aller Kulturstaaten der Welt innerhalb des XIX. Jahrhunderts*, Leipzig 1893, S. 592 f.

⁵⁶² Ebd. GGHK, 128. Jahrgang 1891, S. 164.

⁵⁶³ Vergleichbar ist die Robe der Herzogin v. Angoulême auf einem Gemälde von Alexandre-François Caminade von 1827, das sich heute im Louvre befindet.

⁵⁶⁴ Schloss Wartegg am Bodensee gehörte dem Vater des Modells.

2. Ahnengalerien in der Region

auf Format und Bildausschnitt eine Abhängigkeit von den Bildnissen der Ahnengalerie. Warum diese Bilder zu verschiedenen Zeitpunkten entstanden, ist unklar.

Das letzte Bild aus dem Bestand Isny, das 2001 in Amsterdam versteigert wurde, ist das unter der Losnummer 594 geführte Porträt der Marie Emilie Gräfin v. Quadt zu Wykradt, geb. Gräfin v. Schönburg-Glauchau (A-Wickrath-15, Abb. 111). Diese war seit 1846 mit Otto Wilhelm Friedrich Bertram Graf v. Quadt zu Wykradt und Isny verheiratet. Das Bild ist undatiert. Aufgrund des Alters des Modells sowie der Haar- und Kleidermode wird das Bild zwischen 1846 und 1856 entstanden sein. Der unbekannte Maler orientierte sich hinsichtlich des Hintergrunds, mit Terrasse, Balustrade und Landschaftsausblick, an dem Porträt der Schwiegermutter (A-Wickrath-14, Abb. 110). Doch fehlt hier der Bezug auf ein konkretes Gebäude. Die Farbwerte sind dem Bildnis der Anna v. Quadt zu Wykradt und Isny entgegengesetzt. Während sich auf dem älteren Bildnis die hell gekleidete Gestalt des Modells vor einem dunklen Hintergrund absetzt, ist die Gräfin Marie Emilie in dunklen Farben gekleidet und vor eine hell erleuchtete Landschaft platziert. Das Bild ihres Gatten kam nicht zu Versteigerung und befindet sich wohl noch im Besitz der Familie Quadt zu Wykradt und Isny.

Die Wickrather Ahnengalerie entstand Mitte des 18. Jahrhunderts zur Ausstattung des Wickrather Schlossneubaus. Vorhandene großformatige und ganzfigurige Originalbilder des 17. Jahrhunderts wurden dabei in die Ahnengalerie einbezogen. Diese Bilder dienten dem Maler Theodor Caenen in kompositorischer Hinsicht als Vorlagen für die neu geschaffenen, teils posthumen Porträts. Anlässlich der Vollendung des Schlosses 1772 gab der Bauherr das eigene Porträt als ein Doppelporträt mit dem Architekten in Auftrag. In diesem Vorgang tritt die enge Verbindung zwischen dem Bauprojekt und der Bildnisreihe deutlich zu Tage. Mit den Porträts des Grafen Otto Wilhelm und der Gräfin Dorothea Charlotte v. Quadt zu Wykradt (A-Wickrath-11 und 12, Abb. 107 und 108) erweiterte man die Wickrather Ahnengalerie um 1779 auf sechs Generationen bzw. zwölf Bildnisse. Über die Innenausstattung von Wickrath in dieser Epoche fehlen leider Unterlagen. Daher ist nicht bekannt, in welchem Raum die Ahnengalerie bis 1794 ausgestellt war. Am wahr-

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

scheinlichsten ist eine Ausstellung im Festsaal des Schlosses. Dieser zentrale Saal verfügte mit 43 ½ Fuß Raumhöhe über zwei Etagen und wäre damit für die Aufnahme der zwölf großformatigen Porträts geeignet gewesen.⁵⁶⁵

Nach Flucht und Enteignung wurde die Familie Quadt zu Wykradt in Isny ansässig. Hier knüpften die folgenden Generationen an die Tradition der Ahnengalerie an und ergänzten den Bestand. Die Auflösung der Ahnengalerie als gewachsenes Ensemble ist bedauerndswert. Immerhin kamen die meisten Bilder an Institutionen und Orte, wo der historische Kontext der Bilder präsent bleibt.

2.4 Wissen

Eine erhaltene und als einheitliche Raumausstattung konzipierte Ahnengalerie befindet sich in Schloss Wissen. Der Raum liegt im ersten Stockwerk des Westflügels und dient heute als Speisezimmer. Die Westwand wird durch zwei Fensterachsen regelmäßig gegliedert. Die Mitte der nördlichen Zimmerwand nimmt ein Kamin ein. Hier ragt der untere Teil der Vertäfelung vor und bildet eine Anrichte mit eingebauten Unterschränken. In der Ostwand des Raumes befindet sich der Hauptzugang, allerdings ist die doppelflügelige Tür nicht in der Mittelachse angebracht, sondern um die Breite eines Türflügels nach Norden versetzt. Die Südwand wird durch drei annähernd gleich breite Wandfelder und zwei ebenfalls doppelflügelige Türen geordnet.

Ovale Ahnenporträts schmücken das obere Viertel der Wandvertäfelung in einer das Zimmer umlaufenden Reihe. Lediglich an drei Stellen wurden Porträts in zwei Reihen auf die Wandverkleidung montiert. Das untere Viertel der Wand ist durch ein kräftiges, horizontales Profil als Sockel gekennzeichnet. Dieser Sockel übernimmt die vertikale Gliederung des oberen Wandabschnitts. Für die oberen Wandfelder existieren zwei Varianten. Die Paneele, auf denen die Bildnisse montiert sind, haben zwei Felder. Das obere Feld ist durch das gerahmte Porträt belegt und durch eine profilierte Leiste gefasst. Das untere Feld wird durch eine Füllung eingenommen, deren oberer Abschluss auf die ovale

⁵⁶⁵ Die Raumangaben stammen aus einem 1816 verfassten Bericht des Bürgermeisters Valentin Denhard. Dieser bezeichnet neben dem Saal einzelne Räume genauer und gibt auch die Maße unterschiedlicher Zimmer an. Vgl. HUSMANN, Joseph/TRIPPEL, Theodor: *Geschichte der ehemaligen Herrschaft bzw. Reichsgrafschaft und der Pfarre Wickrath*, Bd. 2, Giesenkirchen 1911, S. 34

2. Ahnengalerien in der Region

Form des Bildnisses antwortet. Die Rahmenleisten der Füllung sind in den oberen Zwickeln mit den Leisten des Porträtfelds verbunden. Trotz der Zweiteilung bleibt so eine einheitliche Grundwirkung gewahrt. Die zweite Variante der Wandfelder besteht aus einer hochrechteckigen Füllung, die ebenfalls von profilierten Leisten umrahmt wird. In beiden Versionen sind die horizontalen Elemente des Rahmen- und Feldsystems durch C- und S- Bögen belebt, während die Geradlinigkeit der vertikalen Bauteile nur an den Ecken unterbrochen wird. Die Ornamentik beschränkt sich auf profilierte Leisten und Hohlkehlen.

Die bewegte und ausgewogene Gliederung der Vertäfelung in Verbindung mit dem zurückhaltenden, werkstoffgerechten Dekor und der Holzichtigkeit der Eiche ergibt einen gediegenen, vornehmen und gänzlich unpräntiösen Raumeindruck, zu dem der dunkle Kontrast der Ahnenbildnisse wesentlich beiträgt.

Betrachtet man die Vertäfelung und die Reihenfolge der Ahnenbildnisse genauer, erkennt man Unregelmäßigkeiten, die auf einen Umbau der Vertäfelung nach dem Zweiten Weltkrieg zurückzuführen sind. Ursprünglich bildete die Wandverkleidung den Schmuck eines Salons im Erdgeschoss des Ostflügels. Dieser Salon war wohl im Zusammenhang umfangreicher Umbaumaßnahmen unter dem Freiherrn Franz Carl v. Loë zwischen 1760 und 1769 ausgestattet worden.⁵⁶⁶ Nach schweren Beschädigungen während des Zweiten Weltkriegs entschlossen sich die Besitzer des Schlosses, den weitgehend zerstörten Nord- und Ostflügel abtragen zu lassen.⁵⁶⁷ Dabei wurden neben anderen historischen Bauelementen auch Teile der beschädigten Holzvertäfelung geborgen und später an der jetzigen Stelle eingebaut. Bei dieser Maßnahme veränderte man die Anordnung, außerdem waren Ergänzungen und Restaurationen notwendig. Obwohl das originale Zimmer über den Zweiten Weltkrieg hinaus bestanden hat, ist es nicht gelungen, Abbildungen vom damaligen Zustand des Raumes aufzufinden.⁵⁶⁸ Ausgehend von einer formalen Untersuchung der Bildnisse soll daher versucht werden, die Geschichte der Loë'schen Ahnengalerie und des Ahnen- bzw. Speisesaals zu rekonstruieren.

⁵⁶⁶ KASTNER 2008, S. 18. Herzog setzt die Umbaumaßnahmen um 1770 an, HERZOG 1981, S. 55.

⁵⁶⁷ Zu den Baumaßnahmen vgl. LOË, Friedrich von: „Schloß Wissen für die Zukunft erhalten“, in: *Geldrischer Heimatkalender* 1971, 1970, S. 46–52.

⁵⁶⁸ Ich danke dem Freiherrn Raphael v. Loë für die – wenn auch vergebliche – Suche nach entsprechendem Bildmaterial.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Insgesamt umfasst die Ahnengalerie 19 Porträts, von denen alle bis auf drei im ovalen Format gehalten sind. 18 Porträts zeigen neun Generationen der Familie Loë, wobei jeweils der Stammherr des Hauses und seine Ehefrau abgebildet wurden. Das 19. Bildnis zeigt Walter v. Loë (A-Wissen-19, Abb. 133), der in der preußischen Monarchie als einziger Katholik den Rang eines Generalfeldmarschalls erreichte.⁵⁶⁹ Hochgeehrt und vom preußischen König verschiedentlich mit diplomatischen Missionen betraut, erhielt er aufgrund seiner bedeutenden Verdienste einen Platz in der Ahnengalerie. Sein Porträt hat ein rechteckiges Format und unterscheidet sich dadurch, wie auch die Porträts der Ehegatten Franz Carl Freiherrn v. Loë (1720–1795)⁵⁷⁰ und Maria Alexandrine Freifrau v. Loë (1728–1795)⁵⁷¹, von den übrigen. Diese drei rechteckigen Bilder (A-Wissen-9/10 und 19, Abb. 121/122 und 133) dienen heute als Supraporten.

Alle übrigen Porträts sind oval, variieren aber in der Größe. Während die Porträts der ersten Gruppe (A-Wissen-1 bis 8, Abb. 113 bis 120) ein Format von 63 x 44,5 cm aufweisen, sind die Bildnisse der zweiten Gruppe (A-Wissen-11/12/15 und 16, Abb. 124/126/129) mit den Maßen 82 x 60 cm deutlich größer. Von den Porträts A-Wissen-13 und 14 (Abb. 127 und 128) existieren Varianten in zwei Größen. Die größere Version entspricht ziemlich genau den Maßen der zweiten Gruppe; die kleinere Version ist Bestandteil der Ahnengalerie, misst 61 x 49 cm und ist damit etwas kürzer und merklich breiter als die Porträts der ersten Gruppe. Die Größe von A-Wissen-17 und 18 (Abb. 131 und 132) beträgt 64 x 48,5 cm. Ihre Höhe orientiert sich also an den Bildern der ersten Gruppe, während die Breite ziemlich genau der kleinen Variante von A-Wissen-13 und 14 (Abb. 127 und 128) entspricht. Die Porträts A-Wissen-17 und 18 (Abb. 131 und 132) wurden laut Inschrift 1891 von dem Maler Ludwig Graf geschaffen.⁵⁷² Es handelt sich um die jüngsten Bilder der Ahnengalerie und die letzte Generation der Familie Loë, die in die Ahnengalerie aufgenommen wurde.

⁵⁶⁹ Abgesehen von der Verleihung dieses Ranges an Mitglieder regierender katholischer Fürstenhäuser. Die Ernennung zum Generalfeldmarschall erfolgte am 1. Januar 1905. Zur Biografie von Walter v. Loë vgl. SCHÖNFUSS, Florian: „Generalfeldmarschall Walther Degenhard Freiherr von Loë (1828–1908)“, in: *Die Freiherren und Grafen von auf Schloss Wissen. Beiträge zur Familiengeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Weeze 2015, S. 117–128.

⁵⁷⁰ *Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 28 der Gesamtreihe: Gräfliche Häuser A, Bd. IV, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1962, S. 273 u. KASTNER 2008, S. 18.

⁵⁷¹ GHdA Bd. 28, S. 273.

⁵⁷² Zu Ludwig Graf siehe oben Kap. II.2 Verortung in der europäischen Kunstgeschichte.

2. Ahnengalerien in der Region

Da auch ein Bild der ersten Generation (A-Wissen-1, Abb. 113) datiert ist, wissen wir, dass die Porträts zwischen 1609 und 1891 entstanden. Doch wann entwickelte sich aus den einzelnen Porträts eine Bildgruppe, die man als Ahnengalerie bezeichnen kann, und wie lässt sich die Chronologie der Bildnisse mit der Entstehung des Ahnensaals in Verbindung bringen?

Die ovale Form der frühesten Bilder (A-Wissen-1 und 2, Abb. 113 und 114) ist sekundär. Im oberen Drittel sieht man auf beiden Porträts abgeschnittene Inschriften. Die Bildnisse von Wessel v. Loë⁵⁷³ und Sophia v. Loë⁵⁷⁴, geb. Haes zu Konradsheim vom Beginn des 17. Jahrhunderts wurden nachträglich auf das einheitliche Format der Ahnengalerie gebracht. A-Wissen-2 ist zwar nicht (mehr) datiert, es besteht aber kein Zweifel, dass es sich um das zeitgleiche Pendant zu A-Wissen-1 handelt.⁵⁷⁵

Die Porträts A-Wissen-3 und 4 (Abb. 115 und 116) zeigen mit Degenhard Bertram v. Loë (seit 1629 Freiherr v. Loë)⁵⁷⁶ und seiner Gemahlin Anna Franziska, geborene Freiin v. Nesselrode⁵⁷⁷ die nächste Generation der Familie. Auffällig ist der unterschiedliche Erhaltungszustand der Bilder. Das Damenporträt ist einwandfrei erhalten und entspricht dem um die Mitte des 17. Jahrhunderts aufkommenden Porträttypus, der sich stark an den Bildnissen der Maler Willem und Gerrit van Honthorst orientiert.⁵⁷⁸ Die Bildoberfläche des Herrnporträts (A-Wissen-3, Abb. 115) weist starke Risse auf. An mehreren Stellen ist die Farbe abgeblättert. Ob der Zustand des Bildes auf Beschädigungen während des Zweiten Weltkrieges zurückzuführen ist, kann nur vermutet werden. Hinsichtlich der Körperhaltung funktionieren die Bildnisse als Pendants, allerdings scheint die Kleidung des Herrn aufgrund der schmalen Spitzenkrawatte später entstanden zu sein. Der hellere Hintergrund des Damenporträts spricht ebenfalls gegen eine zeitgleiche Entstehung der Bilder.

Bei den Porträts der nächsten Generation (A-Wissen-5 und 6, Abb. 117 und 118) zeigen sich ebenfalls Unregelmäßigkeiten. Die Garderobe der Anna Maria Theresia v. Loë

⁵⁷³ GHdA Bd. 28, S. 272 u. KASTNER 2008, S. 9.

⁵⁷⁴ GHdA Bd. 28, S. 272.

⁵⁷⁵ Rechts oben im Bild blieb lediglich der Buchstabe A sichtbar. Der Rest der Inschrift ging bei der Beschneidung des Bildes verloren. Höchstwahrscheinlich war hier eine Jahres- oder Altersangabe angebracht.

⁵⁷⁶ GHdA Bd. 28, S. 272 u. KASTNER 2008, S. 12.

⁵⁷⁷ GHdA Bd. 28, S. 272.

⁵⁷⁸ Vgl. dazu auch das Kap. II.2 Verortung in der europäischen Kunstgeschichte.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

(1655–1723)⁵⁷⁹ besteht nur aus einem weißen Hemd mit Volantkragen und einem roten Umhang. Hier ist keine historische Garderobe abgebildet. Die Details der Kleidung und ihre Wiedergabe sind summarisch und grob. Entweder wurde das Gemälde übermalt oder es entstand zu einem Zeitpunkt, als man über die tatsächliche Kleidung der Dargestellten nur noch unzureichende Kenntnis besaß. Der Harnisch auf dem Porträt des Philipp Christoph v. Loë (1647–1708)⁵⁸⁰ entspricht hingegen gängigen Darstellungsformen der Epoche.⁵⁸¹ Kopf und Oberkörper sind auf beiden Bildern leicht gegenläufig gewendet. Bei einer heraldischen Hängung wenden sich die Ehegatten also den Rücken zu.⁵⁸² Die Torsionen der Körperhaltung sind für die Zeit um 1700 ebenso typisch wie der Verzicht darauf, die Bilder von Eheleuten kompositorisch als Pendants anzulegen.⁵⁸³ Es handelt sich wahrscheinlich um Kopien zeitgenössischer Originale, wobei das Damenporträt später übermalt wurde.

Der Erhaltungszustand der Porträts von Johann Adolph Freiherrn v. Loë⁵⁸⁴ (A-Wissen-7, Abb. 119) und seiner Ehefrau Maria Catharina⁵⁸⁵ (A-Wissen-8, Abb. 120) entspricht dem der vorigen Generation. Wieder ist das Damenporträt gut erhalten, während das Bildnis des Herrn durch Farbrisse und Farbabbblätterungen entstellt ist. Durch die unterschiedlichen Bildausschnitte ist der formale Bezug zwischen beiden Bildnissen vollständig aufgegeben. Hinsichtlich der Komposition können diese Bilder nicht als Pendants gelten. Der Unterschied der Körperhaltung ist besonders stark. Der Oberkörper des Herrn und sein Kopf sind im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Damit folgt die Haltung des Herrn einem sehr schlichten Schema, das für die 1720er Jahre konservativ erscheint.

Die Körperhaltung der Dame ist stark bewegt. Ihr Oberkörper ist nach links gerichtet und die linke Schulter dabei gesenkt. Eine Bewegung, die durch den abgestützten, angewinkelten linken Arm des Modells motiviert wird. Der Kopf ist im Halbprofil nach rechts

⁵⁷⁹ GHdA Bd. 28, S. 272.

⁵⁸⁰ Zu seiner Person, vgl. ebd. u. KASTNER 2008, S. 15.

⁵⁸¹ Zu Bedeutung des Harnischs vgl. oben Kap. II. Kleidung und Accessoires und MENSEMA 2009, S. 54–67.

⁵⁸² Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts lässt sich bei den Porträts von Eheleuten eine heraldisch motivierte Komposition von Pendants beobachten. Dabei nimmt der Herr in der Regel den bevorzugten Platz rechts der Dame ein, vgl. oben Kap. II. Körper und Raum.

⁵⁸³ Ebd.

⁵⁸⁴ Johann Adolf v. Loë (1687–1743), vgl. GHdA Bd. 28, S. 273 u. KASTNER 2008, S. 17.

⁵⁸⁵ Maria Catharina Freifrau v. Loë, geb. v. Wachtendonck (1699–1739), vgl. GHdA Bd. 28, S. 273.

2. Ahnengalerien in der Region

gedreht, wobei die Gegenläufigkeit von Körper- und Kopfhaltung in der forcierten Torsion des Halses und der Büste besonders betont wird. Die steile Schulterpartie geht in den langgestreckten Hals über, an dem der angespannte seitliche Halsmuskel⁵⁸⁶ deutlich in Erscheinung tritt. Die blauen, sehr großen Augen blicken direkt auf den Betrachter und bringen eine weitere Richtungsänderung in das Porträt. Das Bildnis der Maria Catharina v. Loë gehört damit zu den im 18. Jahrhundert beliebten ‚Torsionsporträts‘, bei denen Körper-, Kopf- und Augenachsen in entgegengesetzte Richtungen gewendet werden.⁵⁸⁷ Bei den Bildern der Ahnengalerie handelt es sich höchstwahrscheinlich um Ausschnittkopien voneinander unabhängiger Originale. Beide Bilder wurden später für die Bildnisammlung Paffendorf kopiert.⁵⁸⁸

Mit diesen Bildnissen endet die erste Gruppe innerhalb der Ahnengalerie. Die Porträts der folgenden Generation sind wesentlich größer und haben ein rechteckiges Format. Heute befinden sich diese Porträts über den Türen der Südwand des Ahnensaals, doch werden sie auch am alten Standort im Ostflügel als Supraporten gedient haben. Das Herrenporträt A-Wissen-9 (Abb. 121) zeigt Franz Karl Freiherrn v. Loë (1720–1795)⁵⁸⁹ vor einer nicht näher charakterisierten bergigen Küste. Wie seine Vorfahren ist er durch den Harnisch als Mitglied einer alten adeligen Familie gekennzeichnet.⁵⁹⁰ Durch die blaue Draperie, die sich links im Bild im Rücken des Dargestellten aufbauscht, wird der repräsentative Gesamteindruck des Porträts unterstrichen.

Bei dem Damenporträt handelt es sich um die Kopie eines Gemäldes, das sich heute in einem Salon des Südflügels befindet. Maria Alexandrine v. Loë⁵⁹¹ trägt eine blaue Pelerrine und ist vor einer Landschaft wiedergegeben. Ihre Beine sind übereinandergeschlagen, auf dem Schoß hält sie ein Buch, zwischen dessen Seiten sie einen Finger gelegt hat. Ihre rechte Hand ist an das Kinn gelehnt. Es scheint, als habe sie kurz ihre Lektüre unterbrochen, um über das Gelesene nachzudenken. Dazu passend blickt sie ohne Fokussierung am Betrachter vorbei. Das originale Porträt A-Wissen-10a ist von besserer Qualität.

⁵⁸⁶ Musculus sternocleidomastoideus sinister.

⁵⁸⁷ Vgl. oben Kap. II. Körper und Raum.

⁵⁸⁸ Die Enkeltochter von Johann Adolf Freiherr v. Loë und der Maria Anna (geb. Freiin v. Wachtendonck zu Germenseel), Charlotte Freiin Waldbott von Bassenheim, war seit 1800 mit Ferdinand Franz Freiherrn v. d. Bongart verheiratet. Ob die Bilder, bei denen es sich um freie Wiederholungen handelt, als Erbe an die Bongart kamen oder erst später für die Bongart ausgeführt wurden, ist nicht bekannt.

⁵⁸⁹ GHdA Bd. 28, S. 273 u. KASTNER 2008, S. 18.

⁵⁹⁰ Vgl. MENSEMA 2009, S. 56.

⁵⁹¹ Maria Alexandrine v. Loë, geb. Gräfin v. Horion (1728–1795), vgl. GHdA Bd. 28, S. 273.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Die glatten Oberflächen weisen eine geschmeidige Farb- und Lichtmodulation auf. Das ovale Gesicht mit den rosigen Wangen und den weichen Beleuchtungsübergängen belegt, dass dem unbekanntem Künstler die Damenporträts von Jean-Marc Nattier bekannt gewesen sind.⁵⁹² Das Bildnis der Ahnengalerie ist wohl eine Kopie von anderer Hand.

Herren- und Damenbildnis der Ahnengalerie stammen aber vom selben Maler. Dafür spricht zum einen die Farbigkeit – insgesamt eine dunkle Palette, die von Blau und warmen Brauntönen beherrscht wird –, aber auch die diffuse Kontur der Hände und die Wiedergabe von Licht- und Schattenzonen auf den Körpern. Falls es zu dem Porträt des Gatten eine Vorlage gab, so hat sie sich zumindest nicht erhalten.

Mit den Bildern A-Wissen-9 und 10 (Abb. 121 und 122) haben wir die Generation erreicht, die wohl für die Entstehung der Ahnengalerie verantwortlich war. Dafür spricht die abweichende Form der Leinwand, mit der sich dieses Paar von den Bildnissen der Vorfahren abgrenzt. Diese Bilder waren wohl von Anfang an als Supraporten konzipiert und zeichneten sich damit auch durch ihre Platzierung im Raum aus. Der Stil der Vertäfelung und die Tatsache, dass dieses Paar umfangreiche Umbauten an Schloss Wissen durchführen ließ, unterstützen diese These. Damit ist die Entstehung der Ahnengalerie zwischen 1760 und 1770 zu datieren.⁵⁹³

Franz Karl v. Loë überlebte seine Gattin nur um ein knappes Jahr und starb Ende 1795. Seinem Sohn und Erben Edmund Freiherrn v. Loë (1749–1813)⁵⁹⁴ gelang es, in Frankreich Karriere zu machen. Er wurde 1806 französischer Senator, war Mitglied der französischen Ehrenlegion und wurde 1808 zum *Comte d'Empire* erhoben.⁵⁹⁵ Seit 1783 war er mit Marie Alexandrine v. Merveldt (1766–1812) verheiratet.⁵⁹⁶

Die Porträts dieser Eheleute unterscheiden sich in der Größe von den Bildnissen der vorherigen Generationen. Bemerkenswert ist weiterhin, dass die Haartracht des Paares einen zeitlichen Abstand der Bildnisse von mindestens zehn Jahren nahelegt. Der Herr (A-Wissen-11, Abb. 124) trägt eine gepuderte Zopfperücke im Stil der 1780er Jahre. Die

⁵⁹² Die Toilette und die Farbgebung ähneln dem Porträt der Comtesse de Tillières von 1750 (Wallace Collection). Dort befindet sich das Modell allerdings in einem Innenraum, vgl. INGAMELLS, John: *Museen der Welt. Die Wallace Collection London*, München 1990, S. 92.

⁵⁹³ FRANKEWITZ, Stefan: *Der Niederrhein und seine Burgen, Schlösser, Herrenhäuser an der Niers*, Geldern 2011, S. 515.

⁵⁹⁴ GHdA Bd. 28, S. 273.

⁵⁹⁵ KASTNER 2008, S. 19.

⁵⁹⁶ Marie Alexandrine v. Loë, geb. Gräfin v. Merveldt, GHdA Bd. 28, S. 273.

2. Ahnengalerien in der Region

Dame hat kurzes Haar. Eine Frisur, die als Tituskopf bezeichnet wurde und kurz vor 1800 in Mode war. Die maltechnische Qualität beider Bilder ist mäßig: Der Farbauftrag erscheint dicht, dabei flach und auf dem Herrenporträt ungewöhnlich bunt. Die Körperhaltung des Herrn in der Torsion von Oberkörper, Kopf und Blickrichtung wurde vom Maler nicht bewältigt. Besonders die Verkürzung des in die Hüfte gestemmt Arms und die Wiedergabe der Finger sind missglückt. Das Porträt der Dame ist in der Farbgebung zurückhaltender, doch auch hier finden sich dilettantisch gemalte Finger. Auf beiden Bildern werden Haut, Stoffe, Falten und Rüschen mit der gleichen dichten, pedantischen Malweise behandelt wie der monochrome Hintergrund.⁵⁹⁷

Beide Bildnisse stammen von einer Hand, wobei es sich wohl um posthume Porträts handelt, bei denen Bildvorlagen unterschiedlicher Epochen benutzt wurden. Dafür sprechen auch die zeitlichen Umstände. Die Weiterführung der Ahnengalerie dürfte zur Zeit der Französischen Revolution und der anschließenden politisch und sozial erfolgreichen Ausrichtung der Familie Loë nach Frankreich keine Rolle gespielt haben.

Zwei Jahre vor der endgültigen Niederlage Napoleons kam es in der Familie Loë zu einem Generationenwechsel. Nach dem Tod seines Vaters (1813) wurde Friedrich v. Loë der Stammherr der Familie. Die Porträts A-Wissen-13 und 14 (Abb. 127 und 128) zeigen ihn und seine erste Gemahlin Luise.⁵⁹⁸

Beide Bilder sind zwar nicht als Gegenstücke konzipiert, dürften aber aufgrund des Alters der Dargestellten und der Garderobe zeitgleich zwischen 1825 und 1830 entstanden sein.⁵⁹⁹ Das Bildnis des Herrn ist in einer sehr begrenzten Farbpalette ausgeführt: Seine Kleidung ist in Weiß und Schwarz gehalten, der Hintergrund ist dunkelgrau. Lediglich Inkarnat und Haare bringen etwas Farbe in das Bild. Das Porträt der Ehefrau wirkt durch das weiße Kleid und die rote, über die Schulter gelegte Stola heller und freundlicher.

⁵⁹⁷ Darin ähneln diese Bildnisse den Porträts von Waldbott/Loë und Bongart/Leerodt aus der Sammlung Paffendorf. Ob diese Bilder alle einem Maler zuzuordnen sind, ist aber unklar, eher zeigt sich hier ganz allgemein eine mangelnde Routine.

⁵⁹⁸ Es handelt sich um Friedrich Karl Freiherr, ab 1840 Graf v. Loë (1787–1849) und Luise Freifrau v. Loë, geb. Gräfin Wolff Metternich zur Gracht (1800–1837), vgl. GHdA Bd. 28, S. 273.

⁵⁹⁹ Neben den kleineren Ausführungen in der Ahnengalerie haben sich Wiederholungen der Porträts mit den Maßen 82,5 x 61,5 cm erhalten. Diese befinden sich allerdings in einem sehr schlechten Erhaltungszustand, sind stark verschmutzt und kommen daher für einen Vergleich nicht in Betracht.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Die Porträts der folgenden Generation, A-Wissen-15 und 16 (Abb. 129 und 130), weisen stilistische Ähnlichkeiten auf. Der Farbauftrag bleibt trotz detaillierter Wiedergabe der Oberflächen, von Schatten und Lichtzonen flach und behandelt alle Elemente und Materialien mit dem gleichen dichten Duktus. Lediglich der Bart in dem Porträt von Maximilian v. Loë⁶⁰⁰ (A-Wissen-15, Abb. 129) bildet eine Ausnahme. Hier erzielte der Maler durch die durchscheinende Kleidung und die Betonung einzelner Haare eine Tiefendifferenzierung, die den übrigen Porträts fehlt. Da Therese Gräfin v. Loë als Witwe gekleidet ist und neben dem eigenen Ehering auch den ihres Mannes trägt, ist von einer Entstehung des Porträts nach dem Tod des Maximilian v. Loë (†1879) auszugehen. Das Porträt des Herrn ist wohl gleichzeitig, also posthum entstanden.

Fasst man die zu den Bildern A-Wissen-11 bis 15 (Abb. 124 bis 129) gemachten Beobachtungen zusammen, ergibt sich folgendes Bild. Die Porträts des Edmund v. Loë (A-Wissen-11, Abb. 124) und seiner Gemahlin (A-Wissen-12, Abb. 126) sind sicherlich posthum entstanden. Hier dienten Porträts aus unterschiedlichen Epochen als Vorlage. Die Zeit, in der das Paar lebte, und ihre persönliche Orientierung nach Frankreich machen es unwahrscheinlich, dass sie Ölgemälde für die Ahnengalerie in Auftrag gaben. Miniaturen, Zeichnungen und Silhouetten, wie sie sich aus dieser Periode in anderen Familien erhalten haben, dürften als Erinnerungsstücke auch für die Familie Loë wichtiger gewesen sein. Interessanterweise ließ dieses Paar – allerdings vor der französischen Zeit – seine Kinder porträtieren und beginnt damit eine Tradition, die von der Familie Loë bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs beibehalten wurde.⁶⁰¹

Die Porträtüberlieferung der nächsten Generation ist umfangreicher, was ein erneutes Interesse am repräsentativen Bildnis belegt.⁶⁰² Stilistisch spricht einiges dafür, dass die Bilder A-Wissen-13 bis A-Wissen-16 (Abb. 127 bis Abb. 130) von einer Hand stammen, und es ist auch nicht auszuschließen, dass sogar A-Wissen-11 und 12 (Abb. 124 und 126) von demselben Maler sind. Falls dem so ist, wurde die Ahnengalerie des 18. Jahrhunderts erst ab 1879 um die fehlenden Generationen erweitert. Möglicherweise war der erneute Umbau des Schlosses zwischen 1876 und 1886 Anlass, die Ahnengalerie zu ergänzen und auf den aktuellen Stand zu bringen. Die Porträts wurden durch Kopien nach unterschiedlichen Vorlagen ergänzt, außerdem gab man den neuen Bildnissen ein größeres Format.

⁶⁰⁰ Maximilian Graf v. Loë (1817–1879), vgl. GHdA Bd. 28, S. 273 f.

⁶⁰¹ Vgl. unten X. Anhang Exkurs 1 Bildnissammlung Loë-Wissen.

⁶⁰² Vgl. ebd.

2. Ahnengalerien in der Region

Der Umstand, dass der im französischen Kaiserreich so erfolgreiche Edmund v. Loë mit Zopfperücke und Brustharnisch als Vertreter des Ancien Régime erscheint, könnte mit dem Fehlen einer anderen Bildvorlage erklärt werden. Es könnte aber auch sein, dass man im Verlauf des 19. Jahrhunderts keinen gesteigerten Wert auf eine Dokumentation der französischen Epoche legte. Stattdessen wurde nun ein Familienmitglied aufgenommen, das vom Schema her gar nicht in die Ahnengalerie gehörte: Walter Freiherr v. Loë⁶⁰³ (A-Wissen-19, Abb. 133) war kein Angehöriger der Hauptlinie in Wissen, besaß aber durch seine militärischen und diplomatischen Erfolge am preußischen Hof hohes gesellschaftliches Ansehen. Das undatierte Porträt ist von Fritz Hummel gemalt worden.⁶⁰⁴ Aufgrund des Alters des Dargestellten und des Eisernen Kreuzes müsste das Bild bald nach 1871 entstanden sein. Die Wiedergabe Edmunds v. Loë (A-Wissen-11, Abb. 124) als Vertreter des alten klevischen Adels und die Einbeziehung des Walter v. Loë (A-Wissen-19, Abb. 133) in die Ahnengalerie könnten für eine große Erweiterung der Ahnengalerie im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts sprechen, bei der die Familiengeschichte auch politisch ins rechte Licht gerückt wurde.

Die letzte Ergänzung der Ahnengalerie ist durch die Datierung der Bilder gesichert. Sie erfolgte 1891, als die Porträts des Friedrich Leopold Graf v. Loë⁶⁰⁵ und seiner Gattin Paula, geb. Gräfin v. Korff gen. Schmising⁶⁰⁶ durch den Maler Ludwig Graf hinzugefügt wurden.⁶⁰⁷ Diese Bildnisse (A-Wissen-17 und 18, Abb. 131 und 132) zeigen in ihrer Malweise deutliche Unterschiede zu den übrigen Porträts des 19. Jahrhunderts. Der Farbauftrag ist dünner und stärker geschichtet, wodurch Körperfarbe und Farbreflexe ebenso wie die Materialität der vorgestellten Stofflichkeit viel differenzierter wiedergegeben sind. Durch pointierte Farbhöhungen setzte der Maler Glanzpunkte und Lichtreflexe. Die Tiefenräumlichkeit der Körper vermittelt Graf durch eine geschickte Farb- und Schattenmodulation. Leuchtende, teils stark farbige Zonen eines Körpers setzen sich vor dem dunklen Hintergrund ab. Wohingegen die Bereiche des Körpers, welche als tiefer im Raum liegend gekennzeichnet werden sollen, in Farbigkeit und Beleuchtung so stark reduziert sind, dass sie als eine dunkle Silhouette vor dem aufgehellten Hintergrund stehen. In ihrer

⁶⁰³ Walter Freiherr v. Loë (1828–1908), *Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 74 der Gesamtreihe: *Freiherrliche Häuser A*, Bd. XII, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1980, S. 239.

⁶⁰⁴ Vgl. oben Kap. II.2 Verortung in der europäischen Kunstgeschichte (Anm. 379).

⁶⁰⁵ Leopold Graf v. Loë (1861–1899), vgl. GHdA Bd. 28, S. 274.

⁶⁰⁶ Paula Gräfin v. Loë (1863–1943), vgl. ebd.

⁶⁰⁷ Vgl. oben Kap. II.2 Verortung in der europäischen Kunstgeschichte.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Körperhaltung sind die Porträts aufeinander bezogen, doch ist hier, ebenso wie bei den Porträts A-Wissen-15 und 16 (Abb. 129 und 130), die klassische Platzierung von Ehegattenporträts vertauscht.⁶⁰⁸

Alles in allem zeigen sich bei genauer Betrachtung der Loë'schen Ahnengalerie mehrere Entwicklungsstufen: Nachdem seit Beginn des 17. Jahrhunderts Familienporträts entstanden waren, erfolgte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Errichtung einer zusammenhängenden Ahnengalerie. Hierbei wurden sowohl bestehende Porträts als auch Kopien einbezogen. Diese Ahnengalerie war als abgeschlossenes Ensemble konzipiert und wird zur Zeit des Franz Karl Freiherrn v. Loë (A-Wissen-9, Abb. 121) entstanden sein. Neben stilistischen Hinweisen und der in dieser Zeit durchgeführten Umgestaltung des Schlosses spricht auch das abweichende rechteckige Bildformat bei den Porträts dieser Generation für diese Annahme. Dem Auftraggeber der Ahnengalerie und seiner Gattin wurde auch formal ein besonderer Platz innerhalb der Ahnenreihe eingeräumt, nämlich über den Türen des Zimmers.

Die folgende Generation war in der Zeit der Aufklärung aufgewachsen, erlebte die Umwälzungen der Französischen Revolution und passte sich den neuen Gegebenheiten unter Napoleon erfolgreich an.⁶⁰⁹ Noch zur Zeit des Ancien Régime gaben Edmund und Alexandrine v. Loë die Porträts ihrer Kinder in Auftrag und orientierten sich bei der ovalen Bildform an den Vorlagen der Ahnengalerie. Sie verzichteten aber darauf, sich selbst in die repräsentative Memorialform der Ahnengalerie einzureihen.

Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts befasste sich die Familie erneut mit der Ahnengalerie. Wahrscheinlich wurde diese nun in einer oder zwei Erweiterungsphasen ausgebaut. Wegen des vollständigen Mangels an historischem Bildmaterial kann nicht gesagt werden, wie und wann genau diese Ergänzungen erfolgten. Es bleibt festzuhalten, dass sich die Wandtafeln mit den Porträts des 17. und 18. Jahrhunderts von denen des 19. Jahrhunderts in der Breite unterscheiden. Die Größe, ihre heutige Platzierung und das Fehlen weiterer Paneele sprechen dafür, dass die Bildnisse von 1891 schon immer auf den Wandfeldern unterhalb der übrigen Porträts hingen.

⁶⁰⁸ Zur Platzierung und Körperausrichtung männlicher und weiblicher Modelle vgl. oben Kap. II. Körper und Raum.

⁶⁰⁹ GERSMANN/LANGBRANDTNER 2013, S. 293.

2. Ahnengalerien in der Region

Zwei Indizien weisen darauf hin, dass die Bilder von Ehegatten ursprünglich einander gegenüber hingen: der Umstand, dass die Bilder von Eheleuten nur ausnahmsweise als Pendants konzipiert sind, und der schlechte Zustand der frühen Herrenporträts im Gegensatz zu den Bildnissen der Damen. Eventuell war die Raumseite der Herrenbildnisse, wenn es eine solche gab, durch die Kriegseinwirkungen stärker in Mitleidenschaft gezogen.

Spätestens bei der Überführung der Vertäfelung in den Westflügel geriet die Chronologie der Porträts durcheinander. Um die unterschiedlich breiten Paneele unter Berücksichtigung der baulichen Gegebenheiten zu einem halbwegs symmetrischen Ganzen zusammenzubringen, musste die genealogisch stringente Platzierung der Bildnisse zurückstehen.

2.5 Frens

Schloss Frens bei Quadrath-Ichendorf beherbergt bis zum heutigen Tag die umfangreichste Reihe zusammengehöriger Ahnenbildnisse im Untersuchungsraum. Diese Ahnengalerie bildet die Hauptdekoration des Speisesaals und zeigt neun Generationen der Familie Beissel v. Gymnich. Es handelt sich insgesamt um 20 Porträts in identischem Format, die in festmontierten Rahmen an den Wänden des Zimmers befestigt sind.

Die Ausstattung dieses Raumes geht auf Franz Hugo Edmund (II.) Graf Beissel v. Gymnich (1798–1863)⁶¹⁰ zurück. Dieser hatte noch zu Lebzeiten seines Vaters das Schloss Schmidheim, die Burg Blens und Schloss Frens übereignet bekommen und wohnte zunächst auf Schmidheim.⁶¹¹ Ab 1838 – ein Jahr nach dem Tod des Vaters – sollen auf Veranlassung des Grafen umfangreiche Umbauten in Frens begonnen haben.⁶¹²

⁶¹⁰ OIDTMAN Bd. 1, S. 559.

⁶¹¹ Zu den Besitzverhältnissen vgl. JANSEN, Lutz: *Schloss Frens. Beiträge zur Kulturgeschichte eines Adelssitzes an der Erft*, Bergheim 2008, S. 164 und S. 168.

⁶¹² Die Umbaumaßnahmen des 19. Jahrhunderts in Frens werden meist in die Jahre 1838–1850 datiert, vgl. POLACZEK, Ernst/CLEMEN, Paul (Bearb.): *Die Kunstdenkmäler des Kreises Bergheim* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 4.3), Düsseldorf 1899, S. 65; OHM, Annaliese/VERBEEK, Albert: *Kreis Bergheim*, Bd. 2 Heppendorf u. Kerpen (Die Denkmäler des Rheinlandes, Bd. 16), Düsseldorf 1971, S. 34; HERZOG 1981, S. 30; JANSEN 2008, S. 168. An anderer Stelle spricht Jansen von einer Umbauphase zwischen 1838 und 1845, vgl. ebd., S. 204. Derselbe macht auf den Umstand aufmerksam, dass die Ecktürme der Hauptfassade ihre heutigen geschweiften Hauben erst um 1860 erhielten, vgl. ebd., S. 203. Eine genaue Chronologie der verschiedenen Erneuerungs-, Aus- und Umbaumaßnahmen des 19. Jahrhunderts wurde bisher nicht aufgestellt.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Im Verlauf dieser Baumaßnahmen wurde auch das Innere des Schlosses erneuert, wobei wir über den zeitlichen Ablauf der Arbeiten nur unvollständig unterrichtet sind. Die zwei überlieferten Datierungen am Außenbau des Hauptgebäudes (Mittelgiebel und Wandbrunnen) nennen einstimmig 1849 als den Zeitpunkt (oder Abschluss) der Renovierungsarbeiten.⁶¹³ Über die Ahnengalerie schreiben Ohm und Verbeek hingegen:

*„An den Wänden des Speisesaales ist eine Galerie von Familienbildnissen der Beissel von Gymnich einheitlichen Formates in festen Rahmen eingelassen, die in der Hauptsache um 1830 von Louis Krevel (1801–76, ein Bild datiert: 1833 1. Jan.) gemalt, aus Schloß Schmidtheim (Kreis Schleiden) stammt“.*⁶¹⁴

Auf den Porträts ist weder die erwähnte Datierung noch eine Signatur zu entdecken. Die Angaben beziehen sich wohl auf das Porträt des Grafen Franz Ludwig Beissel v. Gymnich († 1837).⁶¹⁵ Hinsichtlich der Herkunft der Porträts aus Schmidtheim folgen Ohm und Verbeek den Angaben von Paul Clemen von 1899.⁶¹⁶ Spätere Forscher haben diese Aussage dahingehend korrigiert, dass es sich bei den Bildern in Frens um Kopien nach Originalen aus dem Schloss Schmidtheim handelt.⁶¹⁷

Herzog kommt in seiner 1989 erschienenen Publikation zum Schlossbau im Kreis Euskirchen auf das Schloss Schmidtheim zu sprechen und schreibt über die Ausstattung Schmidtheims im 18. Jahrhundert und die originalen Ahnenporträts:

*„Innen kamen einige feine Stuckdecken und Vertäfelungen hinzu; die Raumaufteilung wurde etwas verändert; im Saal wurde eine Ahnengalerie in wandfester barocker Rahmung eingerichtet (Kopiert um 1840 für den Speisesaal in Schloß Frens; davon wiederum kopiert für Schmidtheim nach dem Brand 1890) ...“*⁶¹⁸

Demnach soll in Schmidtheim bereits im 18. Jahrhundert eine festinstallierte Ahnengalerie bestanden haben, die im 19. Jahrhundert für Frens kopiert wurde. Den Bezug zu

⁶¹³ Zur älteren Baugeschichte vgl. BÜREN, Guido v.: „Schloß Frens“, in: *Ein Schloß entsteht ... Von Jülich im Rheinland bis Horst in Westfalen* (Führer des Stadtgeschichtlichen Museums Jülich 9. Jülicher Forschungen 5), hg. von Elmar Alshut u. a., Jülich 1997, S. 319–324. Zum Umbau vgl. JANSEN 2008, S. 180–209.

⁶¹⁴ OHM/VERBEEK 1971, S. 37 f.

⁶¹⁵ Vgl. oben Anm. 364.

⁶¹⁶ POLACZEK/CLEMEN 1899, S. 70.

⁶¹⁷ HERZOG 1981, S. 50.

⁶¹⁸ HERZOG, Harald: *Burgen und Schlösser. Geschichte und Typologie der Adelssitze im Kreis Euskirchen* (Veröffentlichungen des Vereins der Geschichts- und Heimatfreunde des Kreises Euskirchen, Bd. 17), Köln 1989, S. 465.

2. Ahnengalerien in der Region

Krevel nennt Herzog nicht. Herzog datiert die Entstehung der Frenser Kopien, wohl vor dem Hintergrund der dortigen Umbaumaßnahmen, in die Zeit um 1840.

Die Korrespondenz mit dem Antiquitäten- und Kunsthändler Carl Kramer aus Köln im Archiv Schloss Frens belegt, dass sich Graf Beissel v. Gymnich ab 1839 mit der Innenausstattung des Schlosses beschäftigte.⁶¹⁹ In diesem Zusammenhang wird auch der Maler Louis Krevel (1801–1876) genannt, der in den frühen 1840er Jahren Zeichnungen liefert. Inwieweit diese mit der Ahnengalerie zu tun haben, ist allerdings ungewiss.⁶²⁰

Spätestens 1850 war die Frenser Ahnengalerie vollendet. Sie wird zu diesem Zeitpunkt in einem Inventar genannt.⁶²¹ Das gleiche Inventar berichtet von 28 Porträts, die im Saal von Schloss Schmidheim ausgestellt waren und in denen ich die originale Ahnengalerie vermute.⁶²²

Da die originalen Bildnisse offensichtlich 1890 vernichtet wurden, ist ein Vergleich mit den Kopien in Frens nicht möglich. Uns bleiben als Quellen die Frenser Bildnisse. Diese sollen im Folgenden einer stilgeschichtlichen Analyse unterzogen werden. Dabei ist zu klären, welche Bildnisse der Frenser Ahnengalerie als Kopien zeitgenössischer Originale eingestuft werden können, welche Elemente dem Stil und Zeitgeschmack des 19. Jahrhunderts zuzuweisen sind und bei welchen Arbeiten es sich um Fantasieporträts handelt. Anschließend soll untersucht werden, ob diese Arbeiten Louis Krevel zugeschrieben werden können. Als Erstes soll aber die Konzeption des Frenser Ahnensaales und damit das System der Bildhängung betrachtet werden.

Das Zimmer, in dem sich die Ahnenbildnisse befinden, liegt in der Westecke von Schloss Frens und ist mit 8 auf 9,5 m nur annähernd quadratisch. Die Hängung der Bildnisse erfolgt an allen vier Wänden des Speisezimmers in zweireihiger Anordnung. Die vertikale Taktung der Gemälde entspricht den baulichen Gegebenheiten einzelner Wände. Die südwestliche Außenwand besitzt drei Fensterachsen, wobei auf den ungefähr 1,5 m breiten Wandfeldern seitlich des Mittelfensters jeweils zwei Porträts übereinander angebracht sind. An der nordwestlichen Außenwand sind insgesamt vier Bildnisse zwischen den zwei Fenstern befestigt. Im Nordosten schließt sich die Kaminwand an. Diese verfügt

⁶¹⁹ Die Korrespondenz betrifft die Jahre 1839–1845, vgl. Archiv Schloss Frens, Aktenarchiv, Caps. LIII, Conv. 1, 12 [o. Pag., M.W.].

⁶²⁰ Ebd., Brief vom 5. März 1844.

⁶²¹ Archiv Schloss Frens, Aktenarchiv, Caps. XXXVI, Conv. 1 (Testamente u. Inventarien: Inventar Frens 1863), S. 1v.

⁶²² Ebd., S. 32v.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

an der Nordseite über eine Wandnische, der im Osten die Tür zum Treppenhaus entspricht. Der Kamin liegt in der Mitte der Wand, so dass entsprechend der gegenüberliegenden südwestlichen Fensterseite zwei breitere Wandfelder verbleiben, an denen ebenfalls je zwei Bildnisse übereinander befestigt sind. Die Südostwand hat eine mittig angeordnete Tür, durch welche man in weitere Repräsentationsräume des Schlosses gelangt. Beiderseits der Tür sind hier jeweils vier Porträts zu sehen, so dass an dieser Seite im Gegensatz zu den anderen Wänden acht Bildnisse angebracht werden konnten.

Abgebildet wurden jeweils die Stammherren der Familie Beissel von Gymnich und ihre Ehefrauen. Betrachtet man die Bildnisse genauer, so fällt auf, dass die weiblichen Porträts in der Überzahl sind. Dies ergibt sich aus dem Umstand, dass in der siebten und in der neunten Generation die erste und die zweite Ehefrau des Stammherrn in die Ahnengalerie aufgenommen wurden. Die 20 Porträts zeigen also neun Generationen der Familie Beissel von Gymnich.

Die Ahnenfolge beginnt in der oberen Reihe der südwestlichen Außenwand. Links des Mittelfensters hängt das Porträt von Daeme Beissel v. Gymnich († vor 1495)⁶²³, dem sich rechts des Mittelfensters das Bildnis seiner Ehefrau Katharina Beissel v. Gymnich, geb. Kruseler v. d. Nürburg († nach 1495)⁶²⁴ anschließt. Die weiteren Generationen folgen im Uhrzeigersinn, so dass die obere Reihe mit den Porträts von Bertram Beissel v. Gymnich (1591–1648)⁶²⁵ und seiner Ehefrau Maria Beissel v. Gymnich, geb. v. Harff zu Alsdorf (1610–1646)⁶²⁶ an der Südostwand vollendet ist. Das Bildnis des nächsten Stammherrn⁶²⁷ springt in die zweite Zeile und wurde unter das Porträt des Daeme Beissel von Gymnich platziert. Dem Schema folgend endet die Ahnengalerie an der rechten Seite der Südostwand mit dem Bildnis der Maria Magdalena Gräfin Beissel v. Gymnich, geb. Freiin v. Ritter zu Grünstein (1776–1850).⁶²⁸

⁶²³ OIOTMAN Bd. 1, S. 551 f.

⁶²⁴ Ebd., S. 552.

⁶²⁵ Ebd., S. 554 f.

⁶²⁶ Ebd., S. 555.

⁶²⁷ Wilhelm Friedrich Beissel v. Gymnich (1638–1710), vgl. ebd., S. 555 f.

⁶²⁸ Sie war die Ehefrau von Franz Ludwig Karl Anton Graf Beissel v. Gymnich (1761–1837). Dieser war der Vater des Auftraggebers und wurde 1816 in den preußischen Grafenstand erhoben. Zu den Lebensdaten des Paares vgl. ebd., S. 559 u. *Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 18 der Gesamtreihe: Gräfliche Häuser A, Bd. III, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Glücksburg/Ostsee 1958, S. 46. Zur Erhebung in den Grafenstand vgl. ebd.

2. Ahnengalerien in der Region

In der Regel beginnt jede neue Generation zunächst mit dem Porträt des jeweiligen Stammherrn, auf welches rechts das Bildnis der zugehörigen Gattin folgt. Von dieser für Ehegattenbildnisse geläufigen Anordnung musste wegen der Einbeziehung zusätzlicher Gattinnen zweimal abgewichen werden:

Franz Ludwig Karl Anton Graf⁶²⁹ Beissel v. Gymnich (1761–1837)⁶³⁰, der letzte Stammherr, der Aufnahme in die Ahnengalerie fand, war zweimal verheiratet. Hier platzierte man das Porträt seiner ersten Ehefrau links von dem des Gatten, das Porträt der zweiten Ehefrau fand seinen Platz rechts vom Ehemann. Es folgt also nicht der Stammherr und Erbe auf die vorhergehende Generation, sondern dessen erste Gattin, der damit der bevorzugte Platz an der Rechten ihres Ehemannes zugewiesen wurde. Dieser Ehrenplatz stand den Frauen eigentlich nur während der Verlobungszeit zu.⁶³¹ Wo die Notwendigkeit bestand, zwei Ehefrauen abzubilden, rückt der Mann in der Regel in die Mitte und die erste Gattin bekommt den bevorzugten Platz an der Rechten des Ehemanns.⁶³²

Im zweiten Fall entschied man sich für eine andere Vorgehensweise. Das Porträt von Georg Anton Dominikus Beissel v. Gymnich (1683–1754)⁶³³ befindet sich unten links an der nordwestlichen Außenwand und folgt so den Bildnissen seiner Eltern. Seinem Porträt schließt sich nicht, wie es chronologisch zu erwarten wäre, das Porträt seiner ersten, sondern das seiner zweiten Gemahlin an. Das Porträt der ersten Ehefrau ist auf das nächste freie Feld, links unten auf der nordöstlichen Kaminwand gerutscht.

Durch diese Abweichung von der ansonsten befolgten chronologischen Leserichtung der Porträts nimmt das Paar Beissel v. Gymnich/Raitz v. Frens den prominenten Platz gegenüber dem Haupteingang ein. Diese Anordnung ergibt insofern Sinn, als es sich bei der zweiten Ehefrau um Anna Maria Ludowika Beissel v. Gymnich, geb. Freiin Raitz v. Frentz (†1757)⁶³⁴ handelt – jene Erbin, durch die das Schloss Frens an die Beissel von Gymnich gekommen ist. Darüber hinaus stammen von ihr auch die nachfolgenden Generationen der Familie ab. Die Bedeutung dieser Allianz wurde bei der Platzierung der Ahnenbilder berücksichtigt und entsprechend räumlich inszeniert.

⁶²⁹ Er wurde 1816 in den preußischen Grafenstand erhoben, vgl. GHdA Bd. 18, S. 46.

⁶³⁰ OIOTMAN Bd. 1, S. 559 u. GHdA Bd. 18, S. 46.

⁶³¹ Vgl. oben Kap. II. Abschnitt Körper und Raum.

⁶³² Vgl. ebd.

⁶³³ OIOTMAN Bd. 1, S. 556 f.

⁶³⁴ Ebd., S. 557.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Schloss Schmidheim, wo sich die originalen Bildnisse befunden haben sollen, bildete im 17. und 18. Jahrhundert den Hauptwohnsitz der Familie Beissel v. Gymnich.⁶³⁵ Wie später Frens, war auch Schloss Schmidheim durch eine Erbtöchter in den Besitz der Familie gekommen.⁶³⁶ Auch diese Erbtöchter taucht in der Ahnengalerie auf und nimmt mit ihrem Gatten den Platz oberhalb der Eheleute Beissel v. Gymnich/Raitz v. Frenz ein. Damit sind zwei bedeutende Eheverbindungen für die Familie Beissel v. Gymnich axial zum Haupteingang des Zimmers angebracht. Bei identischen Bildformaten, Bildausschnitten und Bildgrößen lässt sich also bezüglich der Platzierung der Gemälde eine Hierarchie erkennen. Die Wandfelder des Ahnensaals gewinnen durch die Achsen des Raumes, die Zugänge und die unterschiedlichen Bauteile, wie die Fenster und den Kamin, verschiedene Wertigkeiten, die bei der Anordnung der Ahnenbildnisse berücksichtigt wurden. Unter Beibehaltung einer weitgehend chronologischen Reihung in der traditionellen westlichen Leserichtung von links oben nach rechts unten ist es hier gelungen, die herausragenden Plätze mit den Porträts jener Vorfahren zu besetzen, deren Wirken für die Familie besonders bedeutsam war. In einem Speisezimmer drängen sich Assoziationen mit hierarchisch konzipierten Sitzordnungen auf: Die bedeutendsten Vertreter des Geschlechts haben ihren Platz gewissermaßen am Kopf der Tafel.

Die Ausstattung des Speisesaals war in sich geschlossen und sah keine Fortführung durch die folgenden Generationen vor. Der hochprominente Platz über dem Kamin wurde erst im 20. Jahrhundert mit dem Porträt des Otto Graf Beissel v. Gymnich (1851–1931)⁶³⁷ belegt. Er war der letzte Graf Beissel v. Gymnich, der als Fideikommissherr die umfangreichen Besitztümer der Familie Beissel v. Gymnich in einer Hand vereinte und von dessen vielfältigen politischen und wirtschaftlichen Aktivitäten hier nur seine langjährige Tätigkeit als Landrat von Koblenz und Bergheim genannt werden soll.⁶³⁸ Sein von Fritz Reusing gemaltes Porträt stellt in gewisser Weise eine Erweiterung der Ahnengalerie dar. Andererseits weicht dieses Bild in vielerlei Hinsicht von den übrigen Porträts der Ahnengalerie ab. In formaler Hinsicht ist es völlig unabhängig von den restlichen Bildnissen gestaltet. Weder die Größe noch die Rahmung oder der Bildausschnitt entsprechen den

⁶³⁵ JANSEN 2008, S. 158.

⁶³⁶ OIETMAN Bd. 1, S. 552.

⁶³⁷ GHdA Bd. 18, S. 47.

⁶³⁸ Über seine weiteren Ämter und Tätigkeitsbereiche JANSEN 2008, S. 171–173; zur Auflösung des Fideikommisses und der Aufteilung des Beissel'schen Besitzes unter die fünf Söhne des Otto Grafen v. Beissel vgl. ebd., S. 173.

2. Ahnengalerien in der Region

übrigen Porträts. Zudem handelt es sich um ein Einzelporträt, denn es existiert kein entsprechendes Pendant der Ehefrau, womit eine weitere Vorgabe der bestehenden Ahnengalerie ignoriert wurde. Hinzu kommt, dass sich der Dargestellte auch genealogisch nicht nahtlos in die Ahnenreihe einbinden lässt. Die Ahnengalerie endet nämlich mit den Porträts seiner Großeltern. Es existiert somit keine direkte Anbindung der Bildnisreihe an das Porträt des Grafen Otto Beissel v. Gymnich. Weil hier die der Frenser Ahnengalerie ansonsten immanenten Ordnungs- und Gestaltungsprinzipien aufgegeben wurden, ist das Porträt des Grafen Otto als ein Einzelporträt anzusehen, welches eine für die Familie Beissel v. Gymnich herausragende Persönlichkeit vor der Folie ihrer Ahnen wiedergibt. Es ist kein Teil der Ahnengalerie.

Wichtig ist festzuhalten, dass eine Weiterführung der Ahnengalerie nicht intendiert war. Graf Franz Hugo Edmund hatte bei der Konzeption des Ahnensaals die Porträtreihe in Bezug auf den Raum anfertigen lassen. Entsprechend endet die Ahnengalerie mit der Generation seines Vaters und eine Platzreserve für nachfolgende Generationen war nicht vorgesehen.⁶³⁹ Wie die Fläche über dem Kamin vor Anbringung des Porträts des Grafen Otto geschmückt war, ist nicht bekannt. Die Supraporten mit Stillleben in Rokokokartuschen belegen aber, dass unterschiedliche Bildgattungen für die Ausstattung des Raumes genutzt wurden. So lässt sich auch für das Wandfeld über dem Kamin eine von den Ahnenbildnissen unabhängige Ausstattung vermuten.

Nachdem das der Ahnengalerie zugrundeliegende Ordnungssystem mitsamt den daran beobachteten Abweichungen und dafür ursächlichen Gründen erläutert wurde, möchte ich mich nun der eingangs gestellten Frage nach der Authentizität der Bildnisse widmen. Anders ausgedrückt, es soll untersucht werden, für welche Porträts die Existenz einer zeitgenössischen Vorlage schlüssig erscheint und bei welchen Bildnissen dies unwahrscheinlich ist.

Am vielversprechendsten erscheint es, die Untersuchung mit der jüngsten Generation zu beginnen. Sollten die Angaben zur Datierung um 1833 von Ohm und Verbeek korrekt sein, hätten wir es bei den Bildnissen des Franz Ludwig Beissel von Gymnich⁶⁴⁰ (1762–

⁶³⁹ Von ihm und seiner Gattin haben sich überlebensgroße Ganzkörperporträts erhalten, die heute im Saal des Schlosses gezeigt werden, vgl. X. Anhang Exkurs 1, Bildnissammlung der Familie Abercron.

⁶⁴⁰ Das Bildnis hat die Katalognummer A-Frens-19 (Abb. 153).

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

1837) und seiner zweiten Ehefrau Maria Magdalena, geb. Freiin von Ritter zu Grünstein⁶⁴¹(1776–1850) mit authentischen Porträts zu tun. In der Tat handelt es sich um Altersporträts, die sogar nach dem Leben gemalt sein könnten.

Für das Bildnis der Dame scheint allerdings eine Entstehung um 1840 wahrscheinlich. Hier bietet das Porträt der Freifrau Charlotte v. d. Bongart (B-Paffendorf-7, Abb. 399) von 1843 – von Krevel gemalt – den besten Datierungsvergleich. Das längsgestepte Oberteil des Kleides und die mit Rüschen geputzte Haube sind nahezu identisch. Bei der Frisur fehlen auf dem Porträt der Gräfin Beissel v. Gymnich die seitlichen Tuffs von Korkenzieherlocken. Dies passt zur Modeentwicklung um 1840, verglichen mit der die Frisur der Freifrau v. d. Bongart konservativ wirkt.⁶⁴²

Durch die Körperwendung der Ehegatten, den unbehandelten Hintergrund beider Bilder und das Motiv der auf einem beigegestellten Tisch ruhenden Hand erscheinen die Porträts der Ehegatten als Pendants, was eine zeitgleiche Entstehung nahelegt. Das Herrenporträt wäre somit ein posthum gemaltes Bildnis, was sowohl zu den reduzierten Details der Garderobe als auch zur Datierung der Umbaumaßnahmen in Frens ab 1838 passt. Insgesamt scheint die von Ohm und Verbeek gegebene Datierung in das Jahr 1833 zu früh. Sie lässt sich weder kostümgeschichtlich erhärten noch plausibel in den Ablauf der Renovierungsmaßnahmen einfügen.⁶⁴³

Bei dem Porträt der Johanna Beissel v. Gymnich, der ersten Ehefrau von Franz Ludwig (A-Frens-18, Abb. 154), handelt es sich sicherlich nicht um die Kopie einer älteren Vorlage. Haartracht und Kleidung bilden keine stilistische Einheit und sind somit keiner bestimmten Epoche zuzuordnen. Das naturbelassene Haar ist mit einigen Locken in die Stirn frisiert und am Hinterkopf zu einem geflochtenen Kranz aufgesteckt. Eine längere Locke fällt von hinten auf die Schulter. Aufgrund dieser Elemente lässt sich die Frisur in die Jahre um 1800 datieren. Das Kleid mit halblangen Puffärmeln und Engageantes, die die Unterarme zur Hälfte bedecken, passt jedoch nicht in diese Zeit. Ebenfalls untypisch für die Epoche um 1800 ist die Form des Kleides. Die Kombination von großem Dekolleté (ohne Fichu), einem enganliegenden Oberteil und dem in Höhe der natürlichen Taille

⁶⁴¹ Das Bildnis hat die Katalognummer A-Frens-20 (Abb. 155).

⁶⁴² Bei älteren Damen kommen die Schläfenlocken noch bis weit in die 1850er Jahre vor, vgl. das Porträt der alten Gräfin Loë (1856) von Krevel und im Gegensatz dazu die Porträts der Gräfin Waldbott-Bassenheim (ca. 1842), Freifrau Geyr v. Schweppenburg (1846), Melanie Freifrau v. d. Bongard (ca. 1852).

⁶⁴³ Eventuell handelte es sich um einen Lesefehler und die Bilder der Ahnengalerie entstanden ab 1838 statt um 1833.

2. Ahnengalerien in der Region

angesetzten gebauschten Rock ist ab 1795 auch im Rheinland unmodern und passt stilistisch nicht zur Frisur. Die Ehe fiel in die Jahre zwischen 1793 und 1803 und damit in eine für die rheinischen Adelige und die Familie Beissel v. Gymnich krisenhafte Zeit. Es ist zweifelhaft, dass in einer solchen Periode repräsentative Ölporträts der Eheleute in Auftrag gegeben wurden.⁶⁴⁴ Wahrscheinlich war eine Miniatur vorhanden, die später als Vorlage des Porträts diente und die der Maler mit einigen Freiheiten bezüglich der Kleidung zu einem Halbfigurenporträt erweiterte. In Abweichung von den vorhergenannten Porträts A-Frens-19 und 20 (Abb. 153 und 155) wird der Hintergrund dieses Bildnisses von einer Parklandschaft eingenommen.

Die Porträts A-Frens-16 und 17 (Abb. 150 und 151) zeigen Franz Hugo Edmund Beissel v. Gymnich (1729–1805)⁶⁴⁵ und seine Gattin Maria Anna Beissel v. Gymnich, geb. Freiin v. Warsberg (†1795).⁶⁴⁶ Beide Bilder weisen durch den Stil der Kleidung und die raumgreifenden Körperhaltungen authentische Merkmale der Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts auf. Der Herr ist in Rüstung dargestellt und mit einem aufwendigen Umhang versehen, der sowohl in seiner Materialität als auch in der Drapierung für das barocke und auch noch spätbarocke Porträt bezeichnend ist. Das Damenporträt stellt eines der wenigen rheinischen Beispiele für ein *portrait historié* dar. Die Komposition orientiert sich eng an dem Stich des Porträts der Kronprinzessin und späteren Königin Louisa Ulrike v. Schweden als Aurora.⁶⁴⁷ Im Vergleich zum Stich wurde die Frisur der Gräfin geändert und passt dadurch sehr gut in die Zeit ihrer Eheschließung (1754).⁶⁴⁸ Die unterschiedlichen Realitätsebenen, aber auch die Ausrichtung der Eheleute machen deutlich, dass diese Bildnisse nicht als Pendants konzipiert wurden. Dies ist aber für Porträts von Ehegatten des 18. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich.⁶⁴⁹ Da sich auch das Porträt des Herrn

⁶⁴⁴ Die Familie verließ beim Anmarsch französischer Truppen zeitweise das Rheinland, die beiden ältesten Töchter kamen 1794 und 1797 in Eichstätt zur Welt – angesichts einer solchen sozialen und wirtschaftlichen Situation ist die Vergabe größerer Bildnisaufträge unwahrscheinlich. Zur Emigration und den Geburten der Töchter vgl. JANSEN 2008, S. 160.

⁶⁴⁵ OIETMAN Bd. 1, S. 557 f.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 558.

⁶⁴⁷ Der Stich wurde von René Gaillard nach einem Ölgemälde von François-Adrien Gasognon dit Latinville aus dem Jahr 1745 angefertigt, vgl. NORDIN, Jonas: Frihetstidens monarki. Konungamakt och offentlighet i 1700-talets Sverige, Stockholm 2009. Online unter URL <<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:275892/FULLTEXT01.pdf>> (letzter Zugriff 30.01.2022), S. 187 f.

⁶⁴⁸ Die Eheschließung erfolgte 1754, vgl. OIETMAN Bd. 1, S. 558.

⁶⁴⁹ Die heraldische Ausrichtung der Porträts von Eheleuten verlor im 18. Jahrhundert an Bedeutung, vgl. oben Kap. II. Körper und Raum.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

stilistisch in die Jahre zwischen 1754 und 1760 einordnen lässt, lagen wahrscheinlich für beide Bilder Originale des 18. Jahrhunderts vor.

Damit kommen wir zu der Generation, in welcher Schloss Frens an die Familie kam. Die Bildnisse A-Frens-13 bis 15 (Abb. 147–149) zeigen Georg Anton Dominikus Beissel v. Gymnich (1683–1754)⁶⁵⁰, Anna Maria Franziska Beissel v. Gymnich, geb. Freiin v. Franckenstein (†1.6.1720)⁶⁵¹ und Anna Maria Ludowika Beissel v. Gymnich, geb. Freiin Raitz v. Frentz (†1757)⁶⁵². Die Bekleidung entspricht der Ära der dargestellten Personen. Die Frisuren der Damen unterscheiden sich graduell und zeigen den Übergang vom vertikalen Aufbau, wie er in der Folge der Fontagemode in den ersten beiden Dekaden des 18. Jahrhunderts üblich war, zu einer regelmäßigen Lockung des Haares, welche sich in der Damenfrisur im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts durchsetzte.⁶⁵³ Daher ist auch hier mit originalen Vorlagen für die Ahnenbildnisse zu rechnen. Die Bilder sind nicht als Pendants gestaltet, daher scheinen die Originale als Einzelbildnisse entstanden zu sein.

Anders sieht es bei den Bildnissen A-Frens-11 und 12 (Abb. 145 und 146) aus. Die Porträts von Wilhelm Friedrich Beissel v. Gymnich⁶⁵⁴ (1638–1710) und seiner Ehefrau Maria Magdalena Beissel v. Gymnich, geb. v. Metzenhausen⁶⁵⁵ (†1716) sind ganz klar aufeinander bezogen. Die Körper der Eheleute sind einander zugewandt und die Armhaltungen sind spiegelbildlich ausgerichtet. Besonders stark ist die Abhängigkeit der Bildnisse in Bezug auf den Hintergrund. Die Aussichten des Herren- und des Damenporträts ergänzen sich zu einer Landschaft. Großformatige Bilder mit Landschaftshintergrund und Versatzstücken einer Repräsentationsarchitektur sind seit Mitte des 17. Jahrhunderts auch im Rheinland populär und treten in den untersuchten Sammlungen in der Zeit zwischen 1660 bis 1685 verstärkt auf⁶⁵⁶. Somit sind diese Bilder stilistisch einwandfrei der Epoche der Dargestellten zuzuordnen und man darf auch hier von originalen Vorlagen ausgehen.

⁶⁵⁰ OI DTMAN Bd. 1, S. 556 f.

⁶⁵¹ KETTEL, Adolf: *Schmidtheim. Eine Herrschaft im Wandel der Jahrhunderte*, Dahlem 2006, S. 97.

⁶⁵² OI DTMAN Bd. 1, S. 557.

⁶⁵³ Vgl. Porträt unbekanntes Dame (1707, B-Rankenbergr-87, Abb. 279) und Kempis/Dambroich 1721 (Abb. 189 und 190) und Porträt Maria Louise Freiin v. Loë, Äbtissin v. Neuss (1738, B-Wissen-45, Abb. 322).

⁶⁵⁴ OI DTMAN Bd. 1, S. 555 f.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 556.

⁶⁵⁶ Die Porträts der Eheleute Quadt zu Wykradt (1662/1660, A-Wickrath-3/4, Abb. 98/99) der Domherren Geyr v. Schweppenburg (1665, B-Müddersheim-17/18, Abb. 350 und 351), Porträt Africain de Varo (1672, B-Caen-8, Abb. 452), Ferdinande de Varo als Schäferin (ca. 1672, B-Caen-9, Abb. 452), Porträts

2. Ahnengalerien in der Region

Sämtliche Bilder der barocken Periode zeichnen sich durch die differenzierte Wiedergabe unterschiedlicher Oberflächen aus. Im Gegensatz dazu erscheint das Volumen der Materialien nicht so gut charakterisiert. Auch offensichtlich leichte Gegenstände wie Spitze, Seide und Haar erscheinen massiv und schwer. Ein Indiz dafür, dass der Maler nicht nach der Natur malte, sondern kopierte. Darüber hinaus fällt bei den Damenbildnissen die Betonung der Hände und Eheringe auf. Dabei spielen Ringe im rheinischen Adelsporträt des 18. Jahrhunderts lediglich eine untergeordnete Rolle.⁶⁵⁷ Der Maler hat höchstwahrscheinlich den originalen Bildausschnitt für die Ahnengalerie erweitert und entsprechende Ergänzungen vorgenommen.

Mit den Porträts A-Frens-9 und 10 (Abb. 143 und 144) erreicht die Betrachtung einen kritischen Überlieferungsstand. Das Herrenbildnis soll Bertram Beissel v. Gymnich (1591–1648)⁶⁵⁸, das Damenbildnis seine Ehefrau Maria Beissel v. Gymnich, geb. v. Harff zu Alsdorf (1610–1646)⁶⁵⁹ vorstellen. Vom Alter der Dargestellten ausgehend, wäre eine Datierung der originalen Bilder etwa um 1635–1645 anzunehmen. Das Bildnis der Dame entspricht dem durch Honthorst etablierten Porträttypus, der in den untersuchten Sammlungen zwischen 1646 und 1662 auftritt.⁶⁶⁰ Damit ließe sich das Damenporträt als eine frühe Variante dieses Typus ansehen. Für das Herrenporträt ist kostümgeschichtlich eine Datierung vor der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auszuschließen. Die Krawatte in Zusammenstellung mit einer Schleife war in der Zeit von Bertram Beissel v. Gymnich unbekannt. Auch die Kombination von Draperie und Quaste im Hintergrund passt besser zu einem Porträt aus der Zeit 1660–1670.⁶⁶¹ Vielleicht wurde das Porträt eines anderen Familienmitglieds irrtümlich für Bertram Beissel v. Gymnich gehalten und deshalb im 19. Jahrhundert kopiert.

der Familie Herwegh (ca. 1680, B-Rankenberg-70/71 und 76, Abb. 262/263 und 268), Porträt unbekannter Feldherr (1685, B-Wissen-55, Abb. 332).

⁶⁵⁷ Erst im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts tauchen im rheinischen Damenporträt wieder vermehrt Ringe auf.

⁶⁵⁸ OIETMAN Bd. 1, S. 554 f.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 555.

⁶⁶⁰ Vgl. oben Kap. II.2 Verortung in der europäischen Kunstgeschichte. Porträt der Odilia v. d. Bongart (1646, B-Paffendorf-4, Abb. 396); Porträt Frau v. Winckel (1650, B-Caen-27, Abb. 471); Porträt Frau Anna Franziska v. Loë (1650, A-Wissen-4, Abb. 116), Porträt Raba v. Wylich (1658, B-Paffendorf-32, Abb. 424) u. Porträt unbekanntes Dame (1662, ebd., B-Paffendorf-42, Abb. 435).

⁶⁶¹ Vgl. insbesondere das Porträt des Freiherrn Thomas von Wykradt von 1662 (A-Wickrath-3, Abb. 98).

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Reinhardt (II.) Beissel v. Gymnich (1562–1637)⁶⁶² und Margaretha Beissel v. Gymnich, geb. v. Harff zu Dreiborn (†1617)⁶⁶³ heirateten im Jahre 1589. Die originalen Vorlagen von A-Frens-7 und 8 (Abb. 141 und 142) wären also in die letzte Dekade des 16. oder die erste Dekade des 17. Jahrhunderts zu datieren. Die Bildüberlieferung dieser Zeit ist im Untersuchungsraum sehr überschaubar, doch finden sich einige Porträts, die ebenfalls als lebensgroße Kniestücke konzipiert sind.⁶⁶⁴ Alle diese Bildnisse zeichnen sich durch eine kleinteilige Behandlung der Details aus. Besonders der Spitzenstoff, die Faltung und Konstruktion der Kragen und Hauben sind bei diesen Bildnissen genau wiedergegeben. Diese Detailliertheit fehlt den Porträts A-Frens-7 und 8 (Abb. 141 und 142). Sowohl die Stuarthaube der Dame als auch die Handhaltung des Herrn, der in seiner behandschuhten linken Hand nachlässig den Handschuh hält, passen nicht ins Rheinland. Für beide Porträts hat sich der Maler des 19. Jahrhunderts wohl von Vorbildern aus der Kunstgeschichte inspirieren lassen.⁶⁶⁵ Es spricht also einiges dafür, dass mit diesen Bildern der Endpunkt der authentischen Porträtüberlieferung bereits überschritten war.

Für die verbleibenden Porträts A-Frens-1 bis 6 (Abb. 135–140) existierten wohl keine originalen Bildvorlagen. Die Gesichter verfügen über wenig individuelle Merkmale und wirken idealtypisch. Die Herrenporträts A-Frens-1, 3 und 5 (Abb. 135, 137 und 139) und auch das soeben besprochene Bildnis A-Frens-7 (Abb. 141) stellen Kostümvarianten dar. Anregungen für A-Frens-1 (Abb. 135) erhielt der Maler bei Dürer, so entsprechen die Kappe und der Ausschnitt des Mantels der Kleidung im Porträt des Jakob Fugger.⁶⁶⁶ Das Barett und die Pelzschube auf dem Porträt A-Frens-3 (Abb. 137) finden sich ähnlich in Tizians Porträt Karls V. von 1548 wieder. Bei dem Damenporträt A-Frens-6 (Abb. 140) handelt es sich nahezu um eine Wiederholung von A-Frens-8 (Abb. 142). Die Physiognomie und die Kleidung beider Damen mit Mühlsteinkragen und einem dunklen Gewand mit Ropaärmeln sind sich sehr ähnlich. Die Porträts A-Frens-2 und 4 (Abb. 136 und 138) weichen in einem entscheidenden Detail von allen anderen Bildnissen der Ahnenreihe ab:

⁶⁶² OIOTMAN Bd. 1, S. 554.

⁶⁶³ Ebd.

⁶⁶⁴ Porträt unbekannte Dame (1570, B-Wissen-52, Abb. 329); Porträt „Senator Wichem“ (1588, B-Ranken-berg-81, Abb. 273); Porträt unbekannte Dame (1594, B-Wissen-53, Abb. 330); Ehegattenbildnisse Wilhelm und Gertrud v. d. Bongart (beide 1595, B-Paffendorf-1/2, Abb. 393 und 394).

⁶⁶⁵ Zu denken wäre an die Porträtmalerei von Tizian und van Dyck.

⁶⁶⁶ Das Porträt befindet sich heute in der Staatsgalerie Altdeutsche Meister in Augsburg. STRIEDER, Peter: *Dürer*, 2. überarb. u. erw. Aufl., Königstein im Taunus 1989, S. 242 f.

2. Ahnengalerien in der Region

Sie zeigen die einzigen Personen, deren Blick nicht auf den Betrachter gerichtet ist, stattdessen blicken die Modelle nach links. Eine solche vollständig einseitige Ausrichtung von Körper, Kopf und Blick ist vor allem für Stifterbilder typisch, bei denen die Konzentration des Dargestellten auf ein sakrales Motiv gerichtet ist. Es besteht hier also die Möglichkeit, dass vorhandene Stifterbilder als Vorlage verwendet wurden.⁶⁶⁷

Das Porträt A-Frens-4 (Abb. 138) zeigt Eva Beissel v. Gymnich (†1567)⁶⁶⁸, die Erbin von Schmidheim, auf deren prominente Platzierung innerhalb des Ahnensaales bereits eingegangen wurde. Während sämtliche Bildnisse der ersten fünf Generationen vor einem nicht weiter bestimmten braungrauen Hintergrund abgebildet wurden, ist Eva Beissel v. Gymnich vor eine detailliert geschilderte Landschaft gesetzt. Der leicht hügelige Horizont liegt auf der Brusthöhe des Modells. Der bedeckte Himmel hellt zum Horizont auf und die Landschaft ist in differenzierten Grüntönen als Wald bzw. Wiesen und Ackerfläche charakterisiert. Rechts von Eva Beissel v. Gymnich ragt ein höherer Solitärbaum über die Horizontlinie in den Himmel hinein. Im Hintergrund links sieht man auf Höhe der vor dem Oberkörper übereinandergelegten Hände das Schloss Schmidheim. Hierbei handelt es sich um eine Darstellung, die das Schloss ohne die im 18. Jahrhundert errichteten und 1890 zerstörten geschweiften Turmhauben zeigt.⁶⁶⁹ Mit diesen minutiös geschilderten Details steht das Porträt im Gegensatz zu den reduzierten Landschaftsausschnitten der anderen Ahnenbildnisse.

Zusammenfassend hat die Analyse der Frens'schen Ahnengalerie ergeben, dass es sich bei den Porträts der Mitglieder der Familie Beissel von Gymnich aus dem 17. und dem 18. Jahrhundert höchstwahrscheinlich um Kopien nach Originalgemälden handelte. Modische Details der Frisur und der Kleidung, die Körperhaltung und die Hintergründe stimmen stilistisch mit den im Rheinland zu beobachtenden Tendenzen der Porträtmalerei überein. Im Hinblick auf den Figurenausschnitt erscheinen die Bildnisse, deren Originale in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zu datieren wären, zu groß. Hier hat der Maler

⁶⁶⁷ In der Bildnissammlung des Schlosses haben sich entsprechende Stifterbilder allerdings nicht erhalten.

⁶⁶⁸ OIDTMAN Bd. 1, S. 552 f.

⁶⁶⁹ Ob der Maler hier auf eine ältere Abbildung des Schlosses zurückgreifen konnte oder die anachronistische barocke Turmhaube von sich aus umwandelte, ist nicht bekannt. Zur Baugeschichte von Schmidheim vgl. HERZOG 1989, S. 457–465. Dort findet sich auch eine Abbildung des Malers Renier Roidkin, der das Schloss um 1725 gezeichnet hat. Die Ansicht von SW stimmt in der baulichen Staffelung der Südfassade mit der Wiedergabe auf dem Gemälde überein, lediglich die Turmhauben und das Mansardendach an der Ostseite des Südflügels stehen dazu im Gegensatz.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

den Bildausschnitt erweitert und so eine Einheitlichkeit geschaffen, die bei den Originalen wohl nicht vorhanden war.

Bei den Porträts der älteren Generationen fallen die starke Typisierung und die historisierende Gewandung auf. Letztere ist vielleicht zeit-, nicht aber regionaltypisch und dürfte aus unterschiedlichen Quellen der europäischen Kunstgeschichte inspiriert sein. Daher haben für diese Bildnisse wohl keine Vorlagen existiert und wir haben es mit Fantasiebildnissen des Malers zu tun.

Bei dem Porträt A-Frens-9 (Abb. 143) dürfte es sich zwar um die Kopie nach einem originalen Vorbild handeln, doch zeigt das Original eine andere Persönlichkeit und wurde im 19. Jahrhundert vielleicht falsch identifiziert.

Für das Bildnis A-Frens-18 (Abb. 154) existierte keine entsprechende Vorlage, das Gemälde könnte unter Zuhilfenahme einer Miniatur oder Zeichnung konzipiert worden sein. Die Kleidung der Dame ist nicht zeitgenössisch und eine freie Erfindung des Malers. A-Frens-20 (Abb. 155) erscheint mir als das einzige Bildnis, das nach dem Leben angefertigt wurde.

Der Maler der Ahnengalerie von Frens sah sich vor eine differenziertere Aufgabe gestellt als eingangs angenommen. Er konnte einige Bilder kopieren, war aber gezwungen, andere Vorlagen zu erweitern, um sie dem einheitlichen Schema der neuen Ahnengalerie anzugleichen. In einigen Fällen waren keine Originale vorhanden, so dass er seine Motive aus kunsthistorischen Quellen komponierte. Die Vorlagen aus Schmidheim stellten wohl keine einheitliche Ahnengalerie dar. Höchstwahrscheinlich handelte es sich um Bildnisse unterschiedlicher Epochen, die sich im Laufe der Zeit zu einer gewachsenen Ahnengalerie entwickelten.

Abschließend bleibt die Frage zu klären, ob Louis Krevel tatsächlich der Schöpfer der Ahnengalerie war. Betrachtet man die von Krevel überlieferten Bildnisse, so fällt auf, dass von ihm bisher keine größeren Bilderzyklen bekannt sind. Er trat weder als Kopist noch als Schöpfer historisierender Bildnisse in Erscheinung und ist (trotz einiger Ausflüge in das Fach der Landschaftsmalerei) in erster Linie als Meister zeitgenössischer Porträts bekannt. Als solcher genoss er beim rheinischen Adel ein hohes Ansehen, was

2. Ahnengalerien in der Region

seine Arbeiten in den untersuchten Sammlungen zwischen 1836 und 1856 belegen.⁶⁷⁰ Bei allen diesen Bildnissen handelt es sich um zeitgenössische Porträts, so dass für den Vergleich zunächst das einzige nach dem Leben gemalte Bildnis der Frenser Ahnengalerie in Frage kommt. Betrachtet man das Porträt der Gräfin Beissel v. Gymnich, fallen kompositorische Unterschiede zu den gesicherten Bildnissen des Malers auf. Krevel hat seine Modelle, von wenigen Ausnahmen abgesehen, sitzend abgebildet. Es gilt aber zu bedenken, dass bei dem Auftrag für eine Ahnengalerie bestimmte Vorgaben des Auftraggebers zu beachten waren. So mag die Entscheidung für ein stehendes Dreiviertelporträt, das gut zum repräsentativen Charakter einer Ahnengalerie passt, auf den Auftraggeber zurückzuführen sein.

Hinsichtlich stilistischer und maltechnischer Merkmale rückt das Bildnis der Gräfin Beissel v. Gymnich eng an gesicherte Arbeiten Krevels. Die Behandlung der Oberflächen, die bei Krevel sehr naturalistisch ausfällt und sowohl den Flor von Samt als auch changierende Seide zu charakterisieren weiß, findet sich auch auf dem Bildnis der 1850 verstorbenen Gräfin. Ebenso seine Vorliebe dafür, einzelne Lichtpunkte zu setzen, die innerhalb des Haares oder der Kleidung wie Reflexe des Sonnenlichtes aufblitzen. Der Faltenwurf ist bei Krevel behäbig und voluminös. Generell ist Krevel in der Wiedergabe von Oberflächen stärker als in der Charakterisierung unterschiedlicher Volumina. Bis auf Spitzen, die er mit vielen locker gesetzten Lichtpunkten charakteristisch wiedergibt, wirken sämtliche Stoffe schwer und dicht. Ursache hierfür ist wohl eine zu gründliche Bearbeitung dieser Details. Diese maltechnischen Merkmale finden sich im Porträt der Gräfin Beissel v. Gymnich, aber auch in den anderen Bildnissen der Ahnengalerie. Der Umstand, dass die meisten Porträts der Ahnengalerie als Kopien entstanden, wird die dichte Malweise Krevels noch verstärkt haben.

Besonders signifikant ist die Landschaft auf dem Porträt der Eva Beissel v. Gymnich mit dem Schloss Schmidheim. Topografisch exakt ausgeführte Landschaftshintergründe finden sich ab Mitte der 1830er Jahre wiederholt im Werk von Louis Krevel. Insbesondere bei den Porträts saarländischer Fabrikanten bezog der Maler die Industrieanlagen

⁶⁷⁰ Bereits im Jahr nach seiner Rückkehr aus Paris war Krevel für rheinische Adelige tätig und malte 1831 den Fürsten und die Fürstin zu Salm-Salm (Anholt), vgl. VLIEGENTHART 1981, S. 190 u. S. 198. In den untersuchten Sammlungen ist Krevel zwischen 1836 mit den und 1856 belegt: 1836: Porträts der Eheleute v. Kempis (B-Rankenberg-7 und 8, Abb. 195 und 196) 1856: Porträt der Gräfin Sophie v. Loë (B-Wissen-47, Abb. 324).

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

und Wohngebäude der Auftraggeber in die Hintergrundgestaltung ein und inszenierte diese wie adelige Herrschaftssymbole.⁶⁷¹

Obwohl im Werk Krevels sonst keine Beispiele von Ahnengalerien oder historisierenden Porträts bekannt sind, liefern die maltechnische Umsetzung und besonders der topografische Verweis auf die Herrschaftssphäre des Modells starke Argumente dafür, die Frener Bildnisse als Werk Krevels zu bewerten. Insofern bestätigt sich hinsichtlich des ausführenden Künstlers die Angabe von Ohm und Verbeek. Deren Datierung bezieht sich allerdings auf ein Brustbild des Grafen Franz Ludwig Beissel v. Gymnich, das später als Vorlage für das Porträt des Grafen in der Ahnengalerie diente.⁶⁷²

Die Frener Ahnengalerie blieb seit der Entstehung im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts in ihrem räumlichen Zusammenhang erhalten. Dies beruht in erster Linie auf die wandfeste Montierung der Porträts und das abgeschlossene Bildprogramm. Auch stilistisch sticht die Geschlossenheit der Ahnengalerie ins Auge. Die strenge Angleichung der unterschiedlichen Bildvorlagen und die einheitliche Ausführung durch einen Künstler sind hierfür ursächlich. Bemerkenswerterweise bleiben die unterschiedlichen Darstellungsmodi der verschollenen Vorlagen ablesbar. Durch eine kritische stilgeschichtliche Analyse wurde es möglich, Elemente der Vorlage von den Beigaben und Erweiterungen des 19. Jahrhunderts zu scheiden. So gelang es trotz mangelnder Quellen und vernichteter Originalbildnisse, die differenzierte Vorgehensweise bei der Konstruktion dieser Ahnengalerie aufzudecken. Der Wunsch nach einer repräsentativen Raumausstattung hatte gleichzeitig dem Bedarf nach historischer Authentizität zu genügen. Letztere wurde durch eine künstlerische Orientierung an originalen Porträts erreicht. Wo solche nicht vorhanden waren, ließ sich der Maler von Werken der internationalen Porträtkunst der entsprechenden Epoche inspirieren. Die Bildnisreihe zeigt in vielerlei Hinsicht eine veränderte Porträtauffassung. Der stilgeschichtliche Anspruch, den Künstler und Auftraggeber an diese Gemälde stellen, geht über vergleichbare Ansätze des 18. Jahrhunderts hinaus.⁶⁷³

⁶⁷¹ Porträt Marie Louise Stumm, geb. Böcking, 1835, Porträt Carl Friedrich Stumm, 1836, beide Saarland Museum, Alte Sammlung Saarbrücken; Porträt des Philipp Heinrich Kraemer mit seiner Familie, 1837, Museum St. Ingbert, St. Ingbert; Porträt Juliane Henriette Kraemer, geb. Röchling, 1838, und Porträt Adolf Heinrich Kraemer, 1838, beide Rheinisches Landesmuseum Trier, vgl. SCHMIDT 2009, Abb. 31, 32, 41, 47 und 48.

⁶⁷² Ein Kontakt zwischen dem Maler Louis Krevel und der Familie Beissel v. Gymnich kann also spätestens seit 1833 belegt werden.

⁶⁷³ Vgl. oben Kap. III. Ahnengalerie Dyck.

3. Zwei Sonderfälle

Darüber hinaus steht diese Ahnengalerie im Zusammenhang mit den umfangreichen baulichen und dekorativen Erneuerungen in Schloss Frens in den Jahren zwischen 1838 und 1850. Diese Renovierungs- und Umbauarbeiten nahmen bei großer stilistischer Anlehnung an das Original zur Steigerung der Repräsentation auch den Verlust historischer Bausubstanz in Kauf.⁶⁷⁴ Die Bildnisse sind analog dazu nicht als bloße Kopien der Originale, sondern als deren verbesserte Weiterentwicklungen zu verstehen. Folgerichtig schuf man für den neuen und repräsentativ erweiterten Hauptsitz Frens die einheitliche Ahnengalerie, während die originalen Bildnisse in Schmidtheim, dem alten, abgelegenen Stammschloss der Familie, verblieben. Für Krevel stellt die Frenser Ahnengalerie eine bedeutsame Werkgruppe dar, deren historisierender Charakter ein neues Licht auf das Gesamtwerk des Künstlers wirft.

3. Zwei Sonderfälle

3.1 Müddersheim

Den Hauptschmuck des Speisezimmers von Schloss Müddersheim bilden 21 Bildnisse, die die Wände des längsrechteckigen Raumes an allen Seiten belegen. Beginnend an der Südwestseite des Zimmers sind die Bildnisse von links nach rechts in chronologischer Ordnung gehängt. Eine Ausnahme bildet die südöstliche Außenwand, wo zwei Fenster auf den Vorhof des Schlosses gehen. Hier befindet sich ein Jugendbildnis des Rudolf Geyr v. Schweppenburg (B-Müddersheim-19, Abb. 352) aus dem 17. Jahrhundert. Doch auch bei einigen anderen Bildern kann es sich nicht um Ahnenporträts im engeren Sinne handeln, denn es finden sich unter den Dargestellten beispielsweise zwei katholische Geistliche (B-Müddersheim-17 und 18, Abb. 350 und 351). Dies sind die Brüder des Peter v. Geyr⁶⁷⁵ – Friedrich Christoph und Johann Geyr –, die als Domherren in Köln Karriere machten. Die Identifizierung sämtlicher Porträts des Raumes zeigt weiterhin, dass auch die Porträts von Vorfahren der eingeheirateten Familien Bequerer und de Fays aufgenommen wurden (B-Müddersheim-15, 16 und 34, Abb. 348, 349 und 367). Das Bildnis der Anne de Charneux de Messencour (B-Müddersheim-35, Abb. 368) wurde wohl irrtümlich in die Porträtreihe einbezogen. Die heutige Hängung dieses Porträts als ein Pendant

⁶⁷⁴ Abriss alter Wirtschaftsgebäude, HERZOG 1981, S. 31.

⁶⁷⁵ Auch als Peter Geyr oder Geyr zu Roden bezeichnet, die Erhebung in den Adelsstand erfolgte erst für seinen Sohn.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

zu dem des Lambert de Fays (B-Müddersheim-34, Abb. 367) erfolgte nachträglich und es bestand keine verwandtschaftliche Beziehung.

Die verbleibenden 14 Porträts zeigen sieben Generationen der Familie Geyr v. Schweppenburg. Die Reihe beginnt mit den Eheleuten Peter v. Geyr (A-Müddersheim-1, Abb. 156) und Maria Sibylla, geb. Bequerer (A-Müddersheim-2, Abb. 157) und endet mit Friedrich Karl Freiherr Geyr v. Schweppenburg (A-Müddersheim-13, Abb. 168) und seiner Ehefrau Eleonore, geb. Gräfin Wolff Metternich (A-Müddersheim-14, Abb. 169). Ab Rudolf Freiherr Geyr v. Schweppenburg (A-Müddersheim-3, Abb. 158) handelt es sich bei den Dargestellten um die Besitzer von Schloss Müddersheim und ihre Gattinnen. Auffallend ist, dass die Porträts der verschiedenen Generationen in Bezug auf den Bildausschnitt, die Bildgrößen und die Bildrahmen kaum Übereinstimmungen aufweisen. Jede Generation gestaltete ihre Porträts eigenständig und ab dem 20. Jahrhundert unterblieben selbst bei Porträts von Ehegatten jegliche Angleichungen.

Der im Speisezimmer gezeigte Porträtbestand ist also heterogen und es wurde kein Versuch unternommen, Originale einer einheitlichen Bildreihe anzugleichen. Da hier die Porträts von sieben Generationen einer Familie präsentiert werden, sind deren Bildnisse dennoch als eine Ahnengalerie zu bezeichnen und wir wollen für den Moment jene Porträts, die nicht zu dieser Bildnisgruppe gehören, ignorieren. In dem Kapitel zur Müddersheimer Bildnissammlung werde ich auf sie zurückkommen und ihre enge Verflechtung mit den Porträts der Ahnengalerie erläutern.⁶⁷⁶

Peter v. Geyr (1639–1683), in kurkölnischem Staatsdienst tätig, übersiedelte mit seiner Familie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus Warburg nach Köln und traf damit eine für die Zukunft seines Geschlechts weitreichende Entscheidung.⁶⁷⁷ Seit 1670 war er in zweiter Ehe mit Maria Sibylla Bequerer verheiratet. Die Porträts dieses Paares (A-Müddersheim-1 und 2, Abb. 156 und 157) stehen am Beginn der Ahnengalerie in Müddersheim. Beide Bildnisse sind in Körperhaltung, Bildausschnitt, Rahmung und Höhe aufeinander bezogen, doch ist das Damenporträt 5 cm schmaler. Die Farbigkeit der Gemälde fällt sehr unterschiedlich aus. Zwar finden sich in beiden Fällen gedeckte Farben, doch ist die Palette auf dem Bild der Dame stark erweitert. Besonders markant ist der

⁶⁷⁶ Vgl. unten Kap. VII. Anhang, Exkurs 1 Abschnitt Bildnissammlung Geyr-Müddersheim.

⁶⁷⁷ Zur Übersiedlung der Familie nach Köln, der Tätigkeit des Peter v. Geyr und dem steilen sozialen und wirtschaftlichen Aufstieg der Familie in den folgenden Generationen vgl. KLOCKE 1919, S. 100.

3. Zwei Sonderfälle

Farbunterschied in der Gestaltung der Draperie im Hintergrund. Der Vorhang in dem Bildnis des Peter v. Geyr ist rot, der im Porträt der Maria Sibylla dunkelgrün. Während sich der Herr als dunkle Gestalt vor einem helleren Hintergrund abhebt, erscheint der Effekt im Damenporträt dazu komplementär. Diese Wirkung wird durch bestimmte Zonen des Bildes hervorgerufen, den hellen Teint von Gesicht, Dekolleté und Armen und den reichen Spitzenbesatz an den Ärmeln und am Ausschnitt des Kleides.

Trotz solch unterschiedlicher Nuancen sind die Bildnisse als Gegenstücke konzipiert. Das Damenporträt ist nicht datiert und die Datierung auf dem Bildnis des Herrn ist nicht mehr lesbar. Aufgrund des Alters der Dargestellten und ihrer Kleidung dürften die Porträts um etwa 1680 entstanden sein. Auf den engen stilistischen und historischen Zusammenhang dieser Bildnisse mit den Bildern B-Müddersheim-17 bis 19 (Abb. 350–352) sei hier bereits hingewiesen.

Der nächsten Generation gehörte Rudolf v. Geyr an. Er war der erste Freiherr Geyr v. Schweppenburg und der bedeutendste Vertreter des Geschlechts.⁶⁷⁸ Sein Porträt (A-Müddersheim-3 und 3a, Abb. 158) sowie das Porträt seiner Gattin Maria, geb. de Groot (A-Müddersheim-4 und 4a, Abb. 159) sind in zwei Ausführungen erhalten. Dabei ist das Bildnis im Speisezimmer (A-Müddersheim-3a) eine Wiederholung und das Original (A-Müddersheim-3, Abb. 158) wird als Einzelbildnis im Gartensalon von Müddersheim gezeigt. Bei dem Original handelt es sich um eine hervorragende Arbeit. Das Porträt zeigt den Freiherrn in einem erweiterten Brustausschnitt, wobei eine großzügige Draperie den Ansatz der Arme und die Schultern verdeckt. Der blaue Umhang nimmt die untere Hälfte des Bildes ein. Er hat seinen höchsten Punkt im Bereich der rechten Schulter des Dargestellten, fällt vor der Brust ab und liegt im Hintergrund auf der linken Schulter. Der blaue Stoff ist über dem rechten Oberarm und quer vor der Brust in kräftige Falten gelegt. Die daraus resultierenden Licht- und Schattenzonen sind in breiten plastischen Volumen wiedergegeben, wobei beleuchtete Grate der Falten als bewegte Linie vor die dunklen Partien gesetzt sind und in die hellen Zonen auslaufen. Am unteren linken Bildrand und vor der Brust des Dargestellten ist der Stoff umgeschlagen und ein goldgelbes Innenfutter mit silberweißen und blassroten Stickereien in Rankenform wird sichtbar. Auch hier gelingt dem Maler die Charakterisierung des kostbaren Stoffes mit wenigen Andeutungen. Die

⁶⁷⁸ Ebd., S. 23 f.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

obere Hälfte des Bildes wird vom Kopf des Rudolf Geyr v. Schweppenburg eingenommen. Er trägt eine weißgepuderte Allongeperücke, die im Nacken durch ein hellblau-changierendes Seidenband locker zusammengehalten wird. Entsprechend fallen nur die seitlichen Haarlocken auf die Schultern. Während die längeren Partien der Perücke im Rücken nur mit wenigen Pinselstrichen angedeutet wurden, sind die Bereiche seitlich und oberhalb des Kopfes detailliert und mit Könnerschaft wiedergegeben. Zum Gesicht und damit zur Basis der Perücke hin sind die Locken einzeln definiert, nach außen aber gewinnt das Haar das pudrige Volumen einer frisch toupierten Frisur und verschmilzt unmerklich mit dem dunklen Hintergrund. Das Gesicht des Freiherrn ist leicht nach rechts gewendet, der Blick richtet sich auf den Betrachter. Um die Augen und Mundwinkel zeigt sich die Andeutung eines Lächelns, das durch den festgeschlossenen Mund amüsiert wirkt. In feiner Farbabstimmung gibt der Maler die frischen Wangen und den Schimmer des Bartschattens wieder. Die blaugrauen Augen zeigen den Lichtpunkt des Augapfels, die Feuchte an den Rändern des Unterlids und die Lichtreflexion der Iris. Überflüssig zu erwähnen, dass der Maler den gleichmäßig erhellten Bereich der Stirn anders charakterisiert als die Glanzpunkte im Bereich der Nase. Komposition, Farbauswahl, Wiedergabe von Volumen und Oberflächen, Lichtregie, Erfassung der Physiognomie, Differenzierung bei der Verortung der Person im Raum ergeben ein meisterhaftes Gemälde. Dieses Porträt ist das Werk eines Künstlers von internationalem Rang – stilistisch kommen Meister wie Joseph Vivien oder Nicolas de Largillière in Frage. Für Vivien sprechen dessen enge Verbindung zum kurkölnischen Hof und seine Aufenthalte im Rheinland. Wie der Landesherr orientierten sich nun auch die hohen Staatsbeamten am französischen Kunstgeschmack.⁶⁷⁹ Die Bedeutung, die das qualitätvolle Gemälde für die Familie hatte, zeigt sich in der rückseitigen Inschrift, die es als Teil des Fideikommisses ausweist.

Ein Pendant zu diesem schönen Bildnis vom gleichen Künstler ist nicht vorhanden. Die Porträts der Ehefrau Maria Geyr v. Schweppenburg, geb. de Groote (A-Müddersheim-4 und 4a, Abb. 159) sind von anderer Hand und auf das Jahr 1700 datiert. Das Bild A-Müddersheim-4, welches heute als Bestandteil der Ahnengalerie im Speisesaal von Müddersheim hängt, passt in der glatten Malweise und der dunklen Gesamtwirkung mit starken Schattenzonen sehr gut zu A-Müddersheim-3a und stammt wohl vom selben

⁶⁷⁹ Vgl. oben Kap. II.2 Verortung in der europäischen Kunstgeschichte. Benedix konstatiert für diese Epoche den dominanten französischen Einfluss auf den rheinischen Adel in architektonischen Fragen, vgl. BENEDIX 2000, S. 22.

3. Zwei Sonderfälle

Künstler. Die Farben der Gewänder des Paares – Blau und Goldgelb – sind aufeinander abgestimmt, doch unterscheidet sich der Aufbau des Damenbildes deutlich. Maria Geyr v. Schweppenburg ist bis zur Hüfte wiedergegeben, wobei ihr rechter Arm durch einen blauen Umhang verdeckt ist. Der linke Oberarm endet in Höhe des Ellenbogens völlig unvermittelt. Die einzige plausible Erklärung hierfür wäre, dass der Unterarm hinter dem Rücken verborgen wurde. Stilistisch deutet die fehlende Wiedergabe von Unterarmen und Händen auf Dominicus van der Smissen.⁶⁸⁰

Das Porträt A-Müddersheim-4a befindet sich heute im Magazin von Müddersheim und zeigt klare Übereinstimmungen mit A-Müddersheim-4 (Abb. 159). Es ist durch Übermalungen beeinträchtigt und die Gesichtszüge des Modells wirken schärfer und weniger geschönt als auf A-Müddersheim-4. Die dunklen Augenringe mit hervortretenden Lidern und die kräftige, vorgeschobene Unterlippe geben der Physiognomie eine individuelle Charakteristik. Obwohl das Gesicht in A-Müddersheim-4 konventioneller und glatter ausfällt, sprechen die genauere Wiedergabe von Details, der bessere Erhaltungszustand und die im Ganzen bessere Ausführung dafür, dass es sich hierbei um die Vorlage für A-Müddersheim-4a handelt. Ich vermute, dass A-Müddersheim-3a und A-Müddersheim-4 Kopien des Dominicus van der Smissen sind und sich die Datierung von A-Müddersheim-4 auf ein verloren gegangenes Original des Damenporträts bezieht und nicht auf das Entstehungsdatum der Kopie. A-Müddersheim-4a wäre dann eine weitere Kopie.

Dominicus van der Smissen arbeitete nachweislich um die Mitte des 18. Jahrhunderts für die Familie Geyr v. Schweppenburg.⁶⁸¹ In dieser Zeit entstanden das Bildnis des Ferdinand Freiherrn Geyr v. Schweppenburg (A-Müddersheim-5, Abb. 160) und das seiner Gemahlin Alida Agnes Freifrau Geyr v. Schweppenburg, geb. de Fays (A-Müddersheim-6, Abb. 161). Die Bilder sind in Größe, Rahmung und Bildausschnitt identisch, doch sind die Modelle nicht aufeinander bezogen. Der Oberkörper des Herrn zeigt einen kompakten A-förmigen Aufbau. Die Kleidung wurde nur sehr summarisch wiedergegeben. Der Kopf ist gegenläufig zur Körperachse nach rechts gewendet. Die Gesichtszüge wirken ungeschönt und stark durch Licht und Schattenzonen modelliert. Die Haltung der Arme ist durch das Volumen der Ärmel und die breite Spitzenmanschette verunklärt. Die rechte

⁶⁸⁰ Zur stilistischen Besonderheit des Künstlers und seinen Aufträgen in Köln um die Mitte des 18. Jahrhunderts vgl. oben Kap. II.2 Verortung in der europäischen Kunstgeschichte.

⁶⁸¹ Von Smissen stammt das signierte Porträt des Max Heinrich v. Schweppenburg (B-Müddersheim-20, Abb. 353) von 1750.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Hand ist überdies in die Weste geschoben, so dass nur ein schmaler Streifen des Handgelenks sichtbar bleibt.

Alida Agnes Geyr v. Schweppenburg wurde bis zur Taille abgebildet. Auch hier findet sich der A-förmige Umriss des Oberkörpers, wobei die Kleidung detaillierter und farbiger ausfällt. Durch einen locker drapierten Umhang ist die Körpersilhouette weniger streng gefasst als auf dem Herrenporträt. Mit gelungenen Lichtreflexen und leuchtenden Farbpartien wertet der Künstler die Oberflächen der Kleidung auf. Der linke Arm des Modells ist fast senkrecht nach unten geführt und unterhalb des Ellenbogens durch den Bildrand überschritten. Ansonsten ist er durch den Pagodenärmel des Kleides und die Engageantes des Hemdes komplett bedeckt. Der rechte Arm verschwindet hinter dem Oberkörper und wird durch die Draperie des Umhangs kaschiert. Sowohl A-Müddersheim-5 als auch A-Müddersheim-6 (Abb. 160 und 161) weisen damit typische Merkmale des Malers Dominicus van der Smissen auf, weshalb sie ihm trotz fehlender Signierung zugeschrieben werden können. Dem Alter der Dargestellten nach sind die Porträts um 1750 gemalt worden.⁶⁸²

Die Porträts der nächsten Generation (A-Müddersheim-7 und 8, Abb. 162 und 163) stimmen zwar in Rahmung, Größe und Figurenausschnitt miteinander überein, doch haben beide Porträts hinsichtlich der Haltung und Körperausrichtung keine Beziehung zueinander. Auch in ihrer künstlerischen Qualität weichen die Bildnisse stark voneinander ab. Die Größe dieser Bilder bleibt hinter dem Format der vorherigen Porträts zurück – damit sind sie für das rheinische Adelsbildnis im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts charakteristisch. Dem Alter und der Kleidung des Herrn nach zu urteilen, entstand das Herrenporträt in der Zeit um 1820. Cornelius (Kornel) Joseph Freiherr Geyr v. Schweppenburg ist als ergrauter Herr mit Stirnglatze wiedergegeben. Der Kopf ist leicht nach vorne geneigt, die Brauen nach oben gezogen und der klare Blick auf den Betrachter gerichtet. Durch den fest geschlossenen Mund mit der kräftigen Unterlippe und die ausgeprägten Nasolabialfalten erhält das Gesicht einen energischen Zug. In Verbindung mit der Augenpartie ergibt sich eine sehr authentische, leicht abschätzige Physiognomie. Künstlerisch steht dieses Bildnis dem Porträt des Maximilian v. Kempis (B-Rankenberg-5, Abb.

⁶⁸² Die Bildformate von A-Müddersheim-5 und 6 (Abb. 160 und 161) stimmen mit dem für Smissen gesicherten Porträt B-Müddersheim-20 (Abb. 353) überein. Auch zeitlich passen diese Gemälde zusammen. Vgl. unten Exkus 1 Genese der Bildnissammlungen Abschnitt Geyr-Müddersheim.

3. Zwei Sonderfälle

193) nahe. Gut möglich, dass es ebenfalls von Beckenkamp stammt, zumal das Format und die Entstehungszeit weitere Parallelen aufweisen.

Im Gegensatz zu der ausdrucksstarken Wiedergabe des Herrn fallen die Gesichtszüge der Dame (A-Müddersheim-8, Abb. 163) flach und unspezifisch aus. Die Kleidung ist detailliert wiedergegeben, doch gelingt es dem Maler nicht, die Texturen und Qualitäten der unterschiedlichen Materialien zu erfassen. Es handelt sich wohl um die Kopie eines verschollenen Originals. In jedem Fall ist es nicht von Beckenkamp.

Die Porträts von Friedrich Wilhelm Freiherr Geyr v. Schweppenburg (A-Müddersheim-9, Abb. 164) und seiner Ehefrau Theresia Freifrau Geyr v. Schweppenburg, geb. Freiin v. Fürstenberg (A-Müddersheim-10, Abb. 165) sind zwar größer als die Bildnisse der vorangehenden Generation, erreichen aber nicht das Format der älteren Ahnenbilder. Erneut belegen lediglich äußere Merkmale (Größe, Rahmung, Figurenausschnitt) die Zusammengehörigkeit beider Porträts. In ihrer Haltung sind die Gatten parallel angeordnet und einander nicht zugewandt. Malerische Unterschiede liegen in der Wiedergabe des Inkarnats und der Beleuchtung des Gesichts. Die geringere Qualität des Damenporträts (A-Müddersheim-10, Abb. 165) geht wohl auf die posthume Ausführung zurück. Das Porträt der Therese Geyr v. Schweppenburg wurde von C. Hamm 1884, ein Jahr nach dem Tod des Modells, angefertigt. Der Schöpfer des sehr lebendigen Herrenporträts (A-Müddersheim-9, Abb. 164) ist unbekannt. Hier ist vor allem die Augenpartie in der differenzierten Wiedergabe der Beleuchtung von Iris, Innen- und Außenlid und die Modellierung des Kopfvolumens gelungen. Das Porträt ist in die Mitte des 19. Jahrhunderts zu datieren und wurde mit großer Wahrscheinlichkeit nach dem Leben gemalt.

Bisher konnte beobachtet werden, dass die Porträts jeder Generation unabhängig vom vorhandenen Bildbestand gestaltet wurden. Bezogen auf formale Aspekte setzte sich in der Müddersheimer Ahnengalerie kein generationenübergreifender Porträtstandard durch, doch waren die Porträts von Ehegatten zumindest in Größe und Bildform aufeinander abgestimmt. Bei den Porträts der letzten beiden Generationen der Ahnengalerie fallen auch diese Bezüge weg.

Friedrich Leopold Freiherr Geyr v. Schweppenburg (A-Müddersheim-11, Abb. 166) wurde in Dreiviertelansicht porträtiert. Der ältere Herr mit weißem Haupt- und Barthaar sitzt in einem Scherenstuhl, die Unterarme locker auf die Armlehnen gestützt. Der Blick

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

geht seitlich am Betrachter vorbei. Im Hintergrund ist durch eine Vertäfelung ein Innenraum angedeutet. Schöpfer dieses Bildnisses ist der Düsseldorfer Akademieprofessor Heinrich Lauenstein.⁶⁸³ Da die letzten beiden Ziffern der Datierung unleserlich sind, kann nur festgehalten werden, dass das Bild zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand. Die routinierte Wiedergabe wirkt aufgrund des abgewandten Blicks, der großen Freifläche in der oberen Hälfte des Bildes und der reduzierten Farbigkeit, seriell und leer. Der Malstil erscheint, besonders im Vergleich zu den Bildnissen des Grafen Otto Beissel v. Gymnich (B-Frens-31, Abb. 506) und des Herrn Retienne (B-Frens-36, Abb. 511), unpersönlich und gestalterisch verhalten. Stilistisch spricht einiges dafür, dass das Porträt erst nach dem Tod des Dargestellten (†1904) unter Zuhilfenahme einer Fotografie angefertigt wurde.

Origineller ging der Künstler Max Seydewitz vor. Er schuf 25 Jahre nach ihrem Tod das Porträt der Sophie Freifrau Geyr v. Schweppenburg, geb. Gräfin v. u. z. Eltz (A-Müddersheim-12, Abb. 167). Das Bild bezieht sich in keiner Hinsicht auf das ihres Gatten: Rahmen, Format, Bildausschnitt und Körperhaltung weichen ab. Die, laut Inschrift, im 56. Lebensjahr wiedergegebene Sophie Geyr v. Schweppenburg sitzt schreibend an einem Sekretär am Fenster. Der Kopf ist im Profil dargestellt und auf eine Schreibe gerichtet. Verschiedene Gegenstände wie Bücher, Briefbeschwerer und Fotografien vermitteln den Eindruck einer häuslichen und realistischen Situation. Die Aussicht des Fensters ist nicht weiter charakterisiert. Das Allianzwappen (Geyr v. Schweppenburg/Eltz) und die lateinischen Ziffern der Altersangabe oszillieren zwischen zwei Realitätsebenen. Einerseits sind sie planparallel zur Bildfläche wiedergegeben und damit aufgemalte Informationen zur dargestellten Person, andererseits können sie bildintern als Dekorationen in der Laibung des Fensters gelesen werden. Das ungewöhnliche Bildnis stellt eine ansprechende Lösung der Schwierigkeiten des posthumen Porträts dar. Die räumliche Verkürzung des linken Unterarms und die Anbindung der rechten Hand überzeugen dagegen nicht.

Das Bildnis des Friedrich Karl Freiherr Geyr v. Schweppenburg von 1920 (A-Müddersheim-13, Abb.168) und das seiner Gemahlin Eleonore Freifrau Geyr v. Schweppenburg, geb. Gräfin Wolff Metternich von 1922 (A-Müddersheim-14, Abb. 169) beschlie-

⁶⁸³ Vgl. oben Kap. II.2 Verortung in der europäischen Kunstgeschichte.

3. Zwei Sonderfälle

ßen die Ahnengalerie. Schöpferin dieser Porträts war laut Inschrift eine Gräfin Nesselrode. Obwohl die Bildnisse fast zeitgleich entstanden, unterscheiden sie sich stark voneinander. Format und Bildausschnitt sind beim Herrenporträt viel größer gewählt. Außerdem ist Friedrich Karl Geyr v. Schweppenburg im Park von Schloss Müddersheim wiedergegeben, wohingegen seine Gattin vor einem monochromen Hintergrund abgebildet wurde.

A-Müddersheim-13 (Abb. 168) ist das einzige Porträt der Ahnengalerie, auf welchem ein Mitglied der Familie Geyr v. Schweppenburg in Uniform dargestellt wurde. Vor dem Hintergrund des verlorenen Ersten Weltkriegs wirkt dieses Porträt besonders stark und es gibt viele Anhaltspunkte, die sich auf den gesellschaftlichen und politischen Stand des Dargestellten und sein individuelles Schicksal beziehen.⁶⁸⁴ Durch die Felduniform und die Orden ist ein Hinweis auf die Teilnahme am Ersten Weltkrieg und die darin errungenen Auszeichnungen gegeben.⁶⁸⁵ Ein schriftlicher Hinweis auf der Rückseite des Bildes bezieht sich auf den Hund, der in der unteren linken Ecke des Bildes zu sehen ist. Das Tier hieß Charet und wurde 1915 in Russland an der Düna gefangen. Damit bekommt das Porträt die Züge eines individuellen Erinnerungsbildnisses. Andererseits steht das Modell vor Schloss Müddersheim, dem Stammsitz der Familie, wodurch das Individuum mit seinen persönlichen Leistungen und Erfahrungen in den generationenübergreifenden Kontext des Hauses eingebunden wird.

Das Bild ist geschickt gemalt, allerdings fällt auf, dass die Künstlerin kaum fokussiert: Alle Bereiche des Bildes haben die gleiche Bedeutung. Ob es sich um die Orden, die Hundeschnauze oder den Farn handelt, der Pinselduktus bleibt breit, so dass trotz der Abbildung des Schlosses im Hintergrund der Eindruck einer einzigen Farbfläche vorherrscht.

Das Porträt der Eleonore Geyr v. Schweppenburg ist im Gegensatz zum Bildnis ihres Mannes als Brustbild konzipiert. Da hier auf persönliche Attribute verzichtet wurde, fehlt der Bildbetrachtung der assoziative Reiz des vorherigen Gemäldes. Durch die gestreckte

⁶⁸⁴ Insbesondere erscheint mir die Darstellung in Uniform bedeutsam, zumal im Falle der Geyr von Schweppenburg diesbezüglich eindeutig keine Familientradition vorliegt.

⁶⁸⁵ Es handelt sich um das Eisene Kreuz, den Königlichen Hausorden v. Hohenzollern und das Hanseatenkreuz der Stadt Hamburg, vgl. NIMMERGUT, Jörg: *Deutsche Orden und Ehrenzeichen bis 1945*, Bd. 2, München 1997, S. 1050–1073 (Eisernes Kreuz), S. 917–936 (Kgl. Hausorden) und NIMMERGUT Bd. 1 1997, S. 341–342 (Hanseatenkreuz).

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Halshaltung, den abgewandten Blick, den schmalen Mund und die glatte, fast starre Mimik entsteht der Eindruck distanzierter Vornehmheit. Eine Wirkung, die durch die konventionelle, etwas flache Ausführung noch gesteigert wird.

Betrachtet man die Reihe der Müddersheimer Ahnenbildnisse, so fällt auf, dass die Porträts jeder Generation eigenständig gestaltet wurden. Für die beiden letzten Generationen in der Ahnengalerie wurde nicht einmal die Angleichung der Porträts von Ehegatten angestrebt. Mehrere Bildnisse entstanden erst posthum, so A-Müddersheim-10 und 12 (Abb. 165 und 167). Für die Bildnisse A-Müddersheim-8 und 11 (Abb. 163 und 166) ist dies zwar nicht durch Inschriften belegt, kann aber aufgrund der Bildanalyse vermutet werden.

Nachdem die Familie Geyr Ende des 17. Jahrhunderts mit großformatigen Porträts den Grundstock gelegt hatte, zeigte sich innerhalb der nächsten Generation kein Bestreben, die Bildnisreihe nach diesen Vorgaben auszubauen. Stattdessen gibt Rudolf Adolf Geyr v. Schweppenburg künstlerisch anspruchsvolle Einzelbildnisse in Auftrag.⁶⁸⁶ Mitte des 18. Jahrhunderts erfolgte ein umfangreicher Auftrag an den Künstler Dominicus van der Smissen. Dieser schuf neben Porträts lebender Familienmitglieder (A-Müddersheim-5 und 6, Abb. 160 und Abb. 161 und B-Müddersheim-20, Abb. 353) auch Kopien nach älteren Bildnissen (A-Müddersheim-4, Abb. 159, eventuell auch 3a). Aus der Zeit der Französischen Revolution finden sich weder in der Ahnengalerie noch in der gesamten Bildnissammlung Porträts. Die von der Revolution betroffene Generation lässt sich erst im fortgeschrittenen Alter (ab etwa 1820) und nur im kleineren Format porträtieren. Stilistische Unterschiede weisen darauf hin, dass die Eheleute nicht gleichzeitig porträtieren wurden. Insbesondere die Porträts der Ehefrauen sind häufig erst von der nachfolgenden Generation in Auftrag gegeben worden. Die letzte abgebildete Generation ließ ihre Bildnisse zwar schon zu Lebzeiten anfertigen, doch sind auch diese Bildnisse nicht als Pendants konzipiert.

Die Ahnengalerie in Müddersheim ist allmählich und im Grunde beiläufig gewachsen. Die Platzierung der Galerie im gesellschaftlichen, quasi halböffentlichen Bereich des Speisezimmers ist zwar typisch, allerdings ist nicht bekannt, seit wann die Bildnisgruppe

⁶⁸⁶ Neben dem Porträt A-Müddersheim-3 (Abb. 158) existiert im Treppenhaus von Schloss Müddersheim eine Marmorbüste des Freiherrn, deren Position im Wandbereich über der Treppe an die Inszenierung barocker Herrscher erinnert (Büste Louis XIV./Gesandtentreppe Versailles oder Büste Clemens August/Treppenhaus Schloss Augustusburg in Brühl).

3. Zwei Sonderfälle

hier hängt. In den frühen Inventaren des 18. Jahrhunderts werden Familienporträts vor allem im Kölner Stadthaus der Familie v. Geyr erwähnt. Das Bemerkenswerte an dieser Ahnengalerie ist der Umstand, dass sie nur durch die heutige Präsentation als eine Einheit erfahrbar ist. Schon die Umverteilung der Porträts auf verschiedene Zimmer des Schlosses würde diesen Zusammenhang auflösen. Die genealogische Verbindung der Dargestellten bliebe zwar weiterhin nachvollziehbar, es fänden sich aber keine formellen oder künstlerischen Argumente, die auf einen größeren Zusammenhang hinweisen. Damit unterliegen Erschaffung und Auflösung einer solchen Ahnengalerie äußeren Umständen. Der Kontext der Müddersheimer Ahnengalerie liegt vollständig außerhalb der Kunstwerke, damit ist sie eine rein genealogische Ahnengalerie.

3.2 Gymnich

Der Vollständigkeit halber sei in diesem Zusammenhang noch ein Porträtkabinett genannt, welches die Grafen Wolff Metternich zur Gracht unter Einbeziehung historischer Familienporträts in Schloss Gymnich einrichten ließen.⁶⁸⁷

Die Familie Gymnich zu Gymnich war im Jahr 1825 mit dem Tod der Freiin Johanna Maria Magdalena Felicitas (1755–1825) ausgestorben.⁶⁸⁸ Zum Erben hatte Johanna v. Gymnich (BK-Gymnich-7, Abb. 177) ihren Großneffen, den Grafen Maximilian Felix Wolff Metternich zur Gracht (1814–1871), bestimmt, so dass Schloss Gymnich an einen Zweig der Familie Wolff Metternich fiel.⁶⁸⁹ Das Schloss wurde in der Folge umgebaut, wobei ein hofseitiger Eckturm durch einen Anbau in eine einheitliche Fassade einbezogen wurde.⁶⁹⁰ Während der eichengetäfelte Salon im Anbau durch die Supraporten mit Veduten Wolff Metternich'scher Schlösser⁶⁹¹ der neuen Eigentümerfamilie gewidmet war, erhielt das Turmzimmer eine Wandtäfelung mit Bildnissen der Familie Gymnich.

⁶⁸⁷ EUSKIRCHEN/HERZOG 1994, S. 111–114, insbesondere S. 114.

⁶⁸⁸ Zu ihren Lebensdaten vgl. OIETMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 7. Bd.: Mappe 519–584, Gruithausen–von der Heide* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 73), Köln 1994, S. 189.

⁶⁸⁹ RENARD, Edmund/CLEMEN, Paul (Bearb.): *Die Kunstdenkmäler des Kreises Euskirchen* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 4.4) Düsseldorf 1900, S. 82.

⁶⁹⁰ EUSKIRCHEN/HERZOG 1994, S. 114.

⁶⁹¹ Die Supraporte von Schloss Gracht ist durch die Signatur als ein Werk der Maria Felicitas, der Schwester des Maximilian Felix Graf Wolff Metternich, bezeichnet und 1840 datiert, vgl. EUSKIRCHEN/HERZOG 1994, S. 114.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Das Kabinett hat einen annähernd quadratischen Grundriss. Allerdings ist der linke Teil der Nordostwand leicht in den Raum gerückt, wodurch das Zimmer hier etwas schmaler ist. Die Südecke des Kabinetts ist abgeschrägt, hier befindet sich der Kamin. Das einzige Fenster liegt in der südwestlichen Wand. Die südöstliche Seite verfügt über eine Tür und in die nordöstliche Wand sind zwei Türen eingelassen.⁶⁹² Die Bildfelder sind in zwei Reihen übereinander platziert, wobei die untere Reihe, aufgrund der Türen und des Kamins, nur neun Bildfelder besitzt. Die 13 Bildfelder der oberen Reihe sind bis auf die Supraporten und das mittlere Bild der Nordwestwand schmaler als die Porträts der unteren Reihe.

Laut Euskirchen sollen sich in diesem Raum ursprünglich 22 Porträts der Familie Gymnich befunden haben, wobei die Ahnenreihe mit Adolf III. v. Gymnich und seiner Ehefrau Sophia Margaretha, geb. Wolff Metternich (BK-Gymnich-1, Abb. 171) begann und mit der letzten Freiin v. Gymnich (BK-Gymnich-7, Abb. 177) – der bereits erwähnten Erblasserin – endete.⁶⁹³ Dementsprechend hätte die Galerie fünf Generationen umfasst und neben den jeweiligen Stammherren und ihren Ehefrauen auch weitere, ausgewählte Familienmitglieder einbezogen. Später sei dieser Bestand reduziert und mit Porträts anderer Familien ergänzt worden.⁶⁹⁴ Im Gegensatz dazu erwähnt Clemen schon im Jahr 1900 lediglich 16 Porträts von Mitgliedern der Familie Gymnich, wobei er Maximilian Heinrich (†1727), Karl Otto Ludwig Theodat (†1785) und Clemens August Maria v. Gymnich (†1806)⁶⁹⁵, die letzten drei Stammherren der Familie, ausdrücklich nennt.⁶⁹⁶ Die im Bildarchiv des LVR aufbewahrten Fotografien des Zimmers aus dem Jahr 1935 zeigen bereits die Porträtausstattung, wie sie bis zu den Diebstählen in den 1990er und 2000er Jahren bestanden hat.⁶⁹⁷ Spätestens 1935 waren demnach die Porträts der angeheirateten Familien Plettenberg (BK-Gymnich-8, 9 und 16, Abb. 178, 179 und 186) und

⁶⁹² Die linke Tür ist wie eine Tapentür in die Vertäfelung eingelassen und zusätzlich durch eines der Bildnisse verdeckt.

⁶⁹³ Zur Ausstattung und zu dem Umfang der Ahnengalerie vgl. EUSKIRCHEN/HERZOG 1994, S. 114.

⁶⁹⁴ EUSKIRCHEN/HERZOG 1994, S. 114.

⁶⁹⁵ Heute ist nur noch das Porträt des Carl Otto Ludwig Theodat (Abb. 185) vorhanden. Zu den Lebensdaten der Gymnich vgl. OIETMAN Bd. 7, S. 188 f.

⁶⁹⁶ Clemen spricht von 16 Porträts, in der Vertäfelung sind aber 22 Bildfelder eingelassen, was den Angaben von Euskirchen entspricht. Entweder hat Clemen nur die Mitglieder der Familie Gymnich gezählt oder das Kabinett existierte damals noch nicht in seiner heutigen Form, vgl. RENARD/CLEMEN 1900, S. 84 und EUSKIRCHEN/HERZOG 1994, S. 114.

⁶⁹⁷ Nach dem ersten Diebstahl von acht Porträts im Dezember 1993 waren diese Bilder im März 1995 sichergestellt und in der Folge wieder nach Gymnich gebracht worden. Im Jahr 2005 stellte man den Ver-

3. Zwei Sonderfälle

Wolff Metternich (BK-Gymnich-6 und 11, Abb. 176 und 181)⁶⁹⁸, die Porträts des Grafen und der Gräfin v. Cobenzl (BK-Gymnich-3 und 5, Abb. 173 und 175)⁶⁹⁹ sowie das Porträt des Mainzer Kurfürsten und Erzbischofs Emmerich Joseph v. Breidbach zu Bürresheim (BK-Gymnich-13, Abb. 183)⁷⁰⁰ in das Bildprogramm integriert. Wie sich die Systematik des Kabinetts genau aufbaute und ob eine solche überhaupt vorhanden war, ist heute aufgrund der Veränderungen in der Hängung der Bilder, des kompletten Aus- und Wiedereinbaus der Vertäfelung in den 1980er Jahren⁷⁰¹ und der Diebstähle von Bildnissen in den Jahren 1993 und 2005 nicht zu sagen. Euskirchen und Herzog erwähnen in ihrem Aufsatz Namenszusätze auf der Vertäfelung unter den Porträts, die sich auf die ursprüngliche Hängung beziehen sollen.⁷⁰² Diese sind heute übermalt und fallen daher als Informationsquelle weg. Meiner Einschätzung nach handelte es sich von Anfang an um eine Porträtssammlung, die schwerpunktmäßig auf die letzten drei Generationen der Familie Gymnich zu Gymnich ausgerichtet war und Mitglieder verwandter Familien einbezog. Eine genealogische Hängung der Bildnisse scheint sich auf die Zuordnung der Porträts von Ehegatten beschränkt zu haben.

Fasst man Clemens Äußerungen zur Anzahl der Familienbildnisse im Kabinett um 1900, die durch Fotografien dokumentierte Situation im Jahr 1935 und den heutigen Zustand des Kabinetts zusammen, so lassen sich für das 20. Jahrhundert keine großen Veränderungen in der Zusammensetzung des Bildbestands nachweisen. Falls eine Hängung existierte, welche die Ahnenreihe der Familie Gymnich und ihre langjährige Verbindung

lust von drei Porträts fest, diese blieben bis heute unauffindbar, vgl. EUSKIRCHEN, Claudia: „Gymnicher Ahnengalerie bald wieder komplett?“, in: *Denkmalpflege im Rheinland*, Jg. 12, Heft 3, 1995, S. 140 und SCHMITZ, Ingo: „Gemälde aus Schloss Gymnich gestohlen“, in: *Kölnische Rundschau*, 17.03.2005. Online unter URL <http://www.rundschau-online.de/rhein-erft/gemaelde-aus-schloss-gymnich-gestohlen,15185500,15866832.html> (letzter Zugriff 13.09.2014).

⁶⁹⁸ Von der Familie Plettenberg sind mindestens drei Porträts vorhanden: das des Freiherrn Friedrich Christian v. Plettenberg-Schwarzenberg von Friedrich Lippolt (1737), das seiner Ehefrau Maria Johanna Catharina, geb. v. Gymnich zu Gymnich und das des gemeinsamen Sohnes, des Deutschordenskomturs Clemens August Ignaz Freiherrn v. Plettenberg (1719–1795), gemalt von Georg Anton Urlaub (1772). Ob das Porträt eines unbekanntenen Herrn den angeheirateten Grafen Franz Joseph Wolff Metternich zeigt, konnte nicht geklärt werden.

⁶⁹⁹ Johann Karl Philipp Graf v. Cobenzl (1712–1770) und Maria Theresia, geb. Gräfin v. Pálffy (1719–1771), Graf Cobenzl war bevollmächtigter Staatsminister in den österreichischen Niederlanden. Familiäre Verbindungen zur Familie Gymnich bestanden nicht, doch kann man von einem politisch-kollegialen Kontakt zum kurkölnischen Ersten Minister Carl Otto Theodat v. u. z. Gymnich (†1785) ausgehen.

⁷⁰⁰ Seit 1763 Erzb. und Kurfürst v. Mainz, vgl. OIDTMAN Bd. 2, S. 674.

⁷⁰¹ Das Schloss wurde damals zum Bundesgästehaus umgebaut, vgl. EUSKIRCHEN/HERZOG 1994, S. 114.

⁷⁰² Diese Namensfelder sind auf den Fotografien von 1935 zu erkennen, aber nur teilweise zu entziffern, vgl. ebd.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

zu den Wolff Metternich besonders betont hat, muss diese spätestens 1935 verändert worden sein. Belege für eine solche Veränderung konnte ich allerdings nicht finden.

Obwohl es der Bildnissammlung im Gymnicher Kabinett an genealogischer Stringenz mangelt, geht von ihr ein stark repräsentativer Zug aus. Diese Wirkung hängt neben der Körperhaltung und Mimik der dargestellten Personen mit einer Vielzahl von Statussymbolen zusammen: dem spanischen Mantelkleid des kurkölnischen Ersten Ministers (BK-Gymnich-15, Abb. 185), den Ornaten von Deutschordensrittern (BK-Gymnich-8 und 16, Abb. 178 und 186), der Kleidung und Ausstattung eines Domherren zu Mainz (BK-Gymnich-12, Abb. 182), Ordensabzeichen unterschiedlicher rheinischer Damenstifte (7 und 10, Abb. 177 und 180), dem Abzeichen einer Sternkreuz-Ordensdame (BK-Gymnich-18, Abb. 188) und letztlich einer signierten Prunkuhr des kurkölnischen Hofuhrmachers Grondal (BK-Gymnich-18, Abb. 188).⁷⁰³ Hier sind geradezu in idealtypischer Weise die Rangabzeichen, Attribute und Statussymbole einer arrivierten und politisch einflussreichen landständischen rheinischen Adelsfamilie des 18. Jahrhunderts versammelt.

Diese Beobachtung und die homogene Qualität der Bildnisse sprechen für die ursprüngliche Funktion der Bildnisgruppe als Familiengalerie.⁷⁰⁴ Hierbei wird das Augenmerk auf die erzielten Positionen der lebenden Familienmitglieder und die Darstellung prestigeträchtiger aktueller Familienallianzen gelegt. Eine lineare, möglichst lange Abstammungskette, wie sie Ahnengalerien kennzeichnet, spielt dabei keine Rolle.

⁷⁰³ Franz Joseph Gronendael, löst 1761/62 Joseph Zerch als Hofuhrmacher am kurkölnischen Hof ab, vgl. *Chur-Cöllnischer Hof-Calender auf das Jahr [...] 1761*, Bonn 1761, S. 15. Online unter URL https://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/txt/div/1761_1_dt.pdf (letzter Zugriff 30.01.2022) und *Chur-Cöllnischer Hof-Calender auf das Jahr [...] 1762*, Bonn 1762, S. 16. Online unter URL <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/periodical/titleinfo/2877556> (letzter Zugriff 30.01.2022). Ab 1766 ändert sich die Schreibweise zu ‚F. J. Grondal‘, vgl. *Churfürstlich-Cöllnischer Hof-Calender auf das Jahr 1766*, Bonn 1766, S. 13. Online unter URL <https://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/txt/div/1766.pdf> (letzter Zugriff 30.01.2022). Ab 1771 wird Grondal zusätzlich als Titular-Kammerdiener geführt, vgl. *Churfürstlich-Cöllnischer Hof-Calender auf das Jahr 1771*, Bonn 1771, S. 12. Online unter URL <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/periodical/titleinfo/2898383> (letzter Zugriff 30.01.2022). Er behält sein Amt bis zum Ende des Kurstaates und taucht noch im kurkölnischen Hofalmanach von 1794 als Hofuhrmacher und Titular-Kammerdiener auf, vgl. *Kurkölnischer Hofkalender auf das Jahr 1794*, Bonn 1794, S. 22. Online unter URL <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/periodical/titleinfo/2913741> (letzter Zugriff 30.01.2022).

⁷⁰⁴ So auf landesherrlicher Ebene die Ausstattung von Benrath im 17. Jahrhundert, vgl. oben Kap. III. Fürstliche Ahnengalerien allgemein und fürstliche Bildnissammlungen in der Region.

4. Zusammenfassung

Ob die Familie Wolff Metternich bei der Einrichtung des Porträtkabinetts im 19. Jahrhundert ihren Besitzanspruch auf Gymnich genealogisch legitimieren wollte⁷⁰⁵ oder lediglich eine einheitliche Ausstattung für die ererbten Porträts wünschte, muss offenbleiben. So oder so bildet das Gymnicher Porträtkabinett ein gutes Beispiel für die nachträgliche Inszenierung ererbter Ahnenbildnisse. Dabei wurde der Stil des Zimmers den Gemälden angepasst und belegt damit eine historisierende Grundhaltung. Allerdings kann die heutige Bildnisgruppe nicht als Ahnengalerie bezeichnet werden, denn nur sechs von ursprünglich 22 Bildnissen bilden eine durchgängige agnatische Reihe.

4. Zusammenfassung

Als Ahnengalerien können die Bildgruppen aus Neersen, Dyck, Wickrath, Wissen und Frens bezeichnet werden. Diese Bestände zeichneten sich durch eine lineare Generationenfolge aus.⁷⁰⁶ In der Regel wurden beide Ehegatten in die Ahnengalerie aufgenommen. Lediglich in Dyck beschränkte man sich auf die Abbildungen der männlichen Vorfahren.⁷⁰⁷

Die Ahnengalerien in Neersen und Dyck entstanden en bloc im 17. bzw. frühen 18. Jahrhundert. Hier lagen für die ersten Generationen keine authentischen Porträts vor und die Maler schufen in Bezug auf die Physiognomien und die Bekleidung Fantasiebildnisse. Als Bildvorlagen der Dycker Ahnengalerien konnten Buchillustrationen belegt werden.⁷⁰⁸ Da die Motive ohne Rücksicht auf die dargestellten Persönlichkeiten übernommen wurden, ist offensichtlich, dass der Maler die Illustrationen nicht als historische Quellen auffasste. Die Stiche dienten zur künstlerischen Inspiration, historische Genauigkeit konnten und sollten sie nicht liefern.⁷⁰⁹ Hinsichtlich der Garderobe fällt bei den frühen Ahnengalerien Neersen und Dyck die willkürliche Verwendung und Kombination unterschiedlicher Elemente auf, die keinem einheitlichen Zeitstil entsprechen.

Porträts, auf denen die Kleidung zu der Epoche der Modelle passt, stechen dementsprechend hervor. Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts wirken Kleidung und Positur der

⁷⁰⁵ Zu diesem Schluss kommt Euskirchen, vgl. EUSKIRCHEN/HERZOG 1994, S. 114.

⁷⁰⁶ In Neersen sind zwar nicht mehr alle Generationen dokumentiert, doch hege ich keinen Zweifel daran, dass hier ursprünglich eine durchgängige Ahnenreihe vorhanden war.

⁷⁰⁷ Durch die Anbindung an die Karolinger umfasste die Bildreihe so viele Generationen, dass die Einbeziehung der Ehefrauen schon aus räumlichen Gründen nicht umzusetzen war.

⁷⁰⁸ So diente als Vorlage für das Porträt Karls d. Großen der Stich eines Herzogs in Brabant, der hinsichtlich der Körperhaltung und der Kleidung übernommen wurde. Vgl. oben Kap. III. Ahnengalerie Dyck.

⁷⁰⁹ Vgl. oben Kap. III.A. 2.2 Dyck.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

Dargestellten zunehmend authentisch. Zu dieser Zeit war das eigenständige Porträt im Rheinland verbreitet, so dass den Malern der Ahnengalerien Originale zur Kopie vorlagen.⁷¹⁰

Die einheitlichen Bildformate sprechen für eine räumlich zusammenhängende Inszenierung der frühen Ahnengalerien. In Dyck lässt sich dies von 1725 bis 1939 belegen. Spätere Ergänzungen orientierten sich an den Vorgaben der bestehenden Galerien, so dass die einheitliche Präsentationsform gewahrt blieb. Für Neersen legen schriftliche Quellen ebenfalls eine zusammenhängende Präsentation nahe.⁷¹¹ Die unterschiedlichen Bildformen für Damen- und Herrenporträts weisen darüber hinaus auf eine alternierende Präsentation der Gemälde hin.

Bei der Wickrather Ahnengalerie wirken die Bildnisse im Gegensatz zu den vorgenannten Ahnengalerien authentischer. Zu signierten und datierten Werken kam eine Vielzahl von Bildnissen, bei denen Garderobe, Körperhaltung und Bildaufbau der Epoche der Modelle entsprechen. In Wickrath waren großformatige Porträts aus der Zeit von 1660/62 vorhanden. Diese ganzfigurigen Bildnisse entstanden in der Zeit, in der der Düsseldorfer Hofmaler Spilberg für die Pfalz-Neuburger ganzfigurige Bildnisse schuf und eine Neuauflage der illustrierten Genealogie des Jülich-Kleve-Bergischen Fürstenhauses bis zu den Kurfürsten von Brandenburg publiziert wurde. Obwohl es keine direkte Verbindung zwischen diesen Aufträgen gibt, wird deutlich, dass sich das ganzfigurige Bildnis in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als repräsentative Darstellungsform im Rheinland besonderer Beliebtheit erfreute. Die Wickrather Porträts der nachfolgenden Generationen haben sich an den Vorgaben von 1660/62 orientiert. Wahrscheinlich bildete die Fertigstellung von Schloss Wickrath den Anlass dafür, aus Originalen und Kopien nach originalen Gemälden eine einheitliche Raumausstattung als Ahnengalerie zu schaffen. Aufgrund fehlender Quellen kann nur vermutet werden, dass der über zwei Etagen reichende Festsaal im neuen Schloss Wickrath zur Ausstellung der Ahnengalerie diente. Bis zum Ausbruch der Französischen Revolution wurden Ergänzungen vorgenommen und auch

⁷¹⁰ Es handelt sich hier um das Porträt von Werner zu Salm-Reifferscheidt (1545–1629), vgl. SCHWENNICKE, Detlev (Hg.): *Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. Zwischen Maas und Rhein 5*. Neue Folge, Bd. 29, Frankfurt a. M. 2013, Tafel 138, bzw. das Bildnis von Johan v. Virmond (1510–1564), vgl. SCHWENNICKE, Detlev (Hg.): *Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. Familien von Mittel- und Oberrhein und aus Burgund*. Neue Folge, Bd. 11, Marburg 1986, Tafel 2.

⁷¹¹ KRICKER 1959, S. 167 f.

4. Zusammenfassung

nach dem Umzug der Familie wurde die Ahnengalerie fortgeführt.⁷¹² Die Generationenfolge erreichte aber nie die Ausmaße von Neersen und Dyck.

Die Ahnengalerien Neersen, Dyck und Wickrath zeichneten sich durch ganzfigurige, großformatige Gemälde aus. Sie benötigten viel Platz und waren prinzipiell für die Erweiterung durch nachfolgende Generationen offen. Die Auftraggeber stammten aus Adelsfamilien, die reichsunmittelbare Positionen anstrebten oder besaßen, hohe Ämtererfolge erzielten und umfangreiche Baumaßnahmen an ihren Schlössern durchführen ließen.⁷¹³ Es handelte sich also um die Spitze des regionalen Adels; Familien, die in Konkurrenz zu den Landesherren standen und teilweise von jenen unabhängig waren.

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts entstand die Wissener Ahnengalerie. Bei diesem Ensemble wurden kleinformatige Bildnisse in die Vertäfelung einer Raumausstattung integriert. Bestehende Porträts wurden zurechtgestutzt oder kopiert und zu einem abgeschlossenen Bildprogramm vereint, bei dem die Porträts der Auftraggeber aus dem 18. Jahrhundert den Endpunkt bildeten. Auch in Wissen stand die Entstehung der Ahnengalerie wohl in Zusammenhang mit größeren Baumaßnahmen.⁷¹⁴

Auffällig ist die geringe Größe der Bilder und die Unterordnung der Gemälde unter das Gefüge der Vertäfelung. Hier wird ein stilistischer Wandel deutlich, der bereits Ende der 1720er Jahre von Julius Bernhard v. Rohr angesprochen wurde:

*„§. 25. Die Gemähldte wollen zum Ausputz der Zimmer heutigen Tages nicht mehr so Mode seyn, wie vor diesem. Jedoch bleiben sie noch vor die Liebhaber eine angenehme Zierrath. Unsere Vorfahren hielten mehr auf die in Lebens-Größe gemahlten Abbildungen, ihrer Eltern, Groß-Eltern, und ihrer gantzen Familie, bey uns sind aber die Brust-Bilder, oder die kleinen en mignature gemahlten mehr im Gebrauch.“*⁷¹⁵

In Wissen zeigt sich eine veränderte Wertigkeit. Die Gemälde werden zum Bestandteil der Vertäfelung und verlieren dadurch an autonomer Bedeutung und Mobilität. Eine solche Ahnengalerie ist im Grunde abgeschlossen. Sie ließ sich nicht ohne Weiteres ergänzen.

⁷¹² Die reichsunmittelbare Familie Quadt v. Wykradt wurde für den Verlust ihrer Herrschaft durch den Reichsdeputationshauptschluss in Süddeutschland entschädigt und ist seitdem in Isny/Bayern ansässig.

⁷¹³ Dyck Hauptbau 1656–1667, Innenausbau erneuert erstes Drittel 18. Jahrhundert, vgl. oben Kap.

III.A.2.2 Ahnengalerie Dyck. Neersen umgebaut und erweitert zwischen 1661 und 1669, vgl. oben Kap. III.A.2.2 Ahnengalerie Neersen. Wickrath neu errichtet 1746–1772, vgl. oben Kap. III.A.2.2 Ahnengalerie Wickrath.

⁷¹⁴ Das Schloss wurde 1770 umgebaut, vgl. HERZOG 1981, S. 74.

⁷¹⁵ ROHR, Julius Bernhard von: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen*, Berlin 1728, Ndr. Weinheim 1990, S. 534.

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

zen und die stilistischen Brüche hinsichtlich der späteren Porträts belegen, dass es tatsächlich bis weit ins 19. Jahrhundert dauerte, bevor die Familie Loë sich zu einer Fortführung der Ahnengalerie entschloss. Die Erweiterungen erfolgten dann in Anlehnung an die Vorgaben der bestehenden Ahnengalerie. Allerdings wurde ein verdientes Familienmitglied einbezogen, das nicht in das Schema der Ahnenreihe des Stammhauses passt. Mit der Aufnahme des Porträts des Feldmarschalls Walter v. Loë wurde das System der Ahnengalerie strenggenommen verlassen. Stilistisch orientierte man sich bei den Ergänzungen allerdings an den Vorgaben des 18. Jahrhunderts. Die einheitliche Raumwirkung blieb so gewahrt.

Auch die Ahnengalerie in Frens ist ab ca. 1838 als geschlossene Raumausstattung konzipiert worden. Im Vergleich zu Wissen sind die Gemälde wieder größer und bilden damit das primäre Ausstattungselement des Raumes. Besonderer Wert wurde nun auf historische Authentizität gelegt. Für die Ahnengalerie kopierte der Maler Louis Krevel Originale, die er aber in größere und einheitliche Formate übertrug. Wo keine historischen Familienporträts vorlagen, orientierte er sich an Bildnissen der europäischen Kunstgeschichte. Verglichen mit der Vorgehensweise der Maler des 17. und frühen 18. Jahrhunderts in Neersen und Dyck zeigt sich eine deutliche Veränderung im historischen Bewusstsein. Der vorhandene historische Gemäldebestand wird studiert und kopiert, aber im Bedarfsfall durch kunsthistorische Anleihen ergänzt und „verbessert“.

Anders liegen die Dinge bei der Ahnengalerie in Müddersheim. Die Porträtreihe ist allmählich gewachsen. Im Verlauf der Jahrhunderte stellten die Mitglieder der Familie Geyr v. Schweppenburg unterschiedliche Anforderungen an ihre Bildnisse. Offensichtlich wurde jedoch nie ein Konzept entwickelt bzw. umgesetzt, den Porträtbestand generationenübergreifend als Ahnengalerie zu inszenieren.⁷¹⁶ Formale Einheitlichkeit scheint zu keinem Zeitpunkt angestrebt worden zu sein. Die Porträts des 17. Jahrhunderts lassen hinsichtlich ihres Formats ein großes Repräsentationsbedürfnis erkennen. Diese Bilder entstanden ursprünglich als Teile einer Familiengalerie, zu der Porträts weiterer Verwandter gehörten.⁷¹⁷ In den folgenden Generationen nahm das Interesse an der repräsentativen Darstellung ab. Letztlich wurden selbst die Bilder von Eheleuten unabhängig von-

⁷¹⁶ Da die Generationenfolge bei der Hängung nur lose beachtet wurde, lässt sich nicht von einer Inszenierung sprechen.

⁷¹⁷ Vgl. unten X. Anhang Exkurs 1 Genese Bildnissammlung Geyr-Müddersheim.

4. Zusammenfassung

einander gestaltet und teilweise überließ man es nachfolgenden Generationen, den Bestand durch posthume Bildnisse zu ergänzen. Dennoch wurde die Ahnenreihe bis in das 20. Jahrhundert fortgeführt. Eine Beziehung zwischen den Gemälden ergibt sich nur durch die familiäre Verbindung der Modelle. Eine formale und künstlerische Verklammerung fehlt. Es handelt sich um eine gewachsene Ahnengalerie.

Das Porträtkabinett in Gymnich kann nicht als Ahnengalerie bezeichnet werden. Der Gemäldebestand geht im Kern auf eine Familiengalerie des 18. Jahrhunderts zurück, doch wurden auch andere Bildnisse in die Ausstattung des 19. Jahrhunderts einbezogen. Wie in Wissen und Frens handelt es sich um eine abgeschlossene Raumdekoration, wobei hier originale Gemälde in eine stilistisch passende, historisierende Vertäfelung eingefügt wurden. Die verschiedenen Bildformate integrierte man durch geschickte Anordnung in unterschiedliche Wandzonen. Das Verhältnis der Wandflächen zu den Gemälden liegt zwischen Wissen und Frens und wirkt stilistisch und ästhetisch ansprechend. Anders als in Wissen ging es hier nicht um die Modernisierung der Raumausstattung als Ahnengalerie. Das Bildniskabinett in Gymnich stellt heute keine stringente Ahnengalerie mit legitimierender Funktion dar. Die Neuschöpfung des historisierenden Raumes verwertet und inszeniert einen vorgefundenen originalen Bildnisbestand. Der Verweis auf die ausgestorbene Familie Gymnich zu Gymnich ist allgemein gegeben, nicht streng genealogisch inszeniert.

Bildnisse agnatischer Ahnenreihen bilden erst bei entsprechender Präsentation eine Ahnengalerie. Die chronologische Hängung der Bilder ist dafür eine Minimalanforderung, am anderen Ende der Skala steht die vollständige räumliche und formale Einbindung der Porträts in ein einheitliches Raumkonzept. Andererseits ist ein einheitlich mit Bildnissen ausgestatteter Raum noch keine Ahnengalerie – wie das Beispiel in Gymnich gezeigt hat.

In diesem Abschnitt wurden Bildnisreihen betrachtet, die sich durch einheitliche formale Aspekte und/oder eine zusammenhängende Präsentation auszeichneten. Es wurde deutlich, dass der Begriff der Ahnengalerie nicht auf alle Beispiele angewandt werden kann. Auch zeigten die unterschiedlichen Bildgruppen, wie sich Ahnengalerien durch Beschädigungen, Verluste und Versteigerungen auflösen oder ihre ursprüngliche Konzeption durch Umzüge modifiziert wird. Um diese Prozesse besser zu verstehen, werden im folgenden Kapitel die Bildnissammlungen rheinischer Adelsfamilien untersucht. Lassen

III. A. Die Ahnengalerien des rheinischen Adels

sich in den Sammlungen Bilder ausmachen, die genealogische und formale Verbindungen haben, und handelt es sich dabei um die Reste aufgelöster Ahnengalerien?

1. Einleitung

III. B. Bildnissammlungen

1. Einleitung

Wie die Beispiele aus Wickrath, Neersen und Dyck belegen, lösen sich Ahnengalerien durch Verkäufe, Erbschaften oder Vernichtung auf. Wenn die Bildnisse einer Ahnengalerie durch große formale Übereinstimmungen gekennzeichnet sind, bleiben aber selbst die Restbestände als zusammengehörig erkennbar. Bei der Untersuchung unterschiedlicher Bildnissammlungen fielen formale Übereinstimmungen zwischen Porträts auf, die im Bewusstsein der heutigen Eigentümer keine Verbindung zueinander hatten. Sogar Bilder unterschiedlicher Sammlungen zeigten hinsichtlich ihrer Größe und Rahmung Parallelen, die nicht auf Zufällen beruhen konnten. Möglicherweise handelt es sich dabei um Reste von Ahnengalerien. Um dem nachzugehen und das Phänomen der Ahnengalerien von der Entstehung bis zur Auflösung zu verstehen, wurden alle inventarisierten Gemälde auf Analogien hin untersucht. Die Bildnisse jeder Sammlung wurden in familiäre Zusammenhänge gebracht und auf ihre formalen Merkmale hin geprüft. So ergab sich einerseits ein System, das es erlaubt, jede Bildnissammlung in Provenienzen zu ordnen, andererseits konnten innerhalb der verschiedenen Provenienzen größere und kleinere stilistisch zusammenhängende Gruppen geschieden werden. Neben der Genese der jeweiligen Bildnissammlung wurde so deutlich, ob, ab wann und in welcher Weise generationenübergreifende Darstellungsmodi auftauchen.

Beginnend mit den umfangreichsten Bildnisreihen einer Familie, über kleinere Bildnisgruppen und die Pendants von Ehegatten bis zum Einzelporträt wurde die vollständige Erfassung aller Bildnisse einer Sammlung angestrebt.⁷¹⁸ Darüber hinaus war ein sammlungsübergreifender Vergleich nötig, denn bei den engen familiären Verflechtungen der Eigentümerfamilien konnte nicht ausgeschlossen werden, dass das unverbundene Einzelporträt einer Sammlung zur Bildnisgruppe oder Ahnengalerie einer anderen Sammlung gehörte.

⁷¹⁸ Einige Ausnahmen müssen hier genannt werden: Teilweise waren einzelne Bildnisse zur Restaurierung außer Haus, in solchen Fällen habe ich es aus organisatorischen Gründen für vertretbar gehalten, auf die nachträgliche Erfassung dieser Bildnisse zu verzichten. Da ich mich in Privathäusern bewegte, konnte ich selbstverständlich nur jene Porträts erfassen, die mir auch zugänglich gemacht wurden.

III. B. Bildnissammlungen

Durch die beobachteten Kongruenzen, Entwicklungslinien und Brüche konnten einerseits die Auswirkungen des sich wandelnden Porträtgeschmacks, unterschiedlicher Ordnungskonzepte und Präsentationsformen nachvollzogen werden, andererseits wurden die Ursachen und Wirkungen von Auflösungstendenzen wie Erbschaftsteilungen, Standortwechsel, mangelndes Interesse und Zerstörung darstellbar.

Insgesamt wurden 14 Bildnissammlungen unter chronologischen, stilistischen und genealogischen Gesichtspunkten analysiert. Aus Gründen der Übersichtlichkeit werden im Hauptteil dieser Arbeit jedoch nur die ausführliche Analyse der Bildnissammlung der Familie v. Kempis und die Untersuchungsergebnisse der übrigen Bildnissammlungen vorgestellt. Umfassende Analysen dieser Sammlungen sind im Anhang zu finden.⁷¹⁹

2. Die Bildnissammlung Kempis-Rankenbergs

Die Sammlung der Familie von Kempis ist aus mehreren Gründen bemerkenswert. Zum einen ist sie, mit über 100 Porträts, die umfangreichste Bildnissammlung dieser Untersuchung, zudem sind sowohl der Erhaltungszustand als auch die archivalische Quellenlage zu den Gemälden außergewöhnlich gut. Dies ist insbesondere Herrn Max v. Kempis (1861–1929) zu verdanken, der zwischen 1907 und 1927 umfassende Renovierungs- und Ergänzungsarbeiten am Bestand ausführen ließ. In diesem Zusammenhang wurden Fotografien der Gemälde angefertigt und die Identitäten der dargestellten Personen in verschiedenen Heften dokumentiert.⁷²⁰ War sich Herr v. Kempis nicht sicher, um wen es sich bei den Dargestellten handelte, unternahm er umfangreiche Recherchen, die in seinen Briefwechseln dokumentiert sind und deren Ergebnisse ebenfalls in die obengenannten Hefte eingetragen wurden⁷²¹. Im Katalogteil werden seine Vermerke zu den jeweiligen Bildern zitiert. Die Ergebnisse seiner Untersuchungen veröffentlichte Max v. Kempis 1916.⁷²²

Den Zweiten Weltkrieg hat die Sammlung ohne größere Schäden überstanden, doch kam es durch den Verkauf von Schloss Kendenich (1964) zu einem Standortwechsel der

⁷¹⁹ Vgl. unten Kap. VII. Anhang, Exkurs 1.

⁷²⁰ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561.

⁷²¹ Die Korrespondenz des Herrn v. Kempis in Sachen Familienforschung findet sich in der Hauptsache in den Beständen Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 1414 und Nr. 2270, neben den erwähnten Heften im Bestand Akten Kendenich Nr. 561 existieren weitere genealogische Aufzeichnungen zu den porträtierten Familienmitgliedern, vgl. Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 825, Nr. 1415 und Nr. 1549.

⁷²² KEMPIS, Max von: „Ölporträts älterer Zeit“, in: *Mitteilungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde*, Bd. 1 (1913–1917), 1916, S. 236.

2. Die Bildnissammlung Kempis-Rankenberg

Gemäldesammlung. Bedauerlicherweise wurde die Hängung in Schloss Kendenich nicht dokumentiert, somit ist die letzte Ausstellungssituation in Kendenich unbekannt. Immerhin lässt sich die Präsentation der Bilder für das letzte Viertel des 19. bis in die ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts durch verschiedene schriftliche Quellen ermitteln. Aus einem Inventar des Jahres 1876⁷²³ ergibt sich die Verteilung der Porträts innerhalb des Hauses. Auch wenn die Angaben zu den Gemälden summarisch ausfallen, erfährt man, wo Ahnenbilder ausgestellt waren.

Ausgehend von dem Inventar und der Taxierung des Jahres 1876, welche nach dem Tod des Philipp v. Kempis (1794–1876) angefertigt wurden, erfolgte nach dem Tod von dessen Gattin, Theresia v. Kempis, geb. v. Groote (1800–1881), die Nachlassverteilung⁷²⁴ unter den fünf Kindern des Paares. In dieser Akte finden sich konkretere Hinweise zu einzelnen Bildnissen und deren Platzierung.

Größere Gruppen von Familienporträts hingen in den repräsentativen Empfangsräumen: dem großen Speisezimmer, dem Billardsaal und dem Saal, außerdem im sogenannten „Großen Fremdenzimmer“ und dem „Gängelchen“. Die übrigen im Inventar genannten Bildnisse verteilten sich gleichmäßig auf die Wohn- und Aufenthaltsräume der Familie, während sie in den untergeordneten Gäste- und Schlafzimmern nur ausnahmsweise vorzufinden waren.

Bemerkenswert ist, dass die Erbteilung von 1882 auch eine Aufteilung der Ahnenbildnisse vorsah. Die Tatsache, dass die 1876 und 1882 erwähnten Porträts bis zum heutigen Tag fast vollständig in einer Hand verblieben, verdankt sich verschiedenen Tauschaktionen, wodurch Maximilian v. Kempis (1824–1914), der älteste Sohn und Erbe von Kendenich, die Ahnenbildnisse, die seinen Geschwistern zugefallen waren, zurückerwarb. Hinzu kommt der Umstand, dass zwei der fünf Erben kinderlos waren und ihr Besitz an den Hauptzweig der Familie zurückfiel.

Bei Durchsicht des Inventars und der Listen der Nachlassverteilung fällt auf, dass Bildnisgruppen bestimmten Familien zugeordnet wurden. So erwähnt das Inventar die Familien Kempis, Sierstorpff, Herwegh und Bianco.⁷²⁵ Die Untersuchung der bestehenden Porträts hat ergeben, dass es tatsächlich innerhalb der Bildnissammlung Gruppen gibt,

⁷²³ Archiv Haus Kendenich, Akten Kendenich Nr. 950: Allerdings werden in diesem Inventar nur 56 Bilder unzweifelhaft als Familienporträts angesprochen.

⁷²⁴ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 560.

⁷²⁵ Ebd., Nr. 950, fol. 6, 17, 18 und 19.

III. B. Bildnissammlungen

die sich in Bezug auf die familiäre Zugehörigkeit der Dargestellten, teilweise sogar durch formale Eigenarten der Bildnisse und ihrer Rahmen gleichen. Es handelt sich hierbei um Sammlungsteile unterschiedlicher Provenienz, innerhalb deren nochmals unterschiedliche Bildnisgruppen existieren.

In einzelnen Fällen, wie bei den Ahnenbildern der Familie v. Bianco, existieren gesonderte Erbschaftsinventare, in denen auch Familienporträts aufgelistet wurden. In solchen Fällen ist die Herkunft der Bildnisse auch schriftlich einwandfrei dokumentiert.⁷²⁶

Soweit bekannt stammen die letzten Hinweise auf die Platzierung der Porträts in Kendenich von Max v. Kempis (1861–1929).⁷²⁷ In seinen Aufzeichnungen, die zwischen 1906 und 1927 entstanden, hält er Provenienz und Verbleib von Porträts seiner Ahnen fest. Er untersucht dabei nicht nur die eigene Bildnissammlung, sondern auch die von verwandten Familien und hat sich um eine Ordnung der Porträts nach historischen Gesichtspunkten bemüht.⁷²⁸

Mit dem Wegzug der Familie v. Kempis aus Kendenich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bekamen die Bildnisse in Haus Rankenberg einen neuen Standort. Die Bildnisse der Familie Francken-Sierstorpf befinden sich heute in einem Treppenhaus, wo sie den Treppenlauf in chronologischer Reihe vom Erdgeschoss in den ersten Stock begleiten. Die Bildnisse der Familie Kempis schließen sich hier an und sind entsprechend vom ersten bis in den zweiten Stock geführt.

Neben diesen beiden Bildnisgruppen existiert eine weitere Gruppe in geschlossener Präsentation. Es handelt sich hierbei um die Ahnenbildnisse der Familie de Groot, die sich zuletzt in der Bibliothek befanden.

Die übrigen Bildnisse wurden nicht nach Bildnis- oder Familiengruppen gehängt, sondern gleichmäßig auf das Haus verteilt. Im Gegensatz zur Präsentation des 19. Jahrhunderts in Kendenich fällt die geringe Anzahl von Familienbildnissen in den repräsentativen Empfangsräumen auf.⁷²⁹ Allerdings ist zu bedenken, dass in diesen Räumen nach dem Umzug vorrangig besonders großformatige Gemälde und Möbelstücke untergebracht

⁷²⁶ Ebd., Nr. 318.

⁷²⁷ Ebd., Nr. 825 [o. Pag., M.W.].

⁷²⁸ So erstellte er Listen von Bildern, die seiner Ansicht nach in das Haus Kendenich (Besitz v. Kempis) oder das Haus Kitzburg (Besitz v. Groot) gehören, zu einem Austausch von Bildern ist es dann aber letztlich nicht gekommen. Archiv Haus Rankenberg, ebd.

⁷²⁹ Im großen Speisezimmer befinden sich vier, im Roten Salon befinden sich drei Familienporträts.

2. Die Bildnissammlung Kempis-Rankenberg

wurden, während die mittleren Formate der Familienporträts auch in anderen Räumen des Hauses Platz finden konnten.

Genese der heutigen Bildnissammlung v. Kempis

Der für die Sammlungsgeschichte entscheidende Vorgang war die Eheschließung zwischen Philipp v. Kempis und der Erbin v. Kendenich, Theresia v. Groote, am 19. Juli 1821. In der Folge wurden die Bildnissammlungen beider Familien vereinigt und mit Schloss Kendenich existierte der geeignete Ort, eine solche Sammlung zu präsentieren.⁷³⁰ Durch Erbschaften wurde die Sammlung noch vergrößert, so dass beim Tod der Eheleute 1876/1881 der heutige Bestand im Großen und Ganzen zusammengebracht war.⁷³¹ Durch neue Aufträge, weitere Erbschaften und Ankäufe wuchs die Sammlung in den folgenden Jahren nur noch marginal.

Schon die 1821 vereinten Sammlungen waren in sich heterogen und müssen daher genauer analysiert werden. Beginnen wir mit der Bildnissammlung v. Kempis, wie sie bis 1821 existierte.

Sammlungsteil Provenienz Kempis

Das früheste Porträt (B-Rankenberg-16, Abb. 204) in der Bildnissammlung v. Kempis ist 1566 bzw. 1573⁷³² datiert und stellt den Kölner Offizial und Domherrn Johannes Kempis (1525–1602) dar. Das qualitätvolle Porträt⁷³³ erinnert an Arbeiten von Bartholomäus Bruyn d. Ä. oder seinem Sohn Bartholomäus Bruyn d. J. Das Inkarnat ist detailliert wiedergegeben und besonders im Bereich des Gesichts sorgfältig behandelt. Die exakte Modellierung der verschiedenen Schattenzonen im Gesicht, der Falten, der Wangen- und Bartpartien geben dem Kopf eine große Plastizität. Das Gemälde ist im oberen Bereich

⁷³⁰ Die v. Groote waren seit 1766 Besitzer von Kendenich und hatten vorher ihren Lebensschwerpunkt in der Stadt Köln, wo sie ein repräsentatives Stadthaus in der Glockengasse besaßen, vgl. POLACZEK/CLEMEN 1897, S. 155. Die Familie v. Kempis war in Bonn und Königswinter wohnhaft und verfügte trotz umfangreichen Landbesitzes über keinen repräsentativen Rittersitz, vgl. DRAAF, Rainer: „Geschichte der Familie von Kempis bis zum Jahre 1881“, in: *Hürter Heimat*, Nr. 71/72, 1993, S. 45–67.

⁷³¹ 1836 erfolgte nach dem Tod von Johan Arnold v. Francken-Sierstorpff eine Erbschaft aus dieser Familie und 1855 fand die Erbschaft Bianco statt, Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 318.

⁷³² Vgl. dazu den Katalogeintrag.

⁷³³ Ernst Polaczek urteilt in den *Kunstdenkmälern der Rheinprovinz* strenger: „Porträt des Kanonikus von Johann Kempis, Holz, 50 cm, mittelmäßige deutsche Arbeit aus dem J. 1573.“ Vgl. POLACZEK/CLEMEN 1897, S. 157.

III. B. Bildnissammlungen

geschweift und entspricht somit einem frühen Bildformat, wie es sich im Werk von Bartholomäus Bruyn d. Ä. und seines Sohnes findet.⁷³⁴ Der originale Rahmen ist beschriftet und datiert das Bild auf das Jahr 1573. Bei einer Restaurierung wurde darunter aber eine ältere Datierung von 1566 sichtbar. Ein zweites, ebenfalls gutes Porträt des Johannes Kempis hat sich aus dem Jahre 1598 erhalten (B-Rankenber-17, Abb. 205).⁷³⁵

Aus dieser frühen Zeit finden sich keine weiteren Familienporträts in der Sammlung. Zwar existiert noch ein Porträt des Thomas a Kempis (B-Rankenber-15, Abb. 203), doch handelt es sich dabei um eine Kopie des 17. oder 18. Jahrhunderts. Ob im 16. Jahrhundert weitere Porträts existierten und verloren gingen, kann aufgrund fehlender Unterlagen nicht gesagt werden. Es ist auch unklar, ob die erwähnten Porträts von jeher im Familienbesitz waren oder zu einem späteren Zeitpunkt erworben wurden.⁷³⁶

Erst im 18. Jahrhundert setzt eine kontinuierliche Porträtüberlieferung der Familie v. Kempis ein. Dies ist insofern bemerkenswert, als die Familie zu dieser Zeit auch die in Wien beantragte Bestätigung ihres Adelsstandes erhielt.⁷³⁷ Die Adelsbestätigung (kaiserlich 1715, kurkölnisch 1722), die Eheschließung v. Kempis und Dambroich (1719) und die Porträtaufträge (1721/25) stehen in enger zeitlicher Abfolge und sind wohl im Zusammenhang mit der Fortführung der Familie zu sehen.⁷³⁸ Bei den Bildern handelt es sich um als Pendants konzipierte Ehegattenbildnisse (B-Rankenber-1 und 2, Abb. 189 und 190) aus dem Jahr 1721 und ein Kinderbildnis (B-Rankenber-18, Abb. 206) von 1725. Die Pendants zeigen die Eheleute Kempis/Dambroich kurz nach der Eheschließung.⁷³⁹

⁷³⁴ Diese Bildnisform stammt wohl aus der Tradition des Andachtsbildes und war im Kölner Raum in der Epoche von B. Bruyn d. Ä. und B. Bruyn d. J. noch immer beliebt, vgl. GROHÉ, Stefan: „Bruyn – Maler für Köln“, in: *Renaissance am Rhein*, hg. LVR-LandesMuseum Bonn, Ausst.-Kat. LVR-LandesMuseum Bonn 16.9.2010–6.2.2011, Passau 2010, S. 113.

⁷³⁵ Ein drittes Porträt des Johann Kempis wird 1916 erwähnt, demnach befanden sich 1916/17 zwei Porträts des Johannes Kempis in Haus Kendenich und ein Porträt in Haus Rankenberg, vgl. KEMPIS 1916, S. 236.

⁷³⁶ Max v. Kempis hat nachweislich Familienbilder aus kirchlichem Besitz erworben: Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „1/ u. 2/ Die Porträts der Eheleute v. Grootte/ zum Pütz, die in meiner Kölner Wohnung hängen, habe ich am 10 Juli 1906 von der Elendskirche käuflich erworben für 50 Mark ...“

⁷³⁷ Die Erhebung in den Reichsadelstand war bereits 1569 erfolgt, am 8. März 1715 wurde in Wien für Johann Peter Kempis auf Risoir und dessen Neffen Christian Kempis die rittermäßige Reichsadelbestätigung mit Wappenbesserung ausgestellt, vgl. ADELSLEXIKON Bd. VI, S. 177. Zur Beschaffung der Adelsbestätigung vgl. GERSMANN/LANGBRANDTNER 2009, S. 119 f.

⁷³⁸ Der einzige Sohn und Stammfolger der Familie v. Kempis wurde 1720 geboren, vgl. OIETMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 3. Bd.: Mappe 148–246, Brienens–Cob von Nudingens* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 63), Köln 1992, S. 396.

⁷³⁹ Die Ehe wurde 1719 geschlossen, das Bild der Frau ist 1721 datiert.

2. Die Bildnissammlung Kempis-Rankenberg

Die Eheleute sind bis zur Taille wiedergegeben, doch wirkt der Bildausschnitt für ein Halbfigurenbildnis eng gefasst, da die Arme nicht vollständig zu sehen sind und im unteren Bereich von einer Draperie verdeckt werden.

Die Bilder der nächsten Generation Kempis/Francken-Sierstorpf (B-Rankenberg-3 und 4) stimmen in Bildgröße, Bildausschnitt und Rahmung⁷⁴⁰ mit den vorigen überein. Offensichtlich knüpften die Auftraggeber bewusst an die Porträts der Elterngeneration an. Auch diese Bildnisse entstanden in den ersten Jahren der Ehe (1752). Die gelungenen Porträts zeichnen sich durch lebensnahe Physiognomien und die souveräne Behandlung der Oberflächen und Farbvaleurs aus. Stilistisch stehen diese Arbeiten dem kurkölnischen Hofkünstler George Desmarées nahe und sind ihm vielleicht zuzuschreiben.

Falls Mitte des 18. Jahrhunderts der Wunsch bestand, eine Porträttradition für die Familie v. Kempis zu etablieren, so entwickelte sie sich vorerst nicht weiter. In den folgenden 70 Jahren wurden keine Porträts von der Familie beauftragt.⁷⁴¹ Die nächste Generation, das Ehepaar Kempis/Herwegh (B-Rankenberg-5 und 6, Abb. 193 und 194), ließ sich erst im hohen Alter, nach der Hochzeit des eigenen Sohnes, malen. Somit entstanden diese Porträts nach der für die weitere Entwicklung der Sammlung von Kempis bedeutsamen Verbindung mit der Familie Groote. Die Sammlung Kempis bestand demnach um 1821 lediglich aus etwa zehn Bildnissen.

Die Porträts von Maximilian (B-Rankenberg-5, Abb. 193) und Anna Lucia v. Kempis (B-Rankenberg-6, Abb. 194) wurden 1822 von Benedikt Beckenkamp gemalt und sind damit dessen Spätwerk zuzuordnen.⁷⁴² Sie sind wesentlich kleiner als die Bildnisse der Vorfahren (B-Rankenberg-1 bis 4) und weisen eine andere Rahmung auf. Frühere Porträts des Paares sind nicht vorhanden.⁷⁴³ Da die Ehe 1793 geschlossen wurde, lässt sich dieser Umstand wohl auf die wirtschaftlichen und sozialen Auswirkungen der französischen Revolutionskriege zurückführen.

⁷⁴⁰ Auf die Rahmung kann allerdings in diesem Fall nicht viel gegeben werden, Sie scheint zwar stilistisch in die Zeit zu passen, doch existiert eine Abbildung von B-Rankenberg-2 (Abb. 190) in einem viel reicheren Rahmen, so dass von einem Austausch der Rahmen im 20. Jahrhundert auszugehen ist, vgl. DRAAF 1993, S. 45–67, hier Abbildung S. 53.

⁷⁴¹ Die Bildnisse Kempis/Francken-Sierstorpf (B-Rankenberg-3/4, Abb. 191 und 192) entstanden ca. 1752, die Eheschließung der nächsten Generation Kempis/Herwegh fand 1793 statt, ihre Bildnisse (B-Rankenberg-5/6, Abb. 193 und 194) wurden jedoch erst 1822 gemalt.

⁷⁴² MOSLER 2003, S. 89 u. S. 268 f.

⁷⁴³ Laut Max v. Kempis befanden sich Porträts der Eheleute im Besitz des Forstmeisters v. Groote auf Hermühlheim, vgl. KEMPIS 1916, S. 236. Bei diesen Bildnissen handelt es sich jedoch um Kopien (oder Repliken) der hier besprochenen Originale, vgl. MOSLER 2003, S. 268 f.

III. B. Bildnissammlungen

Beckenkamp charakterisiert den Herrn durch das offene Hemd und die ausdrucksstarken Gesichtszüge mit einem markanten Kinn als energisch und tatkräftig. Die Dame ist im Gegensatz dazu mit einer Haube, einem gefältelten Stuartkragen und Manschetten, die bis auf ihren Handrücken fallen, gänzlich in Kleidung gehüllt. Die Arme sind vor der Brust übereinandergelegt, woraus eine geschlossene Körperhaltung resultiert, die sich stark von der des Gatten abhebt. Da der Oberkörper etwas nach vorne gesunken ist, richtet sich der Blick bei einer leichten seitlichen Neigung des Kopfes von unten auf den Betrachter, was einen bescheidenen, fast zaghaften Eindruck vermittelt. Die gegensätzliche Charakterisierung der Ehegatten durch Beckenkamp verleiht der Gruppe einen besonderen Reiz.⁷⁴⁴

Im Jahr 1836 erhielt der Maler Louis Kregel den Auftrag, die Bildnisse der nachfolgenden Generation (Eheleute Kempis/Groote) auszuführen. Bedauerlicherweise befinden sich diese Gemälde nicht mehr in der Sammlung v. Kempis. Im Jahr 1882 fielen sie durch Erbschaft an die Familie v. Hilgers und wurden 1889 in Kendenich durch Kopien des Malers Carl v. Plüskow ersetzt (B-Rankenbergs-7 und 8, Abb. 195 und 196).⁷⁴⁵ Die Originale von Kregel hingen 1876 zusammen mit Beckenkamps Bildnissen im „Wohnzimmer der Mutter“, während die Porträts der Vorfahren (B-Rankenbergs-1 bis 4) im Saal gezeigt wurden.⁷⁴⁶ Eine gemeinsame Präsentation mit den Ahnenbildnissen des 18. Jahrhunderts war also offensichtlich nicht vorgesehen und entsprechend hatte man sich weder im Format noch in Bezug auf die Rahmung an diesen orientiert.

Der Maler Carl v. Plüskow war mehrfach für die Familie v. Kempis tätig. Neben einem Einzelporträt (B-Rankenbergs-19, Abb. 207)⁷⁴⁷ entstanden 1888 die Bildnisse der Eheleute Kempis/Solemacher (B-Rankenbergs-9 und 10, Abb. 197 und 198). Obwohl die Gemälde das Format der Ahnenbilder aus dem 18. Jahrhundert aufnehmen, kann auch in diesem Fall eine gemeinsame Präsentation ausgeschlossen werden.⁷⁴⁸

⁷⁴⁴ Es ist in diesem Zusammenhang vielleicht kein Zufall, dass Beckenkamp die Modelle entsprechend traditionellen heraldischen Regeln ausrichtet, vgl. oben Kap. II. Körper und Raum.

⁷⁴⁵ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561, Hefte von Max v. Kempis, Eintrag Nr. 87/88.

⁷⁴⁶ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 825 und Nr. 950.

⁷⁴⁷ Das Porträt von 1889 zeigt den unverheirateten Franz v. Kempis (1825–1899).

⁷⁴⁸ Max v. Kempis (1861–1929) hatte die Porträts (B-Rankenbergs-9 und 10, Abb. 197 und 198) gar nicht in Kendenich, sondern in der Kölner Stadtwohnung, vgl. ebd., Nr. 825 [o. Pag., M.W.].

2. Die Bildnissammlung Kempis-Rankenberg

Der nächste Besitzer von Kendenich war Max v. Kempis (1861–1929) – der sich, wie bereits erwähnt, durch seine Forschungen und Restaurierungsmaßnahmen um die Bildnissammlung besonders verdient gemacht hat. Bedauerlicherweise fehlt sein Porträt in der Sammlung v. Kempis und findet sich stattdessen in der Sammlung Geyr zu Schweppenburg in Gielsdorf (B-Gielsdorf-8, Abb 563).⁷⁴⁹ Es wird daher im entsprechenden Kapitel behandelt.⁷⁵⁰ Max v. Kempis starb kinderlos und Schloss Kendenich fiel an einen Neffen.

Beide Generationen, sowohl die des Bruders als auch die des Neffen, sind in der Sammlung mit ihren Bildnissen vertreten. Es handelt sich um Joseph Victor v. Kempis, seine Ehefrau Hadwig, geb. v. Elverfeldt (B-Rankenberg-11 und 12, Abb. 199 und 200), deren Sohn Franz Josef v. Kempis und dessen Ehefrau Marion, geb. Freiin v. Eltz-Rübenach (B-Rankenberg-13 und 14, Abb. 201 und 202). Formate und Bildausschnitte dieser Gemälde weichen von den anderen Ahnenbildern ab. Entsprechend wurden und werden diese Gemälde als unabhängige Bilderpaare präsentiert. Hinzuzufügen bleibt, dass die Porträts der Eheleute Kempis und Elverfeldt stilistisch nicht einmal als Pendants anzusprechen sind. Sie sind zu unterschiedlichen Zeitpunkten von verschiedenen Künstlern angefertigt worden und weder in der Körperhaltung der Dargestellten noch bezüglich des Hintergrundes oder der Farbpalette aufeinander bezogen.⁷⁵¹

Zusammenfassend lässt sich über die Bildnisgruppe der Familie v. Kempis sagen, dass neben verschiedenen unverbundenen Einzelporträts ab dem Beginn des 18. Jahrhunderts eine gewachsene Reihe von Porträts in Generationenfolge existiert. Innerhalb dieser Bildnisgruppe zeigt sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts ein Ansatz zu formaler Einheitlichkeit. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts gibt es eine Generation, die sich erst in späten Lebensjahren malen lässt. Der ererbte Bildbestand bleibt aber bei der Gestaltung der neuen Porträts unberücksichtigt. Obwohl die Bildformate im Verlauf des 19. Jahrhunderts wieder größer werden und sich an den Maßen der Porträts aus dem 18. Jahrhundert orientieren, lässt sich eine zusammenhängende Präsentation der Porträts als Ahnengalerie aufgrund der Archivquellen ausschließen.

⁷⁴⁹ Die Verbindung zur Familie Geyr ergibt sich durch die Schwester des Max v. Kempis, Maria Theresia Huberta (*1864), die seit 1891 mit Paul Freiherrn v. Geyr zu Schweppenburg verheiratet war. OIOTMAN Bd. 3, S. 396.

⁷⁵⁰ Vgl. unten X. Exkurs 1 Genese Bildnissammlung Geyr-Gielsdorf.

⁷⁵¹ Das Porträt der Dame (B-Rankenberg-12, Abb. 200) entstand 1937, neun Jahre nach dem Tod ihres Mannes (B-Rankenberg-11, Abb. 199).

III. B. Bildnissammlungen

Die Porträts des 20. Jahrhunderts (B-Rankenberg-11 bis 14, Abb. 199–202) führen diese Bildnisreihe zwar genealogisch fort, sind aber unabhängig gestaltet worden. Eine gemeinsame Präsentation aller soeben genannten Porträts hat bisher nie stattgefunden, so dass der Begriff Ahnengalerie auf diese Bildergruppe trotz der lückenlosen Generationenfolge seit dem frühen 18. Jahrhundert bis in unsere Zeit nur genealogisch, nicht aber formal und präsentationstechnisch angewandt werden kann. Die Originale von B-Rankenberg-7 und 8 (Abb. 195 und 196) sind durch Erbschaft aus dem Besitz der Familie gekommen. Der Umstand, dass die Familie schon wenige Jahre nach dem Verlust der Originale Kopien beauftragte, belegt, dass bereits damals und nicht erst unter Max v. Kempis auf eine vollständige Bildüberlieferung Wert gelegt wurde. Von einigen Bildnissen (B-Rankenberg-3 bis 8, Abb. 191–196) wurden zu Beginn der 1930er Jahre Kopien angefertigt, über deren Verwendung nichts bekannt ist. Vielleicht waren die Kopien für einen anderen Zweig der Familie bestimmt oder sind für einen anderen Wohnsitz bestellt worden.

Neben der Reihe von Ahnenbildnissen existieren noch verschiedene Einzelbildnisse von Mitgliedern der Familie v. Kempis und eine Kindergruppe. Bei den älteren Arbeiten aus dem 16. Jahrhundert fällt neben der hohen Qualität der Ausführung der Umstand auf, dass sie singulär, ohne Anbindung an weitere Familienporträts dieser Zeit stehen.⁷⁵²

Das repräsentative Kinderbildnis des Johann Reiner v. Kempis (B-Rankenberg-18, Abb. 206) kann im Zusammenhang mit der Bestätigung des Adelsstands gesehen werden. Hier wird der erst fünfjährige, einzige Spross des Hauses vor einer reichen Architekturkulisse und in repräsentativer raumgreifender Positur dargestellt. Durch die Husarenuniform ist eine militärische und somit spezifisch adelige Konnotation gegeben. Der auffällig in rotes Leder gebundene Katechismus verweist auf den traditionellen katholischen Hintergrund der Familie. Bei diesem Buch soll es sich um ein altes Erbstück handeln, das seit Goebelin Kempis (†1565) in der Familie ist und in welchem wichtige Familienereignisse wie Geburten, Taufen und Todesfälle vermerkt werden.⁷⁵³ Somit transportiert das Bildnis ständische, konfessionelle und memorialbezogene Hinweise, die bis heute im Familienbewusstsein verankert sind.

⁷⁵² Max v. Kempis nennt insgesamt drei Porträts des Johannes Kempis, die sich 1916 in den Häusern Kendenich und Rankenberg befunden haben, heute lassen sich nur noch zwei nachweisen. Weitere Familienporträts dieser Zeit existieren, soweit ich sehe, nicht bzw. nicht mehr. KEMPIS 1916, S. 236.

⁷⁵³ DRAAF 1993, S. 45–67, hier insbesondere S. 54.

2. Die Bildnissammlung Kempis-Rankenberg

Im Gegensatz zu diesem repräsentativen Kinderporträt fällt das Gruppenbildnis der vier Jungen aus der Familie Kempis (B-Rankenberg-21, Abb 209) von 1928 zurückhaltend aus. Die natürliche Haltung der Kinder gewinnt durch ihren Körperkontakt eine spontane Innigkeit, die durch das gewählte Malmittel (Pastell) verstärkt wird. Die Abkehr von der Ölfarbe ist für das rheinische Adelsporträt im 20. Jahrhundert bezeichnend, beinhaltet aber auch den fließenden Übergang zu Porträtzeichnung und Skizze, die nicht mehr Thema dieser Arbeit sind.

Sammlungsteil Provenienz Francken-Sierstorpf

Der Sammlungsteil der Familie v. Francken-Sierstorpf unterscheidet sich in seiner stilistischen Homogenität von den Porträts der Familie v. Kempis. Es handelt sich bei den Bildnissen dieser Provenienz um die Porträts des kölnischen Zweigs der Familie, welcher in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausstarb und dessen Porträtsammlung durch Erbschaft letztlich an die Familie von Kempis fiel. Der Bestand ist seit Ende des 18. Jahrhunderts geschlossen. Der Provenienz sind insgesamt 19 Bildnisse zuzurechnen. Neben fünf Einzelporträts handelt es sich in erster Linie um eine Bildnisgruppe von acht Gemälden (B-Rankenberg-22 bis 29, Abb. 210–217), die eine Ahnengalerie bilden und sich durch ihre einheitliche Rahmung auszeichnen.⁷⁵⁴

Sechs weitere Porträts verfügen über identische Rahmen und stehen daher in engem Zusammenhang mit der Ahnengalerie. Die einheitliche Rahmung passt stilistisch in das 18. Jahrhundert und wurde wohl um 1740 eingeführt. Die älteren Ehegattenbildnisse von 1697 (B-Rankenberg-22 und 23, Abb. 210 und 211) sind nachträglich in die Rokokorahmen gesetzt worden. Bei den Bildern aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts behielt man den gewählten Rahmentyp bei.

Die Ahnengalerie lässt sich in Hinblick auf die Bildformate in zwei Untergruppen teilen. Die Porträts B-Rankenberg-22 bis B-Rankenberg-27 (Abb. 210–215) sind größer als die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenen Arbeiten. Die Bildnisse der Eheleute Francken-Sierstorpf/Buschmann (B-Rankenberg-22 und 23, Abb. 210 und 211) sind 1697 datiert und somit noch vor der Nobilitierung der Familie Francken-Sierstorpf

⁷⁵⁴ Es handelt sich um Leistenrahmen mit geschnitzten Eckornamenten in Rocailleformen, die sich zwar in der heutigen Fassung voneinander unterscheiden, die aber auf die ursprünglich zusammenhängende Präsentation der Bilder zurückzuführen sind.

III. B. Bildnissammlungen

entstanden.⁷⁵⁵ Dazu passt, dass der Ehemann im „japanischen Rock“ als reicher Privatier dargestellt ist.⁷⁵⁶ Beide Eheleute waren damals im fortgeschrittenen Alter. Vielleicht war die Geburt des Enkels und späteren Stammhalters der Anlass für den Porträtauftrag.⁷⁵⁷ Die Modelle sind in ihrer Positur spiegelbildlich aufeinander bezogen. Beiden ist eine distanzierte Körpersprache und Mimik gemein, was die Pendantwirkung der Gemälde verstärkt.⁷⁵⁸

Die Bildnisse der Eheleute Francken-Sierstorpff/Beywegh (B-Rankenberg-24 und 25, Abb. 212 und 213) lassen sich durch das beigefügte Alter der Dargestellten auf 1740 datieren. Damit sind diese Bildnisse über 40 Jahre nach den Porträts der Eltern entstanden. Die Größe der Bilder orientierte sich an diesen Porträts. Der eingeschriebene ovale Bildausschnitt innerhalb des rechteckigen Rahmens und die Platzierung der Familienwappen wurden ebenfalls übernommen.⁷⁵⁹ In Körperhaltung und Figurenausschnitt sind die Porträts identisch, wodurch die Modelle parallel nebeneinander gestellt erscheinen. Hier unterscheidet sich die Bildkomposition von den Porträts der vorigen Generation.

Die Bilder der nächsten Generation – Eheleute Francken-Sierstorpff/Geyr (B-Rankenberg-26 und 27, Abb. 214 und 215) – sind vom Alter der Dargestellten her ebenfalls um 1740 entstanden. In Bildgröße, Figurenausschnitt, formaler Gestaltung der Bildfläche und der Anbringung der Wappen fügen sich die Bildnisse in die Porträtreihe der Vorgänger ein. Der traditionelle kompositorische Bezug von Ehegattenporträts ist aber völlig aufgegeben. Der Herr wendet sich nach links, also von der Dame weg, die ihrerseits den Kopf leicht nach rechts gewendet hat.⁷⁶⁰

Genealogisch folgen die Porträts des Ehepaars Francken-Sierstorpff/Bertolf v. Belven (B-Rankenberg-28 und 29, Abb. 216 und 217), mit deren Sohn die rheinische Linie der

⁷⁵⁵ Die Erhebung in den Reichsadelsstand erfolgte 1700, vgl. ADELSLEXIKON, Band III, Dor–F, hg. vom Deutschen Adelsarchiv (= Genealogisches Handbuch des Adels, Band 61 der Gesamtreihe), Limburg an der Lahn 1975, S. 341.

⁷⁵⁶ Zum japanischen Rock und Morgenmatel vgl. oben Kap. II. Abschnitt Kleidung und Accessoires.

⁷⁵⁷ Johann Arnold Engelbert wurde 1697 geboren und führte den rheinischen Familienzweig fort. Die Erhebung der Familie in den Adelsstand erfolgte drei Jahre später im Jahr 1700, vgl. OIDTMAN Bd. 6, S. 189 u. 194.

⁷⁵⁸ Im Kölnischen Stadtmuseum befindet sich eine ovale Variante des Porträts von Andreas Francken-Sierstorpff, Inventarnummer HM 1940/158, vgl. *Kölnischer Bildersaal* 2006, S. 358 f.

⁷⁵⁹ Systematik der Wappen: immer Wappen Vater und Wappen Mutter, bei den Frauen auch noch Wappen des Mannes.

⁷⁶⁰ Vgl. oben Kap. II. Körper und Raum.

2. Die Bildnissammlung Kempis-Rankenberg

Francken-Sierstorpff ausstarb.⁷⁶¹ Die beiden Bilder wurden 1775 von Heinrich Foelix geschaffen. Das in die rechteckige Leinwand gemalte ovale Bildfeld und der Wappenschmuck entsprechen den Porträts der vorherigen Generationen. Durch ihre geringere Bildgröße schließen sich diese Gemälde aber einer Untergruppe von Verwandtenporträts an.

Diese sechs Bilder (B-Rankenberg-30 bis 35, Abb. 218–223) zeigen die Geschwister unterschiedlicher Stammherren der Familie. Es handelt sich dabei in der Regel um Familienmitglieder, die sich durch den Erwerb hoher kirchlicher Ämter verdient gemacht haben. Die Gemälde sind zu unterschiedlichen Zeitpunkten entstanden. Die Bildnisse B-Rankenberg-30 bis 32 (Abb. 218–220) wurden um 1770 gemalt. Die Porträts B-Rankenberg-33 und B-Rankenberg-34 (Abb. 221 und 222) stehen in Zusammenhang mit Heinrich Foelix' Bildnissen von 1775.

Das zentrale Gemälde für die Datierung der ersten Gruppe ist das Porträt des Kanonikus Franz Kaspar v. Francken-Sierstorpff (B-Rankenberg-32, Abb. 220). Laut rückseitiger Inschrift wurde es von Suzanne Caron im August 1770 in Spa gemalt. Wahrscheinlich erhielt die Künstlerin in der Folge den Auftrag für weitere Porträts. Das Bildnis B-Rankenberg-30 (Abb. 218) ist die verkleinerte Variante eines Porträts aus dem Besitz des Kölner Gymnasial- und Studienfonds. Bei dem Porträt des Weihbischofs Franz Kaspar v. Francken-Sierstorpff handelt es sich um ein ausgesprochenes Altersbildnis. Das Kniestück aus Köln⁷⁶² wurde in der Wiederholung von Suzanne Caron auf ein Brustbildnis verkleinert. Anlass war vielleicht der Tod des Bischofs im selben Jahr.⁷⁶³

Die Porträts B-Rankenberg-33 bis 35 (Abb. 221–223) zeigen einen Onkel und die Geschwister von Franz Kaspar Freiherr v. Francken-Sierstorpff (B-Rankenberg-28, Abb. 216). Das Porträt des Ferdinand Eugen v. Francken-Sierstorpff (B-Rankenberg-33, Abb. 221) stammt von Heinrich Foelix und entstand ca. 1775 als eine Ausschnittkopie. Auch hier bildete ein Bild des Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds die Vorlage.⁷⁶⁴ Diesmal handelt es sich um ein Kniestück des Ferdinand Eugen v. Francken-Sierstorpff (1714–

⁷⁶¹ Von Engelbert Arnold Freiherr v. Francken-Sierstorpff ist kein Porträt in der Sammlung erhalten. Er starb 1836, vgl. *Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der freiherrlichen Häuser*, 19. Jahrgang, Gotha 1869, S. 1079.

⁷⁶² Inventarnummer KGStF16, vgl. *Kölnischer Bildersaal* 2006, S. 412 f.

⁷⁶³ Es könnte sein, dass Suzanne Caron bereits früher für die Familie gearbeitet hat, doch ist ihr Kontakt zu dem Kanonikus Franz Kaspar v. Francken-Sierstorpff 1770 in Spa nachgewiesen. Vgl. B-Rankenberg-32 (Abb. 221).

⁷⁶⁴ Inventarnummer KGStF15, vgl. *Kölnischer Bildersaal* 2006, S. 412 f.

III. B. Bildnissammlungen

1787), das 1753 von Felix Rhenesteine gemalt wurde. Für die Kopie als Brustbild hat Heinrich Foelix den Kopf in Mimik und Ausrichtung komplett übernommen, doch ist der Oberkörper statt nach links nach rechts gewendet.

Mit der Verkleinerung des Bildausschnitts ging bei den Bildern B-Rankenberg-30 und 33 (Abb. 218 und 221) eine Reduzierung des repräsentativen Apparats einher. Die Draperien und Architekturteile, die bei den Kölner Bildern den Hintergrund bilden, sind ebenso wie die Requisiten, die auf die intellektuelle und klerikale Machtposition der Dargestellten verweisen, weggefallen. Das Kölner Bildnis des Weihbischofs Franz Kaspar v. Francken-Sierstorpf steht in der Tradition von Sitzporträts von Kirchenfürsten. Eine Tradition, die sich auch in Einzelbildnissen des Sammlungsteils Francken-Sierstorpf wiederfindet (B-Rankenberg-36, 37 und 39, Abb. 224, 226 und 228). Für die Brustbilder, die sich formal an die vorhandenen Ahnenporträts anschließen, war eine solche Darstellungsform nicht praktikabel.

Das Bildnis von Franz Theodor v. Francken-Sierstorpf (B-Rankenberg-34, Abb. 222) zeigt in der Behandlung der Stoffe, der kleinteiligen Wiedergabe der Spitze und der glatten, aber detaillierten Erfassung der Gesichtszüge große Übereinstimmungen mit B-Rankenberg-28, 29 und 33 (Abb. 216, 217 und 221), weshalb es ebenfalls dem kurtrierischen Hofmaler Heinrich Foelix zuzuweisen ist.

Die frühesten Porträts der Provenienz Francken-Sierstorpf entstanden Ende des 17. Jahrhunderts noch vor der Erhebung der Familie in den Adelsstand. Nach einer fast 40-jährigen Unterbrechung wurden die Porträts der beiden folgenden Generationen ergänzt. Durch die Übernahme des vorgegebenen Formats und die Einführung einer einheitlichen Rahmung entstand nun eine Ahnengalerie.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde diese Porträtreihe durch die Ergänzung weiterer Generationen und die Aufnahme der Geschwister der Stammherren ausgebaut. Die Bildformate sind nun kleiner; ob sich darin eine bewusste Hierarchisierung ausdrückt oder diese Entwicklung räumlichen Gegebenheiten geschuldet ist, muss offenbleiben. Durch die einheitliche Rahmung und die gleichförmige Komposition erscheinen die Bildnisse als eine homogene Gruppe. Die Porträtgruppe geht durch die Einbeziehung von Geschwistern über eine rein agnatische Filiationsreihe hinaus und man könnte hier von einer erweiterten Ahnengalerie sprechen.

2. Die Bildnissammlung Kempis-Rankenberg

Bemerkenswert ist der Umstand, dass für einige Bilder Varianten oder Vorlagen mit größerem Bildausschnitt und repräsentativem Apparat existieren. Für die Ahnengalerie wurden diese Würdeformen zugunsten der Einheitlichkeit aufgegeben bzw. reduziert. Der Rang und die Funktion des Individuums – seine persönliche gesellschaftliche Einbindung – werden nur noch durch eine Mozetta, ein Brustkreuz oder einen Orden angedeutet. In den Vordergrund rückt die formale Einreihung des Porträts in den Zusammenhang der Ahnengalerie oder – auf das Individuum übertragen – seine Einordnung in und Unterordnung unter die Kontinuität der Familie.⁷⁶⁵ Anders als bei den älteren Ahnengalerien der Familien Virmond und Salm-Reifferscheidt ist der repräsentative Aufwand für die Bilder der Francken-Sierstorpf'schen Ahnengalerie geringer als für die Einzelbildnisse. Damit entspricht sie der Ahnengalerie in Wissen und spiegelt eine veränderte Mode für Porträtreihen im 18. Jahrhundert wider.

Einzelporträts Francken-Sierstorpf

Die anderen Porträts aus dem Sammlungsteil Francken-Sierstorpf stehen in keinem Zusammenhang mit der Ahnengalerie. Es handelt sich bei diesen Bildern um Einzelporträts von Klerikern aus der Familie.

Zwei repräsentative Sitzporträts (B-Rankenberg-36 und 37, Abb 224 und 226) zeigen den Antwerpener Bischof Peter Joseph v. Francken-Sierstorpf. Das ältere Bild (B-Rankenberg-36) entstand 1712, fünf Jahre nach der Wahl Francken-Sierstorffs zum Bischof von Antwerpen und ist auf der Rückseite *Blommerency* bezeichnet. Über diesen Maler konnte nichts in Erfahrung gebracht werden, vielleicht handelt es sich um die französische Variante eines flämischen oder niederländischen Namens. Das Modell sitzt in vollem Ornat auf einem geschnitzten Prunksessel und hält auf seinem Schoß ein Buch, das es mit seiner linken Hand stützt und dessen Seiten es mit seiner rechten Hand ergreift. Eine kostbare Draperie schließt das Bild oben ab, während auf der linken Bildseite eine vergoldete Pendüle mit dem eingelegten Wappen der Francken-Sierstorpf zu sehen ist.

Bei dem zweiten Bild des Bischofs (B-Rankenberg-37) handelt es sich ebenfalls um ein repräsentatives Sitzporträt. Von diesem zweiten Bildnis existiert in den Beständen des

⁷⁶⁵ Zwar ließe sich einwenden, dass allein das kleinere Format eine Reduzierung des repräsentativen Apparats notwendig macht, dem stehen aber Porträts gegenüber, die solche Würdeformen auf ein kleineres Format übertragen, vgl. Porträts der Grafen Ostein (B-Myllendonk-2 bis 3, Abb. 517 und 518) und der Familie v. Märcken (B-Myllendonk-9 bis 12, Abb. 524–527).

III. B. Bildnissammlungen

Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds eine Variante des Malers J. P. van Helmont von 1722.⁷⁶⁶ Bei der Kölner Variante verzichtete man auf die Hermelin-Mozetta, die auf dem vorliegenden Bild (B-Rankenber-37, Abb. 226) durch den Zeigegestus des Bischofs besonders betont wird. Bis in den Wurf der Falten folgt der unbekannte Maler dem von Joseph Vivien geschaffenen Porträt des Kölner Erzbischofs Joseph Clemens. Beide Bildnisse reihen sich somit in die Tradition der Porträts von Kirchenfürsten ein.⁷⁶⁷

Zeitlich schließen sich zwei Porträts des Weihbischofs Franz Kaspar v. Francken-Sierstorpf an. B-Rankenber-38 (Abb. 227) ist 1752 datiert, aber ohne Signatur. Das Modell ist vor einer Draperie wiedergegeben und hält in seiner linken Hand ein Schriftstück. Im Vergleich zu den Sitzporträts des Peter Joseph v. Francken-Sierstorpf ist der repräsentative Aufwand zurückgenommen. Das zweite Porträt (B-Rankenber-39, Abb. 228) stammt aus dem Jahr 1766. Zwar erkennt man die Arm- und Rückenlehne eines reichgeschnitzten Sessels, doch ist auch hier der repräsentative Apparat eingeschränkt.

Ein letztes Porträt, das einwandfrei dem Sammlungsteil Francken-Sierstorpf zugeordnet werden kann, zeigt den Kölner Domherren Johann Andreas v. Francken-Sierstorpf (B-Rankenber-40, Abb. 229). Das Gemälde von 1722 hat Henri François Delgleize angefertigt. Obwohl Johann Andreas v. Francken-Sierstorpf erst 1723 Domherr wurde, trägt er auf dem Porträt das Domherrenkreuz.⁷⁶⁸

Ein Teil der Bildnissammlung v. Francken-Sierstorpf fiel 1836 direkt an die Familie v. Kempis. Weitere Teile der Sammlung vererbten sich über die Familie v. Braumann auf die v. Bianco. Erst mit der Erbschaft von 1855 kam dieser Teilbestand ebenfalls an die v. Kempis. Es ist also nur einem genealogischen Zufall zu verdanken, dass die Bildnissammlung und die Ahnengalerie der Francken-Sierstorpf wieder in einer Hand vereinigt wurden.⁷⁶⁹ Aufgrund ihrer formalen Merkmale blieb die „erweiterte“ Ahnengalerie der

⁷⁶⁶ Inventarnummer KGStF19, vgl. *Kölnischer Bildersaal* 2006, S. 413 f.

⁷⁶⁷ Hier sind in erster Linie Arbeiten von Rigaud und seiner Nachfolge als Vorbilder auszumachen.

⁷⁶⁸ Das Gemälde wurde wohl zu einem späteren Zeitpunkt durch Zugabe des Ordens aktualisiert.

⁷⁶⁹ Es handelt sich um die Nachfahren der beiden Schwestern Maria Anna Sibylla v. Braumann (1724–1772) und Maria Theresia Rudolphine v. Kempis (1728–1795, B-Rankenber-4, Abb. 192). Anna Eulalia Lucia v. Braumann (B-Rankenber-65, Abb. 257) heiratet 1794 Johann Anton Jacob v. Bianco (B-Rankenber-64, Abb. 256). In dem 1855 aufgestellten Nachlassverzeichnis des Franz Joseph tauchen z.B. das Sitzporträt des Bischofs v. Antwerpen und das Porträt des Ahnherrn aus der Familie Francken-Sierstorpf auf, vgl. Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 318.

2. Die Bildnissammlung Kempis-Rankenberg

Francken-Sierstorpf als eigenständige Bildnisgruppe erkennbar und wird bis zum heutigen Tag in einheitlicher Folge präsentiert.⁷⁷⁰

Sammlungsteil Provenienz Grootte

In der Folge werden die Bildnisse aus der Provenienz v. Grootte behandelt. Insbesondere ist zu klären, wie sich diese Sammlung in Kendenich bis zur Vereinigung mit der Bildnissammlung v. Kempis um 1821 zusammensetzte. Der Kölner Bürgermeister Jakob Gabriel de Grootte (1721–1792) hatte den Rittersitz Kendenich im Jahr 1766 von der Familie v. Reuschenberg gekauft und war 1780 als „Edler von Grootte zu Kendenich“ in den Reichsritterstand erhoben worden.⁷⁷¹ Damit zeigt sich, dass die Anlage einerseits noch gar nicht lange im Besitz der Grootte war, ihr andererseits, als namengebender Bestandteil des Adelstitels, eine große Bedeutung zukam.

Welches Inventar im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Kendenich vorhanden war und was im Zuge von Erbteilungen 1792 (Tod von Jakob Gabriel v. Grootte zu Kendenich) und 1820 (Tod von Everhard Anton Hermann v. Grootte zu Kendenich) an Kinder und Geschwister fiel, ist nicht bekannt. Daher müssen die überlieferten Porträts den Ausgangspunkt für die Untersuchung der Kendenicher Kernsammlung bilden.

Die Familie de Grootte stammt aus Flandern und kam mit Nikolaus de Grootte 1584 nach Köln⁷⁷². In den folgenden Jahrhunderten ging sie familiäre Verbindungen mit führenden Kölner Geschlechtern ein.⁷⁷³ Verschiedene Mitglieder dieses Hauses stellten den Bürgermeister der Reichsstadt Köln und 1780 wurde die Familie in den Reichsritterstand erhoben.⁷⁷⁴

Insgesamt sind auf 21 Porträts Mitglieder der Familie de Grootte/v. Grootte und ihre nächsten Verwandten dargestellt. Elf Bildnisse aus dieser Provenienz (B-Rankenberg-41 bis 51, Abb. 230–241) bilden aufgrund ihrer einheitlichen Rahmung, des annähernd identischen Formats und der genealogischen Abstammungsreihe der Dargestellten eine eigenständige Gruppe. Diese Bildnisgruppe umfasst vier Generationen der Familie, wobei teilweise die Schwiegereltern und Geschwister der Stammherren aufgenommen wurden. Bei

⁷⁷⁰ B-Rankenberg-30 und 35 (Abb. 218 und 223) bilden eine Ausnahme, diese Bilder hängen (2010) an andere Stelle.

⁷⁷¹ Zum Erwerb des Rittersitzes Kendenich vgl. CLEMEN 1897, S. 155. Zur Erhebung in den Reichsritterstand vgl. OIETMAN Bd. 6, S. 743.

⁷⁷² ADELSLEXIKON Bd. IV, S. 273.

⁷⁷³ OIETMAN Bd. 6, S. 740 f.

⁷⁷⁴ Ebd.

III. B. Bildnissammlungen

genauerer Betrachtung erkennt man jedoch chronologische Diskrepanzen. Als authentische, zeitgenössische Porträts können B-Rankenberg-43 bis 49 und B-Rankenberg-51 (Abb. 232–239 und 241) gelten. Die Porträts von Matthias Duisterloë (B-Rankenberg-41, Abb. 230) und seiner Gattin Catharina Jabach (B-Rankenberg-42, Abb. 231) bilden zwar die älteste Generation, doch sind diese Bilder erst später entstanden. Die Porträts B-Rankenberg-42 und 50 (Abb. 231 und 240) wurden Anfang des 20. Jahrhunderts von Max v. Kempis in Auftrag gegeben, um vermeintliche Lücken in der Bilderreihe zu schließen.⁷⁷⁵ Damit umfasst diese Untergruppe lediglich acht Originalporträts.

Frühe Bilder der Gruppe sind die Porträts von Heinrich I. de Groote (B-Rankenberg-43, Abb. 232) und seiner Gattin Maria Sibylla, geb. Duisterloë (B-Rankenberg-44, Abb. 233). Die Gemälde sind undatiert, das Alter der Dargestellten und ihre Kleidung sprechen aber für eine Entstehung im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts. Auffällig ist die Profilansicht des Herrenkopfes, die in Verbindung mit der Körperhaltung unorganisch wirkt. Hier besteht eine direkte Verbindung zu einem Familienbild der de Groote, welches sich vormals auf dem Haus Langwarden befunden hat.⁷⁷⁶ Bei dieser Gruppendarstellung handelte es sich um ein *portrait historié*, auf welchem die Eheleute Groote/Duisterloë als Salomon und Abigail dargestellt waren.⁷⁷⁷ Auch auf diesem Bildnis war der Herr im Profil wiedergegeben. Eine für die Region und die Zeit ungewöhnliche Darstellungsform, die bei Einzelporträts fast immer ein Hinweis auf eine posthume Ausführung ist.⁷⁷⁸ Bei dem Familienstück aus Langwarden ist die Wendung ins Profil allerdings durch die Bildhandlung motiviert. Das Einzelporträt ist wohl als spätere Ausschnittkopie des Familienporträts zu betrachten.

Es folgen die Porträts von Franz und Helene Brassart aus dem Jahr 1662 (B-Rankenberg-45 und 46, Abb. 235 und 236). Diesmal wird die Datierung auf dem Herrenporträt durch das Alter des Modells, die Kleidung und Haartracht gestützt.

⁷⁷⁵ Auf der Rückseite von B-Rankenberg-42 (Abb. 231) steht: „... gemalt v. Hans v. Aachen 1588 Kopie Max Volkers 1927 Fischenich b. Köln“, vgl. dazu auch Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 65: „1926: [...] Bild der Catharina Duisterloë v. Jabach in Kempen von Max Volkers-Fischenich an Ort und Stelle copieren lassen für 310 M“.

Auf der Rückseite von B-Rankenberg-50 (Abb. 240) ist vermerkt: „gemalt von Franz Halm in Cöln im Octob. des großen Kriegsjahres 1914 nach einer Originalminiatur“.

⁷⁷⁶ Der Verbleib konnte nicht ermittelt werden.

⁷⁷⁷ Vgl. oben Kap. II. 1.5 Kleidung und Accessoires und Anm. 265.

⁷⁷⁸ Alle Profildarstellungen der hier untersuchten Porträtbestände sind in Verbindung mit entstehungsge-schichtlichen Ungereimtheiten bzw. posthumen Bildnissen zu sehen, vgl. Loë und Müdderheim.

2. Die Bildnissammlung Kempis-Rankenberg

Als Nächstes schließt sich das Porträt des Heinrich de Grootte (B-Rankenberg-47, Abb. 237) an. Das Gemälde zeigt ihn in der Amtstracht der Kölner Bürgermeister und dürfte wohl anlässlich seiner ersten Amtszeit (1676) entstanden sein.⁷⁷⁹ Zu diesem Zeitpunkt war seine erste Gattin Anna (geb. Brassart) bereits verstorben, weshalb ihr Porträt fehlt.

Das Bildnis B-Rankenberg-48 (Abb. 238) soll laut rückseitiger Inschrift Anna de Grootte (geb. Brassart) wiedergeben, ist aber falsch beschriftet. Haartracht und Kleidung legen eine Datierung des Bildes um 1700 nahe. Die zweite Gattin von Heinrich II. de Grootte, Anna Elisabeth, geb. Fourment scheidet wegen des Alters der Dargestellten ebenfalls aus. Das Porträt zeigt wohl die Schwiegertochter Agathe v. Junckersdorff, die Ehefrau von Franz de Grootte, mit deren Porträt (B-Rankenberg-50, Abb. 250) große Ähnlichkeit besteht.⁷⁸⁰

Das Porträt von Franz de Grootte (B-Rankenberg-49, Abb. 239) wird wegen der Amtstracht und des Alters des Modells erst zwischen 1713 und 1721 entstanden sein.⁷⁸¹ In formaler Hinsicht sind die Bilder der Eheleute Grootte/Junckersdorff nicht als Pendants konzipiert.

Ein weiteres Bild (B-Rankenberg-51, Abb. 241) gehört aufgrund formaler Merkmale ebenfalls zu dieser Gruppe. Es handelt sich dabei um das Porträt eines Herrn im Hausmantel. Laut rückseitiger Inschrift soll das Modell Nikolaus de Grootte (1631–1666) sein, doch ist die Identifizierung fraglich. Da Nikolaus de Grootte Mönch bei den Kreuzbrüdern war, ist bei seinem Porträt eine Bekleidung im geistlichen Habit zu erwarten. Darüber hinaus waren Porträts im Hausmantel oder japanischen Rock zu Lebzeiten des Nikolaus de Grootte, also vor 1666, noch unüblich.⁷⁸² Hier ist höchstwahrscheinlich ein anderer Bruder, nämlich Jacobus de Grootte (1627–1681), dargestellt.⁷⁸³

⁷⁷⁹ Hierfür spricht neben der Garderobe auch das angenommene Alter des Modells. Im Jahr 1676 war Henrich de Grootte 37 Jahre alt, vgl. SCHLEICHER, Herbert M. (Bearb.): *Ratsherrenverzeichnis von Köln zu reichsstädtischer Zeit von 1396–1796* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 19), Köln 1982, S. 242.

⁷⁸⁰ Bei diesem Bildnis handelt es sich um die 1914 ausgeführte Kopie nach einer Miniatur, vgl. unten Kap. VIII. Katalog der Bildnissammlung Kempis.

⁷⁸¹ Franz de Grootte wurde mit 52 Jahren zum ersten Mal Bürgermeister von Köln, vgl. SCHLEICHER 1982, S. 242.

⁷⁸² Vgl. oben Kap. II.1.5 Kleidung und Accessoires.

⁷⁸³ Dieser starb 15 Jahre nach seinem Bruder als wohlhabender Privatier, weshalb die Kleidung zeitlich und hinsichtlich der Lebenssituation des Modells passender erscheint, vgl. KETTEN, Johann Gabriel von der: *Die genealogisch-heraldische Sammlung des Kanonikus Johann von der Ketten in Köln. Abgeschrieben, alphabetisch neu geordnet und mit Ergänzungen versehen von Herbert M. Schleicher*, Bd. 2 (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 24), Köln 1984, S. 343.

III. B. Bildnissammlungen

Allem Anschein nach wurde die Bildnisgruppe de Grootte bereits im 18. Jahrhundert durch die Porträtkopie des Matthias v. Duisterloë (B-Rankenberg-41, Abb. 230) ergänzt. Auf der Rückseite des doublierten Bildes wurde eine alte Signatur „P. v. Can.“ übernommen, allerdings ließ sich die Identität des Malers bisher nicht klären.

Anders als in den bisher untersuchten Bildnisreihen, bei welchen die Vorfahren lediglich in agnatischer Filiationslinie erfasst wurden, bezieht diese Bildnisgruppe auch die Eltern der Ehefrauen ein. Insgesamt umfasst die Gruppe drei Generationen der Familie Grootte aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die Vorfahren der eingehirateten Familien und den Bruder eines der Stammherren. Auf formaler Ebene zeichnet sich die Gruppe durch eine große Einheitlichkeit aus: Bildgröße, Bildformen und Rahmung sind identisch.

Da es sich bei den dargestellten Personen um Vorfahren und enge Verwandte des Franz de Grootte (1661–1721) handelt und für die folgenden Generationen keine Weiterführung der Porträtgruppe belegt ist, kann vermutet werden, dass die Gruppe im Auftrag von Franz de Grootte durch eine einheitliche Rahmung bestehender Porträts und Teilergänzungen (B-Rankenberg-43 und 44, Abb. 232 und 233) geschaffen wurde. Wahrscheinlich bildeten die Bildnisse seiner Großeltern mütterlicherseits (B-Rankenberg-45 und 46, Abb. 234 und 235) von 1662 den Ausgangspunkt. An diesen Bildnissen hat man sich dann bei der Gestaltung der posthumen Porträts B-Rankenberg-43 und 44 orientiert.

Die Entstehung dieser Bildnisgruppe liegt vor dem Erwerb von Kendenich und die Porträts wurden höchstwahrscheinlich im Stadthaus der Familie de Grootte aufbewahrt.⁷⁸⁴ Spätere Generationen bauten diese Bildnisreihe nicht weiter aus, sondern wählten für sich und ihre Angehörigen unabhängige Porträtformen (B-Rankenberg-54 bis 59, Abb. 244–249). Erst im 20. Jahrhundert ergänzte Max v. Kempis die Bildgruppe durch die Hinzufügung von Kopien.

Die gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Stellung der Familie de Grootte erreichte unter Maria Franz Jakob Gabriel de Grootte (1721–1792) ihren Höhepunkt: Dieser ließ 1752 das Stadtpalais in der Glockengasse 3 erbauen, war zwischen 1756 und 1790 13-mal Bürgermeister der Reichsstadt Köln, initiierte ab 1764 gemeinsam mit seinem

⁷⁸⁴ Das Stadthaus der Familie lag in der Glockengasse 3. Das von Jacob de Grootte um 1613 errichtete Gebäude wurde 1752 durch einen Neubau ersetzt, vgl. SPIERTZ, Willi: *Eberhard von Grootte. Leben und Werk eines Kölner Sozialpolitikers*, Köln 2007, S. 23 u. S. 29.

2. Die Bildnissammlung Kempis-Rankenberg

Bruder den Bau der Elendskirche, erwarb 1766 den Rittersitz Kendenich und wurde 1780 in den Adelsstand erhoben.⁷⁸⁵

Vor dem Hintergrund dieses gesellschaftlichen Aufstiegs, des offensichtlichen Repräsentationsbedürfnisses, das sich im Bau des Palais und dem Ankauf von Kendenich zeigt, wäre mit umfangreichen Porträtaufträgen zu rechnen. Die originale Bildüberlieferung dieser Epoche besteht aber nur aus fünf Porträts. Es handelt sich um zwei Jugendbildnisse aus dem Jahre 1735 von Peter Augustin Schmitz, auf denen der spätere Bürgermeister (B-Rankenberg-61, Abb. 251) und sein Bruder Everhard Anton de Grootte (B-Rankenberg-59, Abb. 249) abgebildet sind, ein Porträt des Everhard Anton aus der Mitte des 18. Jahrhunderts (B-Rankenberg-60, Abb. 250) und Pendantbildnisse des Bürgermeisters Maria Franz Jakob Gabriel de Grootte und seiner Frau Maria Ursula Columba zum Pütz (B-Rankenberg-52 und 53, Abb. 242 und 243) aus derselben Zeit.

Weitere Bildnisse des Paares (B-Rankenberg-54 und 55, Abb. 244 und 245)⁷⁸⁶ und das Porträt des Jacob de Grootte (B-Rankenberg-58, Abb. 248)⁷⁸⁷ wurden erst 1906 von Max v. Kempis von der Elendskirche erworben. Die Bilder B-Rankenberg-56 und 57 (Abb. 246 und 247) stellen Eberhard Anton v. Grootte und seine Ehefrau Henriette, geb. v. Becker dar. Sie wurden 1926 bzw. 1916 als vergrößerte Kopien nach Originalminiaturen angefertigt. Damit gehören diese fünf Bilder nicht zum ursprünglichen Kendenicher Bestand.

Im Jahr 1735 schuf der Maler Peter Augustin Schmitz zwei Knabenbildnisse der Söhne des Franz de Grootte und der Agathe (geb. v. Junckersdorff). Diese ovalen Porträts zeichnen sich durch eine reiche Ausstattung der Modelle mit Rüstungen und Draperien aus. Der repräsentative Aufwand der Kleidung und die raumgreifende Körperhaltung stehen dabei im Gegensatz zu den kindlichen Gesichtern der Dargestellten. Auffällig ist, dass

⁷⁸⁵ Zum Neubau des Hauses in Köln vgl. CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln. Die profanen Denkmäler* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 7.4), Düsseldorf 1930, Ndr. Düsseldorf 1980, S. 453. Zum Neubau der Elendskirche vgl. CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln. Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln*, Bd. 1 (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 6.4), Düsseldorf 1916, Ndr. Düsseldorf 1980, S. 317. Zum Erwerb von Kendenich und Erhebung in den Reichsritterstand vgl. Anm. 771.

⁷⁸⁶ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „1/ u. 2/ Die Porträts der Eheleute v. Grootte/ zum Pütz, die in meiner Cölner Wohnung hängen, habe ich am 10 Juli 1906 von der Elendskirche käuflich erworben für 50 Mark“.

⁷⁸⁷ Ebd.: „3/ Bild d. Jacobus de Grootte. Am 10 Juli 1906 wie Nr. 1 u. 2 von d. Elendskirche erworben ohne besondere Vergütung.“

III. B. Bildnissammlungen

von den neun Kindern der Eheleute Groote/Junckersdorff nur die Porträts des Everhard Antonius (B-Rankenberg-59, Abb. 249) und des Maria Franz Jacob (B-Rankenberg-61, Abb. 251) existieren.⁷⁸⁸ Franz Jacob und Everhard Antonius v. Groote werden in Kürass, Justaucorps und gebauschtem Umhang dargestellt. Eine ähnlich repräsentative Ausstattung findet sich auch bei dem Kinderporträt des Johannes Reiner v. Kempis (B-Rankenberg-18, Abb. 206). Anscheinend drückte sich der gesellschaftliche Ehrgeiz einer Familie in dieser Epoche besonders in ihren Kinderbildnissen aus. Hier herrschte hinsichtlich der Garderobe und des Bildapparates größere Freiheit im Dekor und man konnte Würdeformen übernehmen, die auf Porträts erwachsener Personen unangemessen gewesen wären.

B-Rankenberg-60 (Abb. 250) zeigt Everhard de Groote als Geistlichen. Der Dargestellte ist vor einem sehr tiefen Horizont platziert und sein Oberkörper mit der rechten Seite dem Betrachter zugewandt. Durch die Wendung des Kopfes ins Halbprofil und den direkten Blick auf den Betrachter entsteht der Eindruck einer unvermittelten Bewegung. Die Mimik zeigt jedoch keine Spontanität, sondern wirkt ruhig und abschätzend. Durch den rechten Arm, der vor den Oberkörper geführt ist, bleibt die Figur in Richtung des Betrachters geschlossen, was die Distanz verstärkt.⁷⁸⁹

Die Ehegattenbildnisse von Maria Franz Jakob de Groote und Maria Ursula zum Pütz (B-Rankenberg-52 und 53, Abb. 242 und 243) zeigen das Paar in jungen Jahren und sind wohl anlässlich ihrer Eheschließung im Jahre 1749 entstanden. In den Details, wie den Stickereien und Spitzenbesätzen, sind die Bildnisse sehr genau gearbeitet. Auf die Behandlung der Lichtreflexe und den Glanz der Seide wurde große Sorgfalt gelegt. Hier liegen die Qualitäten des unbekanntes Malers. Weniger gelungen ist die Komposition. Die Körperhaltung ist steif und die Figuren sind im Verhältnis zum Bildraum zu klein geraten. Durch ihre geschlossene Körpersilhouette wirkt besonders die Gestalt der Ehefrau in der Bildfläche verloren.

Die zwei Bildnisse aus der Kirche St. Maria im Elend zeigen das Paar im Glanz seiner weltlichen Stellung (B-Rankenberg-54 und 55, Abb. 244 und 245). Der Ehemann trägt

⁷⁸⁸ Ob weitere Porträts existiert haben, ist nicht bekannt; mindestens drei Schwestern waren zum Zeitpunkt der Entstehung der Bildnisse bereits verheiratet bzw. in ein Kloster eingetreten, so dass vielleicht von Anfang an nur die Bildnisse der beiden jüngsten Kinder in Auftrag gegeben wurden, vgl. OIDTMAN Bd. 6, S. 742 f.

⁷⁸⁹ Ein in Körperhaltung und Mimik verwandtes Porträt befindet sich in der Sammlung Geyr v. Schwepenburg, B-Müddersheim-20 (Abb. 353).

2. Die Bildnissammlung Kempis-Rankenberg

die Amtstracht der kölnischen Bürgermeister. Die gerade Körperhaltung, der ernste Gesichtsausdruck und der feste Griff, mit dem der Amtsstab gehalten wird, drücken ein hohes Selbstbewusstsein und die Würde des Amtes aus. Die Kleidung der Dame erreicht durch die starke Farbigkeit, den Glanz und die Bewegung der Stoffe eine Steigerung ins Luxuriöse. Sie trägt höfische Galakleidung (Grande Parure), die mit Hermelin (!) verbrämt ist. Der Hintergrund ist auf keinem der Bilder näher gekennzeichnet, doch hat der unbekannte Maler die Bilder oben mit einer Draperie abgeschlossen und so ein weiteres Würdemotiv hinzugefügt. Aufgrund dieser prunkvollen Inszenierung sind die Porträts wohl anlässlich der ersten Wahl des Maria Franz Jacob de Grootte zum Bürgermeister der Stadt Köln (1756) entstanden und erst später in die Familienkapelle gelangt. Es ist auch nicht auszuschließen, dass diese Bilder lediglich als zeitgenössische Kopien an die Elendskirche abgegeben wurden.

Das kleinformatige Porträt des Jakobus de Grootte (B-Rankenberg-58, Abb. 248) stammt ebenfalls aus der Elendskirche. Es könnte im Zusammenhang der großzügigen Stiftungen des Dargestellten an diese Kirche stehen, denn die rückseitige Inschrift weist Jakobus de Grootte ausdrücklich als „Fundator“ aus.⁷⁹⁰ Der Totenkopf auf dem seitlichen Tisch lässt vermuten, dass dieses Porträt dem Totengedenken diente.⁷⁹¹ Es war wohl von Anfang an für die Kirche bestimmt.

Bei den Porträts der Eheleute Grootte/Becker (B-Rankenberg-56 und 57, Abb. 246 und 247) handelt es sich, wie bereits erwähnt, um Kopien, die 1916 bzw. 1926 im Auftrag von Max v. Kempis nach Miniaturen geschaffen wurden.

Innerhalb des Sammlungsteils aus der Provenienz de Grootte existieren die Reste einer umfangreichen Bildnisgruppe, die in Format, Größe und Rahmung eine gestalterische Einheit bilden. Stilistische Gründe und die Tatsache, dass sich diese Gruppe im Kern auf einen Probanden (Franz de Grootte, 1661–1721) zurückführen lässt, sprechen für eine einheitliche Fassung der Bilder in den 1710er Jahren.

⁷⁹⁰ Zur Stiftung des Jacobus de Grotte an die Elendskirche vgl. CLEMEN 1916, S. 316.

⁷⁹¹ Bei den in dieser Arbeit untersuchten Bildnissen findet sich das Motiv eines beigefügten Totenkopfes noch auf einem Damenporträt des 16. Jahrhunderts in der Sammlung Loë (B-Wissen-52, Abb. 329).

III. B. Bildnissammlungen

Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgten Erbteilungen, wodurch sich die Bildnissammlung von Groote zersplitterte. In der Folge kamen Bildnisse nach Haus Kitzburg, Schloss Müddersheim, Haus Busch und Haus Pesch, wo Max v. Kempis zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach ihrem Verbleib forschte.⁷⁹² Durch Ankäufe und Kopien schloss Max v. Kempis zwar einige genealogische Lücken, zum geplanten Austausch von originalen Gemälden kam es aber nur in Einzelfällen.⁷⁹³ So blieb die Überlieferung des Sammlungsteils Groote bis heute fragmentarisch.

Sammlungsteil Provenienz Bianco

Neben diesen drei Hauptüberlieferungen (Kempis, Francken-Sierstorpff und Groote) existieren in der Bildnissammlung v. Kempis weitere Provenienzgruppen. Der Sammlungsteil der Familie Bianco ist hiervon am umfangreichsten. Es handelt sich dabei um die Porträts von drei Generationen der Familie Bianco und Bildnisse der angeheirateten Familien Cominot und Tils. Die früheste Generation dieses Familienverbands wird durch die Porträts der Eheleute Cominot und Werner (B-Rankenberg-67 und 68, Abb. 259 und 260) dargestellt. Die Bildnisse von 1709 zeigen die Großeltern des Franz Johann Anton v. Bianco (1725–1796). In der ovalen Form sind sie typisch für die Zeit um 1700 und noch als Pendants konzipiert. Der Trierer Ratsherr ist im Morgenmantel (japanischen Rock) und mit naturbelassenem, schulterlangem Haar wiedergegeben, die Kleidung der Gattin erscheint aufgrund des hochgeschlossenen Ausschnitts des Kleides, seiner stumpfen Oberfläche und der kleinen Spitzenhaube ebenfalls bürgerlich.

Es schließen sich, eine Generation überspringend, die Bildnisse der Eheleute Bianco/Tils (B-Rankenberg-62 und 63, Abb. 252 und 254) an. Diese Bilder können hiermit dem Kölner Maler Johann Jakob Schmitz zugesprochen werden.⁷⁹⁴ Obwohl die Gemälde zeitgleich entstanden, findet sich keine kompositorische Verbindung der Bildnisse untereinander. Bei der Gestaltung dieser Bilder nahm Schmitz keine Rücksicht auf die bestehenden Familienbildnisse (B-Rankenberg-67 und 68, Abb. 259 und 260). Weder in den Maßen noch im Format oder der Rahmung finden sich Übereinstimmungen.

⁷⁹² KEMPIS 1916, S. 235.

⁷⁹³ Insbesondere zwischen Kendenich und Kitzburg sollten Familienporträts ausgetauscht werden, vgl. Ebd. Belegt ist eine Abgabe von Bildnissen an die Sammlung Geyr-Gielsdorf, vgl. unten Kap. IV Abschnitt Bildnissammlung Gielsdorf.

⁷⁹⁴ Die Autorschaft J. J. Schmitz' lässt sich durch dessen Skizzenbuch einwandfrei belegen, vgl. Grafische Sammlung Wallraf-Richartz-Museum 1929/82 (ZB1), Frau v. Bianco (fol. 47r) und Herr v. Bianco (fol. 48r).

2. Die Bildnissammlung Kempis-Rankenberg

Die Porträts der nachfolgenden Generation – es handelt sich um die Eheleute Bianco/Braumann (B-Rankenberg-64 und 65, Abb. 256 und 257) – wurden Ende des 18. bzw. zu Beginn des 19. Jahrhunderts angefertigt. Die Bilder sind in Format und Rahmung auf B-Rankenberg-62 und 63 (Abb. 252 und 254) bezogen. Auch diese Bilder wurden nicht als Pendants konzipiert, denn die traditionelle Anordnung von Ehegattenbildnissen spielte in dieser Epoche keine Rolle mehr.⁷⁹⁵ Die Dame ist zudem durch die Hinzufügung von Mobiliar in einen anderen Kontext gesetzt als der Herr, der bloß vor dunklem Hintergrund abgebildet wurde.

Mit Anton Joseph v. Bianco, dem Sohn dieses Ehepaars, ist die Familie ausgestorben. Sein Porträt (B-Rankenberg-66, Abb. 258) wurde 1850 von dem Maler Carl Happel gemalt. Das Bild zeigt keine der formalen Merkmale von B-Rankenberg-62 bis 65 und wurde unabhängig von den älteren Porträts gestaltet. Anton Joseph war mit Elise v. Mehring verheiratet, von ihr ist in der Sammlung v. Kempis aber kein Bildnis vorhanden.

Das Porträt des Malteserritters Matthias Heinrich Joseph Tils (B-Rankenberg-69, Abb. 261) zeigt einen Verwandten der Maria Magdalena v. Bianco (B-Rankenberg-63, Abb. 254). Wann das Bild an die Bianco gekommen ist und in welchem Verwandtschaftsverhältnis Maria Magdalena zu dem Dargestellten stand, konnte nicht ermittelt werden.⁷⁹⁶

Insgesamt lassen sich für die Porträts der Familie Bianco nur geringe formale Zusammenhänge nachweisen. Lediglich die Porträts B-Rankenberg-62 bis 65 sind in der Größe aufeinander bezogen und in der Rahmung aneinander orientiert. Der Begriff einer Ahnengalerie ist auf diese Porträtgruppe nicht anwendbar.

Der kinderlose Anton Joseph v. Bianco vermachte seinen Besitz der Familie v. Kempis, mit welcher er über die Familie Francken-Sierstorpf verwandt war. Die 25 im Erbschaftsverzeichnis gelisteten Porträts lassen sich bestimmen und es ist erkennbar, dass die Bildnissammlung der Bianco durch verschiedene Erbschaften zusammengekommen

⁷⁹⁵ Zur Körperausrichtung nach traditionellem heraldischem Schema vgl. oben Kap. II. Körper und Raum.

⁷⁹⁶ Der Dargestellte war ab 1766 Kommandeur der Malteser Komturei St. Johann und Cordula in Bonn und starb 1774, vgl. MERING, Friedrich Everhard von/REISCHERT, Ludwig: *Die Bischöfe und Erzbischöfe von Köln nach ihrer Reihenfolge nebst Geschichte des Ursprunges, des Fortganges und Verfalles der Kirchen und Klöster der Stadt Köln, mit besonderer Bezugnahme auf die Kirchen und Klöster der Erzbischöfe*, Bd. 1, Köln 1844. Online unter URL https://books.google.de/books?id=POJNAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff 30.01.2022), S. 349.

III. B. Bildnissammlungen

war.⁷⁹⁷ Neben den Familienbildern Bianco, Cominot/Werner und Tils gehörten auch die bereits erwähnten Porträts der Francken-Sierstorpf zur Sammlung Bianco.

Sammlungsteil Provenienz Herwegh

Die Familie von Herwegh ist mit sieben Porträts in der Bildnissammlung v. Kempis vertreten. Es handelt sich dabei um drei Ehegattenbildnisse des 17., 18. und 19. Jahrhunderts (B-Rankenberg-70 bis 75, Abb. 262–267) und ein repräsentatives Herrenporträt des 17. Jahrhunderts (B-Rankenberg-76, Abb. 268). Während sich die Porträts des Johann Peter v. Herwegh und seiner Ehefrau Clara Catharina (B-Rankenberg-72 und 73, Abb. 265 und 266) ebenso wie das Herrenporträt (B-Rankenberg-76, Abb. 268) bereits 1916 im Besitz der Familie v. Kempis befanden, wurden die Porträts von Franz Jacob Joseph v. Herwegh und seiner Gattin (B-Rankenberg-74 und 75, Abb. 266 und 267) erst 1917 als Kopien nach älteren Vorlagen gefertigt.⁷⁹⁸ Die repräsentativen Ehegattenbildnisse (B-Rankenberg-70 und 71, Abb. 272 und 273) stehen in engem stilistischen Zusammenhang mit B-Rankenberg-76 (Abb. 268) und dürften ursprünglich mit diesem zu einer Ausstattung gehört haben. Im Jahr 1916 befanden sie sich allerdings im Besitz des Herrn Hermann v. Weise aus Düsseldorf.⁷⁹⁹ Im Verlauf des 20. Jahrhunderts hat die Familie Kempis die Bilder erworben und so mit den übrigen Herwegh'schen Bildern vereint.

Das Geschlecht v. Herwegh war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nach Köln eingewandert und stellte im 18. Jahrhundert mehrfach regierende Bürgermeister der Reichsstadt. Es starb mit Franz Jacob Joseph v. Herwegh 1848 aus.⁸⁰⁰ Die Familienporträts vererbten sich auf seinen Neffen Philipp Johann Joseph v. Kempis (Rankenberg) und seine Nichte Franziska v. Groote, geb. v. Kempis (Kitzburg).⁸⁰¹ Vielleicht ist damals bereits ein Teil an die Familie v. Weise gefallen.⁸⁰² Der Erbteil v. Weise mag aber auch erst in der folgenden Generation vom Anteil Groote (Kitzburg) abgesplittert worden sein.⁸⁰³

⁷⁹⁷ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 318.

⁷⁹⁸ Die Kopien wurden von Gerhard Fischer im August und September 1917 ausgeführt, vgl. ebd., Nr. 65.

⁷⁹⁹ KEMPIS 1916, S. 236.

⁸⁰⁰ OIETMAN Bd. 8, S. 194.

⁸⁰¹ 1916 besaß die Familie v. Groote (Kitzburg) Wiederholungen der Porträts v B-Rankenberg-72/73 (Abb. 264 und 265), vgl. KEMPIS 1916, S. 236.

⁸⁰² Die Ehefrau des Erblassers war eine geb. v. Weise.

⁸⁰³ Eine Tochter der Franziska von Groote war seit 1854 mit Gottfried v. Weise verheiratet, vgl. OIETMAN Bd. 6, S. 746.

2. Die Bildnissammlung Kempis-Rankenberg

Die großformatigen Familienbildnisse des 17. Jahrhunderts (B-Rankenberg-70, 71 und 76, Abb. 262, 263 und 268) zeigen die Modelle in Dreiviertelansicht. In kostbarer Kleidung stehen sie mit ausladenden Gesten vor einem dekorativen Hintergrund, der mit Säulen, Draperien und Gartenanlagen Repräsentationsformen des Herrscherporträts aufgreift. In diesen Porträts fallen der Zeitgeschmack des Hochbarocks und die Lebenssituation einer reichen, sich in Köln etablierenden Familie zusammen.⁸⁰⁴

Die Porträts der nächsten Generation (B-Rankenberg-72 und 73, Abb. 264 und 265) zeigen in Format und Bildausschnitt keine solchen Ambitionen. Durch die Amtstracht des Kölner Bürgermeisters wird der erreichte Rang verdeutlicht. Auf einen elaborierten Hintergrund hat man bei diesen Bildnissen verzichtet, wodurch die Porträts trotz der kostbaren Kleidung unprätentiös wirken. In der leuchtenden Farbigkeit erinnern sie an die Bildnisse B-Rankenberg-54 und 55 (Abb. 244 und 245).

Bei den Bildnissen der letzten Generation der Familie v. Herwegh (B-Rankenberg-74 und 75, Abb. 266 und 267) haben sich Format, Kleidungsaufwand und Bildausschnitt nochmals verringert. Allerdings ist zu bedenken, dass es sich bei diesen Bildern um Kopien des 20. Jahrhunderts handelt. Das Bildnis der Ehefrau wurde nach einer originalen Kohlezeichnung angefertigt. Die Vorlagen dieser Bilder scheinen heute nicht mehr zu existieren. Originale Ölporträts dieses Paares sind nicht vorhanden.

Der Herwegh'sche Porträtbestand kann nicht als Ahnengalerie bezeichnet werden. Die Bildnisse der verschiedenen Generationen beziehen sich in Ausstattung, Format und Größe nicht aufeinander. Nach den vorliegenden Bildbeständen zu urteilen, nahm das Interesse der Angehörigen, sich selbst für die Familie und Nachwelt im Porträt festhalten zu lassen, sukzessive ab. Schon 1916 konnte Max v. Kempis nur acht Bildnisse der Familie Herwegh ausfindig machen und auch in den anderen Sammlungen sind keine weiteren Bildnisse dieser Familie aufgetaucht.⁸⁰⁵

⁸⁰⁴ Johann Hermann Herwegh war Hofgerichtskommissar zu Köln und hatte 1682 in die etablierte Familie Horn gen. Goldschmidt eingeheiratet. Archiv Haus Rankenbuerg, Akten Kendenich Nr. 825 [o. Pag., M.W.]. Die Familie Horn gen. Goldschmidt stellte im 16. Jahrhundert die Vögte zu Neuss und war im 17. Jahrhundert im Rat der Stadt Köln vertreten, vgl. SCHLEICHER 1982, S. 297.

⁸⁰⁵ Neben den Bildern aus seinem Besitz sichtete er auch die Bestände der erwähnten Familie v. Groote und v. Weise und ein Porträt der Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds, vgl. KEMPIS 1916, S. 236.

III. B. Bildnissammlungen

Sammlungsteil Provenienz Becker

Die Bildnisgruppe der Familie Becker umfasst vier Porträts. Die Gemälde B-Rankenberg-77 bis 80 (Abb. 269–272) haben identische Rahmen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dargestellt sind Mitglieder der Familie Becker aus drei Generationen. Hierbei handelt es sich um die Mutter (B-Rankenberg-77, Abb. 269), den Sohn (B-Rankenberg-78, Abb. 270) und einen Enkel (B-Rankenberg-79, Abb. 271). Diese Bilder stimmen in den Maßen und den Rahmen miteinander überein. B-Rankenberg-80 (Abb. 272) zeigt Georg Friedrich v. Berberich, den Bruder der Maria Esther Genoveva v. Becker (B-Rankenberg-77, Abb. 269). Dieses Porträt weicht bei gleicher Rahmung in der Größe von den anderen Bildern ab und muss daher von den übrigen geschieden werden.

Die Familie Becker stammt aus Oberesch am Rhein und war mit Elias v. Becker 1717 in den Reichsadelstand erhoben worden. Elias v. Becker und sein Sohn Franz Peter Michael Felix (B-Rankenberg-78, Abb. 270) waren Oberpostmeister zu Köln. Mit Letzterem starb 1786 der Kölner Zweig der Familie Becker in der männlichen Linie aus. Vermögen und Kunstbesitz fielen an die Töchter Henriette Caroline v. Groote (1759–1815) und Maria Anna Franziska Geyr v. Schweppenburg (1763–1820).⁸⁰⁶ Während der Anteil Groote mit Burg Kendenich an die Kempis kam, gelangte der Anteil Geyr in die Sammlung Haus Caen.

Die fehlenden Bilder des Vaters, der Ehefrau und weiterer Kinder befinden sich bis zum heutigen Tag in der Sammlung Caen und werden im entsprechenden Kapitel behandelt.⁸⁰⁷ Insgesamt umfasste die ursprüngliche Bildnisgruppe mindestens acht Porträts aus drei Generationen in einheitlicher Ausstattung und Größe.⁸⁰⁸ Damit sind die Bilder B-Rankenberg-77 bis 79 (Abb. 269–271) der Sammlung Kempis als Teilbestand einer verschwundenen Ahnengalerie bzw. einer Familiengalerie der v. Becker anzusehen und es zeigt sich exemplarisch, wie originale Zusammenhänge durch Erbschaften aufgelöst werden.

⁸⁰⁶ Die Angaben zur Familie v. Becker wurden der von Max v. Kempis verfassten schriftlichen Stammtafel der Familie Becker entnommen, vgl. Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 825 [o. Pag., M.W.].

⁸⁰⁷ Vgl. unten X. Exkurs 1 Genese Bildnissammlung Geyr-Caen.

⁸⁰⁸ Nur das Bild des Herrn v. Berberich weicht in der Größe ab.

2. Die Bildnissammlung Kempis-Rankenberg

Kleinere Sammlungsgruppen und Einzelbildnisse

Die übrigen Porträts der Sammlung Kempis lassen sich nur in Kleinstgruppen ordnen oder stellen nach heutigem Kenntnisstand unverbundene Einzelbildnisse dar. Der Vollständigkeit halber seien sie hier genannt.

Drei Bildnisse zeigen Angehörige der kölnischen Familie Wichem (B-Rankenberg-81 bis 83, Abb. 273–275). Die Gemälde stammen aus dem letzten Viertel des 16. und vom Beginn des 17. Jahrhunderts und sind von hoher Qualität. Besonders das kleinformatige Damenporträt (B-Rankenberg-82, Abb. 274) sticht durch die nuancenreiche Wiedergabe der Hautoberfläche hervor.⁸⁰⁹ B-Rankenberg-81 (Abb. 273) ist das größte Bild dieser Gruppe, es zeigt wohl den Vater des Johan v. Wichem und ist 1588 datiert.⁸¹⁰ Formal gesehen bilden die Bilder keine einheitliche Gruppe und es ließ sich auch nicht einwandfrei klären, in welchem verwandtschaftlichen Verhältnis die drei Dargestellten zueinander standen.⁸¹¹ Wie die Bilder in die Sammlung Kempis gekommen sind, ist nicht mehr zu ermitteln, dazu sind die verwandtschaftlichen Verflechtungen zu vielfältig und komplex.⁸¹² Laut Max v. Kempis stammt B-Rankenberg-81 aus Kendenich, also aus Groote'schem Besitz. B-Rankenberg-82 und B-Rankenberg-83 wurden von Max v. Kempis keiner Provenienz zugeordnet.⁸¹³

Die Familie Daemen ist mit den Porträts zweier Geschwister in der Sammlung vertreten. Es handelt sich dabei um Adam (v.) Daemen, Weihbischof und Domherr zu Köln (B-Rankenberg-84/84b, Abb. 276), und um dessen Schwester Maria Jacoba (v.) Daemen (B-Rankenberg-85, Abb. 277). Beide Bilder weisen ein identisches Format und identische Rahmen aus der Zeit um 1700 auf. Inwieweit diese Bilder Teil einer größeren Porträtreihe waren, ist unklar.⁸¹⁴

⁸⁰⁹ Hier könnte es sich ebenfalls um ein Werk von Geldorp Gortzius handeln.

⁸¹⁰ POLACZEK/CLEMEN 1897, S. 157. Zur Abschreibung des Hans von Aachen vgl. FUSENIG, Thomas u. URBANEK, Regina: „Hundert Jahre Pseudo-Hans von Aachen. Zur Kölner Bildnismalerei um 1600“, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 73, 2012, S. 159–182.

⁸¹¹ Höchstwahrscheinlich ist es der Urgroßvater N.N. v. Wichem (†1594), seine Schwiegertochter Gertrud, geb. Jabach (†1640) und seinen Urenkel Heinrich (*1610), vgl. KETTEN Bd. 5, S. 106 f.

⁸¹² Die Wichem waren über die Junckersdorff, Brassart und Hilgers mit den de Groote verwandt, vgl. ebd.

⁸¹³ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561.

⁸¹⁴ Zur Familie (v.) Daemen und ihren verwandtschaftlichen Verbindungen zu kölnischen Patrizierfamilien vgl. GEELLEN, Wilhelm: „Beiträge zur Lebens- und Familiengeschichte des Kölner Domherren Adam Daemen, Erzbischof von Adrianopel“, erschienen als Sonderabdruck in: *Beiträgen zur Kölnischen Geschichte, Sprache und Eigenart*, Bd. 3, Heft 13/14, 1918, S. 24–72.

III. B. Bildnissammlungen

Eine Dreiergruppe besteht aus den Porträts einer unbekanntten Familie. Es handelt sich um ein Herren- (B-Rankenberg-86, Abb. 278) und zwei Damenbildnisse (B-Rankenberg-87 und 88, Abb. 279 und 280). Ein Modell (B-Rankenberg-88) ist in schwarzer Tracht als Nonne oder Witwe dargestellt. Das andere Damenporträt (B-Rankenberg-87), 1707 datiert, stammt von Johann Justus Borchers, dem auch die übrigen Bilder der Gruppe zuzuschreiben sind.⁸¹⁵ Die Gesichter zeichnen sich durch die sorgfältige Wiedergabe von Licht- und Schattenzonen aus. Die Hintergrundgestaltung ist ebenfalls gelungen. Die Dargestellten stehen vor einem verschatteten Mittelgrund, dessen Elemente, etwa Säulen oder Draperien, vor der helleren Landschaft im Hintergrund silhouettenhaft hervortreten. Diese Gestaltungsmittel finden sich auch bei dem Porträt der Maria Jacoba (v.) Daemen (B-Rankenberg-85, Abb. 277), obwohl das Bild weder vom Rahmen noch vom Format her zu dieser Gruppe gehört.

Darüber hinaus haben sich zwei Pendants von Ehegatten des 17. und des 18. Jahrhunderts (B-Rankenberg-89 und 90; B-Rankenberg-91 und 92, Abb. 281 und 282; 283 und 284) und mehrere Einzelbildnisse (B-Rankenberg-93 bis 100, Abb. 285–292) erhalten.⁸¹⁶

In der Sammlung befindet sich weiterhin das Familienbild eines Vaters, in der Rolle eines unbekanntten Königs, mit seinen drei Söhnen (B-Rankenberg-101, Abb. 293). Zwei Herrscherbilder zeigen die Kirchenfürsten Ferdinand v. Fürstenberg, Fürstbischof v. Paderborn und Münster (B-Rankenberg-102, Abb. 294), und Franz Ludwig zu Pfalz-Neuburg, Erzbischof v. Mainz etc. (B-Rankenberg-103, Abb. 295).

Bewertung Bildnissammlung v. Kempis

Innerhalb der Bildnissammlung v. Kempis existieren unterschiedliche Sammlungsteile, die sich hinsichtlich ihrer Provenienz scheiden lassen. In diesen Teilbeständen fanden sich Bildnisgruppen, die aufgrund ihrer genealogischen und formalen Verbindungen als

⁸¹⁵ Es dürfte sich um den ca. 1731 verstorbenen Johann Justus Borchers aus Köln handeln, vgl. HUCK, Jürgen: „Johannes Justus Borchers († um 1731). Ein Kölner Kunstmaler“, in: *Archiv und Geschichte. Festschrift Rudolf Brandts*, hg. von Hanns Peter Neuheuser, Köln 1978, S. 185–194.

⁸¹⁶ Von besserer Qualität: die Pendants zweiter Eheleute (B-Rankenberg-89/90, Abb. 281 und 282) von 1638, ein Kinderporträt der Familie Snellen (B-Rankenberg-93, Abb. 285) aus den 1650er Jahren, Bildnis eines Knaben als hl. Georg (B-Rankenberg-96, Abb. 288), Pottgießer zuzuschreiben, Porträt des Grafen Hugo zu Eltz-Rübenach (B-Rankenberg-95, Abb. 287) von 1844. Signiert sind: Porträt P. Cornelius v. Beywegh (B-Rankenberg-94, Abb. 286) von F. Kerbsbach (1731); Porträt eines unbekanntten Knaben (B-Rankenberg-98, Abb. 290) von Peter Augustin Schmitz (1746), Porträt eines unbekanntten Herrn (B-Rankenberg-100, Abb. 292) von Georg Andreas Hoffmann (1780).

3. Weitere Bildnissammlungen

Ahnengalerien (Francken-Sierstorpf) oder als Reste von Ahnengalerien bzw. Familiengalerien (Becker) gelten können. In anderen Fällen fehlt trotz des genealogischen Zusammenhangs eine formale Verbindung zwischen den Porträts (Kempis, Bianco und Herwegh). Auf die Möglichkeit, die Kontinuität der Familie durch formale oder künstlerische Mittel des Gemäldes zu betonen, wurde hierbei verzichtet. Die Bildnissammlungen einiger Familien sind nur noch als Restbestände vorhanden (Groote und Wichem). Aufbau, Ergänzung, veränderte Präsentation und Auflösung von Ahnengalerien und Bildnissammlungen konnten aufgrund des Umfangs des Bestands v. Kempis in unterschiedlichen Entwicklungssträngen nachgezeichnet werden. Neben dem umfangreichen Bildmaterial war die hervorragende Quellenlage bei der kunsthistorischen Analyse von großer Bedeutung. So war es zumindest in Ansätzen möglich, die Komplexität dieser jahrhundertalten Sammlung zu ermessen. Es zeigt sich schon innerhalb einer einzigen Sammlung ein breites Spektrum von Einflüssen, die der Entwicklung einer adeligen Bildnissammlung förderlich oder hinderlich sind und auf welche die Auftraggeber oder späteren Besitzer unterschiedlich reagieren. Ausführliche Analysen weiterer Bildnissammlungen finden sich im Anhang dieser Arbeit. Im folgenden Abschnitt werden lediglich die Ergebnisse zusammengefasst und Besonderheiten vorgestellt.

3. Weitere Bildnissammlungen

Bildnissammlung Loë-Wissen

Im Vergleich zur komplexen Genese der Sammlung Kempis verlief die Entstehung der Bildnissammlung Loë stringent. Es handelt sich um die Sammlung einer Familie, die den Besitz in ununterbrochener Stammfolge und einer Hauptlinie behauptete.

Die Loë'sche Bildnissammlung weist mit der Kindergalerie (B-Wissen-21 bis 35, Abb. 298–312) eine sehr umfangreiche homogene Bildnisgruppe auf, die im Laufe von über 150 Jahren anwuchs und innerhalb der untersuchten Sammlungen einzigartig ist.⁸¹⁷ Es handelt sich um die Kinderporträts von fünf Generationen der Familie Loë, die zwischen 1790 und 1944 entstanden und in einheitlicher Gestaltung den Schmuck eines Fest-

⁸¹⁷ Dazu ausführlich unten Exkurs 1 Genese Bildnissammlung Loë-Wissen.

III. B. Bildnissammlungen

saales ausmachen. Mit dieser Kindergalerie manifestiert sich ein dem Konzept einer Ahnengalerie komplementäres Dokumentationsbedürfnis. Belegt die Ahnengalerie den aus der Vergangenheit erwachsenen sozialen und politischen Führungsanspruch einer Familie, so drückt sich in den Kinderporträts ein in die Zukunft gerichteter Wunsch nach Prosperität und Fortbestand des Geschlechts aus. In beiden Bildnisgruppen ist also als zentrales Thema die Kontinuität der Familie gegeben, einmal rückwärts- und einmal vorwärts-gewandt.

Darüber hinaus besitzt die Sammlung eine schöne, aber leider stark beschädigte Bildnisgruppe aus dem frühen 18. Jahrhundert (B-Wissen-37 bis 39, Abb. 314–316). Beim Gros der Bilder handelt es sich allerdings um Einzelporträts, die zwischen 1570 bis 1948 entstanden sind. Aus dem 16. Jahrhundert sind wegen ihrer Größe zwei Damenporträts zu nennen (B-Wissen-52 und 53, Abb. 329 und 330). Das ältere von 1570 weist noch eine Memento-mori-Symbolik auf, die später in der rheinischen Bildnismalerei keine Bedeutung mehr hat. Sonderbar ist ein im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts entstandenes, unterlebensgroßes Reiterporträt vor einer südlichen Landschaftskulisse mit dem Tritonenbrunnen von Bernini (B-Wissen-59, Abb. 336). Diese Bildform steht innerhalb der Sammlung isoliert dar. Das leider beschnittene Gruppenporträt zweier Damen mit Kindern ist im Rheinland für die Mitte des 18. Jahrhunderts ungewöhnlich (B-Wissen-61, Abb. 339). Mit dem Porträt des Friedrich Karl v. Loë (B-Wissen-46, Abb. 323) liegt ein sehr frühes Porträt des 19. Jahrhunderts vor. Sein kleines Format ist typisch für die ersten Adelsporträts, die im Rheinland nach der Unterbrechung durch die Französische Revolution entstanden sind. Die Porträtaufträge der Familie Loë im 19. und frühen 20. Jahrhundert entsprechen mit der Vergabe an Louis Krevel (B-Wissen-47, Abb. 324) und den Düsseldorfer Akademieprofessor Walter Petersen (B-Wissen-50, Abb. 327) den rheinisch-adeligen Gepflogenheiten.

Der Bestand der Herrscherbilder spiegelt einerseits die territoriale Zugehörigkeit der Familie zum Herzogtum Kleve (B-Wissen-62, B-Wissen-64 und 65, Abb. 340, 342 und 343) und andererseits die konfessionelle Ausrichtung nach Jülich-Berg (B-Wissen-63, B-Wissen-69, Abb. 341 und 347) wider. Als man Ende des 19. Jahrhunderts beim Umbau des Großen Speisesaals im spätbarocken Stil das Porträt der Kaiserin Maria-Theresia (B-

3. Weitere Bildnissammlungen

Wissen-68, Abb. 346) einbaute, mögen eher stilistische als konfessionspolitische Gründe eine Rolle gespielt haben.⁸¹⁸

Alles spricht dafür, dass die Sammlung Loë kontinuierlich, aber absichtslos aufgebaut wurde. Stärkere künstlerische und memorialbezogene Ambitionen der Familie Loë drücken sich in der Schaffung der Ahnengalerie Mitte des 18. Jahrhunderts und der Kinder-galerie ab dem Ende des 18. Jahrhunderts aus. Der Bestand scheint nicht durch Porträ-terbschaften aus anderen Familien ergänzt worden zu sein.

Bildnissammlung Geyr-Müddersheim

Die Bildnissammlung Geyr-Schweppenburg in Müddersheim zeichnet sich im älteren Bestand durch qualitätvolle Arbeiten aus. Die Herkunft dieser Bildnisse war nicht immer eindeutig zu bestimmen. In den meisten Fällen wird es sich um Erbschaften verwandter Familien handeln. Rudolf Adolf Geyr v. Schweppenburg (1672–1752) hat allerdings in umfangreichem Maße Güterbesitz erworben und es ist nicht auszuschließen, dass dabei auch Inventar und Gemälde fremder Familien übernommen wurden. Die Familie hat sich im 18. Jahrhundert in zwei Hauptlinien (Schweppenburg und Müddersheim) getrennt. Neben Gütern wurde damals auch der Kunstbesitz aufgeteilt, dabei verblieb der Großteil der frühen Ahnenbildnisse bei der Müddersheimer Linie.⁸¹⁹

Die Müddersheimer Sammlung beinhaltet etliche alte Kopien, weshalb Porträts von Personen unterschiedlicher Epochen von einer Hand existieren. Bei einzelnen Gemälden sind alte Inschriften offensichtlich irrig, außerdem wurden Bildnisse nachträglich mit einheitlichen Rahmen versehen. So entstanden formal Gruppen von Bildern, die ursprünglich keinerlei Verbindung hatten. Diese Eingriffe erschweren die kunsthistorische Analyse des Bestands und machen eine schlüssige Klärung im Einzelfall unmöglich. Die wichtigsten Entwicklungslinien der Sammlung lassen sich aber nachzeichnen.

Die Porträts B-Müddersheim-17, 18 und 19 (Abb. 350, 351 und 352) bildeten ursprünglich mit den Ahnenbildern A-Müddersheim-1 und 2 (Abb. 156 und Abb. 157) eine repräsentative Gruppe. Es handelte sich um eine Familiengalerie, die den damaligen Stammherrn mit seiner Familie und seinen zwei Brüdern umfasste. Diese Bestrebungen

⁸¹⁸ Auf die enge Verbindung der Familie Loë zu Preußen im 19. Jahrhundert wurde im Zusammenhang der Ahnengalerie eingegangen, vgl. III.2.4 Ahnengalerie Wissen.

⁸¹⁹ Vgl. unten Kap. X Exkurs 1 Genese Bildnissammlung Geyr-Gielsdorf.

III. B. Bildnissammlungen

zur Schaffung eines repräsentativen und einheitlichen Porträtbestandes unter Einbeziehung der Porträts erfolgreicher Geschwister fallen in das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts. Es ist die Epoche, in der sich die Familie in Köln etablierte und mittels anspruchsvoller Porträtaufträge inszenierte. Diese Bildform in Dreiviertelansicht wurden von der folgenden Generation nicht fortgeführt.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstand eine schöne Gruppe von Kinderporträts (B-Müddersheim-23 bis 27, Abb. 356–360), die zusammen mit dem hervorragenden Porträt A-Müddersheim-3 (Abb. 158) vom hohen künstlerischen Anspruch der Familie und ihrer klaren Ausrichtung auf eine an Frankreich orientierte kurkölnische Hofkunst zeugen. Das Bildformat wurde entsprechend der veränderten Mode kleiner. Daneben erfolgten aber auch Aufträge an zweit- und drittklassige Künstler, wie die Gemälde B-Müddersheim-36 und B-Müddersheim-B-37 (Abb. 369 und 370) belegen.

Mitte des 18. Jahrhunderts schuf der Maler van der Smissen eine Reihe von Bildnissen. Zwar ist nur B-Müddersheim-20 (Abb. 353) signiert und datiert, bei den Bildern A-Müddersheim-4 (Abb. 159), 4a, 5 (Abb. 160) und 6 (Abb. 161) dürfte es sich aber ebenfalls um Arbeiten von van der Smissen handeln. Neben van der Smissen kann in der Sammlung für das 18. Jahrhundert der kölnische Hofmaler Johann Jakob Schmitz nachgewiesen werden (B-Müddersheim-21, Abb. 354).

In dieser Epoche kamen die Porträts der Familien de Fays und Fibus⁸²⁰ (B-Müddersheim-21–35 und 49, Abb. 354–368 und 382) durch Erbschaften an die Familie Geyr v. Schweppenburg. Wie vollständig diese Überlieferung ist, welche Bilder als Originale und welche als alte Kopien anzusehen sind, ist nicht eindeutig geklärt.

Aus der Zeit der Französischen Revolution existieren keine Bildnisse. Erst in den 1820er Jahren gaben die Geyr v. Schweppenburg erneut Porträts in Auftrag (A-Müddersheim-7, Abb. 162). Während die Töchter und Söhne der Familie im 19. Jahrhundert regelmäßig gemalt wurden, entstanden die Porträts der Eltern, wie in dem Kapitel zur Ahnengalerie in Müddersheim gezeigt werden konnte, häufig posthum. Beauftragt wurden Künstler, die bereits beim rheinischen Adel etabliert waren (z.B. Benedikt Beckenkamp, Louis Krevel, Jenny Hippenmeyer und Heinrich Lauenstein). Da es sich immer nur um

⁸²⁰ Bei Macco „Feibus“ genannt, vgl. MACCO, Herman Friedrich: *Aachener Wappen und Genealogien. Ein Beitrag zur Wappenkunde und Genealogie Aachener, Limburgischer und Jülicher Familien*. Bd. 1, Aachen 1907, S. 132.

3. Weitere Bildnissammlungen

Einzelaufträge handelt, steht zu vermuten, dass die Familie weder einen großen Bedarf an Porträts noch einen eindeutigen Lieblingskünstler hatte.

Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts entstanden nur einzelne Bildnisse von Familienangehörigen, wobei sich eine starke Tendenz zur skizzenhaften Ausführung zeigt. Nach dem Zweiten Weltkrieg hat die Familie keine Ölporträts mehr anfertigen lassen.

Bildnissammlung Bongart-Paffendorf

Die Familie v. d. Bongart gehörte zu den alten landständischen und ritterschaftlichen Adelsfamilien Jülichs. Das Geschlecht starb im 19. Jahrhundert aus. Durch vorherige Adoption eines Neffen kam es zur Namens-, Wappen- und Besitzübertragung. Auch die Bildnissammlung blieb so vorerst vereint. Erst in der Folge des Verkaufs von Schloss Paffendorf nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Sammlung aufgeteilt. Der Hauptteil der Bildnisse wird heute in Schloss Ehreshoven aufbewahrt. Sechs weitere Porträts der Sammlung konnten für diese Arbeit in Schloss Molsberg besichtigt werden.

Der größte Teil des Bestandes wurde nach 1945 auf ein einheitliches Format gebracht und neu gerahmt. Diese Vereinheitlichung geschah ohne Rücksicht auf historische Zusammenhänge oder familiäre Verbindungen der dargestellten Personen und kann daher nicht als eine Maßnahme zur Schaffung einer Ahnengalerie gelten. Vielmehr handelte es sich darum, einen größeren, restaurierungsbedürftigen Bildbestand mit geringem Aufwand zu erhalten. Dabei gingen stilistische Unterscheidungsmerkmale verloren. Die Zusammensetzung der Sammlung und ihre Entwicklung konnten aber aufgrund der familiären Verbindungen der Modelle untereinander ermittelt werden.

Die Paffendorfer Bildnissammlung besitzt einen hohen Porträtanteil fremder Provenienzen. Diese Bilder wurden der Sammlung am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts einverleibt. Hier sind die Bildnisse aus der Familie Leerodt-Born/Wylich und Waldbott v. Bassenheim zu nennen. Mit den Porträts der Familie Wylich (B-Paffendorf-28 bis 30, Abb. 420–422) liegt eine frühe einheitliche Bildnisgruppe aus dem Jahr 1611 vor. Aus dieser Epoche sind im Rheinland ansonsten nur Ehegattenbildnisse in einheitlicher Gestaltung bekannt.

Auffällig ist die Lücke in der Porträtüberlieferung der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Auch für das 18. Jahrhundert ist die Überlieferung spärlich, zumal viele der vorhandenen Porträts aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Kopien anzusehen sind.

III. B. Bildnissammlungen

Aus dieser Epoche muss ein umfangreicher Bestand von Ahnenporträts der Familie Bongart verloren gegangen sein, denn in der Zeit zwischen 1650 und 1790 entstanden insgesamt gesehen im Rheinland die meisten Adelsporträts. Es gibt keine finanziellen oder familiären Gründe, die einen Sonderfall hinsichtlich der Porträtaufträge der Familie Bongart in dieser Periode erklären würden.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden umfangreiche Porträtaufträge vergeben. In diesem Zusammenhang sind das kleinformatige Porträt B-Paffendorf-11 (Abb. 403) und die schöne Gruppe von Louis Krevel (B-Paffendorf-7 bis 10, Abb. 399–402) zu nennen. Die Ahnenbildnisse der Vorfahren des Ludwig v. d. Bongart (B-Paffendorf-14 bis 17, 33, 34, 37 und 38, Abb. 406–409, 425, 426, 430 und 431) sind als Kopien des 19. Jahrhunderts anzusehen.

Bemerkenswerte Einzelstücke sind das Ganzfigurenporträt des Heinrich v. Reuschenberg (B-Paffendorf-39, Abb. 432) und das Bildnis eines unbekanntes Herrn (B-Paffendorf-44, Abb. 437). Das Reuschenberg-Porträt ist ein frühes Beispiel der Darstellung eines landständischen Adligen in ganzer Figur. Im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts ist diese Bildform ansonsten nur bei den regierenden und reichsunmittelbaren Familien des Rheinlands anzutreffen.⁸²¹ Das sehr gute Herrenporträt B-Paffendorf-44 ist nicht im Rheinland entstanden, sondern kam über eine eingeheiratete Familie in die Sammlung.⁸²²

Die Tatsache, dass die Porträts hochstehender Verwandter innerhalb einer Bildnissammlung über Jahrhunderte ihren Platz behaupten, selbst wenn sich die Verbindung, wie im Fall des Würzburger Fürstbischofs Anselm Franz v. Ingelheim (B-Paffendorf-25 und 26, Abb. 417 und 418), nur über wiederholte Vermittlung angeheirateter Familien ergibt, ist für die Bildnissammlungen des rheinischen Adels bezeichnend.⁸²³ Hier drückt sich eine spezifisch adelige, sehr weitgefaste Definition von Verwandtschaft aus.

Die Paffendorfer Bildnissammlung hat Merkmale einer alten und über Generationen zusammengebrachten Bildnissammlung. Große Lücken im Kernbestand der Bongart'schen Provenienz lassen darauf schließen, dass ein Teil der Sammlung abgetrennt wurde oder verloren ging. In den aufgemalten ovalen Bildausschnitten zeigt sich

⁸²¹ Neben den regierenden Fürstenhäusern (Pfalz-Neuburg, Brandenburg-Preußen) sind in dieser Epoche auch ganzfigurige Porträts für die reichsunmittelbare Familie Manderscheid bezeugt. Vgl. *Die Manderscheider* 1990, S. 199 u. Abb. 152.

⁸²² Es wird sich um Franz Adolf Dietrich v. Ingelheim gen. Echter v. Mespelbrunn (1659–1742) handeln.

⁸²³ In diesem Fall heiratete die Familie Ingelheim in die Familie Schenk v. Schmidtburg, diese Familie wiederum in die Familie Leerodt-Born und die endlich in Familie Bongart ein.

3. Weitere Bildnissammlungen

eine gewisse Vereinheitlichungstendenz, doch ist aufgrund der bruchstückhaften Überlieferung fraglich, ob die Schaffung einer Ahnengalerie jemals angestrebt wurde.

Bildnissammlung Geyr-Caen

Die Bildnissammlung Caen ist derzeit getrennt und nur ein Teil der Sammlung konnte inventarisiert werden. Durch Fotografien ist der Gesamtbestand bekannt und fast alle Bildnisse in der Sammlung lassen sich bestimmten Provenienzen zuordnen. Dadurch kann die Genese der Sammlung rekonstruiert werden. Auffälligerweise gibt es in der Sammlung keine formalen Ähnlichkeiten von Bildnissen aufeinanderfolgender Generationen. Damit fehlen Ansätze zur Entstehung von Ahnengalerien. Im nicht inventarisierten Teil der Sammlung befindet sich die Familiengalerie der Grafen v. Varo aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, außerdem sind dort noch Reste der Ahnengalerie v. Becker vorhanden.⁸²⁴

Insgesamt ist es eine heterogene Sammlung, die sich aus unterschiedlichen Erbschaften und diversen Schlossbeständen zusammensetzt. Da die Freiherren Geyr v. Schweppenburg Haus Caen von der Familie Varo und Haus Ingenraedt von der Familie Ruys übernommen haben, sind diese beiden Familien stark vertreten.

Die Geyr v. Schweppenburg in Caen waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus der Müddersheimer Linie hervorgegangen. Bei der Erbteilung von 1832 achtete man darauf, die Kernbestände der Familienporträts in Müddersheim zu belassen. Maximilian Joseph Freiherr Geyr v. Schweppenburg (1799–1887)⁸²⁵ erhielt vorwiegend Kunstbesitz aus der Erbschaft seiner Mutter. So kamen die Reste der Ahnengalerie v. Becker und das Familienporträt von Pottgießer nach Haus Caen.

Die wenigen neu geschaffenen Bildnisse des 19. Jahrhunderts belegen, dass der Zweig in Caen kein ausgeprägtes Interesse an Familienbildnissen hatte. Der ererbte Bestand wurde gepflegt, jedoch nicht durch Kopien oder Tauschaktionen vervollständigt. In diesem Zusammenhang ist interessant, wie ein besonders repräsentatives Zeugnis der Selbstdarstellung, nämlich das große Familienstück von Pottgießer, durch die neue Besitzerfamilie vereinnahmt wurde. Die Provenienz aus der Erbschaft Herwegh/Becker geriet bald

⁸²⁴ Vgl. oben Kap. III.B.2 Bildnissammlung Kempis.

⁸²⁵ OITMAN Bd. 6, S. 448.

III. B. Bildnissammlungen

in Vergessenheit und das Gemälde wurde fortan als Gruppenbildnis der eigenen Familie angesehen.

Bildnissammlung Abercron-Frens

Schloss Frens kam im 18. Jahrhundert durch Heirat an die Familie Beissel v. Gymnich und bildete in der Folge neben Schloss Schmidheim deren wichtigsten Besitz. Nach Erbteilung kam es durch Heirat im 20. Jahrhundert an die jetzige Eigentümerfamilie. Neben der Frenser Ahnengalerie nimmt sich die dortige Bildnissammlung heterogen aus. Größere Bildbestände sind wohl bei der Erbteilung abgespalten worden, daher fehlen der Sammlung zusammenhängende Untergruppen und Porträts des 16. bis 18. Jahrhunderts sind kaum vorhanden. Die bemerkenswerten Stücke seien kurz genannt.

In Bezug auf Größe und kompositorischen Aufwand kann das Gruppenporträt „Die Stollberger Brautwerbung“ (B-Frens-38, Abb 513) in dieser Arbeit einen besonderen Platz beanspruchen. Gruppenbildnisse sind in den untersuchten Sammlungen zwar ausnahmsweise zu finden, doch das monumentale Format dieses Gemäldes ist in der Mitte des 17. Jahrhunderts bei rheinischen Adelsporträts einzigartig. Der klare Bezug zum Haus als Ausstattung des Festsaaes war wohl für den Verbleib in Frens ausschlaggebend.

Im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts entstanden unter dem Grafen Franz Hugo Edmund (II.) Beissel v. Gymnich eine Reihe von Bildnissen, die eine Anknüpfung an das repräsentative Adelsporträt des 18. Jahrhunderts aufweisen. In den Gruppenbildnissen der 1830er Jahre (B-Frens-39 und 40, Abb. 514 und 515) finden sich barocke Repräsentationselemente, die aber durch das kleine Bildformat und die im Porträt wiedergegebene Zuneigung der Dargestellten untereinander abgemildert werden.⁸²⁶ Im Gegensatz dazu stehen die Porträts der Eheleute Beissel v. Gymnich/Fürstenberg (B-Frens-25 und 26, Abb. 500 und 501), die als Pendants geschaffen wurden und in der lebensgroßen Wiedergabe klar an das barocke Herrscherporträt anknüpfen.

Aus dem frühen 20. Jahrhundert besitzt die Sammlung zwei hervorragende Arbeiten von Fritz Reusing (B-Frens-31 und 35, Abb. 506 und 507). Hier werden noch einmal souverän die Möglichkeiten des repräsentativen Ölporträts vorgeführt.

⁸²⁶ Vgl. oben Kap. II. Körper und Raum.

3. Weitere Bildnissammlungen

An die künstlerische Qualität der genannten Bildnisse reichen die übrigen Werke der Porträtsammlung nicht heran. Die wiederholte Anfertigung posthumer Bildnisse und die Benutzung von Fotografien als Vorlage für Porträts sind allerdings für die Entwicklung des Adelsporträts der Region im 19. und 20. Jahrhundert bezeichnend und somit als Beobachtung für diese Untersuchung relevant.

Bildnissammlung Wüllenweber-Myllendonk

Die Bildnissammlung der Familie v. Wüllenweber setzt sich aus verschiedenen Kleingruppen und Einzelporträts zusammen, in denen sich die historischen Besitzverhältnisse des Schlosses Myllendonk seit der Mitte des 18. Jahrhunderts widerspiegeln. Hier liegt die vorrangige Bedeutung der Sammlung, deren künstlerische Qualität als durchschnittlich zu bewerten ist. Ausnahmen bilden in dieser Hinsicht die Herrscherporträts von Carl Theodor und Elisabeth Auguste von der Pfalz (B-Myllendonk-36/37, Abb. 552 und 553), das Porträt des Erzbischofs v. Mainz (B-Myllendonk-1, Abb. 516) und die Bildnisse der Grafen Ostein (B-Myllendonk-2/3, Abb. 517 und 518). Die prunkvollen hochbarocken Porträts der vermögenden Osteins stehen in bezeichnendem Kontrast zu den Bildnissen der Familie ihres Amtmannes v. Märcken aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. Aber gerade dieser qualitative und stilistische Unterschied macht beide Bildgruppen in hohem Maße authentisch. Die Sammlung entstand beiläufig und ohne eine besondere Ausbauphase. Die wiederholte Vererbung in der weiblichen Linie, der Konkurs der v. Berlepsch im 18. Jahrhundert und der Besitzerwechsel zur Zeit der Französischen Revolution verhinderten, dass eine regelrechte Ahnengalerie entstand. Hinzu kommt, dass die unterschiedlichen Eigentümer das Schloss vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts gar nicht bewohnten. Spätere Schlossbesitzer (v. Märcken, Lefort und v. Wüllenweber) haben für jede Generation eigene stilistische Porträtlösungen gefunden.

Bildnissammlung Geyr-Gielsdorf

Haus Gielsdorf entstand mit seiner Ausstattung im 19. Jahrhundert und wurde erst im 20. Jahrhundert zum Hauptsitz der Familie Geyr zu Schweppenburg. Es ist daher nicht überraschend, dass die Sammlung in Gielsdorf keine Ansätze zur Schaffung einer Ahnengalerie aufweist. Zwar finden sich kleinere Gruppen und Pendants, doch lassen diese Bildnisse keine generationenübergreifende Konzeption erkennen. Stark vertreten sind kleinformatige unterlebensgroße Porträts, die typisch für das erste Drittel des 19. Jahrhunderts

III. B. Bildnissammlungen

sind. Qualitätvoll sind die Arbeiten von Beckenkamp (B-Gielsdorf-16 bis 18, Abb. 571–573) und das Damenporträt B-Gielsdorf-11 (Abb. 566), das wohl von Louis Kregel stammt.

Bildnissammlung Dyck

Neben der Ahnengalerie existierte in Dyck auch eine Bildnissammlung. Fotografien vom Ende des 19. Jahrhunderts dokumentieren 47 Porträts. Die meisten Gemälde entstanden zwischen der zweiten Hälfte des 17. und dem Ende des 18. Jahrhunderts. Aus dem 19. Jahrhundert wurde nur ein Gemälde in die Fotodokumentation aufgenommen. Zu ergänzen sind einige Bilder, die heute als Leihgaben der Familie in Schloss Dyck ausgestellt werden, darunter Arbeiten von Johan Jakob Schmitz (1775) und Fritz Reusing (1915). Zur Bildnissammlung gehörten außerdem zehn Kinderbildnisse, von Benedikt Beckenkamp um 1785 gemalt, und fünf Damenporträts von ca. 1800.

Auffällig sind zwei hochbarocke Reiterporträts mit Schlossveduten im Hintergrund (X-Dyck-76 und 77, Abb. 626 und 626). In diesen Gemälden drückt sich der Herrschaftsanspruch der hochadeligen Familie Salm-Reifferscheidt aus. Porträtgruppen des 17. und 18. Jahrhunderts zeigen Familienmitglieder unterschiedlicher Generationen, doch sind diese Gruppen voneinander unabhängig gestaltet worden und lassen keine einheitliche Konzeption erkennen.

Die vielen Porträts geistlicher Würdenträger belegen die engen Verbindungen des Hauses Salm-Reifferscheidt mit den Domkapiteln in Köln und Straßburg. Aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts stammen sechs ovale Damenporträts, auf denen die Töchter des Hauses mit den Abzeichen unterschiedlicher Damenstifte abgebildet sind (X-Dyck-46 bis 48, Abb. 595–597 und X-Dyck-64 bis 66, Abb. 613–615). Diese Bildnisse stehen stilistisch in Zusammenhang mit den Hofdamenporträts der Anna Maria Luisa v. Medici.⁸²⁷ 100 Jahre später entstand eine Gruppe von Damenporträts im empfindsamen Stil der Angelika Kaufmann. Hier zeigt sich, wie genau die Familie Salm-Reifferscheidt über die aktuelle Porträtmode informiert war. Auch die Ehegattenpendants des 17. und des 18. Jahrhunderts stehen immer auf der Höhe ihrer Epoche, doch hat die Familie vor allem regionale Künstler beauftragt.

⁸²⁷ Vgl. oben Kap. III.1 Fürstliche Ahnengalerien allgemein und fürstliche Bildnissammlungen in der Region.

3. Weitere Bildnissammlungen

Die Porträts des Grafen Johann Franz Wilhelm und seiner Frau Auguste zu Salm-Reifferscheidt-Dyck (X-Dyck-93 und 94, Abb. 642 und 644) können hier aufgrund eines Skizzenbuches dem Kölner Maler Johann Jakob Schmitz zugeschrieben werden. Ein historischer Glücksfall führte dazu, dass nicht nur das Skizzenbuch des Malers, sondern auch die Belege und der Entwurf für den Schmuck der Gräfin erhalten blieben und mit den Porträts verglichen werden konnten. Dadurch lässt sich das Œuvre von Johann Jacob Schmitz um zwei weitere Porträts ergänzen, außerdem wird die dokumentarische Genauigkeit dieses Malers hinsichtlich des Schmuckes eindrucksvoll bezeugt.⁸²⁸

Ein Brief vom 26. Januar 1744 von Gräfin Anna Maria Luise Truchsess von Waldburg an ihre Mutter, die Gräfin Anna Franziska zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, bezieht sich auf ein Knabenporträt (X-Dyck-62, Abb. 611) und gibt Einblick, in den Umgang adeliger Auftraggeber mit Porträts.⁸²⁹ Wir erfahren, wie Bildnisse im 18. Jahrhundert innerhalb einer Familie getauscht, kopiert und hinsichtlich der Größe bestehenden Arbeiten angeglichen wurden.

Diese aufschlussreichen Erkenntnisse rechtfertigen die Aufnahme der Dycker Bildnisse in diese Arbeit, obwohl die Sammlung aufgelöst ist und nur wenige originale Porträts überdauert haben.

Bildnissammlung Gracht

Schloss Gracht bildete über 400 Jahre den Stammsitz der Familie Wolff Metternich. Nach dem Verkauf des Schlosses im Jahr 1957 wurden Porträtbestände bei unterschiedlichen Zweigen der Familie untergebracht. Nur ein kleiner Teil kam als Leihgabe nach Gracht zurück und konnte dort besichtigt werden. Viele Fragen blieben daher offen. Clemens macht 1900 Angaben zu einer Ahnengalerie in Gracht.⁸³⁰ Die in Gracht erhaltenen Bestände erlauben aber keine weitere Analyse, weshalb auf eine Aufnahme im Kapitel der Ahnengalerien verzichtet wurde. Die heute in Gracht befindlichen Arbeiten ermöglichen aber eine Annäherung an die Bildnissammlung.

⁸²⁸ Vgl. oben Kap. II.1.5 Abschnitt Kleidung und Accessoires u. Kap. II.2 Verortung in der europäischen Kunstgeschichte.

⁸²⁹ Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 404, S. 429–431.

⁸³⁰ Vgl. RENARD/CLEMENS 1900, S. 68.

III. B. Bildnissammlungen

Schon der ermittelte Umfang der Sammlung ist mit mindestens 55 Bildnissen bemerkenswert. Darüber hinaus beinhaltet die Sammlung Arbeiten, die für die Entwicklungsgeschichte der rheinischen Porträtmalerei von Bedeutung sind. An erster Stelle ist in diesem Zusammenhang die Beckenkamp'sche Bildnisreihe von 1793 zu nennen (X-Gracht-5 bis 8, Abb. 653–656). Nach jetzigem Kenntnisstand handelt es sich hier um den letzten größeren Porträtauftrag des rheinischen Adels im Ancien Régime. Stilistisch zeigen sich bereits Tendenzen, die in der rheinischen Bildnismalerei um 1825 erneut aufgegriffen werden.⁸³¹

Nicht weniger markant sind die Kinderbildnisse der Sammlung. Die vorhandenen Arbeiten liefern einen umfassenden Überblick zur Entwicklung dieser Porträtaufgabe vom 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (X-Gracht-11 bis 17, Abb. 659–665). Das einzige Porträt, über dessen Entstehung ein Autodokument des Modells mit Angabe der Entstehungskosten überliefert ist, stammt auch aus der Sammlung Wolff Metternich (X-Gracht-1. Abb. 649). Die hervorragenden Rokokoporträts der Familie Asseburg (X-Gracht-18 bis 24, Abb. 666–673) können allerdings nicht für die rheinische Porträtkunst beansprucht werden. Trotz familiärer, politischer und kultureller Verbindungen der Modelle zum rheinischen Adel entstanden die Bildnisse mit Sicherheit im westfälischen Raum und kamen erst später in das Rheinland.⁸³²

Zentrale Teile der historischen Sammlung sind heute abgetrennt. Der in Gracht gezeigte Bestand der Sammlung ist in seiner Zusammensetzung mit der Paffendorfer Bildnissammlung vergleichbar. Elemente einer gewachsenen, durch Erbschaften verwandter Familien ergänzten Bildnissammlung sind vorhanden, doch fehlt der eigentliche Kern: die originalen Ehegattenporträts der stammherrlichen Familie des 17. und 18. Jahrhunderts.

Bildnissammlung Harff

Die Bildnissammlung Harff besteht aus vier Hauptprovenienzen. Den Kernbestand bilden Porträts der Familie v. Mirbach aus dem 17. bis 19. Jahrhundert. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erbten die v. Mirbach Porträts aus dem Besitz der Familie v. Velbrück. In diesem Bestand waren auch Bildnisse der Familien v. Vlatten, Spies v. Büllesheim, v.

⁸³¹ Vgl. oben Kap. II.2 Verortung in der europäischen Kunstgeschichte.

⁸³² Stilistisch besteht eine Verbindung zum Werk des westfälischen Malers Anton Joseph Stratmann (1734–1807).

3. Weitere Bildnissammlungen

Blankhart und v. Gymnich vorhanden. Als die Familie v. Mirbach im 19. Jahrhundert ausstarb, übernahm die verwandte Familie v. d. Vorst-Lombeck-Gudenau deren Namen und Besitz. Der Porträtbestand dieser Familie schließt sich somit ab dem 19. Jahrhundert an die Mirbach'sche Sammlung an. Um 1884 kaufte Ernst Graf v. Mirbach, Freiherr v. d. Vorst-Lombeck etliche Porträts aus Schloss Lüftelberg. Es handelte sich dabei um Bildnisse seiner Familie, die zuvor durch Erbschaft an die v. Jordan gefallen waren.

Für das 17. und frühe 18. Jahrhundert existieren keine umfangreichen Bildnisreihen der Familie Mirbach. In der Bildnissammlung fehlen Porträts von Johann Wilhelm v. Mirbach (1632–1686) und seinem Nachfolger Gotthard Adolf v. Mirbach (1660–1719). Auch in den nächsten beiden Generationen fehlen Pendants der jeweiligen Stammhalterpaare. Eine Ahnengalerie scheint nicht existiert zu haben.

Einige Bilder der Sammlung sind von hoher künstlerischer Qualität, so das Bildnis des Johann v. d. Vorst von 1620 (X-Harff-25, Abb. 711)⁸³³, ein Totenbild von 1605 (X-Harff-27, Abb. 713), das Reiterbildnis des Johann Wilhelm v. d. Pfalz (X-Harff-29, Abb. 715), das Bildnis eines Kölner Domherren (X-Harff-30, Abb. 716) und das Porträt des Herrn Baur v. Frankenberg (X-Harf-28, Abb. 714). Dabei fällt auf, dass es sich um Bildnisse handelt, die keinen direkten Bezug zur Familie Mirbach haben und nicht von dieser in Auftrag gegeben wurden.

Unter den Familienbildnissen ragen die Arbeiten von Carl Sohn (X-Harff-18 bis 21, Abb. 702–707) aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts künstlerisch heraus. Andere Bilder sind aufgrund des Bildtypus, der Garderobe, der Abzeichen oder Orden gute Beispiele für die rheinische Porträtmalerei ihrer Zeit (X-Harff-1 bis 4, 11 und 12, Abb. 684–687, 694 und 695). Einige Bildnisse sind in der Gestaltung besonders konservativ (X-Harff-8, 17 und 22, Abb. 691, 700 und 708). Hier arbeiteten die Maler mit Bildmotiven und Würdeformen, die zur Entstehungszeit mindestens seit einer Generation obsolet waren. Bei den ersterwähnten Bildern mögen Bildtraditionen der Familie eine Rolle gespielt haben, so finden sich starke Übereinstimmungen mit den Kinderbildnissen vom Beginn und von der Mitte des 18. Jahrhunderts.

⁸³³ Die Familienbilder wurden 1960 als im öffentlichen Interesse zu schützenden Gegenstände des vormaligen Fideikommiß von Dr. H. May (Wallraf-Richartz-Museum, Köln) und Dr. E. Köllmann (Kunstgewerbemuseum, Köln) erfasst.

III. B. Bildnissammlungen

Bildnissammlung Schweppenburg

Historisch ist die Sammlung in Schweppenburg zwar mit der Sammlung Gielsdorf verbunden, sie kann aber nicht als komplementärer Bestand zu dieser aufgefasst werden. Im namengebenden Stammhaus der Familie Geyr existiert weder eine Ahnengalerie noch ein größerer Bestand von Familienporträts des Adelsgeschlechtes. Die Sammlung in Schweppenburg umfasst Bildnisse des 17. bis 20. Jahrhunderts, wobei das 18. Jahrhundert den größten Anteil ausmacht. Neben den Porträts der Familie Wecus (X-Schweppenburg-3 bis 5, Abb. 719–721) aus den 1760er Jahren und einer schönen Kindergruppe von Beckenkamp (X-Schweppenburg-6 bis 8, Abb. 722–724) aus dem Jahr 1825 existieren keine größeren Gruppen. Ehegattenpendants und Einzelporträts aus dem 18. Jahrhundert zeigen Angehörige der Familien v. Backum, Schall v. Bell und Schellart zu Obbendorf (X-Schweppenburg-9 bis 10 und 15, Abb. 725–726 und 731). Diese Bilder sind als Erbschaft in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Bestand gekommen.⁸³⁴ Weitere Einzelporträts, Kopien und ein posthumes Porträt des 20. Jahrhunderts ergänzen den Bestand. Insgesamt sind nur wenige Porträts der Eigentümerfamilie vorhanden und teilweise erst im 20. Jahrhundert durch Tausch mit der Familie v. Kempis erworben worden.⁸³⁵

Bildnissammlung Diersfordt

Aus unterschiedlichen Publikationen ließ sich für die Bildnissammlung in Diersfordt ein Bestand von mindestens 20 Porträts ermitteln. Der so dokumentierte Bestand erscheint als typische gewachsene Porträtsammlung aus rheinischem Adelsbesitz. Die Ehegattenpendants sind zunächst noch stark aufeinander bezogen und von der niederländischen Malerei beeinflusst. Ab Beginn des 18. Jahrhunderts lösen sich diese Zusammenhänge zwischen den Porträts von Eheleuten zunehmend auf. Die Malerei orientiert sich jetzt an französischen Vorbildern.⁸³⁶

14 der 20 Porträts weisen eine einheitliche Beschriftung auf, von diesen sind wiederum zehn mit gemalten ovalen Rahmen gefasst. Sowohl die Beschriftung als auch die Einfüh-

⁸³⁴ Die Erbtochter Maria Anna Isabella Freiin v. Backum heiratete 1762 den Freiherrn Rudolf Constantin Geyr zu Schweppenburg. Durch ihre Mutter war sie mit der Familie Schall v. Bell und der Familie Schellart zu Obbendorf verwandt. Vgl. OIDTMAN Bd. 1, S. 449.

⁸³⁵ Vgl. Kap. III.B.2 Bildnissammlung Kempis.

⁸³⁶ Zur heraldischen Ausrichtung der Porträts von Eheleuten vgl. oben Kap. II.1.4 Körper und Raum.

3. Weitere Bildnissammlungen

rung der gemalten ovalen Einfassung sprechen dafür, dass man die Bilder mehrerer Generationen vereinheitlichen wollte, um eine Ahnengalerie zu schaffen. Allerdings sind diese Maßnahmen nicht konsequent durchgeführt und im 19. Jahrhundert verzichtete man darauf, Neuzugänge aus Erbschaften oder Neuanschaffungen entsprechend zu integrieren. Der Umstand, dass die Familie Wylich zu Diersfordt 1831 ausstarb, dürfte in diesem Zusammenhang eine Rolle gespielt haben.⁸³⁷

Die Porträts X-Diersfordt-6, 7 und 17 (Abb. 743, 744 und 754) weisen auffällige Übereinstimmungen mit dem Bestand der Wylicher Porträts in der Sammlung v. d. Bongart auf.⁸³⁸ Da Dietrich Carl v. Wylich (X-Diersfordt-17, Abb. 754) mit Odilie v. d. Bongart (B-Paffendorf-4, Abb. 396) verheiratet war, könnte zwischen den Bildnissen eine direkte Verbindung bestehen.⁸³⁹

Die frühen Herrenporträts des 16. und vom Beginn des 17. Jahrhunderts zeichnen sich durch reichen Kettenschmuck aus. Solche Ketten – teilweise mit Gnadenpfennigen geschmückt – finden sich auch auf anderen Herrenporträts dieser Zeit und scheinen in Zusammenhang mit Hofämtern und der Staatsverwaltung gestanden zu haben.⁸⁴⁰

Historisch interessant ist die preußische Provenienz einiger Bilder, wobei die Porträts des Hofmalers Antoine Pesne besonders erwähnenswert sind. Diese Bilder kamen als Erbschaft aus der Familie Kalckstein an die v. Wylich und wurden, als der preußische Zweig der Familie die Herrschaft in Diersfordt übernahm, ins Rheinland gebracht.

Bildnissammlung Gartrop

In Schloss Gartrop existierte bis zum Verkauf 1993 eine Bildnissammlung. Diese Sammlung ist durch 16 publizierte Abbildungen dokumentiert.⁸⁴¹ Eine Ahnengalerie, die sich im Nordflügel des Schlosses befunden haben soll, lässt sich innerhalb des dokumentierten

⁸³⁷ KASTNER, Dieter: *Inventar der Urkunden des Archivs von Schloß Diersfordt bei Wesel*, Bd. 2 (1600–1800) (Inventare nichtstaatlicher Archive, Bd. 34), Köln 1993, S. 22 f.

⁸³⁸ Vgl. Werner v. d. Bongart (1640, B-Paffendorf-3, Abb. 395); Odilia v. Wylich (1646, ebd., B-Paffendorf-4, Abb. 396); Adolf v. Wylich (B-Paffendorf-28, Abb. 420); Raba v. Wylich (1662, ebd., B-Paffendorf-32, Abb. 424); unbekannter Herr (B-Paffendorf-41, Abb. 434) und unbekannte Dame (B-Paffendorf-42, Abb. 435), vgl. unten X. Anhang Exkurs 1 Abschnitt Bildnissammlung Paffendorf.

⁸³⁹ Ein Vergleich der Bildgrößen könnte eine direkte Verbindung der Bildbestände verifizieren, konnte aber im Rahmen dieser Arbeit nicht erfolgen.

⁸⁴⁰ Vgl. oben Kap. II.1.5 Kleidung und Accessoires.

⁸⁴¹ KOHL, Wilhelm (Bearb.): *Urkunden des Archivs von Schloß Gartrop*, Bd. 1 (Inventare nichtstaatlicher Archive, Bd. 25), Köln 1980, Abb. 12, 20, 21, 23–35.

III. B. Bildnissammlungen

Bestandes allerdings nicht ausmachen.⁸⁴² Die größte Gruppe wird durch drei Damenbildnisse aus der letzten Dekade des 17. Jahrhunderts gebildet.⁸⁴³ Es handelt sich um Kniestücke, die kompositorische Abhängigkeit von der kurpfälzischen Hofkunst in Düsseldorf zeigen, ohne deren künstlerische Qualität zu erreichen. Die übrigen Bilder sind wohl als Einzelporträts entstanden und umfassen auch verwandte Familien. Bei mehreren Herrenporträts aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kann ein klarer Bezug zu preußischen Militärporträts konstatiert werden.⁸⁴⁴ Letzteres ist insoweit schlüssig, als die Familie Quadt-Wykradt-Hüchtenbruck und ihre Verwandten reformiert waren und in preußischen Diensten standen.

4. Ergebnis Sammlungen

In den Bildnissammlungen rheinischer Adelsfamilien finden sich neben Ahnengalerien und Resten von Ahnengalerien unterschiedliche Bildnisgruppen. Auch wenn der Fokus dieser Arbeit auf den Ahnengalerien liegt, scheint die Betrachtung andere Konzepte zur Schaffung von Bildnisgruppen relevant. Zumal sich abzeichnet, dass Ahnengalerien nicht immer streng einer einheitlichen Konzeption folgen, sondern sich über die Generationen hinsichtlich ihrer Ausrichtung verändern können. Daher wurden am Ende dieser Zusammenfassung auch andere Bildnisgruppen aufgenommen.

Bei den in den Bildnissammlungen inkludierten Ahnengalerien handelt es sich in der Regel um die Bildnisse ausgestorbener Familien, die als Erbschaften übernommen und so aus ihrem ursprünglichen Ausstellungszusammenhang herausgelöst wurden. Nur in Ausnahmefällen, wie bei den Porträts der Familie Francken-Sierstorpf in der Sammlung Kempis, konnte weiterhin eine zusammenhängende Hängung erfolgen. Das Beispiel der Bildnisse der Familie v. Becker zeigt hingegen, dass eine einmal aufgeteilte Ahnengalerie schon von der nachfolgenden Generation lediglich als Konvolut von Einzelbildnissen wahrgenommen wurde. Entsprechend willkürlich verfuhr man mit diesen Gemälden hinsichtlich ihrer Präsentation und Weitervererbung. Nur in seltenen Fällen haben sich die neuen Eigentümer um Ergänzung der durch Teilung erfolgten Verluste bemüht oder durch nachträglichen Tausch historische Bestände wieder vereint.⁸⁴⁵

⁸⁴² GÜNTER 1968, S. 43.

⁸⁴³ X-Gartrop-1 bis 3 (Abb. 758–760).

⁸⁴⁴ X-Gartrop-4 bis 6, 11 und 13 (Abb. 761–763, 768 und 770).

⁸⁴⁵ Lediglich Max v. Kempis hat sich in dieser Hinsicht hervorgetan, vgl. oben Kap. III.B.2 Die Bildnissammlung Kempis-Rankenberg.

4. Ergebnis Sammlungen

Chronologisch betrachtet findet sich mit den Bildnissen der Familie v. Wylich aus der Sammlung Diersfordt der früheste Hinweis auf Ahnengalerien innerhalb der untersuchten Bildnissammlungen. Es handelt sich um eine landständische Adelsfamilie, die seit dem 15. Jahrhundert hohe Positionen am Klever Hof innehatte und auch später unter den brandenburgischen Herrschern große Ämtererfolge erzielen konnte. Die hier relevante Diersfordter Linie ist im 19. Jahrhundert ausgestorben. Die Bildnisreihe beginnt mit Dietrich v. Wylich zu Diersfordt (†1569) und endet nach sechs Generationen mit Christoph Carl Alexander Freiherrn v. Wylich zu Diersfordt (†1831).⁸⁴⁶ Das Bildnis der ersten Generation ist wahrscheinlich eine Kopie oder ein posthumes Porträt, doch ist von der folgenden Generation ein originales Brustbild vorhanden.⁸⁴⁷ Dieser Bildausschnitt scheint um 1600 bei den landständischen Adelsfamilien für Pendants und Bildnisreihen beliebt gewesen zu sein, denn auch in den Sammlungen Paffendorf und bei den frühen Bildnissen der Ahnengalerie Loë finden sich Entsprechungen.

Repräsentative und großformatige Bildnisse entstanden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts für Mitglieder der Kölner Stadtelite (Familien Herwegh und Geyr). In diese Bildgruppen wurden auch erfolgreiche Verwandte aufgenommen und somit der Status quo der Familien dokumentiert. Dieser aufwendige Porträtstil scheint ein Modephänomen gewesen zu sein, denn er blieb für die nachfolgenden Generationen unverbindlich und wurde nicht übernommen.

Das erweiterte Brustbild in ovaler Porträtform war hingegen längerfristig beliebt. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde es auch von den führenden Familien der Stadt Köln gewählt. Während die Bildnisse der landständischen Familie v. Wylich eine agnatische Abstammungsreihe darstellen, hat der Kölner Bürgermeister Franz de Groote (1661–1721) aus den ererbten Porträts seiner mütterlichen und väterlichen Vorfahren unter Hinzuziehung von Kopien eine Bildnisgruppe nach dem Schema einer Ahnentafel erstellen lassen. Format, Leinwandform und Rahmung fassen diese Gemälde auch formal als Gruppe zusammen. Die Betonung liegt hier auf der Versippung unterschiedlicher Familien, nicht auf einer linearen Generationenfolge. Diese Konzeption steht isoliert dar, war sie doch zur Erweiterung ungeeignet, denn bei konsequenter Fortführung hätte jede

⁸⁴⁶ Dietrich v. Wylich (X-Diersfordt-1, Abb. 738) und Christoph Carl Alexander Freiherr v. Wylich (X-Diersfordt-16, Abb. 753).

⁸⁴⁷ X-Diersfordt-2 (Abb. 739).

III. B. Bildnissammlungen

Generation eine exponentiell steigende Anzahl von Porträts der mütterlichen Seite ergänzen müssen.

Um 1700 begründen unterschiedliche Familien der städtischen und landesherrlichen Verwaltungselite Bildnisreihen. Es handelt sich um die Familien Kempis und Francken-Sierstorpf, denen mit leichter Verzögerung die Familie Becker folgt. Den Ausgangspunkt bilden jeweils Ehegattenpendants, die, der Zeit entsprechend, als erweiterte Brustbilder konzipiert sind. Bei der Familie Becker handelt es sich um Halbfigurenporträts. Die Nachfahren des 18. Jahrhunderts folgen dem jeweiligen Schema, womit sich die Entstehung von Ahnengalerien abzeichnet. Bildausschnitt, Bildgröße und Rahmung bilden in diesen Gruppen die vereinheitlichenden Elemente. Während die Familien Francken-Sierstorpf und Becker die Reihe der Ahnenporträts ab Mitte des 18. Jahrhunderts durch die Ergänzung der Porträts weiterer Familienmitglieder zu einer Familiengalerie erweitern, folgen die Kempis dem Konzept einer agnatischen Generationenfolge. Das Aussterben der Familie Becker im 18. Jahrhundert beendet die Entwicklung dort schon nach drei Generationen. Die Französische Revolution bewirkte bei den Familien Francken-Sierstorpf und Kempis eine Unterbrechung. Der letzte rheinische Vertreter der Familie Francken-Sierstorpf starb in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; er hat die Tradition der Ahnengalerie bzw. der Familiengalerie nicht fortgeführt. Im Gegensatz dazu ließ sich zwischen 1820 und 1990 jede Generation der Familie v. Kempis porträtieren, doch handelte es sich stets um Aufträge, die ohne Rücksicht auf die formalen Vorgaben der bestehenden Ahnenporträts ausgeführt wurden, darüber hinaus kann aufgrund der Quellen eine zusammenhängende Präsentation dieser Bildnisse zu jedwedem Zeitpunkt ausgeschlossen werden.

Diese Beispiele zeigen, dass zusammenhängende Porträtreihen nicht immer als Ahnengalerien anzusehen sind und neben rein agnatischen Generationenfolgen auch andere Konzepte zu Schaffung von Bildnisgruppen Anwendung fanden. Dabei sind Familiengalerien besonders eng mit den Ahnengalerien verbunden, denn aus solchen Beständen entwickelten sich häufiger Ahnengalerien und umgekehrt finden sich Ahnengalerien, bei denen die ursprünglich strenge Filiationsreihe durch die Einbeziehung weiterer Familienporträts aufgegeben wurde.

Reine Familiengalerien kommen ebenfalls vor. In diesen werden die lebenden Mitglieder eines Hauses oft mit Hinweisen auf ihre Verdienste, Ämtererfolge oder familiären

4. Ergebnis Sammlungen

Verbindungen inszeniert. Die um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen einheitlichen Porträts der Familie v. Varo sind hierfür ein Beispiel. Spätere Erweiterungen oder Ergänzungen sind in diesem Fall unterblieben. Ebenfalls um die Mitte des 18. Jahrhunderts ließen sich Mitglieder der Familie v. Ruys porträtieren. Auch hier wurden lediglich die lebenden Mitglieder erfasst. Eine Ahnengalerie ist auch aus dieser Gruppe nicht hervorgegangen.

Eine Besonderheit stellt die Kindergalerie der Familie Loë dar. Diese ist im Untersuchungsbereich einmalig, da hier über mehrere Generationen hinweg die Kinder der Familie porträtiert wurden.⁸⁴⁸ Rahmung, Form und Ausschnitt der Bilder entsprechen sich, so dass eine höchst homogene Bildnisgruppe entstanden ist.

Kindergruppen sind häufiger vertreten, so bei den Porträts von sechs Töchtern der Familie Salm-Reifferscheidt vom Ende des 17. Jahrhunderts (ehemalige Sammlung Dyck), den fünf Kinderporträts der Familie Geyr v. Schweppenburg (Sammlung Müddersheim) aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts, den vier Kinderbildnissen der Familie v. Märcken (Sammlung Myllendonk), die 1784 von Hermann Josef Greuter gemalt wurden, und den zehn Kinderporträts der Familie Salm-Reifferscheidt (Benedikt Beckenkamp, ca. 1785). Eine generationenübergreifende Tradition, wie im Fall Loë, hat sich daraus jedoch nicht entwickelt.

⁸⁴⁸ Vgl. unten Exkurs 1 Bildnissammlung Loë-Wissen.

III. C. Sammlungsübergreifender Vergleich

Es hat sich gezeigt, dass die Form und die Gestaltung von Ahnengalerien von vielfältigen Faktoren abhängen. Den größten Einfluss haben dabei der in der Epoche vorherrschende Zeitgeschmack, der gesellschaftliche Rang der Auftraggeber und die Gepflogenheiten der Standesgenossen. Für das 17. und 18. Jahrhundert zeichnen sich drei Entwicklungslinien ab. Der Spitze des regionalen Adels, den reichsunmittelbaren Häusern mit landesherrlichen Herrscherrechten, war ursprünglich das ganzfigurige Porträt vorbehalten. Wenn die reiche und mächtige landständische Familie v. Virmond diesen Bildausschnitt für ihre Ahnengalerie übernimmt, so ist dies einerseits der Entstehungszeit im Hochbarock, andererseits anlassbezogen dem umfangreichen Um- und Ausbau des Stammschlusses zuzuschreiben. Obwohl fast nie ein genaues Datum für die Schaffung von Ahnengalerien zu ermitteln war, hat die Analyse der Bestände ergeben, dass fast immer Um- oder Ausbauten der Schlösser den Anlass bildeten.⁸⁴⁹ Die ganzfigurigen Ahnengalerien stehen tendenziell am Beginn der regionalen Entwicklung und entstanden en bloc. Das einmal etablierte Bildschema dieser Ahnengalerien wird von nachfolgenden Generationen übernommen, auch wenn sich im allgemeinen Porträtgeschmack ein Wandel, etwa zu kleineren Formaten, bemerkbar macht.

Bei den Bildnisreihen landständischer Familien taucht um 1600 häufiger das Brustbild auf und bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts überwiegen in den Bildnissammlungen Darstellungen, auf denen nur die Oberarme abgebildet sind. Auch in der Epoche des Hochbarocks bevorzugt der landständische rheinische Adel das mittlere Format und bleibt dieser Grundhaltung bis zum Ende des 18. Jahrhunderts treu. Die kleinen Bildausschnitte der Ahnengalerie in Wissen entsprechen dieser generellen Entwicklung und dem damaligen Zeitgeschmack gleichermaßen.

Einen dritten Traditionsstrang stellen die Porträts der kölnischen Patrizier dar. Schon Ende des 16. Jahrhunderts ist in diesem Milieu das großzügige Halbfigurenporträt beliebt, das nicht selten zum Dreiviertelporträt erweitert wird. Die künstlerische Qualität ist in der Regel höher als bei den landständischen und sogar bei den hochadeligen Auftraggebern. Im Hochbarock sind es vor allem die Familien der kölnischen Elite, die sich in großformatigen Gemälden in Szene setzen lassen, doch sind aus diesen Bildnissen in der Regel

⁸⁴⁹ So können die Ahnengalerien in Neersen, in Dyck, in Wickrath, Wissen und Frens alle in Zusammenhang mit größeren Umbaumaßnahmen gesetzt werden.

4. Ergebnis Sammlungen

keine entsprechenden Ahnengalerien erwachsen. Wie das Beispiel der Familie Geyr zu Schweppenburg in Müddersheim zeigt, ließen nachfolgende Generationen ihre Porträts entsprechend einer gewandelten Mode in kleineren Formaten ausführen. Ebenfalls der allgemeinen Mode folgend, wählten die Vertreter der Verwaltungselite zu Beginn des 18. Jahrhunderts für ihre Porträts mittlere Formate. Aus diesen Bildern entwickelten sich dann im Verlauf des 18. Jahrhunderts einheitlich gestaltete Ahnengalerien.

Während die frühen Ahnengalerien einem strengen genealogischen Konzept entsprachen und lange Filiationsreihen bildeten, zeigt sich bei den Bildnissammlungen der landständischen Familien und des Beamtenadels die Tendenz, bedeutende lebende Vertreter des Geschlechts und verschwägerter Familien einzubeziehen. Wo solche Bilder eine einheitliche Ausstattung bilden, könnte man von Familiengalerien sprechen. Die Betonung liegt neben der Darstellung der lebenden Mitglieder einer Familie auf deren Ämtererfolgen. Orden, Ornate und andere Rang- bzw. Standesabzeichen spielen auf diesen Porträts eine große Rolle, selbst wenn die Gemälde nur einen mittleren Bildausschnitt besitzen. Solche Familiengalerien sind allerdings nicht immer klar von den Ahnengalerien zu scheiden, da sie oft die direkten Vorfahren des jeweiligen Besitzers einbeziehen.

Mit dem Aussterben einer Familie endet in der Regel auch das Interesse für deren Ahnengalerie. Allerdings zeigt das Beispiel der Ahnengalerie der Virmond aus Neersen, dass ein großer Bildbestand auch im Eigentum verwandter Erben eines anderen Stammes über Jahrhunderte erhalten bleiben kann. Kleinere Bildbestände waren für Aufteilung anscheinend anfälliger, wie das Beispiel der Familie v. Becker zeigt.

Die Französische Revolution bedeutete in mehrfacher Hinsicht einen Bruch. Zunächst einmal galt der Adel als abgeschafft, war seiner ständischen und steuerrechtlichen Privilegien beraubt und musste sich um sein wirtschaftliches Überleben kümmern. In dieser Situation verlor die vormalige Binnendifferenzierung des Adels ebenso ihre Bedeutung wie adelige Repräsentations- und Legitimationsstrategien durch Ahnengalerien. Reichständische Familien wie die v. Wykradt wurden für verlorenen Grundbesitz anderenorts entschädigt und verließen das Rheinland. Auf diese Weise wurden auch Ahnengalerien und Bildnissammlungen transloziert und aus dem ursprünglichen Ausstellungszusammenhang gebracht. Doch weder für die Familien, die das Rheinland dauerhaft verließen, noch für jene, die nach anfänglicher Flucht zurückkehrten, hatten repräsentative Porträts, geschweige denn Ahnengalerien, in den nächsten 20 Jahren Aktualität. In preußischer

III. C. Sammlungsübergreifender Vergleich

Zeit formierte sich ein Teil des rheinischen Adels, um politische und wirtschaftliche Vorrechte zurückzugewinnen, doch erst 1826 kam es durch den Rheinischen Provinziallandtag erneut zu einer Reprivilegierung und Abstufung des Adels.⁸⁵⁰ Von besonderer Bedeutung war für die vormals landständischen Familien⁸⁵¹ die Gründung der „Genossenschaft des Rheinischen ritterbürtigen Adels“ 1837, deren Mitglieder von landesherrlicher Seite mit erb- und steuerrechtlichen Privilegien ausgestattet wurden.⁸⁵² Der Umstand, dass die Familie Beissel von Gymnich, als Gründungsmitglied der Genossenschaft, schon kurze Zeit später eine Ahnengalerie für Schloss Frens beauftragt hat, kennzeichnet das neue Selbstbewusstsein dieser Adelsgruppe. Gleiches gilt für die repräsentativen Bildaufträge der Familie Mirbach und auch die Weiterführung der Ahnengalerie der Familie Loë ist in diesem Zusammenhang zu sehen. Das erneute Interesse an der Porträtmalerei konnte aber auch beim übrigen Adel beobachtet werden. Es lässt sich jedoch eher von konservierenden Maßnahmen in Bezug auf die Bildnisbestände sprechen. Durch Ankäufe oder Kopieaufträge ergänzte man die Sammlungen, berücksichtigte bei etwaiger Erbteilung die Verbindung der Gemälde zum Stammhaus und führte die Tradition der bestehenden Ahnengalerien weiter. Es wurden aber keine neuen Ahnengalerien begründet. Diese Grundhaltung bestand, sich allmählich abschwächend, bis zum Zweiten Weltkrieg fort. Danach können Kriegsverluste und Beschädigungen nicht mehr vollständig ergänzt werden, durch den Verkauf von Schlössern verlieren einige Ahnengalerien und Bildnissammlungen ihre angestammten Ausstellungsorte und öfter kommt es nun zur Auflösung von Gemäldebeständen im Zuge von Erbteilungen.

⁸⁵⁰ Zwar waren im 2. Stand der Rittergutsbesitzer auch bürgerliche Eigentümer einbezogen, doch war der Adel auch im 1. Stand der Standesherrn vertreten und somit politisch überrepräsentiert, vgl. GERMANN/LANGBRANDTNER 2013, S. 261 f.

⁸⁵¹ Für die Aufnahme in die Genossenschaft war der Besitz eines landtagfähigen Rittergutes in der Rheinprovinz und der Abstammungsnachweis von acht ritterbürtigen Ahnen Voraussetzung, vgl. KISKY, Wilhelm: „Die Familien, die der Genossenschaft angehören oder angehört haben“, in: *Die Genossenschaft des Rheinischen ritterbürtigen Adels 1837–1937. Festschrift zur Erinnerung an den hundertsten Jahrestag ihrer Gründung*, Gemünden (Hunsrück) 1937, S. 49–139.

⁸⁵² Dabei ging es in erste Linie um das Vorrecht dieser Adelsfamilien auf eine autonome Erbregelung ohne rechtliche Beschränkungen hinsichtlich Pflichtteilung und ohne kostspielige Gründung von Majoraten oder Fideikommissen, vgl. SALIS-SOGLIO STELLUNG 1937, S. 17.

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

In den vorherigen Kapiteln wurde die Entwicklung des rheinischen Adelsbildnisses, rheinischer Ahnengalerien und Bildnissammlungen auf der Grundlage des vorhandenen oder dokumentierten Bildbestands nachgezeichnet. Für die Rekonstruktion historischer Ausstellungssituationen erwiesen sich dabei mehrfach Inventare als hilfreiche Quelle. Inventare liefern allerdings nicht nur Informationen über den faktischen Gemäldebestand zu einem bestimmten Zeitpunkt, sie geben auch Anhaltspunkte für die historische Bewertung der Porträtbestände.

Da die Inventarisierung von Mobilien häufig raumweise erfolgte, lässt sich nicht nur erkennen, in welchen Zimmern Familien- oder Ahnenporträts hingen, sondern auch, welche Funktion und repräsentative Bedeutung die Ausstellungsräume innerhalb eines Hauses hatten. Es wäre sicherlich verfehlt, die Platzierung von Porträts als reinen Ausdruck adeligen Repräsentationswillens aufzufassen, denn es ist offensichtlich, dass die Raumdekoration ebenso von individuellen Vorlieben, praktischen Erwägungen oder architektonischen Gegebenheiten beeinflusst wurde. Eine umfangreiche, den Raum dominierende Porträtausstattung wird hingegen nur im Ausnahmefall auf willkürliche Faktoren zurückzuführen sein. Hier erlaubt der Kontext, in den die Porträtgruppe gestellt wurde, Rückschlüsse auf die den Porträts zugemessene Bedeutung.

Während sich der repräsentative Stellenwert der Gemälde durch ihre Platzierung innerhalb der Häuser nur indirekt ableiten lässt, liefern Gemäldetaxierungen konkrete Aussagen zum Wert der Bilder. Weil Rechnungen fast vollständig fehlen, sind Taxierungen die wichtigste Quelle zur finanziellen Beurteilung von Porträts durch Zeitgenossen. Da in der Regel sämtliche Bilder eines Hauses bewertet wurden, können die Werte der Porträts mit denen der übrigen Gemälde verglichen werden.

Als Grundlage der folgenden Ausführungen dienten Inventare, in denen der Hausrat und die Ausstattung unterschiedlicher Herrenhäuser verzeichnet wurden. Ergänzt werden diese Inventare durch Bildtaxierungen, Versteigerungsprotokolle und Versicherungspolice. Es handelt sich dabei um Bestände aus Archiven, die im Zusammenhang mit den untersuchten Ahnengalerien und Bildnissammlungen eingesehen wurden. Soweit sich in diesen Archiven signifikante Quellen zum Porträtbestand anderer Häuser oder Sammlungen befanden, wurden diese hier berücksichtigt. Eine umfassende systematische Analyse zum historischen Porträtbestand in rheinischen Adels Haushalten konnte hier allerdings nicht geleistet werden. Art und Umfang des vorliegenden Archivmaterials rechtfertigen

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

allerdings den Versuch, sich der zeitgenössischen Beurteilung und Bedeutung von Familienporträts anzunähern.

Insgesamt wurden 37 Inventarlisten aus vier Jahrhunderten ausgewertet. Das früheste Dokument stammt aus dem Jahr 1640 und verzeichnet das Inventar von Schloss Dyck nach dem Tod des Altgrafen Ernst Friedrich zu Salm-Reifferscheidt.⁸⁵³ Das späteste Inventar wurde im Zusammenhang mit einer Feuerversicherung der Ausstattung von Schloss Frens in den 1930er Jahren angelegt.⁸⁵⁴ Mit 24 Inventaren ist das 18. Jahrhundert am besten vertreten, gefolgt vom 19. Jahrhundert mit acht Inventaren. Drei Inventare stammen aus dem 17. und zwei Inventare wurden im 20. Jahrhundert angefertigt.

Die Inventare wurden aus verschiedenen Gründen angelegt. Mal dienten sie zu Regelung und Aufteilung eines Nachlasses, mal nutzte man sie als Kontrollmittel beim Beginn einer Vormundschaft, aus Anlass der Vermietung oder Verpachtung einer Immobilie oder zur Festsetzung einer Versicherungssumme. Schon aufgrund dieser unterschiedlichen Funktionen variieren die Inventare beträchtlich. Nicht immer ist der Wert der aufgelisteten Gegenstände geschätzt worden, und auch welche Gegenstände erfasst wurden, ändert sich nicht nur abhängig von der Funktion des Inventars, sondern wird auch vom individuellen Fokus der Person bestimmt, die das Inventar anlegte.

Besonders wertvolle Sachgruppen wie Silber, Kupfer, Leinwand, aber auch Glas und Porzellan wurden häufig in Sammelinventaren zusammengefasst. Für Gemälde ließen sich solche Inventare ab dem 18. Jahrhundert nachweisen.⁸⁵⁵

Die Bedeutung von Gemälden lässt sich, wie oben angedeutet, auch indirekt ablesen. Während Bettstätten in sämtlichen Inventaren des 17. und 18. Jahrhunderts bis zum letzten Kissen und Strohsack erfasst wurden, sind Hinweise auf Gemälde und Porträts sehr allgemein oder fehlen überhaupt.⁸⁵⁶ Bis zum zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts wurden

⁸⁵³ Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 110, S. 63–82.

⁸⁵⁴ Archiv Schloss Frens, Rentearchiv unverzeichnet.

⁸⁵⁵ Es handelt sich um Einzelfunde, auf die mich Dr. Langbrandtner aufmerksam gemacht hat. Ein Inventarverzeichnis von Schloss Heltorf, ca. 1790, mit gesonderter Auflistung der in der Galerie befindlichen Gemälde, vgl. Archiv Schloss Heltorf, Bestand P2, 31a. Ein Verzeichnis der Gemälde des Grafen Max v. Loë zu Schloss Wissen, undatiert, aber zwischen 1849 und 1871, vgl. Archiv Schloss Wissen, Akten Wissen 1 – Nr. 1. Eine Gemäldeaufnahme in Haus Unkel von 1888, vgl. Archiv Tempelhof, Nr. 307.

⁸⁵⁶ Lediglich summarische Nennung in den Inventaren Dyck (1640), Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 110; Frens (1692), Archiv Schloss Frens, Urkunden, Caps. XXXVII, Conv. 4, Nr. 58; Paffendorf (1714), Paffendorf (1742), beide Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten Nr. 3, 54 und Wolfershof (1801), Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 296. In den Inventaren Schloss Born (1713)

4. Ergebnis Sammlungen

in den untersuchten Inventaren Gemälde nur sporadisch erfasst und gar nicht bewertet.⁸⁵⁷ Erst für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts liegen vermehrt Gemäldetaxierungen vor.⁸⁵⁸

Es ist schwer zu sagen, ob der Sachwert der Gemälde vorher als unerheblich empfunden wurde, die Gemälde nicht als Mobilien, sondern als fester Bestandteil des Raumes galten oder die Gutachter sich außerstande sahen, eine Bewertung vorzunehmen.

Wenn Bilder erfasst wurden, unterschied man in der Regel das Genre, so dass sich die Porträts im Gemäldebestand ermitteln lassen.⁸⁵⁹ Manchmal werden die Namen der Dargestellten genannt, aber nur selten zeigen die Quellen an, dass es sich bei dem betreffenden Modell um einen Vorfahren handelt oder dass die dargestellte Person bereits verstorben ist. Dann heißt es beispielsweise: „Conterfeit Graven Werners hochsel. Andenk.“⁸⁶⁰, „Portrait selig verstorbene junge Herrschaft vorstellend“⁸⁶¹ oder „zwey Portraits weylant Hr. und Frau Canzlerin“.⁸⁶² Es wird also der Tod und damit das Andenken an die dargestellte Person betont, nie ihre konkrete Position in einer Ahnenreihe. Der einzige Hinweis auf die genealogische Bedeutung der Dargestellten findet sich Ende des 17. Jahrhunderts in einem Inventar von Schloss Frens, wo die Modelle eines Bildes als „der alt Vatter und Mutter dieses Hauses Frens“ beschrieben werden.⁸⁶³ Der Begriff „Ahnenporträt“ taucht in den Inventaren nirgends auf.

Überwiegend wird in den Inventaren von Familienporträts oder Familienstücken gesprochen, ohne näher auf die dargestellte Person einzugehen. Im 19. und 20. Jahrhundert ändert sich daran nichts, wobei nun gelegentlich darauf hingewiesen wird, dass es sich um „alte Familienbilder“⁸⁶⁴ handelt, und manchmal das entsprechende Jahrhundert erwähnt wird.⁸⁶⁵

und Schloss Dyck (1725) wurden gar keine Gemälde genannt. Im letzten Fall wird für das ganze Hochschloss lediglich die Ahnengalerie als Bildausstattung erwähnt, vgl. Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten Nr. 12, 39a, fol. 101r–103v und Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 214, S. 109 f.

⁸⁵⁷ Gemälde werden nur vereinzelt gelistet: Dyck 1640, Frens 1692, Born 1713, Paffendorf 1714, Born 1719, Dyck 1725.

⁸⁵⁸ Gemälde erfasst, aber nicht taxiert: Müddersheim 1726, Born 1739, Paffendorf 1742, Hueth 1752, Landesarchiv NRW Herrschaft Hueth, Akten I, Nr. 774, Bornheim 1755.

⁸⁵⁹ Im Inventar Schloss Paffendorf von 1714 werden lediglich „Schildereyen“ erwähnt, Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten Nr. 3, 54.

⁸⁶⁰ Inventar Schloss Dyck 1640, Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 110.

⁸⁶¹ Inventar Schloss Bornheim 1755, Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten Nr. 2, 52.

⁸⁶² Inventar Haus Born 1759 f., Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten 12, 39a, fol. 163v.

⁸⁶³ Inventar Schloss Frens 1693, Archiv Schloss Frens, Urkunden, Caps. XXXVII, Conv. 4, Nr. 58, S. 10.

⁸⁶⁴ Inventar zur Feuerversicherung Schloss Frens 1930er Jahre.

⁸⁶⁵ Nachlassinventar des Herrn v. Bianco 1855, vgl. Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 318.

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

1. Die repräsentative Funktion des Porträts in der Raumausstattung

Dieser Abschnitt stellt Inventare vor, in denen die Hängung von Porträts innerhalb der adeligen Raumausstattung dokumentiert ist. Von dieser Prämisse wurde nur dann abgewichen, wenn zentrale Ahnengalerien oder Bildnissammlungen dieser Arbeit zur Ausstattung gehörten, das Inventar aber bezüglich der Ausstellungssituation nur geringe oder keine Hinweise gab.

Für die repräsentative Bedeutung von Porträts spielt die Funktion der Räume und der sich daraus ergebende Ausstellungszusammenhang eine wichtige Rolle. Die Inventare stammen aus der Zeit von 1640 bis 1935, aus Gebäuden von unterschiedlichem Zuschnitt und variierendem Stellenwert für die Besitzerfamilien. Es sind daher vielfältige und sich wandelnde Nutzungsanforderungen der Räume ebenso zu berücksichtigen wie die spezifische Bedeutung, die ein Besitztum zur Zeit der Erstellung des Inventars für die Eigentümer hatte.

Dyck 1640

Im Jahr 1640 war Schloss Dyck eines von mehreren Besitztümern der Grafen Salm-Reifferscheidt. Dyck zeichnete sich durch seinen reichsunmittelbaren Status aus, rangierte aber in seiner Bedeutung für die Familie hinter Bedburg und wurde erst nach der Teilung des Hauses Salm-Reifferscheidt (1649) zum Lebensmittelpunkt der jüngeren Linie.⁸⁶⁶ Das Schloss war 1640 als wichtige Zweitresidenz der reichsunmittelbaren Adelsfamilie vollständig und kostbar ausgestattet. Im Inventar werden die herrschaftlichen Aufenthaltsräume als Stuben oder Kammern bezeichnet.⁸⁶⁷ Es handelt sich also um mit Öfen geheizte Stuben oder mit Bettstätten und Kaminen ausgestattete Kammern, die aber auch Wohnfunktion hatten.⁸⁶⁸ Obwohl viele Kammern nebeneinanderlagen, belegt ihre Möblierung, dass sie jeweils als eigenständige Wohn- und Schlafzimmer fungierten. Nur die Hausherrin besaß ein Appartement, das aus Schlafkammer, Vorzimmer und Stübchen bestand.⁸⁶⁹ Außerdem war nur dem sogenannten „Frawen Zimmer“ eine daneben gelegene

⁸⁶⁶ BREMER 1959, S. 70 f.

⁸⁶⁷ Darüber hinaus gibt es noch Sakral-, Wirtschafts- und Erschließungsräume: die Kapelle, die Küche, den Weinkeller, die Botteley oder den Gang, vgl. Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 110, S. 63–82.

⁸⁶⁸ Diese Kammern waren mit Tischen und mehreren Sesseln ausgestattet und somit zum Empfang und Aufenthalt eingerichtet.

⁸⁶⁹ Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 110, S. 75 ff.

1. Die repräsentative Funktion des Porträts in der Raumausstattung

„Zimmer Kammer“ zugeordnet.⁸⁷⁰ Durch die beigegebenen Namen erfahren wir, wer die jeweiligen Räume bewohnte oder wo sie im Gebäude lagen. Zwei Kammern sind nach wichtigen Besitzungen der Familie benannt und aufwendiger dekoriert. Die „Salmische Kammer“ war mit dem Bildnis des Prinzen Moritz geschmückt.⁸⁷¹ Die umfangreichste Porträtausstattung befand sich in der „Reifferscheider Kammer“, wo fünf Schildereien von ungenannten Herzögen und Grafen hingen.⁸⁷² Das einzige als Familienporträt identifizierbare Bildnis war im Stübchen der gnädigen Frau ausgestellt.⁸⁷³ Ein zentraler Hauptraum lässt sich nicht ausmachen. Auch die sogenannte „Große Kammer“ war mit einem Bett ausgestattet und diente demnach als repräsentatives Gemach. In diesem Raum befand sich ein Porträt des Landgrafen v. Hessen.⁸⁷⁴ Die „Schildereyen“, „Tafeln“ und „Conterfeiten“ verteilen sich insgesamt gleichmäßig über die Hauptzimmer des Schlosses. Sie kommen in den Stuben und Kammern gleichermaßen vor. Ein besonders ausgestatteter Festsaal wird nicht genannt.

Wissen 1692

Schloss Wissen war 1692 der Hauptsitz der landständischen Adelsfamilie v. Loë. Es war damals im Besitz des kurpfälzischen Kämmerers Philipp Christoph Freiherr v. Loë (1647–1708)⁸⁷⁵, der Herr über insgesamt sechs Unterherrschaften war.⁸⁷⁶ Nach dem Tod seiner Mutter, der Freifrau Anna Franziska v. Loë (†1692), wurde ein Inventar der Mobilien des Hauses Wissen aufgestellt.⁸⁷⁷ Hinsichtlich der Raumbezeichnungen überwiegen auch hier unterschiedliche Kammern, die mit ein bis zwei Gemälden geschmückt waren und gleichermaßen Schlaf- und Wohnfunktion hatten. Der Hälfte dieser Räume waren Garderoben zugeordnet, in denen sich in der Regel ein Bett für die Dienerschaft befand. In der „Weißen Kammer“ und in der Kammer des Hausherrn fällt die Gemäldeausstattung mit vier bzw. fünf Bildern reicher aus. Des Weiteren werden Gemälde im Saal im Vorderhaus (neun Bilder), in der Salette (ein Bild), in der Rüstkammer (drei Bilder) und vor der Kapelle (drei Bilder) erwähnt. Der große Saal besaß mit 60 großen und kleinen Gemälden die reichste Bildausstattung; ob sich darunter auch Familienbildnisse

⁸⁷⁰ Ebd., S. 77 ff.

⁸⁷¹ Ebd., S. 74.

⁸⁷² Ebd., S. 70.

⁸⁷³ Ebd., S. 77.

⁸⁷⁴ Ebd., S. 75.

⁸⁷⁵ Vgl. oben Anm. 580. (Zu seiner Person vgl. GHdA Bd. 28, S. 272 u. KASTNER 2008, S. 15.)

⁸⁷⁶ KASTNER 2008, S. 15.

⁸⁷⁷ Archiv Schloss Wissen, Akten Nr. IX-4-D [o. Pag., M.W.].

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

befanden, ist nicht dokumentiert. Nur in der Kammer des Hausherrn werden ausdrücklich Porträts erwähnt, ansonsten wurde in dem Inventar durchgängig der Begriff „Schilderey“ verwendet.

Frens 1692/93

Fast gleichzeitig (1692/93) wurde nach dem Tod des kurkölnischen Erbkämmerers Ferdinand Raitz v. Frenz durch den Notar Hermannus Peters das Inventar von Schloss Frens angelegt.⁸⁷⁸ Frens war zu diesem Zeitpunkt der Hauptsitz der Familie Raitz v. Frenz. Stuben und Kammern bilden auch hier die hauptsächlich herrschaftlichen Aufenthaltsräume, wobei die Kammern, wie in Dyck, als autonome Einzelräume erscheinen. Zwar wird ein Kabinett erwähnt, doch gehört es nicht zu einem Appartement.⁸⁷⁹ Aus dem Inventar geht hervor, dass die große Salette, der repräsentative Hauptraum des Schlosses, auch als Speisesaal diente.⁸⁸⁰ Auf dieses Zimmer konzentrierte sich die Bildausstattung des Hauses mit mindestens 46 Gemälden.⁸⁸¹ Neben Landschaften, Stilleben und pastoralen Motiven wurden hier 15 Porträts aufbewahrt, darunter eine große Landschaft, auf welcher der „alt Vatter und Mutter dieses Hauses Frens“ abgebildet waren.⁸⁸² Es wird damit das große Gruppenbildnis, die sogenannte *Stollberger Brautwerbung*, gemeint sein, welches sich noch heute in Schloss Frens befindet. Die übrigen Bildnisse der Salette zeigten Mitglieder verschiedener angeheirateter Familien. Dabei handelte es sich um Einzelbildnisse und Pendants unterschiedlicher Größe und Provenienz. Eine einheitliche Ahnengalerie gab es in Frens zu diesem Zeitpunkt nicht.

Born 1719, 1739, 1759

Besonders gut ist die Quellenlage zur Ausstattung von Schloss Born (heute Provinz Limburg, Niederlande). Diese Anlage war der Hauptsitz der Grafen v. Leerodt zu Born und im Besitz des kurpfälzischen Geheimen Rats Hermann Franz Graf v. Leerodt (1692–1758).⁸⁸³ Das Haus ist durch Inventare von 1719, 1739 und 1759 so genau beschrieben,

⁸⁷⁸ Archiv Schloss Frens, Urkunden, Caps. XXXVII, Conv. 4, Nr. 58, S. 1–18.

⁸⁷⁹ Ebd., S. 11.

⁸⁸⁰ Die Bezeichnung Salette bezeichnet einen kleinen Saal, der in der Regel als Speisezimmer dient.

⁸⁸¹ Es handelt sich um über 40 Gemälde, Archiv Schloss Frens, Urkunden, Caps. XXXVII, Conv. 4, S. 9 f.

⁸⁸² Ebd., Nr. 58, S. 10.

⁸⁸³ OIOTMAN Bd. 9, S. 390.

1. Die repräsentative Funktion des Porträts in der Raumausstattung

dass sich Konstanten und Veränderungen der Innenausstattung ermitteln lassen.⁸⁸⁴ Schon 1719 besaß das Schloss eine reiche Gemäldeausstattung. Ein in der Akte erwähntes, 213 Positionen umfassendes Gemäldeinventar ist nicht erhalten.⁸⁸⁵ Aus den überlieferten Unterlagen geht allerdings hervor, dass Fürsten- und Familienporträts in dieser Gemäldeliste unberücksichtigt blieben. Sie sind durch das Inventar der Innenausstattung dokumentiert. Für 1719 werden 22 Porträts genannt, wobei sich mehr als die Hälfte dieser Bilder auf zwei Räume verteilten. Keins dieser Zimmer war als Ahnengalerie eingerichtet. Von den sechs Bildnissen im oberen Saal hatte nur das Porträt eines Domherrn v. Leerodt direkten Bezug zur Familie. Im sogenannten „Neuen Saal“ waren mehrere Bildnisse von Familienmitgliedern des 17. und 18. Jahrhunderts ausgestellt, doch ergab sich aus diesen Porträts keine fortlaufende Ahnenreihe.⁸⁸⁶ Im Treppenhaus befand sich eine größere Porträtreihe, hierbei handelte es sich aber um die Bildnisse der Gesandten zum Friedensschluss in Nimwegen.⁸⁸⁷

Im Jahr 1739 waren 37 Porträts im Haus vorhanden. Der obere Saal wird nun als „Billard“ bezeichnet. Mit 73 Bildern konzentrierte sich die Gemäldeausstattung des Schlosses auf diesen Raum, es waren aber nur noch fünf Porträts darunter. Im „Neuen Saal“, nun als „große Salette“ bezeichnet, hingen inzwischen 13 Familienporträts. Damit diente dieses Zimmer offensichtlich der dynastischen Repräsentation, war aber nicht als regelrechte Ahnengalerie eingerichtet. Die Modelle werden 1739 zwar nicht genannt, aufgrund der 1719 und 1759 gemachten Angaben erscheint eine Ausstattung als Ahnengalerie jedoch unwahrscheinlich. In dem zwischen Salette und Speisezimmer gelegenen Nebenraum wurden 1739 acht alte Porträts gezeigt. Es fehlen auch hier Angaben zu den dargestellten Personen.

Im Jahr 1758 war Hermann Franz Graf v. Leerodt zu Born ohne männlichen Erben verstorben, so dass das Fideikommiss der Familie seinem Bruder zufiel. Zur Regelung

⁸⁸⁴ Inventar d. Leerodtschen Hauses Born, 1719–1759, Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten 12, 39a.

⁸⁸⁵ Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten 12, 39a., fol. 109v.

⁸⁸⁶ Die Porträts zeigten folgende Personen: Johann Arnold v. Leerodt, der 1662 die Herrschaft Born erworben hatte, dessen Bruder Johann Werner v. Leerodt (Domherr zu Paderborn und Osnabrück), deren Neffen Franz Wolfgang Freiherr v. Leerodt zu Leerodt (†1684) und Johann Arnold Graf v. Leerodt zu Born (†1717) mit seiner Ehefrau Adriana Alexandra, geb. v. Wylich zu Winnenthal. Zwei weitere Damenporträts konnten der Familie nicht zugeordnet werden, vgl. Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten 12, 39a., fol. 107v–108r.

⁸⁸⁷ Höchstwahrscheinlich handelte es sich um Kupferstiche von Hermann Heinrich Quiter.

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

der Erbaseinandersetzung mit der Witwe und den Töchtern des Grafen wurden mehrere Inventare über den Nachlass angelegt. Dem Inventar des Schlosses Born von 1759 ist zu entnehmen, dass der Porträtbestand inzwischen auf 42 Positionen angewachsen war. Die Gemäldeausstattung im Billardsaal war im Wesentlichen unverändert. Die Porträts im „Neuen Saal“ sind nun genauer beschrieben. Im Vergleich zur Ausstattung im Jahr 1719 hat sich die Zusammensetzung der Porträts verändert.⁸⁸⁸ Eine neue Generation der Familie Leerodt ist mit ihren Porträts nachgerückt, während die Bildnisse der nun entfernteren Verwandten aussortiert wurden. Der Hauptsaal von Schloss Born wurde also in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf aktuellem Stand gehalten. Hier fanden sich die Bildnisse der direkten Vorfahren, die des jeweiligen Stammherren und seiner Ehefrau und die seiner Geschwister. Anders als bei einer Ahnengalerie wurden hier vor allem die lebenden Mitglieder der Familie erfasst, wobei durch das Inventar ihre kirchlichen und militärischen Ämter und Würden übermittelt wurden.⁸⁸⁹ Das Augenmerk war damit auf die gegenwärtige Machtfülle der Familie und nicht auf eine historische Ahnenreihe gerichtet. Die Porträtausstattungen der Speisestube (sieben Familienporträts) und des „Alten Saals“ (sechs Familienporträts) entsprachen dieser Konzeption, auch in diesen Räumen zeigten die Bildnisse nur die direkten Vorfahren und nächsten Verwandten des Schlossbesitzers. Eine mehrere Generationen umfassende Ahnengalerie existierte nicht.

Wie bereits erwähnt, galt es ab 1758, den Nachlass des Grafen Hermann Franz v. Leerodt zu regeln. Dazu hatte seine Witwe bereits 1758 eine Aufstellung aller Mobilien angefertigt, die als persönliches Eigentum vom Bestand des Fideikommisses zu trennen waren. Insgesamt werden in dieser Liste sieben Porträts genannt. Dabei handelte es sich um Herrscherbildnisse und Porträts Verwandter der Gräfin. Am Ende der Aufstellung bezieht sie sich jedoch ausdrücklich auf jene Familienporträts, die ihrem Mann vor und während der Ehe geschenkt oder von ihm gekauft wurden, und überlässt die Entscheidung, wie mit diesen Bildern zu verfahren sei, ihrem Schwager, dem neuen Fideikommissherrn.

⁸⁸⁸ Im Jahre 1719 sind lediglich sieben Bildnisse genannt, 1739 sind es 13. Bis 1759 verändert sich die Anzahl nicht mehr.

⁸⁸⁹ Die Unterscheidung der Porträts erfolgt aufgrund der unterschiedlichen Ämter; lediglich der aktuelle Stammherr und seine Gattin sind mit ihren Vornamen genannt, vgl. Inventar Haus Born 1719–1759, Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten Nr. 12, 39a, fol. 163v und 164r.

1. Die repräsentative Funktion des Porträts in der Raumausstattung

Für die Räume von Schloss Born tauchen im Verlauf des 18. Jahrhunderts Funktionszuweisungen auf. Der obere Saal wird ab 1739 als „Billard“ bezeichnet, ein weiteres Zimmer im Obergeschoss dient nun ausdrücklich als Bibliothek. Eine gesonderte Speisestube ist bereits 1719 vorhanden; hier haben wir es mit dem alltäglichen Esszimmer der Familie zu tun. Dieser Raum wird dann zwischen 1739 und 1759 mit Familienporträts ausgestattet. Der Hauptteil der Familienporträts war allerdings zwischen 1719 und 1759 im sogenannten „Neuen Saal“ ausgestellt. Dieser Raum war das repräsentative Zentrum des Hauses und demonstrierte durch die Porträts auch die dynastischen Ansprüche der Familie. Als Ergänzung dazu ist der Saal im oberen Geschoss zu verstehen. In der Kombination von Billardzimmer und Gemäldegalerie war er zum Divertissement der Gäste bestimmt. Das Zimmer diente dem Spiel und der Kunstbetrachtung. Hier demonstrierten die Gemälde den Reichtum und die Kennerschaft der adeligen Kunstsammler, nicht deren genealogische Abstammungsreihe.

Dyck 1725

Nachdem Dyck seit 1649 zum Hauptsitz der jüngeren Linie der Grafen zu Salm-Reifferscheidt geworden war, erfolgten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Umbau und die Erweiterung des Schlosses. In Dyck zeigt sich dementsprechend 1725 eine stärkere Diversifizierung der herrschaftlichen Wohn- und Repräsentationsräume als noch 1640.⁸⁹⁰ Man unterschied zwischen dem Sommersaal und dem Winterzimmer, die je nach Jahreszeit als herrschaftliche Esszimmer dienten. Dem Sommersaal kam darüber hinaus die Funktion eines Festsaales zu.⁸⁹¹ Des Weiteren finden sich zu dieser Zeit in Dyck Vorzimmer, Kabinette und Garderoben. Letztere sind als Schlafplätze für die Bediensteten eingerichtet und den herrschaftlichen Schlafzimmern zugeordnet. Neben den vornehmsten Schlafzimmern liegen zusätzliche Aufenthaltsräume. Im Vergleich zu 1640 sind nun mehrere Appartements vorhanden und die Funktionstrennung innerhalb der herrschaftlichen Räume hat sich durchgesetzt. Die Bezeichnung „Stube“ wird für die Aufenthaltsräume nicht mehr verwendet. Der Begriff taucht nur noch als „Kinderstube“ auf und lediglich die Zimmer der Angestellten werden als „Kammern“ bezeichnet. Von 1640 bis

⁸⁹⁰ Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 214, S. 95–111.

⁸⁹¹ In dem Zimmer erfolgte auch die Vereidigung der gräflichen Beamten, Gerichtsdieners und Bedienten bei Regierungswechsel. Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 505, S. 81 f.

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

1725 hat also eine Abwertung der Raumbezeichnungen Stube und Kammer stattgefunden. Das Inventar belegt die Existenz der Dycker Ahnengalerie, weitere Hinweise auf die Porträt- oder Gemäldeausstattung des Schlosses fehlen jedoch.⁸⁹²

Müddersheim 1726

Schloss Müddersheim war zwischen 1718 und 1720 im Auftrag des kurkölnischen General-Einnehmers Rudolf Adolf Geyr von Schweppenburg (1672–1752) als Landsitz errichtet worden.⁸⁹³ Kurz zuvor (1717) hatte Rudolf Adolf für seine Familie die Erhebung in den Reichsritterstand erhalten, die Verleihung des freiherrlichen Titels erlangte er 1747.⁸⁹⁴ Nach dem Kölner Stadthaus war Müddersheim hinsichtlich seiner Ausstattung und Lage der wichtigste repräsentative Besitz der Familie.⁸⁹⁵ Das Müddersheimer Inventar von 1726 nennt über 130 Gemälde.⁸⁹⁶ Die fortlaufende Bildnummerierung erfasst, anders als in Born, auch 31 Porträts. Die meisten Bildnisse befanden sich in der großen Saalkammer, die als Festsaal des Hauses anzusehen ist, und in der großen Salette, die die Funktion eines repräsentativen Speisezimmers hatte.

In der großen Saalkammer waren die Porträts von Kaiser Leopold I. und Kaiser Joseph I., der Kaiserin Wilhelmine Amalie, der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August v. Köln und das Porträt des Papstes Clemens vorhanden. Diese ovalen Porträts mit vergoldeten Rahmen bildeten eine einheitliche Raumausstattung und andere Gemälde kamen nur als Supraporten und über dem Kamin vor. Damit bezog sich die Ausstattung der großen Saalkammer auf die für die Familie Geyr zu Schweppenburg relevanten weltlichen und geistlichen Fürsten. Der eigene Herrschaftsanspruch wurde in diesem Raum durch 20 auf Pergament gemalte Abbildungen der Familiengüter dokumentiert.

Im Gegensatz dazu war die große Salette mit 68 Gemälden unterschiedlicher Genres dekoriert. Wie dem Inventar zu entnehmen ist, erfolgte die Hängung symmetrisch und in mehreren Reihen. Porträts spielten in dieser Ausstattung nur eine untergeordnete Rolle.

⁸⁹² Ebd., S. 103.

⁸⁹³ BENEDIX 2000, S. 12.

⁸⁹⁴ OIETMAN Bd. 6, S. 444.

⁸⁹⁵ Wohl aufgrund ihrer abseitigen Lage und des altertümlichen Baubestands spielte die Schweppenburg (Brohltal) damals in dieser Hinsicht keine größere Rolle, obwohl sich die Familie Geyr bei der Verleihung des Reichsritter- und des Reichsfreiherrntitels ausdrücklich auf die Schweppenburg bezogen hat.

⁸⁹⁶ Inventar Müddersheim 1726, Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 81a, 1r–6v.

1. Die repräsentative Funktion des Porträts in der Raumausstattung

Zu sehen war eine Folge von zwölf Kaiserporträts⁸⁹⁷, außerdem hingen vier kleine Porträts in ovalen vergoldeten Rahmen achsensymmetrisch zu beiden Seiten eines Spiegels. Wen diese vier Bildnisse zeigten, ist unbekannt.

Auch in Müddersheim existierte zu dieser Zeit ein alltägliches Speisezimmer, das im Inventar als ordinäres Speisezimmer bezeichnet wird.⁸⁹⁸ Dieses Zimmer war mit unterschiedlichen Landkarten, dem großen Gemälde der Maria Magdalena und fünf nicht näher beschriebenen Schildereien geschmückt. Familienporträts werden für diesen Raum nicht erwähnt.

Das einzige identifizierte Familienbildnis zeigte den Kanzler v. Buschmann und hing über der Tür im Schlafzimmer der Tochter.⁸⁹⁹ Eine repräsentative Inszenierung von Ahnenporträts hat zu diesem Zeitpunkt in Müddersheim nicht stattgefunden.

Paffendorf 1742

Schloss Paffendorf war 1742 eines der wichtigsten Besitztümer der landständischen Adelsfamilie der Freiherren v. d. Bongart. Das Inventar des Hauses wurde nach dem Tod des Erbkämmerers v. Jülich, Joseph Clemens v. d. Bongart (†1741), angelegt. Aus dem Verzeichnis geht hervor, dass der große Saal des Schlosses damals mit Familienporträts geschmückt war.⁹⁰⁰ Zwar wird die Anzahl der Bildnisse nicht genannt, doch erfahren wir, dass dort noch andere Gemälde hingen, was gegen die Konzeption einer Ahnengalerie spricht. Weitere Porträts befanden sich im Kabinett der gnädigen Frau und im Kabinett des gnädigen Herrn. Beide Räume waren den Schlafzimmern der Herrschaft zugeordnet und sind als Aufenthaltsräume eingerichtet. Ob die Porträtausstattung dieser Zimmer eher private oder repräsentative Funktionen hatte, bleibt aufgrund fehlender Hinweise zu den Modellen und der Gestaltung der Porträts ungewiss.⁹⁰¹ Auch in Paffendorf werden die Räume 1742 klaren Funktionen zugeordnet. So wird beispielsweise eine Rüstkammer, die Bibliothek und das tägliche Speisezimmer erwähnt. Letzteres ist zu dieser Zeit mit

⁸⁹⁷ Es handelte sich um die Kaiser aus dem Haus Habsburg von Rudolf I. bis Ferdinand II., vgl. Inventar Müddersheim 1787, Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 28 I, 12r.

⁸⁹⁸ Inventar Müddersheim 1726, Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 81a, 6v.

⁸⁹⁹ Ebd., 3r.

⁹⁰⁰ Landesarchiv NRW, Paffendorf, Akten Nr. 3,54, f. 1v–14v.

⁹⁰¹ Ebd., f. 4r. und 5r.

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

Landkarten und nicht weiter beschriebenen Schildereien geschmückt und wies keine Porträtausstattung auf.⁹⁰²

Hueth 1752, 1756, 1764, 1781 und 1786

Im Jahr 1736 hatte der preußische Minister Friedrich Wilhelm v. Borceke (1693–1769) Schloss Hueth gekauft und nutzte dieses nach Umbauten und Modernisierungen als seinen Hauptwohnsitz.⁹⁰³ Die Ausstattung des Hauses in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist durch verschiedene Inventare belegt und umfasste eine größere Porträtsammlung.⁹⁰⁴ Dieser Bestand wuchs von 54 Bildnissen im Jahr 1752 auf 66 Porträts im Jahr 1786 an, wobei sich die Porträtausstattung auf wenige Räume konzentrierte. Das Schloss besaß im Obergeschoss eine Galerie, die mit vier Fenstern auf den Garten ging. Im Jahr 1752 hingen dort sieben große Familienstücke in vergoldeten Rahmen.⁹⁰⁵ Im Inventar von 1756 werden hier sieben große Familienstücke und fünf kleine Familien-Bruststücke, außerdem ein Kniestück und drei weitere Porträts erwähnt.⁹⁰⁶ Diese Bildnisse befanden sich 1764 im Speisezimmer des Schlosses, und wir erfahren, dass auf den Bildern die Eltern, Schwiegereltern, Geschwister, Schwäger und Schwägerinnen des damaligen Schlossbesitzers dargestellt waren.⁹⁰⁷ Wie in Born dienten auch hier die politischen und militärischen Ämter zur Unterscheidung der Dargestellten. Durch die Einbeziehung der Porträts angeheirateter Familien gewinnt die Ausstattung des Speisezimmers in Hueth eine Ausrichtung auf die familiären Allianzen der v. Borceke.⁹⁰⁸ Im Gegensatz dazu scheinen die Porträts im blauen Saal keinen Familienbezug gehabt zu haben. Hier befanden sich 1764 die lebensgroßen Porträts eines Königs v. Preußen und eines Königs v. Schweden, des Weiteren 18 Porträts, deren Modelle dem Verfasser des Inventars ausdrücklich unbekannt waren.⁹⁰⁹ In den anderen Räumen werden weitere Porträts erwähnt, doch bildeten sie keine zusammenhängenden Gruppen und können hier vernachlässigt werden. In einer gesonderten Bilderliste aus dem Jahr 1756 werden keine Familienporträts geführt.⁹¹⁰ Die

⁹⁰² Ebd., f. 6v.

⁹⁰³ CLEMEN 1892, S. 79 f.

⁹⁰⁴ Inventar 1752, vgl. Landesarchiv NRW, Herrschaft Hueth, Akten I, Nr. 774, f. 76r–86r., Inventar 1756, vgl. ebd., Nr. 640, f. 5r–8r, Inventar 1764, vgl. ebd., Nr. 1212, f. 8r–15v, Inventar 1781, vgl. ebd., f. 41r–50r und Inventar 1786, vgl. ebd., f. 68r–70v.

⁹⁰⁵ Landesarchiv NRW, Herrschaft Hueth, Akten I, Nr. 774, f. 83r.

⁹⁰⁶ Ebd., Nr. 640, f. 7v.

⁹⁰⁷ Ebd., Nr. 1212, f. 20r f.

⁹⁰⁸ In erster Linie zu den einflussreichen Familien Finckenstein, Danckelmann und Tettau, ebd., f. 9r.

⁹⁰⁹ Ebd., f. 8v.

⁹¹⁰ Landesarchiv NRW, Herrschaft Hueth, Akten I, Nr. 640, f. 39r–40r.

1. Die repräsentative Funktion des Porträts in der Raumausstattung

wenigen Porträts, die in diese Liste aufgenommen wurden, sind bekannten Malern zugeordnet, haben keinen Familienbezug und sind daher als Teile einer Kunstsammlung anzusehen.⁹¹¹

Bornheim 1755

Schloss Bornheim war 1755 der Hauptsitz einer Linie der Freiherren Waldbott von Bassenheim und bildete das Zentrum einer Unterherrschaft. Johann Jakob Freiherr Waldbott von Bassenheim (1683–1755), kurkölnischer Geheimer Konferenz- und Staatsminister und ein enger Vertrauter des Kurfürsten Clemens August, hatte die Anlage bis 1732 repräsentativ umbauen lassen.⁹¹² Das Inventar wurde nach seinem Tod angelegt. Besonders umfangreich war die Porträtausstattung des großen Saals im neuen Bau von Schloss Bornheim. Hier befanden sich 1755 insgesamt 33 Bildnisse der „herrschaftlichen hohen Familie“, wozu in den Supraporten noch vier Porträts der „selig verstorbenen jungen Herrschaft“ kamen.⁹¹³ Bedauerlicherweise erwähnt das Inventar keine Namen, so dass sich aufgrund der hohen Anzahl von Porträts nur vermuten lässt, dass die Bildnissammlung mehrere Generationen der Familie Waldbott-Bassenheim umfasste und im Kern eine Ahnengalerie darstellte. Der Saal war als Billardzimmer eingerichtet. In einem weiteren Saal, der sich im alten Bau des Schlosses befand, waren über den beiden Kaminen die Porträts der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August v. Köln angebracht. Dieser Raum diente als repräsentatives Empfangszimmer. Das „*ordinaire*“ herrschaftliche Speisezimmer hatte eine Porträtausstattung mit den Gemälden des Kaisers und der Kaiserin. Weitere Bildnisse waren in unterschiedlichen Zimmern ausgestellt. Bemerkenswert ist das Porträt des Freiherrn Johann Jakob Waldbott v. Bassenheim (1683–1755) im herrschaftlichen Schlafzimmer, denn dieses Gemälde wird „Monsieur Rigo“ (= Hyacinthe Rigaud) zugeschrieben.⁹¹⁴ Ein weiteres Familienporträt stammte von Desmarées und

⁹¹¹ Genannt werden z.B.: Ferdinand Bol, Sébastien Bourdon, Jan Lievens, Lucas von Leyden und Barend Graat.

⁹¹² BENEDIX 2000, S. 16 f.

⁹¹³ Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten Nr. 2, 52, 14v.

⁹¹⁴ Tatsächlich hat Rigaud 1711 einen Herrn v. Waldbott porträtiert, allerdings wird dieser Herr als Max Hardhart Waldbott v. Bassenheim identifiziert, vgl. PERREAU, Stéphan: *Hyacinthe Rigaud – catalogue raisonné de l'Œuvre en ligne*, Zeste d'idées, 2016, Online unter URL <<http://www.hyacinthe-rigaud.com/catalogue-raisonne-hyacinthe-rigaud/portraits/1108-waldpot-charles-henri-francois-antoine-de>> (letzter Zugriff 07.05.2021), vgl. OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 15. Bd.: Mappe 1151–1236, Speckhewer-Waldbott v. Ulmen* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 94), Köln 1998, S. 692 u. 701.

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

zeigte entweder Johann Jakob Waldbott v. Bassenheim oder seinen Schwager Max Hart-hard Waldbott v. Bassenheim (1673/8–1734) als Träger des Großkreuzes des kölnischen St. Michael-Ordens.⁹¹⁵ Einzelbildnisse hat die Familie Waldbott v. Bassenheim offensichtlich bei bekannten Malern in Auftrag gegeben.

Stadthäuser v. Herwegh 1755 und v. Becker 1786

Für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts liegen die Inventarlisten der Stadthäuser der Familien v. Herwegh (1755) und v. Becker (1786) in Köln vor.

Das Stadthaus des Kölner Bürgermeisters Johann Peter v. Herwegh (1686–1755) be-saß eine besonders reiche Gemäldeausstattung.⁹¹⁶ Das Inventar listet 280 Positionen, was über 370 Gemälden entsprach. Die meisten Bilder hingen im Gartenzimmer, im Kabinett, im Küchenzimmer und im Saal. Unter den Gemälden tauchen auch Porträts auf, doch wurden nur Familienbildnisse von der Hand bekannter Maler in die Taxierung einbezo-gen. Diese Gemälde befanden sich im Saal des Hauses. Weitere Familienporträts waren vorhanden, wurden aber weder taxiert, noch gibt das Inventar über ihre Platzierung im Haus Auskunft.⁹¹⁷ Während die Gemälde des Inventars auf Grundlage der Taxierung in wertgleiche Lose gesetzt wurden, sind die Familienbilder ohne Abschätzung des Wertes unter den Erben verteilt worden. Das Porträt des verstorbenen Bürgermeisters Johann Pe-ter v. Herwegh (1686–1755) und das seiner Gattin verblieben ausdrücklich im Sterbe-haus. Von diesen Porträts wurden für die Erben Kopien in Auftrag gegeben.⁹¹⁸

Im Jahr 1786 war der Oberpostamtsdirektor und Thurn und Taxis'sche Geheime Rat Franz Peter Michael Felix Joseph v. Becker in Köln verstorben. Das Gemäldeverzeichnis für sein Stadthaus führt damals über 100 Positionen, was fast 150 Bildern entsprach.⁹¹⁹ Die kostbarsten Gemälde waren im oberen „Zimmer nach dem Garten zu“ ausgestellt, dort hing auch das große Familiengemälde des Malers Pottgießer (B-Caen-48, Abb. 493). Der untere große Saal des Hauses hatte eine reine Porträtausstattung. Neben zwölf Fami-lienbildnissen wurden hier auch drei Fürstenporträts gezeigt. Die Familienporträts stellten drei Generationen der v. Becker und angeheiratete Verwandte aus den Familien Berberich und Herwegh dar. Über die Fürstenporträts ist nichts bekannt, daher kann nur vermutet

⁹¹⁵ OI DTMAN Bd. 15, S. 692 u. 701.

⁹¹⁶ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 2156, S. 68–91.

⁹¹⁷ Ebd., S. 91.

⁹¹⁸ Ebd., S. 117 f.

⁹¹⁹ Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 34, 5, 19v–23v.

1. Die repräsentative Funktion des Porträts in der Raumausstattung

werden, dass bei der Gemäldeausstattung des Saales eine genealogische Konzeption mit der Huldigung der Landesherren verbunden war. Die Bilder des Saals wurden vom Maler Schmitz ausdrücklich aus der Taxierung ausgenommen. Bei der Verteilung erhielten die Erben die gleiche Anzahl an Familienporträts. Wie 1755 beim Nachlass v. Herwegh hielt man eine Taxierung der Familienbildnisse für unnötig.

Heltorf 1792

Schloss Heltorf war 1792 der Hauptsitz der landständischen Familie der Grafen v. Spee. Ambrosius Franz v. Spee (†1791) war mit der Erbin des pfälzischen Ministers Franz Wilhelm Caspar v. Hillesheim verheiratet und bekleidete selbst hohe kurpfälzische Hof- und Regierungsämter.⁹²⁰ Nach seinem Tod wurde im September 1792 ein Inventar des Schlosses angelegt.⁹²¹ In Bezug auf die Gemälde- und Porträtausstattung der einzelnen Räume ist es wenig aufschlussreich, da die Sujets der Bilder nur im Einzelfall benannt sind. Es wird allerdings deutlich, dass im Schloss kein Zimmer als Ahnengalerie eingerichtet war.

Die Gemäldeausstattung konzentrierte sich auf eine Galerie, die das Hauptgebäude mit der Kapelle verband und über deren Bestand ein dem Inventar beigelegter Hängeplan Auskunft gibt. Der Plan verzeichnet 126 Gemälde, die sich auf neun unterschiedliche Wandabschnitte der Galerie verteilten. Die Hängung erfolgte dicht in mehreren Reihen und war für jedes Wandfeld spiegelsymmetrisch aufgebaut. Mythologische und sakrale Historien, Stilleben, Genrestücke und Landschaften wurden entsprechend dem Bildformat neben- und übereinandergehängt. In die Ausstattung der Galerie wurden auch 31 Porträts einbezogen. Obwohl die Dargestellten nicht immer identifiziert sind, ist ersichtlich, dass neben sieben Herrscherporträts auch mindestens 18 Familienbildnisse in das Programm aufgenommen wurden. Diese Porträts zeigten vier Generationen der Familie Spee und begannen mit Seger v. Spee (1586–1626). Die jüngste Generation war durch dessen Urenkel Ambrosius Franz v. Spee (1730–1791) vertreten. Auf Letzteren lässt sich die Ausstattung der Galerie zurückführen, sie ist also in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zu datieren.⁹²² Mit Ausnahme der ersten Generation waren den Porträts der Stammherren die Bildnisse ihrer Ehefrauen als Pendants zugeordnet, des Weiteren wurden auch deren Eltern und bedeutende Verwandte in das Bildprogramm integriert. Die

⁹²⁰ OI DTMAN Bd. 15, S. 20.

⁹²¹ Archiv Schloss Heltorf, Bestand P2, 31a.

⁹²² Das Paar heiratete 1756, weshalb die Ausstattung der Galerie in Heltorf in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zu datieren ist.

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

Familienporträts hingen auf vier von neun Wandfeldern, konzentrierten sich aber auf das sechste und siebte Wandfeld, die sich an der Längsseite der Galerie gegenüberlagen. Im Gegensatz zu den übrigen Gemälden folgte man bei der Platzierung der Familienporträts einer inhaltlichen Systematik und berücksichtigte die genealogischen Beziehungen zwischen den Dargestellten.

Die Hängung erfolgte in mehreren Reihen, wobei eine chronologische Leserichtung von oben nach unten beachtet wurde. Pendants von Eheleuten platzierte man nach heraldischen Gesichtspunkten. Vom Betrachter aus gesehen befanden sich die Herrenporträts auf der linken und die Damenporträts auf der rechten Seite. Zwischen den Porträts der Ehepaare hingen entweder Einzelbildnisse bedeutender Verwandter oder Gemälde anderer Bildgattungen. Auf diese Weise sind die zweite und dritte Generation, repräsentiert durch Christian Friedrich v. Spee (1626–1695), dessen Sohn Degenhard Bertram v. Spee (†1736) und deren Ehefrauen, auf der dem Garten zugewandten Längsseite platziert. Die vierte Generation war mit den Bildnissen des Grafen Ambrosius Franz v. Spee (1730–1791) und seiner Ehefrau Elisabeth Auguste, geb. Gräfin v. Hillesheim (1725–1798) in der unteren Reihe der gegenüberliegenden Hofseite dargestellt. Darüber flankierten, in der mittleren Reihe, die Porträts der Eltern der Gräfin Elisabeth Auguste v. Spee ein Bildnis ihres Onkels.⁹²³ In der oberen Reihe dieses Wandfeldes sah man die Mutter des Grafen Ambrosius Franz v. Spee zwischen den Bildern ihrer Eltern.⁹²⁴

Auf einem weiteren Wandfeld waren noch die Schwiegereltern des Friedrich Christian v. Spee abgebildet.⁹²⁵ Das Porträt seines Vaters Seger v. Spee (1586–1629) stellte die älteste Generation in der Ahnenreihe dar, hierzu war aber kein weibliches Pendant vorhanden.

Wolferhof 1802

Die nächste Quelle liegt mit dem Inventar des Hauses Wolferhof aus dem Jahr 1802 vor. Der Wolferhof lag an der Huhngasse und war ein landtagsfähiger Rittersitz innerhalb

⁹²³ Graf Franz Kaspar v. Hillesheim, seine Frau Gräfin Maria Catharina v. Hillesheim, geb. v. Hatzfeld und sein Bruder, der Deutschordensritter Johann Kaspar Graf v. Hillesheim.

⁹²⁴ Gräfin Elise Amalie v. Spee, geb. v. d. Horst, Freiin v. Wanghen, ihr Vater Leopold Wilhelm Freiherr v. Wangen und ihre Mutter Elisabeth Amalia, geb. Freiin Metternich-Niederberg.

⁹²⁵ Freiherr Degenhard Bertram zu Loë und seine Ehefrau Anna Franziska, geb. Freiin v. Nesselrode. GHdA Bd. 28, S. 272.

1. Die repräsentative Funktion des Porträts in der Raumausstattung

der Stadt Köln.⁹²⁶ Das von Gärten umgebene, im Kern mittelalterliche Herrenhaus war der Familie Francken-Sierstorpf als ein Erbe der Geyr von Schweppenburg zugefallen.⁹²⁷ Das Inventar steht im Zusammenhang mit dem Testament der unverheirateten Maria Anna Clara v. Francken-Sierstorpf (1734–1803), die das Haus damals bewohnte. Der Wolferhof verfügte über einen Saal, doch waren die 28 Familienporträts hier im Billardzimmer ausgestellt.⁹²⁸ Die Dargestellten wurden zwar nicht näher bezeichnet, doch spricht der weitere Erbverlauf dafür, dass es jene Ahnenbildnisse der Francken-Sierstorpf waren, die später an die Familie v. Kempis fielen. Es handelte sich also um keine reine Ahnengalerie, sondern eine mehrere Generationen umfassende, auch Geschwister einschließende, erweiterte Ahnengalerie.

Müddersheim 1821

Nach der Teilung der Familie Geyr von Schweppenburg in eine Schweppenburger und eine Müddersheimer Linie wurde Müddersheim zum Hauptsitz der jüngeren Linie. Der damalige Besitzer, Cornelius Joseph Freiherr Geyr von Schweppenburg (1754–1832), war Generaleinnehmer des Kurfürstentums Köln und kurkölnischer Geheimer Rat. 1794 flüchtete er mit seiner Familie vor den französischen Revolutionstruppen, kehrte aber 1797 ins Rheinland zurück und wurde 1807 Rat des Roer-Départements.⁹²⁹ Das Inventar wurde nach dem Tod seiner Ehefrau Maria Franziska (geb. v. Becker) angefertigt. In Müddersheim konzentrierte sich die Gemäldeausstattung auf den Saal im Erdgeschoss. Hier befanden sich neben 64 Bildern unterschiedlicher Genres auch zwölf Kaiserporträts, fünf nicht weiter beschriebene Porträts und ein Porträt aus der altdeutschen Schule.⁹³⁰ Es ist allerdings fraglich, ob es sich bei den letztgenannten Bildern um Porträts der Familie handelte. Die Ausstattung scheint weitgehend mit den 1726 in der „Großen Salette“ erwähnten Gemälden identisch zu sein.

Familienporträts werden ausdrücklich in den Fremdenzimmern im ersten Stock des Hauses genannt. Im Fremdenzimmer zum Garten wurden 29, in einem anderen Fremdenzimmer sieben Familienporträts aufbewahrt.⁹³¹ Weitere zwölf Porträts befanden sich im

⁹²⁶ CLEMEN 1930, S. 483.

⁹²⁷ GERSMANN/LANGBRANDTNER 2009, S. 169.

⁹²⁸ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 296: Inventar Wolferhof (1801/02).

⁹²⁹ GERSMANN/LANGBRANDTNER 2013, S. 287.

⁹³⁰ Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 34, 8, S. 8.

⁹³¹ Ebd., S. 4 f.

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

Kinderzimmer.⁹³² Die Konzentration von Familienbildnissen in den Gästezimmern spricht gegen eine Inszenierung als Ahnengalerie. Es hat den Anschein, als wollte man die Bilder nicht ständig vor Augen haben und habe sie deshalb in Zimmern platziert, die von der Herrschaft nicht benutzt wurden. Der Umstand, dass sich weder im Speisezimmer noch in den Zimmern der Familie, der Eingangshalle oder den Gängen Porträts befunden haben, verstärkt diesen Eindruck.

Frens 1850/63

Der königlich-preußische Kammerherr Franz Hugo Edmund Graf Beissel von Gymnich (1798–1863) hatte Schloss Frens nach dem Tod seines Vaters (†1836) aufwendig um- und ausbauen lassen.⁹³³ Das Inventar entstand 1850 anlässlich der zweiten Eheschließung des Grafen und wurde nach seinem Tod 1863 aktualisiert. Neben dem Speisezimmer mit der Ahnengalerie sind vorrangig der Saal und das Zimmer des Grafen mit Familienporträts ausgestattet.⁹³⁴ Weitere Familienporträts waren in der ehemaligen Bibliothek und in den oberen Zimmern ausgestellt.⁹³⁵ Die Bildnisse in diesen Räumen sind aber als Teil der dekorativen Ausstattung zu sehen, ein genealogisches Programm lag nicht vor. Mit dem kleinen Salon, dem Kaffeezimmer und dem Billardzimmer besaß das Schloss weitere repräsentative Empfangsräume. Familienbildnisse wurden dort nicht gezeigt.

Kendenich 1876

Haus Kendenich war 1821 durch Heirat an die Familie v. Kempis gekommen und bildete in der Folge deren Hauptsitz. Nach dem Tod von Philipp Johan Joseph v. Kempis (1794–1876) wurde ein Inventar des Hauses angelegt. In Kendenich verteilten sich die Familienbilder 1876 gleichmäßig auf das ganze Hauptgebäude, wobei die größten Bestände im Saal, im großen Speisezimmer, im Billardzimmer und auf dem sogenannten Gängelchen hingen.⁹³⁶ Eine einheitliche Bildreihe oder Ahnengalerie kann höchstens im Billardzimmer oder Saal bestanden haben, da die Porträts im großen Speisezimmer und Gängelchen ausdrücklich unterschiedlichen Familien zugeordnet wurden.

⁹³² Ebd., S. 4.

⁹³³ Vgl. oben Kap. III.A.2.5 Ahnengalerie Frens.

⁹³⁴ Archiv Schloss Frens, Aktenarchiv, Caps. XXXVI, Conv. 1, fol. 1r f.

⁹³⁵ Ebd., fol. 1v und fol. 2r–4r.

⁹³⁶ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 950: Inventar Kendenich (1876), S. 6–8, 12 u. 19.

1. Die repräsentative Funktion des Porträts in der Raumausstattung

Paffendorf 1888

Paffendorf war zwischen 1861 und 1865 im neugotischen Stil modernisiert worden und bildete den Hauptsitz der Freiherrn v. d. Bongart.⁹³⁷ Nach dem Tod der Witwe des letzten Freiherrn v. d. Bongart (†1888) wurde der Besitz von einem adoptierten Neffen übernommen.⁹³⁸ Auch in Paffendorf fällt 1888 die große Streuung der Familienbilder auf. Sie befanden sich im herrschaftlichen Wohnzimmer, im oberen Flur und in den Fremdenzimmern des Schlosses. Im Speisezimmer waren keine Porträts ausgestellt, im großen Saal hingegen hing nur ein einzelnes Porträt. Es zeigte den letzten Freiherrn v. d. Bongart (†1878) und war das höchsttaxierte Porträt im Schloss.⁹³⁹ Damit nahm das Bild hinsichtlich seiner familiären Bedeutung, seines Wertes und seiner Präsentation einen herausragenden Platz ein. Eine Ahnengalerie hat es in Paffendorf zu diesem Zeitpunkt nicht gegeben.

Dyck 1897/99 und 1912

Bereits 1888 war die ältere Linie der Fürsten zu Salm-Reifferscheidt in den Besitz von Schloss Dyck gekommen. Nach ihrer Hochzeit (1896) bestimmten Fürst Alfred und Fürstin Maria Dorothea (geb. Gräfin Bellegarde) Dyck zu ihrem Hauptwohnsitz und ließen Modernisierungs- und Umbaumaßnahmen vornehmen. Nach dem Abschluss der Arbeiten 1899 umfasste das Erdgeschoss von Schloss Dyck an gesellschaftlich relevanten Räumen: das Sommerspeisezimmer (auch Gobelinsaal genannt), das Speisezimmer, das Rauchzimmer, das Teezimmer, das Frühstückszimmer, die Bibliothek und drei weitere historische Salons und Schlafzimmer, die gar keine konkrete Funktion mehr besaßen, sondern museale Zeugnisse des Hauses waren.⁹⁴⁰ Der Waffensaal und die Ahnengalerie im Obergeschoss gehörten ebenfalls zu dieser Gruppe von Empfangs- und Schauräumen, denn sie grenzten unmittelbar an die Gästeschlafzimmer. Selbst der Keller des Schlosses war zur Unterhaltung der Besucher und der Familie ausgestattet. Hier befand sich eine Kegelbahn, die über eine eigene Treppe in der Nähe des Speisesaals zugänglich war. Ein In-

⁹³⁷ HERZOG 1981, S. 71.

⁹³⁸ OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 2. Bd.: Mappe 86–147, Betgenhausen–Brewer* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 60), Köln 1992, S. 392.

⁹³⁹ Archiv Schloss Paffendorf, Akte Nr. 149 (Inventar Paffendorf, 1888), Nr. 201.

⁹⁴⁰ Es handelt sich um den „Weißen Salon“, das „Napoleonszimmer“ und das „Thier-Zimmer“, wegen der Tapisserien so genannt.

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

ventar der Schlosseinrichtung von 1912 gibt Auskunft über die Porträtausstattung. Abgesehen von der Ahnengalerie finden sich Bildnisgruppen und Pendants nur vereinzelt. So im Rauchsalon, wo fünf kleine Damenbildnisse ausgestellt waren, und in der Bibliothek, wo Ehegattenbildnisse hingen. Ob die acht Familienporträts in einem der Fremdenzimmer eine geschlossene Gruppe bildeten, geht aus der Quelle nicht hervor. Insgesamt überwiegen Einzelbildnisse und kleine Gruppen, die gleichermaßen in den historisch-repräsentativen Schauräumen des Ostflügels, in den täglichen Aufenthalts-, Arbeits- und Schlafräumen der Familie und in den Gästequartieren ausgestellt waren.

Frens ca. 1935

Nach der Auflösung der Fideikommission durch die Weimarer Republik teilte Graf Otto Beissel von Gymnich (†1931) die Familiengüter unter seinen Kindern auf.⁹⁴¹ Sein Sohn Franz Karl (1884–1959) erhielt Schloss Frens und lebte dort seit 1935 mit seiner Familie.⁹⁴² Die Porträtausstattung von Schloss Frens konzentrierte sich um 1935 auf das Erdgeschoss im Südwestflügel, wo die Repräsentationsräume des Hauses lagen.⁹⁴³ An erster Stelle ist hier der Speisesaal zu nennen, dessen Einrichtung als Ahnengalerie mit 20 Familienporträts dokumentiert wurde. Im angrenzenden „Blauen Zimmer“, dem ehemaligen Billardzimmer, hingen sechs nicht weiter bezeichnete Familienporträts, bei denen es sich vielleicht um eine zusammenhängende Gruppe gehandelt hat. Der größte Raum dieses Traktes war der „Weiße Saal“. Hier befanden sich das große Gruppenporträt der „Stollberger Brautwerbung“ und, als Pendants, die ganzfigurigen Bildnisse des Grafen Hugo Beissel v. Gymnich und seiner Ehefrau Maria Theresia, geb. Freiin v. Fürstenberg (†1850). Im ersten Stock des Schlosses war ein kleiner Gang mit neun Familienbildnissen ausgestattet, doch sprechen die abseitige Lage des Raumes und die geringe Taxierung der Bilder gegen eine repräsentative Funktion. Weitere Familienporträts hingen in unterschiedlichen Zimmern des Hauses, doch bildeten diese keine größeren zusammenhängenden Gruppen.

Zusammenfassung

In den untersuchten Inventaren des 17. Jahrhunderts sind Wohn- und Schlafzimmer eins. Die repräsentative Ausstattung dieser Kammern umfasst auch Gemälde und Porträts. Das

⁹⁴¹ JANSEN 2008, S. 173.

⁹⁴² OIDTMAN Bd. 7, S. 326 und JANSEN 2008, S. 174.

⁹⁴³ Archiv Schloss Frens, Renteiarchiv unverzeichnet.

1. Die repräsentative Funktion des Porträts in der Raumausstattung

Gros der Bilder wird aber in den Hauptsälen gezeigt, wo ihre große Anzahl auf eine dichte Hängung schließen lässt. Im Verhältnis zu den übrigen Gemälden spielen Porträts dort nur eine geringe Rolle und ihrer genealogischen Inszenierung kam, wenn überhaupt, nur nachgeordnete Bedeutung zu. Zentrale Säle zur Ausstellung von Kunstsammlungen blieben auch im 18. Jahrhundert verbreitet. Sie finden sich in den Schlössern des landständischen Adels ebenso wie in den Häusern der städtischen Elite. Tendenziell werden Porträts nun häufiger unabhängig von den übrigen Gemälden präsentiert. Gleichzeitig bleiben sie in Gemäldeinventaren oder bei der Taxierung oft ausdrücklich unberücksichtigt. Diese Beobachtungen sprechen dafür, dass Gemälde und Porträts unterschiedlich kategorisiert wurden. Neben dem Saal oder der Salette dient nun in den größeren Schlössern oft der Billardsaal als zusätzlicher Ausstellungsraum. Die Bildausstattung umfasste neben Familienporträts häufig die Darstellungen relevanter Herrscher, doch sind auch Beispiele für stringente Konzeptionen hinsichtlich der Hängung zu finden. Hier ist in erster Linie die umfassende Darstellung aller lebenden Familienmitglieder einschließlich der angeheirateten Personen in Form einer Familiengalerie zu nennen. Mit der Ausnahme von Dyck tauchen keine reinen Ahnengalerien auf. Allerdings ist zu bedenken, dass Inventare von Neersen und Wickrath fehlen und das Inventar von Wissen vor der Entstehung der Ahnengalerie verfasst wurde.

Auch als Raumform hatte die Galerie im Rheinland keine große Bedeutung, dies zeigen die Inventare und bestätigt der Vergleich mit den Grundrissen der Schlösser. In Hueth waren in einer Galerie die Porträts der aktuellen Familienmitglieder ausgestellt, in Heltorf findet sich noch am Ende des 18. Jahrhunderts eine Mischform von Kunstsammlung und genealogischer Porträtausstattung.

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts werden die rheinischen Schlösser mit immer ausdifferenzierteren Raumfunktionen beschrieben. Die markantesten Veränderungen sind die Einführung eines gesonderten Speisezimmers und die Differenzierung im Bereich der persönlichen Aufenthaltsräume. Statt von Stuben und Kammern wird nun von Schlafzimmern, Kabinetten und Garderoben gesprochen. Die Übernahme französischer Raumbezeichnungen entsprach allerdings nur in den seltensten Fällen der Anlage vollgültiger Appartements im Sinne der französischen Bautheorie.⁹⁴⁴ Die Kabinette sind als private

⁹⁴⁴ Zu den Baubestrebungen des regionalen Adels vgl. BENEDIX 2000, S. 9–24.

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

Wohn- und Empfangsräume eingerichtet und entsprechend mit Gemälden und Porträts versehen.⁹⁴⁵

Bei den Speisezimmern handelt es sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunächst ausdrücklich um ordinäre oder tägliche Speisezimmer.⁹⁴⁶ Es sind die Räume, in denen die Familie die alltäglichen Mahlzeiten einnahm, während der große Saal oder die Salette weiterhin den Rahmen für Festessen und Feierlichkeiten bildete. Entsprechend konzentrierte sich die repräsentative Ausstattung mit Familienbildern vorerst auf diese Zimmer.

Generell lässt sich sagen, dass sich das Speisezimmer im 18. Jahrhundert vom großen Saal emanzipiert. Es wird aufgewertet und genügt ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch feierlichen Ansprüchen. Die Bezeichnungen tägliches oder ordinäres Speisezimmer verschwinden.⁹⁴⁷ Nun ist auch häufiger eine Porträtausstattung in den Speisezimmern zu finden, wobei die Schlösser Hueth und Born über eine Porträtausstattung verfügten, in der die aktuellen Mitglieder der Familie und eingeheiratete Verwandte abgebildet waren.⁹⁴⁸ Damit entspricht der Bildnisschmuck dem Standard, der zuvor in den Hauptsälen anzutreffen war. Im Gegensatz zu den Billardsälen und Speisezimmern finden sich in den Bibliotheken, wohl aufgrund der Möblierung, nur selten Gemälde oder Porträts.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts werden öfter die Fremdenzimmer mit größeren Gruppen von Familienporträts ausgestattet. Insgesamt gesehen weisen die Inventare des 19. Jahrhunderts aber eine große Streuung hinsichtlich der Ausstellung von Porträts auf.

Auch wenn die Spezialisierung der Dycker Schlossräume einen Sonderfall darstellt, ist diese Tendenz, wie gezeigt werden konnte, auch für andere Herrensitze des Rheinlands gegeben. Das bei einer solchen Entwicklung die über Generationen kumulierten Ahnenporträts recht gleichmäßig über Säle, Speisezimmer, Gänge und Gästezimmer verteilt wurden, erscheint plausibel. Im Vergleich zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war der Saal nicht mehr der ausgesprochene Höhepunkt familiärer und dynastischer Inszenierung.

⁹⁴⁵ Beispielsweis Paffendorf (1742), Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten Nr. 3, 54, Bornheim (1755), ebd., Akten Nr. 2, 52; Dyck (1763) und Hueth (1786), Landesarchiv NRW, Herrschaft Hueth, Akten I, Nr. 1212.

⁹⁴⁶ Die Beispiele hierfür finden sich 1713, 1726 und 1742.

⁹⁴⁷ Frens 1863 und 1930er Jahre, Paffendorf 1888.

⁹⁴⁸ Schloss Born 1759, Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten Nr. 12, 39a; Schloss Hueth 1764, Landesarchiv NRW, Herrschaft Hueth, Akten I, Nr. 1212.

2. Die finanzielle Beurteilung von Porträts in zeitgenössischen Quellen

Die Konkurrenz der übrigen Gesellschaftszimmer war ebenso gewachsen wie die Anzahl ererbter Bildnisse.

Allerdings bleibt festzuhalten, dass die erhaltenen Ahnengalerien in Wissen, Müddersheim und Frens in Speisezimmern gezeigt werden. Es ist das Zimmer, in welchem familiäre und gesellschaftliche Zusammenkünfte bis zum heutigen Tag einen formaleren Charakter haben.⁹⁴⁹ In dieser Hinsicht wird das Speisezimmer nur von der Schlosskapelle übertroffen. Im einen Fall sitzen die Ahnen quasi mit zu Tisch, im anderen Fall mahnen Totenschilder, Epitaphe und Wappenfenster dazu, ihrer zu gedenken.

2. Die finanzielle Beurteilung von Porträts in zeitgenössischen Quellen

Der zeitgenössische Wert von Porträts wird durch Originalrechnungen am unmittelbarsten belegt. Wenn das Gemälde vorhanden ist oder durch die Rechnung Details zum Porträtauftrag übermittelt werden, lässt sich der Kaufpreis sogar in ein Verhältnis zum handwerklichen Aufwand setzen. Im Fall des rheinischen Adelsbildnisses stößt diese Methode allerdings schnell an Grenzen.

Eine Schwierigkeit liegt in der Tatsache begründet, dass Porträts nur unregelmäßig in Auftrag gegeben wurden. Rechnungs- und Buchungsstellen haben in jeder Familie und jeder Generation variiert, weshalb eine systematische Ablage in den Archiven offensichtlich nicht erfolgte. Stichprobenartige Recherchen blieben ergebnislos und man kann davon ausgehen, dass ein Großteil der Originalrechnungen verloren ist.⁹⁵⁰ Bei den folgenden Beispielen handelt es sich um wenige Zufallsfunde bzw. aus der Literatur gezogene Informationen zu Porträtpreisen.

In dieser Situation schien es geboten, eine weitere Quellengattung hinzuzuziehen. Dabei handelt es sich um Inventare. In den Inventaren, die für rheinische Adelsfamilien angelegt wurden, haben unterschiedliche Gutachter die Werte bestehender Gemälde und Porträts rechtsverbindlich festgelegt. Insbesondere bei Nachlassteilungen bildete die Expertise dieser Fachleute die Grundlage zur gütlichen Erbaueinandersetzung, woraus folgt, dass die in den Quellen übermittelten Taxierungen von den zeitgenössischen Erben

⁹⁴⁹ Sitzordnung, Tischgebet, aber auch die räumliche Trennung von Zubereitung und Verzehr der Speisen haben im Adelshaushalt bis zur Gegenwart eine starke Verbreitung.

⁹⁵⁰ Besonders bedauerlich war, dass selbst für große Aufträge, wie die für die Ahnengalerien in Frens oder Dyck, in den Archiven bisher keine Rechnungen gefunden werden konnten.

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

akzeptiert wurden und als adäquate Beurteilung gelten können. Inventare haben den Vorteil, dass sie häufig sämtliche Gegenstände eines Haushalts erfassen. Damit lässt sich die Taxe der Porträts in ein Verhältnis zu anderen Gütern setzen. In der Regel ist es bei Nachlassinventaren möglich, den Wertanteil der Porträts vor dem Hintergrund des Gesamtwerts der mobilen Erbschaft abzubilden, um so das finanzielle Gewicht der Bildnisse zu ermessen.

Wenn die so ermittelten Porträtwerte zusätzlich in Beziehung zur Einkommensentwicklung unterschiedlicher Gesellschaftsschichten der Region gesetzt werden, so lediglich, um Relationen tendenziell zu verdeutlichen. Eine umfassende wissenschaftliche Analyse historischer Kaufpreise und Einkommensverhältnisse kann und soll hier nicht geleistet werden.

Porträtrechnungen

Im Jahr 1654 notierte Johann Adolf von Wolff Metternich (1592–1669), dass er für das eigene Porträt und das Porträt seiner Ehefrau dem Maler Christian Neumann jeweils 10 Rtl. gezahlt habe.⁹⁵¹ Die Bilder werden vom Auftraggeber als lebensgroß beschrieben, wobei er besonders erwähnt, dass die Hände der Modelle in den Bildausschnitt einbezogen wurden. Das fragliche Herrenporträt (X-Gracht-1, Abb. 649) befindet sich heute als Leihgabe in Schloss Gracht. Es handelt sich um ein Hüftbild mit Landschaftshintergrund und beige gestelltem Tisch mit den Maßen 109 x 81 cm.

Zwischen 1691 und 1703 gab die Kurfürstin Anna Maria Luisa v. d. Pfalz (1667–1743) beim Kölner Maler Johann Justus Borchers (†1730/33) unterschiedliche Porträts in Auftrag.⁹⁵² Von diesen Bildern sind einige Hofdamenporträts in Schloss Augustusburg in Brühl erhalten. Die ovalen Bilder haben eine Größe von 87 x 72 cm und zeigen die Damen vor neutralem Hintergrund in einem knappen Halbfigurenausschnitt und kostbarer Kleidung. Für diese Gemälde wurden zwischen 1691 und 1696 jeweils 10 Rtl. bezahlt.⁹⁵³ Der Preis stieg 1697 auf 12 Rtl.⁹⁵⁴ 1699 stellte Borchers für Porträts jeweils 15 Rtl. in Rechnung, doch reduzierte der Hof die Zahlung auf 12 Rtl., wobei es bis 1703 blieb.⁹⁵⁵

⁹⁵¹ Tagebucheintragung des Johann Adolf vom 23. August 1654, vgl. STOMMEL 1986, S. 31.

⁹⁵² WOLF 2015, S. 89–95.

⁹⁵³ Ebd., S. 296.

⁹⁵⁴ Ebd., S. 329

⁹⁵⁵ Ebd., S. 359.

2. Die finanzielle Beurteilung von Porträts in zeitgenössischen Quellen

Bei einigen Porträts wich Borchers' Preis ab, was wohl mit einem anderen Figurenausschnitt bzw. der Bildgröße zu tun hatte. Für ein 1696 abgerechnetes Porträt der kleinen Pfalzgräfin Elisabeth Auguste (1693–1728) verlangte Borchers 30 Rtl.⁹⁵⁶ Am teuersten war ein im Jahr 1702 geliefertes Porträt der Kurfürstin, für das Borchers 60 Rtl. erhielt.⁹⁵⁷

In den Jahren 1716 und 1717 beschäftigte die Kurfürstin den Miniaturmaler Martin Michael Posner. Dieser stellte 25 Rtl. für ein Porträt in Rechnung.⁹⁵⁸ Im Jahre 1717 schwankten die Kosten für seine Arbeiten zwischen 15 und 40 Rtl. je Gemälde.⁹⁵⁹

Im Archiv der Familie Wolff Metternich haben sich einige Originalrechnungen bzw. Quittungen des 18. Jahrhunderts erhalten.⁹⁶⁰ Es handelt sich um sieben Dokumente, die von dem Maler Lucas Bichelmayer und den kurkölnischen Hofmalern Jakob Manskirsch und Johann Heinrich Fischer zwischen 1722 und ca. 1770 ausgestellt wurden.

Die Aufträge umfassten Malerarbeiten an Kutschen, die Restaurierung von alten Bildnissen, aber auch die Neuanfertigung von Supraporten und Porträts. Diese Dokumente belegen einerseits die enge Verbindung der Familie Wolff Metternich zum kurfürstlichen Hof und andererseits eine überraschende Bandbreite der von Hofkünstlern übernommenen Aufgaben.

1722 lieferte Lucas Bichelmayer von Hoff⁹⁶¹ der Familie Wolff Metternich zwei Bildniskopien und zwei Porträts. Jedes Bild wurde mit 1,5 Pistolen, also rund 7,5 Rtl., berechnet.⁹⁶² Derselbe Maler stellte 1728 für das Bildnis des Heiligen Franciscus von Paola und zwei Porträts jeweils 7,5 Rtl. in Rechnung. Für eine Kopie, ein Porträt oder ein Heiligenbildnis hat Bichelmayer in dieser Zeit identische Preise.

Erneut war Lucas Bichelmayer 1738 für die Familie tätig, als er für ca. 3,4 Rtl. fünf alte Familienporträts restaurierte, in ein viereckiges Format brachte und retuschierte.

⁹⁵⁶ Ebd., S. 296.

⁹⁵⁷ Ebd., S. 481.

⁹⁵⁸ Ebd., S. 1121.

⁹⁵⁹ Ebd., S. 1133 und S. 1171.

⁹⁶⁰ Den wichtigen Hinweis auf diese Rechnungen verdanke ich Herrn Dr. Gerd Dethlefs (Münster), vgl. Archiv Schloss Gracht, Akten Nr. 196.

⁹⁶¹ Ob damit die Anstellung bei Hofe gemeint ist, eine Adresse oder ein Geburtsort, konnte nicht ermittelt werden.

⁹⁶² Hier wurden vereinfacht die Werte von Mitte des 18. Jahrhunderts angenommen. Die Pistole wurde damals mit 5 Rtl. bewertet, vgl. KRUSE, Jürgen Elert: *Allgemeiner und besonders Hamburgischer Con-
torist*, 1. Teil verb. Auflage, Berlin 1762, S. 172. Online unter URL
<https://books.google.de/books?id=vsNZAAAacAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> (letzter Zugriff 30.01.2022).

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

Hiermit liegt ein aufschlussreicher Beleg für die Überarbeitung bestehender Porträts vor, denn wir erfahren, dass man die Bilder nicht nur konserviert hat, sondern auch formale und inhaltliche Veränderungen an den Porträts ausführte. So wurde die Perücke des Bischofs von Münster und Osnabrück von Bichelmayer übermalt.⁹⁶³

Jakob Manskirsch lieferte Frau von Wolff Metternich im gleichen Jahr Supraporten zu jeweils 4 Rtl. und malte die Tür am Reisewagen für 12 Stüber, also 0,2 Rtl., in „ox-roth“ an. Aufgrund mangelnder Vergleichsquellen bleibt unklar, ob der Preisunterschied der Supraporten von Manskirsch im Vergleich zu den Porträts Bichelmayers auf den ausführenden Künstler, das Genre oder die Bildgröße zurückzuführen ist. Hingegen ist hier belegt, dass Hofmaler im Rheinland des 18. Jahrhunderts auch als Anstreicher beschäftigt wurden.⁹⁶⁴

Die letzte Rechnung dieses Bestandes stammt von dem kurkölnischen Hofmaler Johann Heinrich Fischer. Es werden vier Porträts zu je 2 Pistolen (ca. 10–11 Rtl.) und vier Porträts mit jeweils 2 Carolinen (ca. 13–14 Rtl.) berechnet.⁹⁶⁵ Ein Datum fehlt, doch ist von einem Bildnis der Felicitas Wolff Metternich die Rede, weshalb die Rechnung nach ihrer Geburt 1767 entstanden sein muss. Der Preisunterschied wird in der Rechnung ausdrücklich mit der Größe der Porträts begründet, wobei die großformatigen Porträts des Grafen und der Gräfin Wolff Metternich genauso teuer waren wie das lebensgroße Kinderporträt der Tochter.

Die Spanne der Neukosten für Porträts zwischen 1654 und 1767 lag in unseren Beispielen zwischen 60 und 7,5 Rtl. Repräsentative Arbeiten etablierter regionaler Künstler wie Neumann (1654), Borchers (1691–1703) oder Fischer (ca. 1767) waren für niedrige zweistellige Summen zu bekommen. Die Nominalpreise blieben also für einen Zeitraum von über 100 Jahren ziemlich konstant. Diese Beobachtung lässt sich auch hinsichtlich

⁹⁶³ Es wird sich um Franz Arnold v. Wolff Metternich (1658–1718) handeln, das einzige Familienmitglied, das gleichzeitig Fürstbischof von Paderborn (1704–1718) und Münster (1706/08–1718) war, vgl. OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln*, 16. Bd.: *Mappe 1237–1304, Waldeck–Wolff III (v. Metternich)* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 99), Köln 1998, S. 723.

⁹⁶⁴ Der Maler Ferdinand Seyfried lieferte 1791 für das Salm-Dyck'sche Stadthaus zehn Supraporten, das Stück für 5,75 Rtl., und streicht dort ebenfalls doppelflügelige Türen (à 3 Rtl.), Fensterrahmen (à 1,17 Rtl.) und Dachfenster (à 0,5 Rtl.) an, vgl. Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 380, S. 605–611. Ferdinand Seyfried war 1787 in die Kölner Malerzunft aufgenommen worden und starb 1828 im Alter von 77 Jahren, vgl. MERLO 1850, S. 425.

⁹⁶⁵ Der *Carolin d'Or* galt Mitte des 18. Jahrhunderts in Leipzig 6 ½ Rtl., in Köln wurde er aber mit fast 7 Rtl. bewertet, vgl. KRUSE 1762, S. 101 und S. 172.

2. Die finanzielle Beurteilung von Porträts in zeitgenössischen Quellen

der Besoldung des Hofstaats der Kurfürstin v. d. Pfalz in Düsseldorf machen. Zwischen 1691 und 1716 blieben die Jahresgehälter unverändert. Die adelige Obristhofmeisterin bezog mit 1.333 Rtl. das Spitzengehalt.⁹⁶⁶ Die unverheirateten adeligen Kammerfräulein hatten ein Jahresgehalt von 200 Rtl. Der Leibarzt und der Sekretär erhielten jeweils ca. 267 Rtl., während der Kammerheizer lediglich über 56 Rtl. im Jahr verfügte und das sogenannte Kammermensch, eine weibliche ungelernete Arbeitskraft, mit 40 Rtl. das Schlusslicht bildete. Bei diesen Summen ist allerdings zu bedenken, dass die Angestellten des Hofes zusätzlich Kost, Logis und manchmal auch Kleidung erhielten. Damit war ein bedeutender Teil der jährlichen Lebenshaltungskosten durch Sachleistungen abgedeckt und der ausgezahlte Lohn blieb davon unbelastet.

Die beobachtete Stagnation der Nominaleinkommen wird durch andere Quellen auch für den weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts belegt. So haben sich die Deputate und Apanagen für die Mitglieder des Hauses Salm-Reifferscheidt zwischen 1721 und 1775 nicht verändert.⁹⁶⁷ Die Töchter des Hauses erhielten eine Aussteuer von 2.000 Rtl. und bis zur Verheiratung eine jährliche Apanage von 133 Rtl. Als Abfindung für die nachgeborenen Söhne waren jeweils 4.000 Rtl. vorgesehen und die bis zur Abfindung gewährte jährliche Apanage war mit 267 Rtl. veranschlagt. Auch in diesem Beispiel wurden die

⁹⁶⁶ Vgl. die Hofstaatsbesoldung vom 28. Juli 1691 und die Quartalsrechnung vom 6. August 1716, vgl. WOLF 2015, S. 128 und S. 1113 f. Dort allerdings in Reichsgulden ausgewiesen:

Obristhofmeisterin	2.000 Gulden = 1.333,33 Rtl.
Leibarzt	400 Gulden = 266,67 Rtl.
Jedes adelige Kammerfräulein	300 Gulden = 200 Rtl.
Sekretär	400 Gulden = 266,67 Rtl.
Kammerdiener	150 Gulden = 100 Rtl.
Kammerheizer	84 Gulden = 56 Rtl.
Kammermensch (w.)	60 Gulden = 40 Rtl.

⁹⁶⁷ Testament und Fideikommissbestimmungen des Grafen Franz Ernst (1721), vgl. Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände 444, S. 167–173. Testament des Grafen Franz Wilhelm (1775), vgl. ebd., Blaue Bände 442, S. 169–185. Weil 1775 nur eine Tochter vorhanden war, erhöhte sich ihre Aussteuer auf 10.000 Rtl. und ihre jährliche Apanage auf 800 Rtl., ebd., S. 176 f.

Aussteuer der Töchter	3.000 Gulden = 2.000 Rtl.
wenn nur eine Tochter vorhanden (1775)	15.000 Gulden = 10.000 Rtl.
Jahresunterhalt der Töchter	200 Gulden = 133,33 Rtl.
wenn nur eine Tochter vorhanden (1775)	800 Gulden = 533,33 Rtl.
Abfindung der nachgeborenen Söhne	6.000 Gulden = 4.000 Rtl.
Jahresunterhalt der Söhne	400 Gulden = 266,67 Rtl.
Jahresunterhalt der Witwe (1721), wohnt sie beim Sohn	600 Rtl
im selbständigen Haushalt	750 Rtl.
dazu für die Witwe Einnahmen aus der Herrschaft Alfter.	

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

finanziellen Zuwendungen durch zusätzliche Leistungen ergänzt. Die jüngeren Geschwister hatten Anrecht auf Kost und Logis im Haus des Fideikommissherrn. Dieser musste außerdem Diener, Kutschen, Pferde und Fourage zur Verfügung stellen.

Vor dem Hintergrund der jährlichen Einnahmen aus Besoldungen oder Apanagen erscheinen die Neukosten für Porträts für die adelige Kundschaft gering. Ein Porträt von Borchers für 12 Rtl. machte 0,9 % des Jahresgehaltes der Obristhofmeisterin aus und entsprach 0,6 % der Aussteuer einer Gräfin Salm-Reifferscheidt.

Auch für Berufsgruppen wie Ärzte und Sekretäre waren Porträts kein unerschwinglicher Luxus. Lässt man hier etwaige Nebeneinkünfte und sonstige Versorgungsleistungen außer Betracht, machte ein Porträt 4,5 % des Soldes aus. Wie das Beispiel des Geheimen Raths Georg Joseph Knapp aus dem Jahr 1780 zeigt, konnten sich allerdings durch Ämterkumulation Verdopplungen und Verdreifachungen des jährlichen Einkommens ergeben.⁹⁶⁸ Die Beauftragung eines Porträts stellte dann keine finanzielle Anstrengung mehr dar.

Für ungelerntes Personal waren Porträts allerdings unbezahlbar. In dieser Gehaltsstufe entsprach ein Porträt von Borchers mit 12 Rtl. 30 % des Jahreslohnes.

Taxierung von Porträts in Inventarlisten

Bereits zu Beginn des Kapitels wurde ausführlich auf die zentrale Bedeutung von Inventaren als Quelle für historische Porträtwerte und die indirekten Hinweise, die sie bezüglich der Beurteilung von Bildnissen liefern, hingewiesen. Hier seien daher nur die für diesen Abschnitt relevanten Aspekte kurz wiederholt.

Vor dem Hintergrund der reichen Überlieferung an Bildnissen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts sind die spärlichen Hinweise auf Gemälde und Porträts in den Inventaren dieser Epoche besonders auffällig. Scheinbar gehörten Gemälde bis in die erste Hälfte

⁹⁶⁸ Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 16, Historische Commission bei der kgl. Akademie der Wissenschaften (Hg.), Leipzig 1882, S. 265 f. Dort die Bezüge des Georg Joseph Knapp, wie folgt:

Geheimer Rath	526,5 Rtl.
Hoheitsreferendar	390 Rtl.
Vizekanzler	243,75 Rtl.
Religionskommissarius	126,75 Rtl.
Lehndirektor	117 Rtl.
SUMME:	1404 Rtl.

2. Die finanzielle Beurteilung von Porträts in zeitgenössischen Quellen

des 18. Jahrhunderts nicht zu den etablierten Sachwerten, denn besondere Gemäldeinventare lassen sich erst ab dem 18. Jahrhundert nachweisen.

In den Inventaren, die ab Mitte des 18. Jahrhunderts Gemälde erfassen und taxieren, fallen Unterscheidungen auf. Oft unterbleibt eine Taxierung des zum Fideikommiss gehörigen Porträtbestandes. Diese Bildnisse waren für Nachlassinventare irrelevant, da sie als unveräußerlicher Besitz einer Familie von der Erbteilung ausgenommen waren. Dabei ist bemerkenswert, dass nun Familienbildnisse unter den besonderen Schutz der Fideikommission gestellt wurden.⁹⁶⁹ Damit fanden sie Aufnahme in jene Kategorie von Gütern, die, wie Herrenhäuser, Grundbesitz, Bibliotheken, Juwelen und dergleichen, zum Erhalt des wirtschaftlichen, besonders aber des sozialen Prestiges einer Adelsfamilie als geeignet galten.

Im Fall des Nachlasses v. Herwegh wurden 1755 die Familienbildnisse gleichmäßig unter den Erben verteilt. Obwohl der Maler Schmitz aus Köln als Fachmann mit der Beurteilung der Gemäldesammlung beauftragt war, verzichtete man darauf, den Wert der Familienbildnisse feststellen zu lassen.⁹⁷⁰ Finanzielle Interessen spielten im Hinblick auf die Familienporträts also keine Rolle. Andererseits belegt die Nachlassregelung der Familie v. Herwegh deutlich das die Porträts der Memoria dienten. Die Originalporträts der verstorbenen Eltern sollten im Stammhaus verbleiben und gleichzeitig wurden für alle Erben Kopien dieser Bilder in Auftrag gegeben.⁹⁷¹ Der Sachwert und der symbolisch-memorialbezogene Wert der Porträts fielen auseinander.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Inventarliste, die beim Tod des Grafen Hermann Franz von Leerodt zu Born im Jahr 1758 angefertigt wurde.⁹⁷² In dieser Liste sind sämtliche Gegenstände des Hauses Born erfasst, die nicht zum Fideikommiss gehörten und die daher der Witwe zustanden. Die kleinteilige Auflistung der Gräfin endet mit dem Hinweis auf Porträts und Familienbildnisse aus dem Privatbesitz ihres Mannes. Trotz ihres Anspruchs stellt sie ihrem Schwager, dem neuen Fideikommissherrn, anheim, die Bilder zu behalten. Die Gemälde hatten offensichtlich weder einen hohen Sachwert

⁹⁶⁹ Müddersheim, vgl. Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 81a. und Born, vgl. Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten Nr. 12, 39a, fol. 119–122.

⁹⁷⁰ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 2156, S. 91.

⁹⁷¹ Ebd., S. 117 f.

⁹⁷² Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten 12, 39a, fol. 119–122.

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

noch eine persönliche Bedeutung für die Gräfin. Der Schwager wollte die Bilder allerdings nicht haben und hat sie der Gräfin überlassen.⁹⁷³

Ein vergleichbarer Vorgang ist für die Ahnengalerie auf Schloss Neersen belegt. Obwohl Schloss und Herrschaft mit sämtlichem Inventar nach jahrelangem Erbstreit an Kurköln kamen, händigte man der Witwe des letzten Lehnsträgers die Ahnenbildnisse der Familie aus. Ob der Gräfin so viel an der Memoria der Familie Virmond gelegen war oder dem Kurfürsten v. Köln so wenig, kann allerdings nicht beantwortet werden.⁹⁷⁴

Ab Mitte des 18. Jahrhunderts liegen Schätzwerte von Gemälden und Porträts vor, so dass von diesem Zeitpunkt an direkte Aussagen zum Wert möglich sind. Insgesamt wurden 20 Inventare analysiert, die zwischen 1755 und ca. 1942 entstanden. Dabei entfallen acht Inventare auf das 18. Jahrhundert⁹⁷⁵, acht Inventare stammen aus dem 19. Jahrhundert⁹⁷⁶ und vier Inventare aus dem 20. Jahrhundert.⁹⁷⁷

⁹⁷³ Die Bilder gelangten durch die Tochter in den Bestand v. d. Bongart/Paffendorf. Vgl. oben Kap. III.B.3 Bildnissammlung Paffendorf. (B-Paffendorf-18 bis 31, Abb. 410–423).

⁹⁷⁴ Vergleiche Kap. III.A.2 Ahnengalerie Schloss Neersen.

⁹⁷⁵ Es handelt sich um die folgenden Inventare: Nachlass der Familien v. Herwegh (1755), Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 296; Nachlass Geyr zu Schweppenburg Kölner Sterbehaus (1766), Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 24 III, 4; Inventar Haus Müddersheim (1766), Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 81a; Nachlass v. Becker (1786), Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 34, 5; Inventar des Hauses Andrimont Familie de Fays bzw. Geyr zu Schweppenburg (1787), Archiv Schweppenburg, Bestand Schweppenburg Nr. 867; Inventar Stadthaus Köln (1787) und Inventar Schloss Müddersheim (1787), Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 28 I; Inventar Haus Hueth (1792), Landesarchiv NRW, Herrschaft Hueth, Akten II, Nr. 42.

⁹⁷⁶ Nachlass v. Geyr (1821), Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 34, 8; Inventar Schloss Frens (1850) und Inventar Schloss Schmidheim (1850), Archiv Schloss Frens, Aktenarchiv Caps. XXXVI, Conv. 1; Nachlass v. Bianco (1855), Archiv Haus Rankenberg: Akten Kendenich Nr. 318; Gemäldeverzeichnis des Grafen Max v. Loë (undatiert), Archiv Schloss Wissen, Akten Wissen 1 – Nr. 1; Nachlass v. Kempis (1873/76), Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 950; Inventar Haus Kendenich (1882), Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 560; Nachlass v. d. Bongart (1888), Archiv Schloss Paffendorf, Akte Nr. 149.

⁹⁷⁷ Inventar Stadthaus Bonn (1908), Archiv Schweppenburg, Bestand Schweppenburg Nr. 486; Taxation der antiken Möbel und Kunstgegenstände Schloss Dyck (1912), Archiv Schloss Dyck, Bestand 8, Nr. 56; Versicherungsinventar Schloss Frens (ca. 1935), Archiv Schloss Frens, Rentearchiv unverzeichnet; Inventar Schloss Dyck (ca. 1942), Archiv Schloss Dyck, Bestand 8, Nr. 56.

2. Die finanzielle Beurteilung von Porträts in zeitgenössischen Quellen

TABELLE:⁹⁷⁸

Ort/Slg. Jahr	Ø-Wert Porträts	Teuerstes Porträt	Ø-Wert Gemälde	Teuerstes Gemälde	Anteil Porträts/Ausst	Taxator
Herwegh 1755	14,5 Rtl.	80 Rtl. Gruppenbildnis v. Pottgießer	11,4 Rtl.	300 Rtl. Sacra Familia v. Rubens	2 % d. Nachlasses	Kunstmaler Schmitz
Köln 1766	4,7 Rtl.	25 Rtl. Porträt v. van der Smissen	7,4 Rtl.	80 Rtl. Schleifung Christi	unbekannt	Hofmaler Leon. Blanckart
Müddersheim 1766	2,6 Rtl.	5 Rtl. Brustbilder	3,4 Rtl.	50 Rtl. Historie AT v. van Dix	unbekannt	Kunstmaler Frans Lehman
Becker 1786	7 Rtl.	100 Rtl. Gruppenbildnis v. Pottgießer	8,6 Rtl.	100 Rtl. Gruppenbildnis v. Pottgießer	1,3 % d. Nachlasses	Kunstmaler Schmitz
Andrimond 1787	0,5 Rtl.	1 Rtl. gr. Porträt	0,9 Rtl.	10 Rtl. gr. Schilderey	1,5 % d. Ausstattung	Notar Friedr. Froitzheim
Köln 1787	1,6 Rtl.	4 Rtl. Porträt	7,8 Rtl.	80 Rtl. Alter Kopf	0,3 % d. Ausstattung	Hofmaler Joh. Martin Metz
Müddersheim 1787	0,5 Rtl.	1 Rtl. Antikes Porträt	3,7 Rtl.	75 Rtl. Gefangennahme Christi	0,3 % d. Ausstattung	Hofmaler Joh. Martin Metz
Hueth 1792	1,3 Rtl.	6 Rtl. Familiengemälde	3,9 Rtl.	20 Rtl. Pilgrimschaft	1,6 % d. Erlöses	Auktionsergebnis
Müddersheim 1821	1,46 Tlr. 1,9 Rtl. ⁹⁷⁹	3 Tlr. Kaiserbildnis	4,3 Tlr. 5,59 Rtl.	40 Tlr. Enthauptung hl. Johannes	1,8 % d. Ausstattung	unbekannt
Frens 1850	58,4 Tlr.	283 Tlr. ganzfig. Porträt d. Grafen	27,6 Tlr.	213 Tlr. Adam & Eva	6,3 % d. Ausstattung	unbekannt
Schmidtheim 1850	26,9 Tlr.	60 Tlr. Porträt	5,3 Tlr.	10 Tlr. kl. Landschaft	30,4 % d. Ausstattung	unbekannt
Bianco 1855	7,5 Tlr.	36 Tlr. Geistlicher im Prunksessel	11,4 Tlr.	36 Tlr. gr. Blumenbild	5,6 % d. Nachlasses	Antiquar Heinrich Lempertz
Loë o. Dat.	14,6 Tlr.	100 Tlr. Porträt	25,2 Tlr.	250 Tlr. kl. Altar	unbekannt	unbekannter Kunst-sachverständiger
Kendenich 1876	36 Mk.	120 Mk. Familienporträt	16 Mk.	200 Mk. Bild m. Vögeln	10,7 % d. Ausstattung	vereid. Taxator N. Eicheler
Kendenich 1882	36 Mk.	120 Mk. Familienporträt	16 Mk.	200 Mk. Bild m. Vögeln	12,7 % d. Nachlasses	unbekannt
Paffendorf 1888	52 Mk.	1.000 Mk. ganzfig. Porträt des Freiherrn	35,5 Mk.	3.000 Mk. Audienz beim Papst	2,8 % d. Nachlasses	vereid. Taxator Heinrich Rohe
Bonn 1908	32,5 Mk.	75 Mk. Damenbildnis	43,7 Mk.	100 Mk. Landschaft	2,7 % d. Nachlasses	Familie?
Dyck 1912	259 Mk.	5.000 Mk. Porträt Chr. v. Braunschweig v. Morelese	206 Mk.	5.000 Mk. Porträt Chr. v. Braunschweig v. Morelese	2,8 % d. Ausstattung	Antiquar Dr. Lempertz
Frens ca. 1935	327 RM	3.000 RM Stollberger Brautwerbung	338 RM	15.000 RM Adam & Eva v. L. Cranach	2,4 % d. Ausstattung	Provinzial Feuervers. Anstalt d. Rheinprovinz
Dyck 1942	419 RM	2.500 RM Ouales Familienporträt	522 RM	5.000 RM Maria mit Christus und Johannes v. 1650	1,7 % d. Ausstattung	Kunsthistoriker Dr. Paul Wallraf

⁹⁷⁸ Die Taxierungswerte der Quellen wurden entsprechend dem jeweils gültigen Münzfuß in Dezimalwerte umgerechnet. Die Tabelle gibt die auf dieser Grundlage errechneten Durchschnittswerte für die Porträts bzw. für sämtliche Gemälde einer Quelle an.

⁹⁷⁹ 1,3 Rtl. = 1 Tlr., vgl. Archiv Schloss Dyck, Rechnungsbestand, Bd. 38 (1826/27), S. 80–94.

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

Zur besseren Übersicht beschränkt sich der folgende Text auf zentrale Aussagen, die sich auf Grundlage der Inventare machen lassen. Eine detaillierte Analyse der einzelnen Quellen findet sich im Anhang.⁹⁸⁰

Die Neukosten für Porträts regionaler Künstler wurden in den Taxierungen der Inventare nur in Ausnahmefällen erreicht. Bei der hochwertigen Kunstsammlung v. Herwegh⁹⁸¹ kamen die Porträts 1755 auf einen Durchschnittswert von 14,5 Rtl. Die Porträts der Sammlung v. Becker⁹⁸² erreichten 1786 im Mittel 7 Rtl. Gewöhnliche Familienporträts blieben in beiden Fällen ausdrücklich unberücksichtigt und es handelt sich demnach um Werte von Porträts künstlerischer Bedeutung. Trotzdem machten diese Porträts lediglich 2 % (v. Herwegh) bzw. 1,3 % (v. Becker) des Gesamtnachlasses aus. Ihr finanzieller Anteil am Erbe war also unbedeutend.

In den unterschiedlichen Inventaren, die 1766 und 1787 für die Familie Geyr v. Schweppenburg erstellt wurden, sind auch Familienporträts erfasst. Die Durchschnittswerte für diese Bildnisse sind deutlich niedriger als in den Sammlungen Herwegh und Becker. Die Porträts im Kölner Stadtpalais⁹⁸³ kamen auf 4,7 Rtl., die Bildnisse in Schloss Müddersheim⁹⁸⁴ hingegen auf 2,6 Rtl. Der Umstand, dass die Gemäldeausstattung im Stadtpalais insgesamt hochwertiger war, spricht für dessen größere repräsentative Bedeutung. 20 Jahre später taxierte der kurkölnische Hofmaler Johann Martin Metz den Porträtbestand erneut.⁹⁸⁵ Für das Stadtpalais ergab sich 1787 ein Durchschnittswert je Porträt von 1,6 Rtl., in Müddersheim lag der Wert bei 0,5 Rtl.⁹⁸⁶ Da im Vergleich zu 1766 keine signifikante Veränderung der Gemäldeausstattung der Häuser stattfand und die Werte für die sonstigen Gemälde fast konstant blieben⁹⁸⁷, könnte die geringe Taxierung auf eine

⁹⁸⁰ Vgl. Kap. X. Anhang Exkurs 2 Porträt- und Gemäldewerte in zeitgenössischen Inventaren.

⁹⁸¹ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 2156, S. 68–91.

⁹⁸² Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 34, 5, 1, fol. 9r–23r.

⁹⁸³ Kölner Haus, vgl. ebd., Akten Nr. 24 III, 4. Haus Müddersheim, ebd., Akten Nr. 81a.

⁹⁸⁴ Ebd.

⁹⁸⁵ Ebd., Akten Nr. 28 I.

⁹⁸⁶ Diesen Durchschnittswert erreichten auch die Porträts in Andrimont, damals ein Nebengut der Familie Geyr v. Schweppenburg bei Verviers, vgl. Archiv Schweppenburg, Bestand Schweppenburg Nr. 867.

⁹⁸⁷ Gemälde Köln (1766: 7,4 Rtl. / 1787: 7,8 Rtl.), Gemälde Müddersheim (1766: 3,4 Rtl. / 1787: 3,7 Rtl.).

2. Die finanzielle Beurteilung von Porträts in zeitgenössischen Quellen

gesunkene Wertschätzung von Familienporträts in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hinweisen. Am Wert der Gesamtausstattung hatten die Porträts im Kölner Stadtpalais und in Müddersheim einen Anteil von jeweils 0,3 %.⁹⁸⁸

Bei einer Versteigerung, zu der sich 1792 die Familie v. Brocke auf Schloss Hueth veranlasst sah, erzielten Porträts durchschnittlich 1,3 Rtl. Ihr Anteil am Gesamterlös der Versteigerung betrug 1,6 %.

Vor dem Hintergrund der Einkünfte, die rheinische Adelige aus Hofämtern oder Apagnen erzielten, fallen die Werte für „gebrauchte“ Porträts im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nicht ins Gewicht. Summen im unteren einstelligen Bereich entsprachen 1785 den Monatslöhnen einer Haushälterin (2,5 Rtl.), eines Kutschers (1,5 Rtl.) oder einer Küchenmagd (0,9 Rtl.).⁹⁸⁹

Mit der nächsten Quelle gelangen wir ins 19. Jahrhundert. Erneut geht es um die Ausstattung von Schloss Müddersheim. Der nominale Porträtwert in Müddersheim ist 1821 im Vergleich zum vorrevolutionären Wert von 1787 gestiegen und liegt nun bei 1,9 Rtl., was 1,46 Talern preußisch Courant⁹⁹⁰ entsprach.⁹⁹¹ Am Gesamtwert der Mobilien haben die Porträts nun einen Anteil von 1,8 % (1787: 0,3 %). Die Preissteigerung der Porträts fiel allerdings geringer aus als die Entwicklung der Personallöhne. 1821 erhielt im Rheinland eine Haushälterin 4,16 Rtl., ein Kutscher 5 Rtl. und eine Küchenmagd 2 Rtl. monatliches Gehalt.⁹⁹² Somit entsprach der Durchschnittswert für Porträts jetzt nur noch dem

⁹⁸⁸ Die Inventare von 1766 sind eine reine Bilderliste, daher kann der Anteil der Porträts an der Gesamtausstattung nicht bestimmt werden.

⁹⁸⁹ Archiv Schloss Dyck Blaue Bände 505, S. 37–45: Im Jahr 1785 erhielten die Angestellten der Familie Salm-Reifferscheidt auf Schloss Dyck zuzüglich zur freien Kost und Logis folgende Jahresgehälter:

Jahresgehalt Rentmeister (1785)	100 Rtl.
Jahresgehalt Haushälterin (1785)	30 Rtl.
Jahresgehalt Kutscher (1785)	18 Rtl.
Jahresgehalt Küchen-, Stuben-, Viehmagd (1785)	11 Rtl.

⁹⁹⁰ Der Wechselkurs von 1 Taler = 1,3 Reichstaler ist zeitgenössischen Lohnlisten der Region entnommen. Vgl. Archiv Schloss Dyck, Rechnungsbestand, Bd. 38 (1826/27), S. 80–94.

⁹⁹¹ Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 34, 8.

⁹⁹² Archiv Schloss Dyck, Rechnungsbestand, Bd. 28 (1821/22): Im Haushaltsjahr 1821/22 erhielten die Angestellten der Familie Salm-Reifferscheidt auf Schloss Dyck zuzüglich zur freien Kost und Logis folgende Jahresgehälter:

Jahresgehalt Rentmeister (1821)	250 Rtl. (= 192,31 Thl. preuß. Cour.)
Jahresgehalt Haushälterin (1821)	50 Rtl. (= 38,46 Thl. preuß. Cour.)
Jahresgehalt Kutscher (1821)	60 Rtl. (= 46,15 Thl. preuß. Cour.)
Jahresgehalt Küchen-, Stuben-, Viehmagd (1821)	24 Rtl. (= 18,46 Thl. preuß. Cour.)

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

Monatsgehalt einer ungelernten weiblichen Arbeitskraft, was den niedrigsten Äquivalentwert der gesamten Untersuchungszeit darstellt.

Aus dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts liegen Inventare von vier unterschiedlichen Sammlungen vor. Den höchsten Nominalwert erreicht die Porträtausstattung von Schloss Frens (1850) mit 58,4 Thl. preuß. Courant.⁹⁹³ Nach umfangreichen Um- und Ausbauten hatte Graf Beissel v. Gymnich Schloss Frens zu seinem Hauptwohnsitz gemacht. Entsprechend hochwertig war die Ausstattung, zu der auch die bei Louis Krevel beauftragte Ahnengalerie und weitere großformatige zeitgenössische Porträts gehörten. An der Gesamtausstattung des Schlosses hielten die Porträts einen Anteil von 6,3 %.

Im Gegensatz dazu hatte Graf Beissel v. Gymnich fast alle hochwertigen Ausstattungsstücke aus seinem Schloss Schmidheim abziehen lassen. Dort waren 1850 in erster Linie die originalen Ahnenbildnisse verblieben, die Louis Krevel für Schloss Frens kopiert hatte. Bemerkenswerterweise wurden die Frenser Kopien mit 80 Talern bewertet, während man die originalen Bildnisse in Schmidheim nur mit je 28 Talern abschätzte. Alles in allem kamen die Porträts in Schmidheim auf einen durchschnittlichen Wert von lediglich 26,9 Talern preuß. Courant. Sie machten aber, da Schmidheim fast aller anderen Kunstgegenstände beraubt war, ganze 30,4 % vom Gesamtwert der Ausstattung aus.⁹⁹⁴

Das Verzeichnis der Gemälde des Grafen Max v. Loë ist undatiert, muss aber zwischen 1849 und 1871 entstanden sein.⁹⁹⁵ Der Gutachter ist unbekannt, doch sind fast die Hälfte der Bilder einem Meister oder einer Schule zugewiesen, was für einen Kunstsachverständigen spricht. Die Bildnisse sind im Schnitt auf 14,6 Taler taxiert.

Noch niedriger fällt 1855 der Durchschnittswert der Porträts aus der Sammlung des Franz Joseph v. Bianco aus. Mit der Bewertung der Kunstgegenstände des Nachlasses

⁹⁹³ Archiv Schloss Frens, Aktenarchiv, Caps. XXXVI, Conv. 1. Das Inventar diente als Nachweis über den Besitz des Grafen Franz Hugo Edmund Graf Beissel v. Gymnich (1798–1863) und wurde anlässlich der Eheschließung von seiner zweiten Ehefrau, Maria, geb. Gräfin Borchgrave d'Altena, am 5. Dezember 1850 unterschrieben und ausdrücklich anerkannt. Der Taxator ist unbekannt. Gemäldebestand Frens, fol. 1r–4r; übrige Mobilien in Frens fol. 4v–32r.

⁹⁹⁴ Archiv Schloss Frens, Aktenarchiv, Caps. XXXVI, Conv. 1, fol. 32r–37v.

⁹⁹⁵ Im Jahr 1849 trat Max v. Loë die Nachfolge seines Vaters an. Da als Währung noch Taler angegeben sind, muss das Verzeichnis vor der Einführung der Reichsmark (1871) entstanden sein. Vgl. Archiv Schloss Wissen, Akten Wissen 1 – Nr. 1.

2. Die finanzielle Beurteilung von Porträts in zeitgenössischen Quellen

war der Antiquar Heinrich Lempertz aus Köln betraut.⁹⁹⁶ Der Mittelwert der Porträts lag bei gut 7,5 Talern. Ihr Anteil an der gesamten Erbschaft kam auf 5,6 %.

Im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts erreichten die Taxierungen für Porträts zweistellige Werte. Der Durchschnittswert in der besonders hochwertigen Sammlung des Grafen Beissel v. Gymnich ist mehr als siebenmal so hoch wie jener der Bildnisse der Sammlung v. Bianco.⁹⁹⁷ Dabei ist zu bedenken, dass in der Frenser Sammlung besonders viele zeitgenössische Arbeiten vorhanden waren. Hier werden sich die Taxatoren an den Neukosten der Porträts orientiert haben. Die Inflation in dieser Epoche scheint gering gewesen zu sein, denn die Nominallöhne blieben zwischen 1836 und 1856 nahezu konstant und sind erst in der letzten Dekade bis 1866 gestiegen.⁹⁹⁸ Im Vergleich zu den Löhnen sind die Porträts teurer geworden, sie entsprechen nun nicht mehr dem Monats-, sondern dem Jahresgehalt einer ungelerten weiblichen Arbeitskraft.

Nach der Reichsgründung 1871 erfolgte die Einführung der Goldmark, was zu einem erneuten Währungswechsel führte. Es galt ein Wechselkurs von 1 Taler = 3 Goldmark.⁹⁹⁹ Die Entwicklung der Dycker Gehälter zeigt zwischen 1871 und 1914 eine starke Dynamik.¹⁰⁰⁰ Die Durchschnittswerte der Porträts spiegeln das zunächst nicht wider. In Kendenich übernahm man bei der Erbauseinandersetzung von 1882¹⁰⁰¹ die Werte einer Schätzung von 1876.¹⁰⁰² Obwohl die Porträts 1876 immerhin 10,7 % und 1882 12,7 % des gesamten mobilen Nachlasses ausmachten, hielt die Familie einen etwaigen Preisanstieg

⁹⁹⁶ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 318.

⁹⁹⁷ Frens (1850): 58,5 Thl. / Bianco (1855): 7,5 Thl. Vgl. unten Exkurs 2 Porträt- und Gemäldewerte in zeitgenössischen Inventaren Abschnitt Frens (1850) und Bianco (1855)

⁹⁹⁸ Archiv Schloss Dyck, Rechnungsbestand, Bd. 58 (1836/37), Bd. 98 (1856/57) & Bd. 116 (1865/66)

Jahresgehalt Rentmeister: 200 Thl. (1836/37), 200 Thl. (1856/57), 200 Thl. (1865/66)

Jahresgehalt Haushälterin: 40 Thl. (1836/37), 40 Thl. (1856/57), 60 Thl. (1865/66)

Jahresgehalt Kutscher: 46 Thl. (1836/37), 40 Thl. (1856/57), 50 Thl. (1865/66)

Jahresgehalt Küchenmagd: 18 Thl. (1836/37), 20 Thl. (1856/57), 30 Thl. (1865/66)

⁹⁹⁹ Der Wechselkurs von 1 Mark = 3 Taler ist zeitgenössischen Lohnlisten der Region entnommen. Vgl. Archiv Schloss Dyck, Rechnungsbestand, Bd. 136, S. 102–108.

¹⁰⁰⁰ Archiv Schloss Dyck, Rechnungsbestand, Bd. 136 (1875/76), Bd. 166 (1886/87) & Archiv Schloss Dyck HAV Nr. 98g (1906):

Jahresgehalt Rentmeister: 600 M. (1875/76), 900 M. (1886/87), 2370 M. (1906)

Jahresgehalt Haushälterin : 180 M. (1875/76), k. A. (1886/87), k. A. (1906)

Jahresgehalt Kutscher: 225 M. (1875/76), 300 M. (1886/87), 660 M. (1906)

Jahresgehalt Küchenmagd: 120 M. (1875/76), 170 M. (1886/87), k. A. (1906)

¹⁰⁰¹ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 950, S. 26 und Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 560, S. 5, Los 5 lfd. Nr. 52.

¹⁰⁰² Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 950.

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

innerhalb von sechs Jahren für zu vernachlässigen. Der Durchschnittswert lag für die Porträts damals bei 36 Mark.¹⁰⁰³

Im Jahr 1888 machten die Porträts in Schloss Paffendorf lediglich 2,8 % des gesamten Inventarwerts aus und kamen dabei auf einen Durchschnittswert von 52 Mark.¹⁰⁰⁴ Das entsprach immerhin 5,7 % des Jahreslohnes des Dycker Rentmeisters oder 30,6 % des Jahreslohnes einer Dycker Küchenmagd. Bezogen auf das mittlere Jahreseinkommen rheinischer Bürgermeister (1879: 7.065 Mark) erreicht der Durchschnittswert der Paffendorfer Porträts aber nur 0,74 % und fällt damit nicht ins Gewicht.¹⁰⁰⁵ Bemerkenswerterweise entsprechen diese Relationen zum Jahreseinkommen unterschiedlicher Verdienstgruppen fast den Verhältnissen von 1700.¹⁰⁰⁶ Dabei ist aber zu bedenken, dass sich die Werte damals auf die Neupreise für Porträts bezogen, nun aber Durchschnittswerte bestehender Bildnisse erfasst sind.

Zwei Quellen aus dem frühen 20. Jahrhundert zeigen, dass hinsichtlich der Ausstattung zwischen den Häusern große Unterschiede bestanden. Die Familie Geyr zu Schweppenburg erstellte 1908 das Inventar ihres Bonner Stadthauses.¹⁰⁰⁷ Bei dieser Taxierung erzielten die Porträts im Mittel rund 32,5 Mark und der Anteil der Porträts am Inventar des Stadthauses lag bei 2,7 %. Im Gegensatz dazu kam eine Taxierung des Inventars von Schloss Dyck aus dem Jahr 1912 für die Porträts auf einen Durchschnittswert von 259 Mark, wobei ihr Anteil an der Gesamtausstattung mit 2,8 % nahezu dem Wert im Bonn entsprach.¹⁰⁰⁸ Der Umstand, dass die Ausstattung des Bonner Hauses der Familie Geyr zu Schweppenburg verglichen mit dem Hauptsitz der Fürsten zu Salm-Reifferscheidt-Dyck schlichter ausfiel, ist dabei weniger überraschend als die Tatsache, dass die Anteile der Porträtbestände an den Gesamtausstattungen quasi identisch waren.

¹⁰⁰³ Vgl. unten Exkurs 2 Porträt- und Gemäldewerte in zeitgenössischen Inventaren Abschnitt Kendenich (1876 und 1882).

¹⁰⁰⁴ Archiv Schloss Paffendorf, Akte Nr. 149.

¹⁰⁰⁵ Berechnet aufgrund der Angaben bei: BLENCK, Emil: „Die Gehaltsverhältnisse der höheren Gemeindebeamten in den preußischen Stadtgemeinden mit mehr als 10.000 Einwohnern“, in: *Zeitschrift des Königlich preussischen statistischen Bureaus*, 20. Jahrgang, Berlin 1880, S. 271–288. Online unter URL https://books.google.de/books?id=Wp8yAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff 30.01.2022).

¹⁰⁰⁶ Hohe Verwaltungsbeamte 1700: 0,9 % / 1879: 0,74 %, gelehrte Berufe 1700: 4,5 % / 1879: 5,7 % und ungelernete Hilfskräfte 1700: 30 % / 1879: 30,6 %.

¹⁰⁰⁷ Archiv Schweppenburg, Bestand Schweppenburg Nr. 486.

¹⁰⁰⁸ Archiv Schloss Dyck, Bestand 8, Nr. 56.

2. Die finanzielle Beurteilung von Porträts in zeitgenössischen Quellen

Unterhaltsregelungen der Familie Salm-Reifferscheidt-Dyck von 1906 erlauben einen Einblick in adelige Einkünfte dieser Epoche. Die verwitwete Fürstin zu Salm-Reifferscheidt-Dyck erhielt 1906 eine jährliche Apanage von 13.600 Mark und die Tante des Fürsten 6.000 Mark. Für seinen Bruder hatte Fürst Alfred zu Salm-Reifferscheidt-Dyck 3.000 Mark und für seine Schwester 2.000 Mark ausgesetzt.¹⁰⁰⁹ Diese Einkünfte blieben bis 1927 konstant, wurden aber für den Bruder des Fürsten angepasst.¹⁰¹⁰

Für 1912 können diese Zuwendungen und Dycker Gehälter vor dem Hintergrund der damals gültigen Steuerklassen betrachtet werden¹⁰¹¹:

Mutter d. Fürsten	13.600 Mk.	(15. Steuerklasse, 0,7 % aller Steuerzahler)
Tante d. Fürsten	6.000 Mk.	(12. Steuerklasse, 1,4 % aller Steuerzahler)
Bruder d. Fürsten	3.000 Mk.	(9. Steuerklasse, 1 % aller Steuerzahler)
Rentmeister (Dyck)	2.690 Mk.	(9. Steuerklasse, 1 % aller Steuerzahler)
Jäger (Dyck)	1.550 Mk.	(4. Steuerklasse, 4,6 % aller Steuerzahler)
Kutscher (Dyck)	780 Mk.	(1. Steuerklasse, 65,9 % aller Steuerzahler)

Wehler spricht ab der 3. Steuerklasse (1.312–1.500 Mk.) von „soeben auskömmlichen Verhältnissen“. Mittelständische Sicherheit habe erst jenseits der 6. Steuerklasse (ab 2.258 Mk.) begonnen, wohlhabend sei man ab der 13. Steuerklasse (7.500 Mk.) gewesen, während wahrer „Reichtum“ erst in der 14. Steuerklasse (ab 11.250 Mk.) erreicht gewesen sei.¹⁰¹²

Legt man den Durchschnittswert der Dycker Porträts von 1912 zugrunde, so ergibt sich, dass der Wert antiker Porträts weiter gestiegen ist.

Mutter d. Fürsten	13.600 Mk.	Durchschnittswert Porträt 1,9 %
Tante d. Fürsten	6.000 Mk.	Durchschnittswert Porträt 4,3 %
Bruder d. Fürsten	3.000 Mk.	Durchschnittswert Porträt 8,6 %
Rentmeister (Dyck)	2.690 Mk.	Durchschnittswert Porträt 9,6 %
Jäger (Dyck)	1.550 Mk.	Durchschnittswert Porträt 16,7 %
Kutscher (Dyck)	780 Mk.	Durchschnittswert Porträt 33,2 %

¹⁰⁰⁹ Archiv Schloss Dyck, HAV, Nr. 98g (1906/07). Hinsichtlich der Zuwendungen ist zu beachten, dass sowohl die Tante als auch die Schwester des Fürsten verheiratet waren. Sie verfügten also über zusätzliche Einkünfte. Gleiches galt für den Bruder des Fürsten, der den Nießbrauch von Schloss Neu Cilly in der Steiermark hatte.

¹⁰¹⁰ Vgl. Archiv Schloss Dyck, HAV, Nr. 99a (1911/12), Nr. 109v (1916/17) u. Nr. 100j (1926/27). Durch den Verkauf von Schloss Neu Cilly ergab sich die Notwendigkeit, die Zahlungen an den Bruder des Fürsten zu verdoppeln, vgl. Archiv Schloss Dyck, HAV, Nr. 100j (1926/27).

¹⁰¹¹ WEHLER, Hans-Ulrich: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd. 3: Von der „Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1849–1914*, München 1995, S. 709 f.

¹⁰¹² Ebd., S. 711.

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

Die letzten Quellen zum Wert von Porträts in den Sammlungen rheinischer Adelsfamilien entstanden 1935 und 1942. Der Durchschnittswert der Porträts in Schloss Frens lag 1935 bei 327 RM.¹⁰¹³ Der Anteil der Porträts am Gesamtwert der Schlossausstattung kann auf 2,4 % (1850: 6,3 %) geschätzt werden.¹⁰¹⁴ 1942 ließ die Familie Salm-Reifferscheidt die Ausstattung von Schloss Dyck taxieren, wobei die Porträts im Mittel auf 419 RM geschätzt wurden und 1,7 % (1912: 2,8 %) vom Wert der Schlossausstattung ausmachten.¹⁰¹⁵

Abschließend sind die gemittelten Dycker Porträtwerte von 1912 und 1942 ins Verhältnis zu den durchschnittlichen Jahresgehältern verheirateter Reichsbeamter unterschiedlicher Laufbahngruppen von 1913 und 1940 gesetzt.¹⁰¹⁶ Die Liste gibt an, wieviel Prozent des Jahresgehaltes dem Durchschnittswert eines Porträts entspricht:

Höherer Dienst	1912/13: 3,55 %	1940/42: 4,26 %
Gehobener Dienst	1912/13: 6,31 %	1940/42: 7,05 %
Einfacher Dienst	1912/13: 13,74 %	1940/42: 16,98 %

Der Gehaltsabstand unterschiedlicher Laufbahngruppen der Reichsbeamten kann und soll nicht mit dem Einkommensgefälle feudaler Hofbesoldung verglichen werden. Hier geht es darum zu zeigen, dass die Porträtwerte bis zum Ende des Untersuchungszeitraumes weiter ansteigen.

Zusammenfassung

Insgesamt gesehen hatte der finanzielle Wert von Familienporträts für die untersuchten rheinischen Adelsfamilien keine große Bedeutung. Zwischen 1755 und 1942 kann in 17

¹⁰¹³ Archiv Schloss Frens, Renteiarchiv unverzeichnet.

¹⁰¹⁴ Dieser Wert basiert auf dem Gesamtinventar von 1921, für 1935 liegt er nicht vor. Vgl. Kap. VIII. Exkurs 2 Porträt- und Gemäldewerte in zeitgenössischen Inventaren Abschnitt Frens (ca. 1935).

¹⁰¹⁵ Von diesem Inventar existieren mindestens zwei Exemplare, vgl. Archiv Schloss Dyck, Bestand 8, Nr. 56. Ohne Signatur und Datum. Eine weitere Durchschrift ist handschriftlich 1. Oktober 1942 datiert und von dem Kunsthistoriker Dr. Paul Wallraf unterschrieben, vgl. Archiv Schloss Dyck, unverzeichneter Aktenbestand (zzt. Schloss Dyck).

¹⁰¹⁶

Höherer Dienst	7.296 Mk. (1913)	9.829 RM (1940)
Gehobener Dienst	4.104 Mk. (1913)	5.945 RM (1940)
Mittlerer Dienst	k. Angaben	3.583 RM (1940)
Einfacher Dienst	1.884 Mk. (1913)	2.468 RM (1940)

Werte für 1913, vgl. FATTMANN, Rainer: *Bildungsbürger in der Defensive. Die akademische Beamten-schaft und der ‚Reichsbund der höheren Beamten‘ in der Weimarer Republik*, Göttingen 2001, S. 121. Die Werte für 1940, vgl. BOBERACH, Heinz (Bearb.): „Amtsbezeichnungen und Ränge in der staatlichen Verwaltung, der Wehrmacht, der NSDAP und anderen Organisationen 1940–1945“, in: *Ämter, Abkürzungen, Aktionen des NS-Staates: Handbuch für die Benutzung von Quellen der nationalsozialistischen Zeit; Amtsbezeichnungen, Ränge und Verwaltungsgliederungen, Abkürzungen und nichtmilitärische Tarnbezeichnungen* (Texte und Materialien zur Zeitgeschichte; Bd. 5), bearb. von Heinz Boberach, Rolf Thommes und Hermann Weiß, München 1997, S. 13–46.

2. Die finanzielle Beurteilung von Porträts in zeitgenössischen Quellen

Fällen der Anteil der Porträts am Gesamtwert der Schlossausstattung bestimmt werden. Er liegt in zwölf Fällen bei unter 3 %. Nur in Schmidheim (1850) und Kendenich (1876/1882) wurden Wertanteile von über 10 % erreicht. Aus Schmidheim waren 1850 alle kostbaren Ausstattungsstücke abgezogen, so dass die verbliebenen Familienbilder trotz ihrer geringen Taxierung 30,4 % des Inventarwertes ausmachten. In Kendenich war durch unterschiedliche Erbschaften eine über 100 Stücke umfassende Bildnissammlung entstanden, die auf 12,7 % des Inventarwertes kam. Es handelt sich im Fall dieser Bildnissammlung also um eine besondere Situation, was sich ja auch in der zentralen Bedeutung der Sammlung für diese Arbeit widerspiegelt.

Die aus den Inventaren gezogenen Durchschnittswerte von Porträts sind gering. Nur in den besonderen Kunstsammlungen liegen die Durchschnittstaxierungen bei über 10 Rtl. Diese Werte passen gut zu den Neukosten für Bildnisse, die von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts bei arrivierten regionalen Künstlern für 10–15 Rtl. zu bekommen waren. Vor dem Hintergrund adeliger Einnahmen und dem Aufwand der sonstigen Ausstattung adeliger Häuser sind das minimale Summen.

Im 19. Jahrhundert erreicht die Wertschätzung antiker Porträts, wie das Beispiel von Müddersheim 1821 zeigt, einen Tiefstand. In der Folge erhöhen sich die Durchschnittspreise für Porträts moderat und liegen im zweistelligen Taler- bzw. Markbereich. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wird die Entwicklung dynamischer und die Kosten für antike Porträts steigen stärker als die Löhne. Verglichen mit den Gehältern leitender Verwaltungsbeamter sind Porträts aber weiterhin billig.¹⁰¹⁷

Im frühen 20. Jahrhundert ist die Differenz zwischen den durchschnittlichen Porträtwerten in den Inventaren des Bonner Stadthauses der Familie Geyr zu Schweppenburg (1908: 32,5 RM) und Schloss Dyck (1912: 259 RM), dem Hauptsitz der Fürsten zu Salm-Reifferscheidt, auffällig. Die Gründe liegen im Zuschnitt der Häuser, ihrer Funktion und den sozioökonomischen Unterschieden der Besitzerfamilien, denn an der Gesamtausstattung ist der Anteilswert der Porträts in beiden Fällen fast identisch.¹⁰¹⁸ Durch eine Abwertung der Mark in dieser Zeitspanne ist der Gegensatz jedenfalls nicht zu erklären.

¹⁰¹⁷ Vgl. oben Kap. IV.2 Abschnitt Porträtrechnungen, Anm. 1006.

¹⁰¹⁸ Bonn 1908: 2,7 %, Dyck 1912: 2,8 %.

IV. Die historische Bewertung von Ahnenbildnissen

Die letzten zwei Inventare entstanden nach dem Ersten Weltkrieg und der Hyperinflation der 1920er Jahre. Die Werte für Porträts und Gemälde liegen nun im dreistelligen Bereich. Im Vergleich zu 1912 sind die Schätzwerte des Dycker Gemäldebestandes um 39 % gestiegen. Betrachtet man die Lohnentwicklung, erscheint die Wertsteigerung der antiken Porträts konstant anzuziehen. Aber bis zum Schluss des Untersuchungszeitraumes machen die Porträts nur einen Bruchteil der Ausstattungswerte rheinischer Schlösser aus.

Die Neukosten für ein Porträt lagen allerdings 1943 im vierstelligen Bereich, wie eine Aufstellung des Malers Fritz Reusing belegt.¹⁰¹⁹

¹⁰¹⁹ Fritz Reusing veranschlagte 1943 folgenden Kosten für Porträtzeichnungen:

Brustbild	1.500,- RM (skizziertes Kohlepastell) / 2.500,- RM. (durchgefärbtes Pastell)
Rumpfbild	3.000,- RM (skizziertes Kohlepastell) / 4.000,- RM. (durchgefärbtes Pastell)
Kniestück	4.000,- RM (skizziertes Kohlepastell) / 5.000,- RM. (durchgefärbtes Pastell)
Ganze Figur	5.000,- RM (skizziertes Kohlepastell) / 6.000,- RM. (durchgefärbtes Pastell)

Hinzu kamen bei auswärts zu malenden Porträts neben freiem Aufenthalt und Reisespesen eine Erhöhung des Grundpreises von 10 bis 15 % je nach Größe der Reise, vgl. Archiv Schloss Dyck, Bestand 8, Nr. 46 (Korrespondenz mit Prof. Fritz Reusing, 1943–1948).

V. Zusammenfassung

Diese Arbeit hat das regionale Adelsbildnis in seiner stilistischen Entwicklung, das Phänomen rheinischer Ahnengalerien und Bildnissammlungen sowie die historische Bewertung von Porträts in repräsentativer und finanzieller Hinsicht untersucht. Dabei ließen sich in unterschiedlichen Epochen Schwankungen des künstlerischen Stellenwertes der Porträtmalerei beobachten, auf welche die Gruppen des regionalen Adels spezifisch reagierten.

Die Spitze des rheinischen Adels neigte, in Anlehnung an etablierte Bildstrategien regierender Herrscherhäuser, zum ganzfigurigen Porträt. Diese Familien etablierten in der hochbarocken Phase Ahnengalerien mit langen Generationenfolgen, die zumeist en bloc entstanden und die unter Beibehaltung des gewählten Schemas von späteren Generationen ergänzt wurden. Bei den Bildnissen, die nicht im Zusammenhang von Ahnengalerien standen, ist in dieser Adelsgruppe als Besonderheit das Reiterbildnis zu nennen. Davon abgesehen folgen Porträtausschnitte und Bildformate den in der Region gängigen Gepflogenheiten. Die hochadeligen Auftraggeber setzten sich durch keine besonderen künstlerischen Qualitätsansprüche von den anderen Adelsgruppen der Region ab. Den formalen und traditionellen Würdeformen der Porträtmalerei wurde scheinbar mehr Wert zugemessen als der künstlerischen Ausführung.

Der landständische bzw. ritterschaftliche Adel bevorzugte zunächst kleine bis mittlere Formate. Ab Beginn des 17. Jahrhunderts sind einheitliche Bildnisgruppen nachweisbar. Es werden aber Ehegatten und Geschwister, also bevorzugt die lebenden Familienmitglieder, dargestellt. Reine Ahnengalerien finden sich in dieser Gruppe seltener – und wenn, dann handelt es sich um gewachsene Ahnengalerien, die erst nachträglich gestalterisch angeglichen und in einen einheitlichen Präsentationszusammenhang gebracht werden. Für das 18. Jahrhundert ist dies für die Ahnengalerie der Familie Loë und im 19. Jahrhundert für die Familie Beissel von Gymnich nachweisbar. Im Fall der Familie Spee waren im 18. Jahrhundert Ahnenbildnisse der väterlichen und mütterlichen Seite gemeinsam mit anderen Gemälden in einer Galerie ausgestellt. Solche hybriden Konzepte sind durch Inventare des 18. und 19. Jahrhunderts mehrfach belegt. Davon nicht immer klar zu trennen sind die im 18. Jahrhundert häufiger vorkommenden Familiengalerien, bei denen ein Zimmer oder Saal mit den Porträts der direkten Vorfahren, der Geschwister, Schwäger und Kinder geschmückt wird. Obgleich wohl keine direkte Abhängigkeit unterstellt werden kann, sei hier auf das frühe Beispiel der Familiengalerie des Hauses Pfalz-

V. Zusammenfassung

Neuburg in Benrath aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hingewiesen. Ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts scheint vor allem beim ritterschaftlichen rheinischen Adel das Interesse an der Inszenierung genealogischer Porträtreihen gestiegen zu sein. Zwar zeigt sich diese Tendenz auch in den anderen Adelsgruppen, indem bestehende Ahnengalerien weitergeführt werden, doch geht die Neugründung genealogischer Raumkonzepte in dieser Epoche auf ritterschaftliche Familien zurück und könnte im Zusammenhang mit den restaurativen Erfolgen dieser Gesellschaftsgruppe stehen.

Adelsfamilien, die aus der städtischen oder landesherrlichen Verwaltungselite hervorgegangen sind, waren gegenüber den aktuellen künstlerischen Entwicklungen insgesamt aufgeschlossener. Die Porträts dieser Klientel im 16. und 17. Jahrhundert sind qualitativvoller und es reagieren diese Familien stärker auf veränderte Bildnismoden. Im Hochbarock sind es vor allem diese „neuen“ Familien, die großformatige Gruppenbildnisse und Kniestücke in Auftrag geben und ihre Kinder in repräsentativer Ausstattung darstellen lassen. Im 18. Jahrhundert werden die Porträtformate der allgemeinen Mode entsprechend kleiner. Auch wenn es sich um Ergänzungen zu bestehenden Porträtgruppen handelt und sich Familiengalerien oder Ahnengalerien entwickeln, wird auf die Bildausschnitte und Gemäldegrößen vorhandener Bildnisse selten Rücksicht genommen und die neuen Porträts im aktuellen Geschmack ergänzt. Genealogische Abstammungsreihen spielen in dieser Adelsgruppe naturgemäß keine dominante Rolle, dagegen stellen die Porträtgruppen im 18. Jahrhundert familiäre Verwandtschaften und Ämtererfolge der lebenden Familienmitglieder besonders heraus. Diesen Fokus setzen auch die landständischen bzw. ritterbürtigen Familien, doch scheint es sich meines Erachtens um ein analoges Phänomen zu handeln und nicht um eine aktive Nachahmung von Seiten der Verwaltungselite. Bis zum 19. Jahrhundert ist die Versippung mit ritterschaftlichen Familien weit fortgeschritten, allerdings gelingt nicht allen Adelsfamilien, die aus der Verwaltungselite hervorgegangen sind, die Aufnahme in die Rheinische Ritterschaft. Damit gelten die politischen, rechtlichen und wirtschaftlichen Vorteile der Rheinischen Ritterschaft nicht für den gesamten Adel in der Rheinprovinz und Realerbteilungen hatten bei den ausgeschlossenen Familien stärkere Auswirkungen auf den Familienbesitz und damit auch auf bestehende Bildnissammlungen.

Der künstlerische Einfluss regionaler Höfe scheint, wenn überhaupt, erst ab Mitte des 17. Jahrhunderts und bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts spürbar zu sein. Vielleicht kam das ab 1650 populäre Adelsporträt Honthorst'scher Prägung über den niederländischen

2. Die finanzielle Beurteilung von Porträts in zeitgenössischen Quellen

Einfluss auf Brandenburg-Kleve ins Rheinland? In den Hofdamenporträts des kurpfälzischen Hofes in Düsseldorf manifestiert sich am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein auch für das regionale Adelsbildnis verbindlicher Typus. Der künstlerische Einfluss des kurkölnischen Hofes zeigt sich insbesondere bei jenen Familien, die durch ihre Ämter eng an diesen gebunden waren, wobei es keine Rolle spielte, ob es sich um landständische Adelige oder Familien der Verwaltungselite handelte.¹⁰²⁰

Porträts gehörten spätestens seit 1600 zu etablierten Formen der repräsentativen adeligen Raumausstattung im Rheinland, doch scheint ihre Platzierung in den Häusern zunächst recht gleichmäßig erfolgt zu sein. Hinweise auf eine genealogische Inszenierung von Bildnisgruppen sind beim rheinischen Adel erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts greifbar. Die Gemäldeausstattung konzentrierte sich Ende des 17. und bis zum zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts auf einen oder zwei zentrale Säle, wobei Bildnisse zumeist mit anderen Bildgattungen in einer hybriden Ausstattung gezeigt wurden. Im Verlauf des 18. und im 19. Jahrhundert hat man Gruppen von Ahnenporträts bevorzugt in Speisezimmern gezeigt, wobei Einzelbildnisse, Pendants oder kleinere Gruppen im gesamten Haus vorkamen.

Finanziell spielte das Porträt für den regionalen Adel keine besondere Rolle. Weder bei der Anschaffung von Porträts noch in der Bewertung bestehender Bildnisse werden signifikante Summen genannt. Der untersuchte Bestand belegt, dass die Bildnisse fast ausschließlich von regionalen Malern und unbekanntem Porträtisten ausgeführt wurden. Porträtaufträge an international berühmte Künstler sind in Quellen nur singulär nachgewiesen. Offensichtlich sah keine der regionalen Adelsgruppen das Porträt als lohnende Investition. Die Aussonderung der Porträts aus den Gemäldeinventaren, die für das 18. und 19. Jahrhundert beobachtet wurde, spricht ebenfalls für eine geringe künstlerische und finanzielle Beurteilung des Genres. Verglichen mit der sonstigen Ausstattung der Schlösser war der Wert der Porträts gering. Dabei lässt sich festhalten, dass historische Ahnenbildnisse im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts verglichen mit den Einkommens-

¹⁰²⁰ So die Porträts, welche die Familien Geyr von Schweppenburg, v. Kempis oder Wolff Metternich bei kurkölnischen Hofkünstlern in Auftrag gaben. Auch die hochadelige Familie Salm-Reifferscheidt beauftragte Hofkünstler, allerdings nicht für Porträts, sondern für Dekorationsmalerei und Veduten.

V. Zusammenfassung

verhältnissen die geringste Wertschätzung genossen. Hierin zeigt sich nach meiner Ansicht eine Abwertung adeliger Memoria infolge der Französischen Revolution und der französischen Besatzungszeit.

VI. Abkürzungsverzeichnis

AKL	Allgemeines Künstlerlexikon
Anm.	Anmerkung
Ausst.-Kat.	Ausstellungskatalog
Bd./Bde.	Band/Bände
Bearb.	Bearbeiterin/Bearbeiter
d. Ä.	die Ältere/der Ältere
dems.	demselben
d. J.	die Jüngere/der Jüngere
ebd.	ebenda
fol.	folio
geb.	geboren/geborene
gen.	genannt
GGHK	Gothaischer Genealogischer Hof-Kalender
GGT-FH	Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der freiherrlichen Häuser
GGT-GH	Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der gräflichen Häuser
GHdA	Genealogisches Handbuch des Adels
Hg.	Herausgeberin/Herausgeber
hg.	herausgegeben
Jh.	Jahrhundert
Mk.	Mark
MWGfF	Mitteilungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde
Ndr.	Nachdruck
o. Pag.	ohne Paginierung
r	recto (vorderseitig)
RM	Reichsmark
Rtl.	Reichstaler
Slg.	Sammlung
Sp.	Spalte
Tlr.	Taler
v	verso (rückseitig)
v.	von
Verl.	Verleger
WRM	Wallraf-Richartz-Museum

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

1. Quellen

1.1. Ungedruckte Quellen

Öffentliche Archive

Landesarchiv NRW, Herrschaft Hueth, Akten I, Nr. 774.

Landesarchiv NRW, Herrschaft Hueth, Akten I, Nr. 640.

Landesarchiv NRW, Herrschaft Hueth, Akten I, Nr. 1212.

Landesarchiv NRW, Herrschaft Hueth, Akten II, Nr. 42.

Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten Nr. 2, 52.

Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten Nr. 3, 54.

Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten Nr. 12, 39a.

Landesarchiv NRW, Kleve-Mark, Akten Nr. 3852.

LVR Archivberatungsstelle, Materialsammlung Dr. Dieter Kastner, Altregistratur.

Private Archive

Archiv Schloss Dyck, Bestand 8, Nr. 46 (Korrespondenz mit Prof. Fritz Reusing, 1943–1948).

Archiv Schloss Dyck, Bestand 8, Nr. 56 (Taxation der antiken Möbel und Kunstgegenstände im Schlosse zu Dyck, 1912).

Archiv Schloss Dyck, Bestand 8, Nr. 56 (Verzeichnis der Gegenstände und Möbel und ihr jetziger Aufenthaltsort, September 1939).

Archiv Schloss Dyck, Bestand 8, Nr. 56 (Schloss-Inventar Dyck, 1945).

Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 110.

Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 214.

Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 380.

Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 404.

Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 424.

Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 442.

Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 444.

Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 468.

Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 503.

1. Quellen

Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 505.
Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 582.
Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 583.
Archiv Schloss Dyck, HAV, Nr. 98g (1906/07).
Archiv Schloss Dyck, HAV, Nr. 99a (1911/12).
Archiv Schloss Dyck, HAV, Nr. 109v (1916/17).
Archiv Schloss Dyck, HAV, Nr. 100j (1926/27).
Archiv Schloss Dyck, Rechnungsbestand, Bd 28 (1821/22).
Archiv Schloss Dyck, Rechnungsbestand, Bd 38 (1826/27).
Archiv Schloss Dyck, Rechnungsbestand, Bd. 58 (1836/37).
Archiv Schloss Dyck, Rechnungsbestand, Bd. 98 (1856/57).
Archiv Schloss Dyck, Rechnungsbestand, Bd. 116 (1865/66).
Archiv Schloss Dyck, Rechnungsbestand, Bd 136 (1875/76).
Archiv Schloss Dyck, Rechnungsbestand, Bd 166 (1886/87).
Archiv Schloss Dyck, unverzeichneter Aktenbestand (zzt. Schloss Dyck).

Archiv Schloss Frens, Urkunden, Caps. XXXVII, Conv. 4, Nr. 58.
Archiv Schloss Frens, Aktenarchiv, Caps. XXXVI, Conv. 1.
Archiv Schloss Frens, Aktenarchiv, Caps. LIII, Conv. 1, 12.
Archiv Schloss Frens, Renteiarchiv unverzeichnet.

Archiv Schweppenburg, Bestand Schweppenburg Nr. 486.
Archiv Schweppenburg, Bestand Schweppenburg Nr. 867.

Archiv Schloss Gracht, Akten Nr. 196.

Archiv Schloss Heltorf, Bestand P2, 31a.

Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 5, 10.
Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 6, 5.
Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 6, 8.
Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 6, 18.
Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 24 III, 4.
Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 28 I.

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 34, 5.

Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 34, 8.

Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 81a.

Archiv Schloss Paffendorf, Akte Nr. 149.

Archiv Schloss Paffendorf, Akte Nr. 182.

Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 65.

Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 296.

Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 318.

Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 560.

Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561.

Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 825.

Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 950.

Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 1414.

Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 1415.

Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 1549.

Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 2156.

Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 2270.

Archiv Tempelhof, Nr. 307.

Archiv Schloss Wissen, Akten Wissen 1 – Nr. 1.

Archiv Schloss Wissen, Akten Nr. IX-4-D.

1.2. Gedruckte Quellen

ADRESSBUCH der Stadt Düsseldorf für das Jahr 1897, Düsseldorf 1897. Online unter URL <https://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/periodical/pageview/8476570> (letzter Zugriff 30.01.2022).

ADRESSBUCH der Stadt Düsseldorf für das Jahr 1898, Düsseldorf 1898. Online unter URL <https://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/periodical/pageview/8482234> (letzter Zugriff 30.01.2022).

1. Quellen

ADRESSBUCH für Düsseldorf und Vororte, Jg. 1910, Düsseldorf 1910. Online unter URL <https://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/periodical/pageview/8625360> (letzter Zugriff 30.01.2022).

Aller des Heiligen Römisch. Reichs gehaltenden REICHS-TÄGE, Abschiede und Satzungen, [...] wie die vom Jahr 1356 bis in das 1654 auffgericht, erneuert und publicirt worden, Frankfurt a. Main 1720. Online unter URL https://archive.org/details/bub_gb_S51DAAAaAAJ (letzter Zugriff 30.01.2022).

BLENCK, Emil: „Die Gehaltsverhältnisse der höheren Gemeindebeamten in den preußischen Stadtgemeinden mit mehr als 10.000 Einwohnern“, in: *Zeitschrift des Königlich preussischen statistischen Bureaus*, 20. Jahrgang, Berlin 1880, S. 271–288. Online unter URL https://books.google.de/books?id=Wp8yAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff 30.01.2022).

BUGGENHAGEN, Ernst Julius von: *Nachrichten über die zu Cleve gesammelten, theils römischen theils vaterländischen Alterthümer und andere daselbst vorhandene Denkwürdigkeiten*, Berlin 1795.

Chur-Cöllnischer Hof-Calender auf das Jahr [...] 1761, Bonn 1761. Online unter URL https://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/txt/div/1761_1_dt.pdf (letzter Zugriff 30.01.2022).

Chur-Cöllnischer Hof-Calender auf das Jahr [...] 1762, Bonn 1762, S. 16. Online unter URL <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/periodical/titleinfo/2877556> (letzter Zugriff 30.01.2022).

Chur-Cöllnischer Hof-Calender auf das Jahr [...] 1763, Bonn 1763. Online unter URL <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/periodical/titleinfo/2907917> (letzter Zugriff 30.01.2022).

Churfürstlich-Cöllnischer Hof-Calender auf das Jahr 1766, Bonn 1766. Online unter URL <https://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/txt/div/1766.pdf> (letzter Zugriff 30.01.2022).

Churfürstlich-Cöllnischer Hof-Calender auf das Jahr 1771, Bonn 1771. Online unter URL <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/periodical/titleinfo/2898383> (letzter Zugriff 30.01.2022).

COPPENRATH, Friedrich Wilhelm (Hg.): *Hof- und Adreß-Calender des Hochstifts Münster auf das Jahr nach der gnadenreichen Geburt unsers Herrn Jesu Christi 1785*, Münster 1785. Online unter URL <https://books.google.de/books?id=Z28AAAAA>

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

- cAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=one-page&q&f=false› (letzter Zugriff 30.01.2022).
- DAMMAN, Hadianus (Hg.): *Imperii ac Sacerdotii Ornatus. Diversarum item gentium peculiaris vestitus*, Köln 1578. Online unter URL <https://books.google.de/books?id=Nf9LAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- FAHNE, Anton: *Geschichte der Kölnisch, Jülichschen und Bergischen Geschlechter in Stammtafeln, Wappen, Siegeln und Urkunden*, Bd. 1, Köln/Bonn 1848. Online unter URL <<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10328089?page=9>> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- FAHNE, Anton: *Die Dynasten, Freiherren und jetzigen Grafen von Bocholtz*, Bd. 1.2, Köln 1859.
- FAHNE, Anton: *Die Geschichte der Freiherren und Herren v. Hövel*, Bd. 1.2, Köln 1860.
- GRAMINAEUS, Dietrich Theodor: *Beschreibung derer fürstlicher güligscher Hochzeit etc.*, Köln 1587. Online unter URL <<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/Q2CXE4D7KWLEY66NTAYELZK4F4PALEG2>> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- Greven's Adressbuch 1907* für Köln und Umgebung insbesondere auch Mühlheim am Rhein und Kalk, 53. Jg., Köln o. J. Online unter URL <https://www.ub.uni-koeln.de/cdm4/document.php?CISOROOT=/_RHV&CISOPTR=102413> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- Greven's Adressbuch 1918* für Köln und Umgebung insbesondere auch Mühlheim am Rhein und Kalk, 64. Jg., Köln o. J. Online unter URL <<https://wiki-de.genealogy.net/w/index.php?title=Datei:Koeln-AB-1918.djvu&page=10>> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- HARAEUS, Franciscus: *Annales ducum seu principum Brabantiae totiusque Belgii*, Antwerpen 1623. Online unter URL <https://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/haraeus1623-1/0453/thumbs?sid=6c4717544c07825b48a3b85a0b67c1bc#current_page> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- KASTNER, Dieter: *Inventar der Urkunden des Archivs von Schloß Diersfordt bei Wesel*, Bd. 2 (1600–1800) (Inventare nichtstaatlicher Archive, Bd. 34), Köln 1993.
- KASTNER, Dieter: *Die Urkunden des Gräflich von Loëschen Archivs von Schloß Wissen*, Bd. 4 (1574–1798) (Inventare nichtstaatlicher Archive, Bd. 43), Bonn 2008.
- KOHL, Wilhelm (Bearb.): *Urkunden des Archivs von Schloß Gartrop*, Bd. 1 (Inventare nichtstaatlicher Archive, Bd. 25), Köln 1980.

1. Quellen

- KRUSE, Jürgen Elert: *Allgemeiner und besonders Hamburgischer Contorist*, 1. Teil verb. Auflage, Berlin 1762. Online unter URL https://books.google.de/books?id=vsNZAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff 30.01.2022).
- Kurköllnischer Hofkalender auf das Jahr 1794*, Bonn 1794. Online unter URL <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/periodical/titleinfo/2913741> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- LUDEWIG, Johann Peter v.: *Gelehrte Anzeigen in allen Wissenschaften [...]*, Halle 1743. Online unter URL <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10502196?page=7> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- LÜNIG, Johann Christian: *Das teutsche Reichs-Archiv*, Leipzig 1710. Online unter URL [https://archive.org/search.php?query=creator%3A"Lünig%2C+Johann+Christian%2C+1662-1740"](https://archive.org/search.php?query=creator%3A) (letzter Zugriff 30.01.2022).
- MARTIN, Corneille: *Généalogie des Forestiers et Comtes de Flandre*, Antwerpen 1612.
- MATHIEUX, Johann Paul: *Malerische Beschreibung der Eisenbahn zwischen Köln und Aachen und der von ihr durchschnittenen Gegend, deren Sagen und geschichtlichen Erinnerungen, nebst einem kleinen Führer durch Aachen und Köln und einer Spezialkarte des Schienenweges*, Köln 1841. Online unter URL <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/25689/24> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- MORTZFELD, Peter: *Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, Bd. 21, München 1992.
- MORTZFELD, Peter: *Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, Bd. 35, München 2002.
- MYLIUS, Christian Otto: *Corporis Constitutionum Marchicarum*, Teil V, Berlin 1740. Online unter URL <https://web-archiv.staatsbibliothek-berlin.de/altedrucke.staatsbibliothek-berlin.de/Rechtsquellen/CCMT51/start.html?image=03226&size=1> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- ROBENS, Arnold: *Der ritterbürtige landständische Adel des Großherzogthums Niederrhein. Dargestellt in Wapen und Abstammungen*, Bd. 2, Aachen 1818. Online unter URL https://books.google.de/books?id=B1ddAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff 30.01.2022).
- ROHR, Julius Bernhard von: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen*, Berlin 1728, Ndr. Weinheim 1990.

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

- SCOTTI, Johann Joseph (Hg.): *Sammlungen der Gesetze und Verordnungen, welche in den ehemaligen Herzogthümern Jülich, Cleve und Berg und in dem vormaligen Großherzogthum Berg über Gegenstände der Landeshoheit, Verfassung, Verwaltung und Rechtspflege ergangen sind*, Bd. 2, Düsseldorf 1821. Online unter URL <<https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/content/pageview/9985>> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- SCOTTI, Johann Joseph (Hg.): *Sammlungen der Gesetze und Verordnungen, welche in den ehemaligen Herzogthümern Jülich, Cleve und Berg und in dem vormaligen Großherzogthum Berg über Gegenstände der Landeshoheit, Verfassung, Verwaltung und Rechtspflege ergangen sind*, Bd. 3, Düsseldorf 1822. Online unter URL <<https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/content/pageview/17617>> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- SCOTTI, Johan Joseph (Hg.): *Sammlung der Gesetze und Verordnungen welche in dem Herzogthum Cleve und in der Grafschaft Mark über Gegenstände der Landeshoheit, Verfassung, Verwaltung und Rechtspflege ergangen sind*, Bd. 2, Düsseldorf 1826. Online unter URL <<https://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/pageview/440019>> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- SCOTTI, Johann Joseph (Hg.): *Sammlung der Gesetze und Verordnungen, welche in dem vormaligen Churfürstenthum Cöln (im rheinischen Erzstifte Cöln, im Herzogthum Westphalen und im Vest Recklinghausen) über Gegenstände der Landeshoheit, Verfassung, Verwaltung und Rechtspflege ergangen sind*. Erste Abteilung, Zweiter Theil, Düsseldorf 1830. Online unter URL <<https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/content/pageview/6560>> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- Stammbuch der edelen, hochgebornen Graffen, und durchleuchtigen Hertzogen von Cleve. Zu Arnheim, gedruckt bey Jacob van Biesen, Buchhandler daselbsten. Im Jahr M.DC.LXI*, Arnheim 1661. Online unter URL <https://books.google.de/books?id=dOFDAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- STRAMBERG, Johann Christian von: *Denkwürdiger und Nützlicher Rheinischer Antiquarius, welcher die wichtigsten und angenehmsten geographischen, historischen und politischen Merkwürdigkeiten des ganzen Rheinstroms, von seinem Ausflusse in das Meer bis zu seinem Ursprunge darstellt. Das Rheinufer von Coblenz bis Bonn*, Bd. 10,

2. Handbücher und Lexika

Coblenz 1861. Online unter URL https://books.google.de/books?id=wa9pj0qUm-VsC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=one-page&q&f=false (letzter Zugriff 30.01.2022).

WILKES, Carl/BRANDTS, Rudolf/KASTNER, Dieter: *Inventar der Urkunden des Archivs von Schloß Diersfordt bei Wesel*, Bd. 1 (1272–1599) (Inventare nichtstaatlicher Archive, Bd. 5), Essen 1957.

2. Handbücher und Lexika

ADELSLEXIKON, Band I, A–Bon, hg. vom Deutschen Adelsarchiv (= Genealogisches Handbuch des Adels, Band 53 der Gesamtreihe), Limburg an der Lahn 1972.

ADELSLEXIKON Band IV, G–Har, hg. vom Deutschen Adelsarchiv (= Genealogisches Handbuch des Adels, Band 67 der Gesamtreihe), Limburg an der Lahn 1978.

ADELSLEXIKON Band VI, J–Kra, hg. vom Deutschen Adelsarchiv (= Genealogisches Handbuch des Adels, Band 91 der Gesamtreihe), Limburg an der Lahn 1987.

ADELSLEXIKON, Band VIII, Loe–Mes, hg. vom Deutschen Adelsarchiv (= Genealogisches Handbuch des Adels, Band 113 der Gesamtreihe), Limburg an der Lahn 1997.

ADELSLEXIKON, Band XI, Pre–Rok, hg. vom Deutschen Adelsarchiv (= Genealogisches Handbuch des Adels, Band 122 der Gesamtreihe), Limburg an der Lahn 2000.

ADELSLEXIKON, Band XII, Rol–Schm, hg. vom Deutschen Adelsarchiv (= Genealogisches Handbuch des Adels, Band 125 der Gesamtreihe), Limburg an der Lahn 2001.

ADELSLEXIKON Band XVI, Weg–Z, hg. vom Deutschen Adelsarchiv (= Genealogisches Handbuch des Adels, Band 137 der Gesamtreihe), Limburg an der Lahn 2005.

AKL *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 1 ff. München/Leipzig 1992 ff.

ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE, Bd. 16, Historische Commission bei der kgl. Akademie der Wissenschaften (Hg.), Leipzig 1882.

Genealogisches Handbuch des Adels, Band 2 der Gesamtreihe: Gräfliche Häuser A, Bd. I, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Glücksburg/Ostsee 1952.

Genealogisches Handbuch des Adels, Band 4 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser A, Bd. I, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Glücksburg/Ostsee 1952.

Genealogisches Handbuch des Adels, Band 7 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser B, Bd. I, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Glücksburg/Ostsee 1954.

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

- Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 9 der Gesamtreihe: Adelige Häuser B, Bd. I, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Glücksburg/Ostsee 1954.
- Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 13 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser A, Bd. II, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Glücksburg/Ostsee 1956.
- Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 18 der Gesamtreihe: Gräfliche Häuser A, Bd. III, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Glücksburg/Ostsee 1958.
- Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 23 der Gesamtreihe: Gräfliche Häuser B, Bd. II, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1960.
- Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 27 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser A, Bd. IV, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1962.
- Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 28 der Gesamtreihe: Gräfliche Häuser A, Bd. IV, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1962.
- Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 39 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser B, Bd. IV, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1967.
- Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 65 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser A, Bd. X, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1977.
- Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 73 der Gesamtreihe: Adelige Häuser B, Bd. XIII, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1980.
- Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 74 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser A, Bd. XII, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1980.
- Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 78 der Gesamtreihe: Adelige Häuser B, Bd. XIV, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1981.
- Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 79 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser B, Bd. VIII, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1982.
- Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 88 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser, Bd. XIV, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1986.
- Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 105 der Gesamtreihe: Gräfliche Häuser, Bd. XIV, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1993.
- Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 127 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser, Bd. XXII, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 2002.
- Gothaischer Genealogischer Hof-Kalender*, 128. Jahrgang, Gotha 1891.
- Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der adeligen Häuser, alter Adel und Briefadel*, 16. Jahrgang, Gotha 1922.

2. Handbücher und Lexika

- Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der adeligen Häuser, Uradel*, 21. Jahrgang, Gotha 1920.
- Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der freiherrlichen Häuser*, 1. Jahrgang, Gotha 1848.
- Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der freiherrlichen Häuser*, 16. Jahrgang, Gotha 1866.
- Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der freiherrlichen Häuser*, 19. Jahrgang, Gotha 1869.
- Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der freiherrlichen Häuser*, 61. Jahrgang, Gotha 1911.
- Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der gräflichen Häuser*, 26. Jahrgang, Gotha 1853.
- Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der gräflichen Häuser*, 45. Jahrgang, Gotha 1872.
- Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der gräflichen Häuser*, 115. Jahrgang, Gotha 1942.
- GRITZNER, Maximilian: *Handbuch der Ritter- und Verdienstorden aller Kulturstaaten der Welt innerhalb des XIX. Jahrhunderts*, Leipzig 1893.
- Grosses und vollständiges oeconomisch- und physicalisches Lexicon [...]*, Bd. 3, Leipzig 1750. Online unter URL <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10214456?page=1> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- HANTSCHE, Irmgard: *Atlas zur Geschichte des Niederrheins* (Schriftenreihe der Niederrhein-Akademie, Bd. 4), 4. überarb. Aufl., Bottrop/Essen 2000.
- ISENBURG, Wilhelm Karl von (Hg.): *Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten*, Bd. 1, Berlin 1936.
- ISENBURG, Wilhelm Karl von (Hg.): *Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten*, Bd. 2, Berlin 1936.
- KETTEN, Johann Gabriel von der: *Die genealogisch-heraldische Sammlung des Kanonikus Johann von der Ketten in Köln. Abgeschrieben, alphabetisch neu geordnet und mit Ergänzungen versehen von Herbert M. Schleicher*, Bd. 1 (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 22), Köln 1983.
- KETTEN, Johann Gabriel von der: *Die genealogisch-heraldische Sammlung des Kanonikus Johann von der Ketten in Köln. Abgeschrieben, alphabetisch neu geordnet und*

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

- mit Ergänzungen versehen von Herbert M. Schleicher*, Bd. 2 (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 24), Köln 1984.
- KETTEN, Johann Gabriel von der: *Die genealogisch-heraldische Sammlung des Kanonikus Johann von der Ketten in Köln. Abgeschrieben, alphabetisch neu geordnet und mit Ergänzungen versehen von Herbert M. Schleicher*, Bd. 3 (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 27), Köln 1985.
- KETTEN, Johann Gabriel von der: *Die genealogisch-heraldische Sammlung des Kanonikus Johann von der Ketten in Köln. Abgeschrieben, alphabetisch neu geordnet und mit Ergänzungen versehen von Herbert M. Schleicher*, Bd. 4 (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 32), Köln 1986.
- KETTEN, Johann Gabriel von der: *Die genealogisch-heraldische Sammlung des Kanonikus Johann von der Ketten in Köln. Abgeschrieben, alphabetisch neu geordnet und mit Ergänzungen versehen von Herbert M. Schleicher*, Bd. 5 (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 33), Köln 1986.
- KNESCHKE, Ernst Heinrich (Hg.): *Neues allgemeines Adels-Lexicon*, Bd. 1, Leipzig 1859.
- KÖNIG, Anton Balthasar: *Biographisches Lexikon aller Helden und Militärpersonen. 2. Teil (G-L)*, Berlin 1789. Online unter URL https://books.google.de/books?id=00xFAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff 30.01.2022).
- KREBEL, Gottlob Friedrich: *Europäisches genealogisches Handbuch, in welchen die neuesten Nachrichten [...]*, Leipzig 1770. Online unter URL https://books.google.de/books?id=OpdAAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff 30.01.2022).
- LEININGEN-WESTERBURG, Karl Emich Graf zu: *Deutsche und österreichische Bibliothekzeichen. Ein Handbuch für Sammler, Bücher- und Kunstfreunde*, Stuttgart 1901. Online unter URL https://archive.org/details/bub_gb_X6wgAQAAMAAJ/page/n7/mode/2up (letzter Zugriff 30.01.2022).
- Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819–1918*, Bd. 2, hg. vom Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof und von der Galerie Paffrath, München 1998.
- Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819–1918*, Bd. 3, hg. vom Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof und von der Galerie Paffrath, München 1998.
- Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hg. von Günter Butzer/Joachim Jacob, Stuttgart/Weimar 2008.

2. Handbücher und Lexika

- MOLHUYSEN, Philip C., u. a. (Hg.): *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*, Bd. 7, Leiden 1927.
- MOLHUYSEN, Philip C., u. a. (Hg.): *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*, Bd. 8, Leiden 1930.
- MOLHUYSEN, Philip C., u. a. (Hg.): *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*, Bd. 10, Leiden 1937.
- Nederland's Adelsboek*, Jg. 7, Den Haag 1909.
- NIMMERGUT, Jörg: *Deutsche Orden und Ehrenzeichen bis 1945*, Bd. 1, München 1997.
- NIMMERGUT, Jörg: *Deutsche Orden und Ehrenzeichen bis 1945*, Bd. 2, München 1997.
- OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 1. Bd.: Mappe 1–85, Achatius–Besendriesch* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 58), Köln 1992.
- OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 2. Bd.: Mappe 86–147, Betgenhausen–Brewer* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 60), Köln 1992.
- OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 3. Bd.: Mappe 148–246, Brienen–Cob von Nudinggen* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 63), Köln 1992.
- OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 4. Bd.: Mappe 247–356, Cobern–Eerde* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 64), Köln 1993.
- OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 5. Bd.: Mappe 357–422, Efferen–Virneburg* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 67), Köln 1994.
- OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 6. Bd.: Mappe 423–518, Fischenich–Gruben* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 70), Köln 1994.
- OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 7. Bd.: Mappe 519–584, Gruithausen–von der Heidt* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 73), Köln 1994.
- OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 8. Bd.: Mappe 585–665, Heimbach–Hoven* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 74), Köln 1995.

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

- OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 9. Bd.: Mappe 666–764, Hüchelhoven–Louvenberg* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 77), Köln 1995.
- OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 10. Bd.: Mappe 765–831, Lövenich–Mirman* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 78), Köln 1996.
- OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 11. Bd.: Mappe 832–915, Mockel–Palmer* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 80), Köln 1996.
- OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 12. Bd.: Mappe 916–994, Pampus (Hoven gt. Pampus)–de Reux* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 84), Köln 1997.
- OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 13. Bd.: Mappe 995–1070, Reven–Scheidt gt. Weschpfennig* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 88), Köln 1997.
- OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 14. Bd.: Mappe 1071–1150, Schellard v. Dudeldorf–Spatgen* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 93), Köln 1997.
- OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 15. Bd.: Mappe 1151–1236, Speckhewer–Waldbott v. Ulmen* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 94), Köln 1998.
- OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 16. Bd.: Mappe 1237–1304, Waldeck–Wolff III (v. Metternich)* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 99), Köln 1998.
- OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 17. Bd.: Mappe 1305–1333, Wolf IV–Zweifel/Nachtrag* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 108), Köln 1999.
- RIETSTAP, Johannes Baptista: *Armorial Général, Tome I, A–K*, Gouda 1884.
- SCHLEICHER, Herbert M. (Bearb.): *Ratsherrenverzeichnis von Köln zu reichsstädtischer Zeit von 1396–1796* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 19), Köln 1982.
- SCHLEICHER, Herbert M. (Bearb.): *80.000 Totenzettel aus rheinischen Sammlungen, Bd. 2* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 38), Köln 1987.

2. Handbücher und Lexika

- SCHLEICHER, Herbert M. (Bearb.): *80.000 Totenzettel aus rheinischen Sammlungen*, Bd. 3 (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 42), Köln 1988.
- SCHWENNICKE, Detlev (Hg.): *Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. West-, mittel- und nordeuropäische Familien*, Bd. 8, Marburg 1980.
- SCHWENNICKE, Detlev (Hg.): *Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. Standesherrliche Häuser 1*, Neue Folge, Bd. 4, Marburg 1981.
- SCHWENNICKE, Detlev (Hg.): *Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. Pairs de France und ihre Familien*. Neue Folge, Bd. 10, Marburg 1986.
- SCHWENNICKE, Detlev (Hg.): *Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. Familien von Mittel- und Oberrhein und aus Burgund*. Neue Folge, Bd. 11, Marburg 1986.
- SCHWENNICKE, Detlev (Hg.): *Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. Zwischen Maas und Rhein*. Neue Folge, Bd. 18, Frankfurt a. M. 1998.
- SCHWENNICKE, Detlev (Hg.): *Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. Zwischen Maas und Rhein 4*. Neue Folge, Bd. 28, Frankfurt a. M. 2011.
- SCHWENNICKE, Detlev (Hg.): *Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. Zwischen Maas und Rhein 5*. Neue Folge, Bd. 29, Frankfurt a. M. 2013.
- STRACHWITZ, Moritz: „Hochadel“; „Niederer Adel“, in: *Kleines Lexikon des Adels. Titel, Throne, Traditionen*, Nr. 1568, hg. von Eckart Conze, München 2005, S. 115 f. u. S. 187.
- THIEME-BECKER. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. Ulrich Thieme, Felix Becker u. a. 37 Bde., Leipzig 1907–1950.
- VARRENTRAPP, Franz (Verl.): *Neues genealogisch-schematisches Reichs- und Staats-Hand-Buch auf das Jahr MDCCLXVIII*, Erster Theil, Frankfurt a. M. 1768. Online unter URL https://archive.org/details/bub_gb_fptAAAAAcAAJ (letzter Zugriff 30.01.2022).

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

3. Literatur

- ADERS, Günter: „Die Düsseldorfer Jugenderinnerungen des Freiherrn Ludwig von Bülesheim (1785–1860)“, in: *Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*, Bd. 47, 1955, S. 144–176.
- AN DER HEIDEN, Rüdiger: „Die Porträtmalerei des Hans von Aachen“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien*, Bd. 66, 1970, S. 135–226.
- ARENS, Eduard: *Geschichte des Club Aachener Casino*, Aachen 1964.
- ARENS, Fritz: „Abzeichen oder Konföderationsmedaillen des Mainzer Domkapitels und anderer Stifte“, in: *Mainzer Zeitschrift*, Jg. 81, 1986, S. 69–100.
- BAUMEISTER, Wilhelm: „Zur Geschichte des Lebrunschen Jabachbildes“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 3–4, 1926/27, S. 211–221.
- BECHLER, Katharina: „Aspekte zu Johann Moritz als Übermittler von Kunst und Landschaftsgestaltung nach Brandenburg“, in: *Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604–1679) als Vermittler. Politik und Kultur am Niederrhein im 17. Jahrhundert*, hg. von Irmgard Hantsche, Münster 2005, S. 227–239.
- BECKER, Wolfgang: *Paris und die deutsche Malerei 1750–1840* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 10), München 1971.
- BEHRINGER, Wolfgang: *Im Zeichen des Merkur. Reichspost und Kommunikationsrevolution in der Frühen Neuzeit*, Göttingen 2003.
- BENEDIX, Kristiane: „Barocke Adelssitze im Umfeld der Bonner Residenz“, in: *Das Ideal der Schönheit. Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*, hg. von Frank Günter Zehnder und Werner Schäfke, Ausst.-Kat. Schloss Augustusburg in Brühl, u. a. 13.5.–1.10.2000 (Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche, Bd. 6), Köln 2000, S. 9–24.
- BERCKENHAGEN, Ekhart: *Antoine Pesne*, Berlin 1958.
- BERGERHAUSEN, Hans-Wolfgang: „Des Heiligen Reichs fürneme Frontier Örter“. Die Rheinlande und das Reich im 17. Jahrhundert“, in: *Die Rheinlande und das Reich*, hg. von Manfred Groten, Düsseldorf 2007, S. 117–142.
- BESSEL, Leopold von: „Die Bildnisse der Familie zum Pütz“, in: *Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins*, Bd. 34–35, 1960, S. 1–38.
- BLECKWENN, Ruth: „Beziehung zwischen Soldatentracht und ziviler modischer Kleidung“, in: *Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift der Gesellschaft für historische Waffen- und Kostümkunde*, Bd. 16, 1974, S. 107–118.

3. Literatur

- BOBERACH, Heinz (Bearb.): „Amtsbezeichnungen und Ränge in der staatlichen Verwaltung, der Wehrmacht, der NSDAP und anderen Organisationen 1940–1945“, in: *Ämter, Abkürzungen, Aktionen des NS-Staates: Handbuch für die Benutzung von Quellen der nationalsozialistischen Zeit; Amtsbezeichnungen, Ränge und Verwaltungsgliederungen, Abkürzungen und nichtmilitärische Tarnbezeichnungen* (Texte und Materialien zur Zeitgeschichte; Bd. 5), bearb. von Heinz Boberach, Rolf Thommes und Hermann Weiß, München 1997, S. 13–46.
- BOEBÉ, Sabine: *Schloß Gracht in Erftstadt-Liblar* (Rheinische Kunststätten, Bd. 355), Köln 1990.
- BOEHN, Max von: *Beiwerk der Mode. Spitzen, Fächer, Handschuhe, Stöcke, Schirme, Schmuck*, München 1928.
- BOLEY, Karl-Hermann: *Stifter u. Stiftung v. Francken-Sierstorppff u. Rensing* (Stiftungen des Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds, Bd. 8), Köln 1982.
- BÖRNER, Lore: *Deutsche Medaillenkleinode des 16. und 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1981.
- BÖRSCH-SUPAN, Helmut: „Joseph Vivien als Hofmaler der Wittelsbacher“, in: *Münchener Jahrbuch der Kunst*, 3. Folge, Bd. 14, München 1963, S. 129–212.
- BRANDT, Hans Jürgen: *Die Bischöfe und Erzbischöfe von Paderborn*, Paderborn 1986.
- BRANDT, Klaus: „Spurensuche – Geschenke der Otto von Bylandt-Gesellschaft in die Bestände des Museums Schloss Rheydt“, in: *Rheydter Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Heimatkunde*, Bd. 26, 2002, S. 71–80.
- BRAUBACH, Max: „Von den Schloßbauten und Sammlungen der kölnischen Kurfürsten des 18. Jahrhunderts. Lesefrüchte aus politischen Akten“, in: *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein*, Bd. 153/154, 1953, S. 98–147.
- BRAUN, Joseph: *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg i. Br. 1907.
- BREDNICH, Rolf Wilhelm: „Vogel am Faden. Geschichte und Ikonographie eines vergessenen Kinderspiels“, in: *Festschrift Matthias Zender. Studien zu Volkskultur, Sprache und Landesgeschichte*, hg. Edith Ennen/Günter Wiegelmann, Bonn 1972, S. 573–597.
- BREMER, Jakob: *Die reichsunmittelbare Herrschaft Millendonk*, Mönchengladbach 1939.
- BREMER, Jakob: *Die reichsunmittelbare Herrschaft Dyck der Grafen, jetzigen Fürsten zu Salm-Reifferscheidt*, Grevenbroich 1959.

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

- BRÜES, Eva: *Krefeld, Bd. 2. Uerdingen-Hohenbudberg, Linn-Gellep, Fischeln, Bockum-Oppum-Verberg, Benrad, Traar* (Die Denkmäler des Rheinlandes, Bd. 13), Düsseldorf 1967.
- BRÜES, Otto: „Fritz Reusing“, in: *Fritz Reusing. Bedeutende Männer – schöne Frauen*, Düsseldorf 1954, S. 3–12.
- BUCK, Stephanie: „Hans Holbein der Jüngere. Porträtist der Renaissance“, in: *Hans Holbein der Jüngere 1497/98–1543. Porträtist der Renaissance*, Ausst.-Kat. Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis 16.8.–16.11.2003, Zwolle/Stuttgart 2003, S. 11–33.
- BÜREN, Guido v.: „Schloß Frens“, in: *Ein Schloß entsteht ... Von Jülich im Rheinland bis Horst in Westfalen* (Führer des Stadtgeschichtlichen Museums Jülich 9. Jülicher Forschungen 5), hg. von Elmar Alshut u. a., Jülich 1997, S. 319–324.
- BULST, Neithard: „Kleidung als sozialer Konfliktstoff. Probleme kleidergesetzlicher Normierung im sozialen Gefüge“, in: *Zwischen Sein und Schein. Kleidung und Identität in der ständischen Gesellschaft*, hg. v. dems. (Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte, Bd. 44, Heft 1, Jg. 1993), S. 32–46.
- CLAER, Eberhard von: „Die Bruderschaften und Ritterorden in Bonn zur Zeit der Kurfürsten von Köln“, in: *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein*, Bd. 28/29, 1876, S. 104–196.
- CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler des Kreises Geldern* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 1.2), Düsseldorf 1891.
- CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler des Kreises Rees* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 2.1), Düsseldorf 1892.
- CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler der Stadt Duisburg und der Kreise Mülheim a. d. Ruhr und Ruhrort* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 2.2), Düsseldorf 1893.
- CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Düsseldorf* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 3.1), Düsseldorf 1894.
- CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler der Städte und Kreise Gladbach und Krefeld* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 3.4), Düsseldorf 1896.
- CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler des Kreises Grevenbroich* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 3.5), Düsseldorf 1897.
- CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler des Siegkreises* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 5.4), Düsseldorf 1907.

3. Literatur

- CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln. Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln*, Bd. 1 (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 6.4), Düsseldorf 1916, Ndr. Düsseldorf 1980.
- CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln. Die profanen Denkmäler* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 7.4), Düsseldorf 1930, Ndr. Düsseldorf 1980.
- CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler des Kreises Mayen* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 17.2), Düsseldorf 1941.
- Clemens August. Fürstbischof, Jagdherr, Mäzen*, bearb. von Hans-Georg Aschoff und Walter Achilles, Ausst.-Kat. Schloss Clemenswerth in Sögel 1987, Meppen/Sögel/Bramsche 1987.
- DIECKHOFF, Reiner: „Die Sprache der Bilder und was es bedeutete, in vergangenen Epochen Kind gewesen zu sein“, in: *Kindheit in Köln. Die Bestände des Kölnischen Stadtmuseums*. Bearb. Helmut Hane, Köln 1989, S. 14–29.
- DIEDENHOFEN, Wilhelm/THISSEN, Bert (Hg.): *Clivo-Polis. Die Stadt Kleve im Jahr 1653, gezeichnet von Henrick Feltman, beschrieben von Hermann Ewich, gedruckt von Jacob van Biesen*, Kleve 2005.
- Die Manderscheider. Eine Eifeler Adelsfamilie. Herrschaft, Wirtschaft, Kultur*, hg. von Alfred Bruns, Ausst.-Kat. Gildehaus Blankenheim 4.5.–24.7.1990/Kurhaus Manderscheid 16.8.–11.11.1990, Köln 1990.
- DINGES, Martin: „Der ‚feine Unterschied‘. Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft“, in: *Zeitschrift für historische Forschung*, Bd. 19, 1992, S. 49–76.
- DRAAF, Rainer: „Geschichte der Familie von Kempis bis zum Jahre 1881“, in: *Hürter Heimat*, Nr. 71/72, 1993, S. 45–67.
- DUERR, Hans Peter: *Der erotische Leib*, Frankfurt a. M. 1997.
- EBELING, Dietrich: „Entwicklungstendenzen des deutschen Stadtbürgertums im 18. Jahrhundert am Beispiel der Stadt Köln“, in: *Stadt und Bürger im 18. Jahrhundert* (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa, Bd. 2), hg. von Gotthardt Frühsorge u. a., Marburg 1993, S. 66–85.
- EHRENTHAL, Max von: *Die Waffensammlung des Fürsten Salm-Reifferscheidt zu Schloss Dyck*, Mönchengladbach 1906.
- EICHBERG, Henning: „Geometrie als barocke Verhaltensnorm. Fortifikation und Exerzitien“, in: *Zeitschrift für historische Forschung*, Bd. 4, 1977, S. 17–50.

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

- EISENBART, Liselotte Constanze: *Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums*, Göttingen 1962.
- ENGELBRECHT, Jörg: „Territoriale Perspektiven nach 1609“, in: *Der Jülich-Klevische Erbstreit 1609. Seine Voraussetzungen und Folgen*, hg. von Manfred Groten u. a., Düsseldorf 2011, S. 45–54.
- ENNEN, Edith: *Geschichte der Stadt Bonn*, II. Teil, Bonn 1962.
- ERKENS, Franz Reiner/JANSSEN, Wilhelm: „Das Erzstift Köln im geschichtlichen Überblick“, in: *Kurköln, Land unter dem Krummstab. Essays und Dokumente*, Kevelaer 1985, S. 19–42.
- EUSKIRCHEN, Claudia: „Gymnicher Ahnengalerie bald wieder komplett?“, in: *Denkmalpflege im Rheinland*, Jg. 12, Heft 3, 1995, S. 140.
- EUSKIRCHEN, Claudia/HERZOG, Harald: „Sinnloser Kunstraub in Schloß Gymnich“, in: *Burgen und Schlösser. Zeitschrift der Deutschen Burgenvereinigung e. V. für Burgenkunde und Denkmalpflege*, Jg. 35, Heft 94/II, 1994, S. 111–115.
- EVEN, Edouard van: „Note sur Nicolas Stramot, peintre belge, de la fin du XVIIe siècle“, in: *Bulletin de l'académie Royal de sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 67. Jg., XXXIII, 1897, S. 367–374. Online unter URL <<https://www.biodiversity-library.org/item/25928#page/405/mode/1up>> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- FATTMANN, Rainer: *Bildungsbürger in der Defensive. Die akademische Beamtenschaft und der ‚Reichsbund der höheren Beamten‘ in der Weimarer Republik*, Göttingen 2001.
- FELDHAUS, Irmgard: „Der Maler Hermann Josef Greuter“, in: *Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde*, Bd. 1, 1956, S. 11–14.
- FEY, Johann: „Zur Geschichte Aachener Maler des 19. Jahrhunderts“, in: *Aus Aachens Vorzeit. Mitteilungen des Vereins für Kunde der Aachener Vorzeit*, Jg. 10, Nr. 4/8, 1897, S. 53–92.
- FLAIG, Egon: „Die Pompa Funeris. Adelige Konkurrenz und annalistische Erinnerung in der Römischen Republik“, in: *Memoria als Kultur* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 121), hg. von Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1995, S. 115–148.
- FLINK, Klaus: *Kleve im 17. Jahrhundert. Studien und Quellen, 2. Teil (1640–1666)* (Klever Archiv. Schriftenreihe des Stadtarchivs Kleve, 1), Kleve 1980.

3. Literatur

- FRANKEWITZ, Stefan: *Der Niederrhein und seine Burgen, Schlösser, Herrenhäuser an der Niers*, Geldern 2011.
- FUSENIG, Thomas/URBANEK, Regina: „Hundert Jahre Pseudo-Hans von Aachen. Zur Kölner Bildnismalerei um 1600“, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 73, 2012, S. 159–182.
- GEELEN, Wilhelm: *Mitteilungen über Porträts des Kölner Patriciergeschlechts von Wedigh und Unterlagen zur Bestimmung derselben* (Beiträge zur Kölnischen Geschichte, Sprache, Eigenart, Bd. 2, Heft 10/11), Köln 1917.
- GEELEN, Wilhelm: „Beiträge zur Lebens- und Familiengeschichte des Kölner Domherren Adam Daemen, Erzbischof von Adrianopel“, erschienen als Sonderabdruck in: *Beiträge zur Kölnischen Geschichte, Sprache und Eigenart*, Bd. 3, Heft 13/14, 1918, S. 24–72.
- Gelderse Gezichten. Drie eeuwen portretkunst in Gelderland 1550–1850*, bearb. von Johan Carel Bierens de Haan u. a., Ausst.-Kat. Museum Het Valkhof te Nijmegen 14.12.2002–23.3.2003, Zwolle 2002.
- GERSMANN, Gudrun/LANGBRANDTNER, Hans-Werner (Hg.): *Adelige Lebenswelten im Rheinland. Kommentierte Quellen der Frühen Neuzeit* (Schriften der Vereinigten Adelsarchive im Rheinland, Bd. 3), Köln/Weimar/Wien 2009.
- GERSMANN, Gudrun/LANGBRANDTNER, Hans-Werner/SCHMITZ, Ulrike (Hg.): *Im Banne Napoleons. Rheinischer Adel unter französischer Herrschaft* (Schriften der Vereinigten Adelsarchive im Rheinland, Bd. 4), Essen 2013.
- GORDENKER, Emilie E. S.: *Anthony van Dyck (1599–1641) and the Representation of Dress in Seventeenth-Century Portraiture* (Pictura Nova. Studies in Sixteenth- and Seventeenth-Century Flemish Painting and Drawing, Bd. 8), Turnhout 2001.
- GORISSEN, Friedrich: „Das Stammbuch der Grafen und Herzöge von Kleve“, in: *Heimatkalender Kreis Dinslaken*, 1964, S. 28–35.
- GÖTZ, Wolfgang: „Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland“, in: *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*, hg. von Klaus Ertz, Köln 1980, S. 273–295.
- GRAF, Klaus: „Fürstliche Erinnerungskultur. Eine Skizze zum neuen Modell des Gedenkens in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert“, in: *Les princes et l'histoire de XIVE au XVIIIe siècle* (Pariser Historische Studien, Bd. 47), hg. von Chantal Grell/Werner Paravicini/Jürgen Voss, Bonn 1998, S. 1–11.

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

- GROENEWEG, Irene: „Kanttekeningen bij een 18de-eeuws Nederlands vrouwenportret in ‚Antique Kleeding‘“, in: *Achttiende-eeuwse Kunst in de Nederlanden* (Leids Kunsthistorisch Jaarboek 4, 1985), Delft 1987, S. 415–436.
- GROHÉ, Stefan: „Bruyn – Maler für Köln“, in: *Renaissance am Rhein*, hg. LVR-LandesMuseum Bonn, Ausst.-Kat. LVR-LandesMuseum Bonn 16.9.2010–6.2.2011, Passau 2010, S. 104–119.
- GÜNTER, Roland: *Kreis Dinslaken* (Die Denkmäler des Rheinlandes, Bd. 14), hg. von Rudolf Weserberg und Albert Verbeek, Düsseldorf 1968.
- HAAS, Barbara: „Drei Kölner Weihbischöfe im Zeitalter der Aufklärung“, in: *Hirt und Herde. Religiosität und Frömmigkeit im Rheinland des 18. Jahrhunderts*, hg. von Frank Günter Zehnder und Werner Schäfke, Ausst.-Kat. Schloss Augustsburg in Brühl, u. a. 13.5.–1.10.2000 (Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche, Bd. 5), Köln 2000, S. 175–196.
- HAAS, Stefan: „Vom ständischen zum modernen Staat. Die politische und symbolische Bedeutung der zivilen Uniform“, in: *Nach Rang und Stand. Deutsche Ziviluniformen im 19. Jahrhundert*, hg. von Elisabeth Hackspiel-Mikosch, Ausst.-Kat. Deutsches Textilmuseum Krefeld 24.3.–23.6.2002, Krefeld 2002, S. 65–72.
- HANTSCHKE, Irmgard: *Das Bild der Herzöge von Kleve im Rheinmuseum Emmerich* (Beiträge zur Geschichte der Stadt Emmerich, Bd. 36), Emmerich 2008.
- HARDING, Elisabeth: „Land-Adel. Landsässige Ritterschaften zwischen regionaler Orientierung und territorialer Integration“, in: *Adel und Umwelt. Horizonte adeliger Existenz in der Frühen Neuzeit*, hg. von Heike Düselder/Olga Weckenbrock/Siegrid Westphal, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 159–179.
- HARTMANN, Eric: „Ausstattungsprojekte für den Buen-Retiro-Flügel 1715–1723“, in: *Das kurfürstliche Schloss in Bonn*, hg. von Georg Satzinger, München 2007, S. 57–66.
- HARTMANN, Eric: „Die Baugeschichte von 1723–77“, in: *Das kurfürstliche Schloss in Bonn*, hg. von Georg Satzinger, München 2007, S. 67–82.
- HAUPTMANN, Felix: *Das Innere des Bonner Schlosses zur Zeit Clemens Augusts* (Bilder aus der Geschichte von Bonn und seiner Umgebung, Bd. 12), Bonn 1901.
- HECKNER, Ulrike: „Die Renaissance-Loggien von Schloß Myllendonk und Schloß Bebdurg“, in: *‚Italienische‘ Renaissancebaukunst an Schelde, Maas und Niederrhein. Stadtanlagen – Zivilbauten – Wehranlagen*, hg. von Günter Bers u. a., Jülich 1999, S. 363–378.

3. Literatur

- HEGEL, Eduard: *Das Erzbistum Köln zwischen Barock und Aufklärung vom Pfälzischen Krieg bis zum Ende der Französischen Zeit* (Geschichte des Erzbistums Köln, 4. Bd.), Köln 1979.
- HEINRICH, Gerd: „Die isolierte Provinz. Brandenburg-Preußen und Kleve seit dem 17. Jahrhundert“, in: *Kleve im 17. Jahrhundert. Studien und Quellen*, Bd. 3 (1667–1688), hg. von Klaus Flink, Kleve 1980, S. 9–31.
- HERKENRATH, Dorothea: *Schloß Rheydt* (Rheydter Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Heimatkunde, Bd. 4), Mönchengladbach 1961.
- HERNMARCK, Carl: *Georg Desmarées. Studien über die Rokokomalerei in Schweden und Deutschland*, Uppsala 1933.
- HERZOG, Harald: *Rheinische Schloßbauten im 19. Jahrhundert* (Arbeitsheft des Landschaftsverbands Rheinland, Bd. 37), Mönchengladbach 1981. Zugl. Köln, Univ., Diss., 1979.
- HERZOG, Harald: *Burgen und Schlösser. Geschichte und Typologie der Adelsitze im Kreis Euskirchen* (Veröffentlichungen des Vereins der Geschichts- und Heimatfreunde des Kreises Euskirchen, Bd. 17), Köln 1989.
- HILD, Jochen: „Ein altes Schloß-Archiv erzählt. Die Geschlechter und Besitzer von Haus Caen“, in: *Geldrischer Heimatkalender 1966*, 1965, S. 165–170.
- HILGER, Hans Peter: „Grabdenkmäler der Häuser Jülich, Kleve, Berg, Mark und Ravensberg“, in: *Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich – Kleve – Berg*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Haus Koekkoek (Kleve) 15.9.–11.11.1984/Stadtmuseum Düsseldorf 25.11.1984–24.2.1985, Kleve 1984, S. 181–208.
- Höfische Bildnisse des Spätbarock*, bearb. von Helmut Börsch-Supan, Ausst.-Kat. Schloß Charlottenburg (Berlin) 15.9.–30.10.1966, Berlin 1966.
- HOLZENTHAL, Udo: „Die Ahnengalerie der Herren von Virmond auf Schloss Neersen“, in: *Heimatbuch des Kreises Viersen*. Bd. 50, 1999, S. 83–92.
- HOLZHAUSEN, Walter: „Clemens August und die Malerei“, in: *Kurfürst Clemens August, Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Schloss Augustusburg (Brühl) 1961, Köln 1961, S. 76–85.
- HONSELMANN, Wilhelm: „Peter Buschmann. Kanzler in Paderborn und Köln (1604–1673.“, in: *Westfälische Zeitschrift*, Bd. 120, 1970, S. 385–398.
- HÖVELMANN, Gregor: „Der kurkölnische Hofstaat“, in: *Kurköln, Land unter dem Krummstab. Essays und Dokumente*, Kevelaer 1985, S. 309–312.

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

- HUCK, Jürgen: „Johannes Justus Borchers († um 1731). Ein Kölner Kunstmaler“, in: *Archiv und Geschichte. Festschrift Rudolf Brandts*, hg. von Hanns Peter Neuheuser, Köln 1978, S. 185–194.
- HÜMMER, Michael E.: „Gustav Lambert (1866–1942). Daten zur Person“, in: *Treffpunkt Kunst*, o. J. Online unter URL <<https://www.treffpunkt-kunst.net/k%C3%BCnstler-profile-bonner-k%C3%BCnstler/gustav-lambert/>> (letzter Zugriff 12.01.2022).
- HUIJSMANS, J.: „De familie van Wevelinckhoven“, in: *Limburg's Jaarboek*, Nr. 26, 1920, S. 138–142.
- HUSMANN, Joseph/TRIPPEL, Theodor: *Geschichte der ehemaligen Herrschaft bezw. Reichsgrafschaft und der Pfarre Wickrath*, Bd. 2, Giesenkirchen 1911.
- INGAMELLS, John: *Museen der Welt. Die Wallace Collection London*, München 1990.
- INGENHAAG, Anton: „Constantin von Ruys de Nieuwenbroeck“, in: *Heimatkalender 1951 für den Landkreis Geldern*, 1950. S. 24–25.
- JANSEN, Lutz: *Schloss Frens. Beiträge zur Kulturgeschichte eines Adelssitzes an der Erft*, Bergheim 2008.
- JANSSEN, Mart. Jos.: „Bijdrage tot de geschiedenis van het huis ‚De Gun‘ en zijne bewoners (Swolgen)“, in: *Limburg's Jaarboek*, Bd. 3, Heft 1, 1896, S. 4–32.
- JEFFARES, Neil: *Dictionary of pastellists before 1800* [online edition], 2021. Online unter URL <<http://www.pastellists.com/Articles/Caron.pdf#search=%22caron%22>> (letzter Zugriff 14.04.2021).
- JENDERKO-SICHELSCHMIDT, Ingrid: „Profane Historienmalerei“, in: *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, Bd. 3, hg. von Eduard Trier und Willy Weyres, Düsseldorf 1979, S. 145–190.
- JUDSON, J. Richard/EKKART, Rudolf E. O.: *Gerrit van Honthorst. 1592–1656*, Dornspijk 1999.
- JUMPERS, Marc: „Die Raumnutzung und Ausstattung vom Tode Kurfürst Joseph Clemens' 1723 bis zum großen Brand 1777 – Versuch einer Rekonstruktion“, in: *Das kurfürstliche Schloss in Bonn*, hg. von Georg Satzinger, München 2007, S. 83–97.
- JUNGJOHANN, Adolf: *Beiträge zur Geschichte der Koblenzer Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Koblenz 1929.
- KALNEIN, Wend von: *Das kurfürstliche Schloß Clemensruhe in Poppelsdorf. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Beziehungen im 18. Jahrhundert* (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 4), Düsseldorf 1956.

3. Literatur

- Katalog der Altkölner Malerei* (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, Bd. 11), hg. von Frank Günter Zehnder, Köln 1990.
- KATTENBUSCH, Ferdinand v.: *Ehren und Ehre. Eine ethisch-soziologische Untersuchung*, Gießen 1909.
- KEMPIS, Max von: „Ölporträts älterer Zeit“, in: *Mitteilungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde*, Bd. 1 (1913–1917), 1916, S. 234–236.
- KESSLER, Walter: „Botschafter in London – Paul Graf Wolff Metternich zur Gracht – vor 160 Jahren geboren“, in: *Jahrbuch der Stadt Erfstadt*, 2013, S. 50–52.
- KETTEL, Adolf: *Schmidtheim. Eine Herrschaft im Wandel der Jahrhunderte*, Dahlem 2006.
- KEUSSEN, Hermann (Hg.): „Die drei Reisen des Utrechters Arnoldus Buchelius nach Deutschland, insbesondere sein Kölner Aufenthalt“, in: *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein*, Bd. 84, 1907, S. 1–102.
- KIER, Hiltrud/ZEHNDER, Frank Günter (Hg.): *Lust und Verlust II. Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen 1800–1860*, Köln 1998.
- KIESEL, Helmuth (Hg.): *Briefe der Lieselotte von der Pfalz*, Frankfurt a. M. 1981.
- KIRGUS, Isabelle: *Renaissance in Köln. Architektur und Ausstattung 1520–1620* (Sigmund-Greven-Studien, Bd. 3), Regensburg 2004.
- KISKY, Hans: „Michael Leveilly, ein bönnischer Baumeister im Künstlerkreis um Kurfürst Clemens August“, in: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 15, 1961, S. 315–335.
- KISKY, Wilhelm: „Die Familien, die der Genossenschaft angehören oder angehört haben“, in: *Die Genossenschaft des Rheinischen ritterbürtigen Adels 1837–1937. Festschrift zur Erinnerung an den hundertsten Jahrestag ihrer Gründung*, Gemünden (Hunsrück) 1937, S. 49–139.
- KLAPHECK, Richard: *Die Kunstsammlung der Staatlichen Kunstakademie zu Düsseldorf*, Düsseldorf 1928.
- KLOCKE, Friedrich von: „Die ständische Entwicklung des Geschlechtes Geyr (v. Schweppenburg). Ein Beitrag zur Patriziatgeschichte Westfalens“, in: *Mitteilungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde*, Bd. 2, 1918/19, Görlitz 1919, S. 3–12; S. 48–54 u. S. 100–109.
- KLUETING, Harm: „Reichsgrafen – Stiftsadel – Landadel. Adel und Adelsgruppen im niederrheinisch-westfälischen Raum im 17. und 18. Jahrhundert“, in: *Adel in der Frühneuzeit. Ein regionaler Vergleich*, hg. von Rudolf Endres, Köln/Wien 1991, S. 17–53.

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

- KLUG, Clemens: *Die Familie von Grootte. Über mehrere Jahrhunderte in Köln angesehen und einflußreich*. Hürth 1988.
- KLUXEN, Andrea M.: *Das Ende des Standesporträts. Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848*, München 1989.
- KÖHLER, Carl: *Die Trachten der Völker in Bild und Schnitt, 1. Teil*, Dresden 1871.
- Kölnischer Bildersaal. Die Gemälde im Bestand des Kölnischen Stadtmuseums einschließlich der Sammlung Porz und des Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds*, hg. von Werner Schäfke, Köln 2006.
- KÖNIG, René: *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß* (René König. Schriften: Ausgabe letzter Hand, Bd. 6), Opladen 1999.
- KORSCH, Evelyn, „Galerien“, in: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe*, Teilband 1: Begriffe, hg. von Werner Paravicini, Ostfildern 2005.
- KRICKER, Gottfried: *Geschichte der Gemeinde Anrath von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Schriftenreihe des Landkreises Kempen-Krefeld, Bd. 7), Kempen 1959
- KUHLEN, Wilhelm: *Streifzüge durch die Geschichte der Herrschaft Wickrath*, Mönchengladbach 1988.
- KÜHNEL, Harry: „Kleidung und Gesellschaft im Mittelalter“, in: *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter*, hg. v. dems., Stuttgart 1992, S. XXVI–LXIX.
- KULTZEN, Rolf/REUSS, Matthias: „Gemäldezyklus des Schlosses Bensberg“, in: *Venezianische Gemälde des 18. Jahrhunderts* (Gemäldekataloge der Bayrische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek München, Bd. 10,2), hg. von den Bayrischen Gemäldesammlungen, München 1991, S. 103–114.
- KURZEL-RUNTSCHNEINER, Monica: „Vom ‚Mantelkleid‘ zu Staatsfrack und Waffenrock. Anfänge und Entwicklung der Ziviluniform in Österreich“, in: *Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation* (Studien zur Geschichte des Alltags, Bd. 24), hg. von Elisabeth Hackspiel-Mikosch und Stefan Haas, München 2006, S. 81–98.
- KUSCHE, Maria: „Der christliche Ritter und seine Dame‘ – das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur“, in: *Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst*, Bd. 49, 1991, S. 4–35.
- LANGHOFF, Helmut/VELTZKE, Veit: „Im Westen viel Neues. Als Nordrhein-Westfalen preußisch war“, in: *Wir sind Preußen. Die preußischen Kerngebiete in Nordrhein-Westfalen 1609–2009*, hg. von Stephan Sensen, Ausst.-Kat. Museen der Stadt Lüdenscheid 1.2.–21.6.2009 u. a., Essen 2009, S. 11–87.

3. Literatur

- LEVIN, Theodor: „Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg“, in: *Beiträge zur Geschichte des Niederrheins. Jahrbuch des Düsseldorfer Geschichtsvereins*, Bd. 19, 1905, S. 97–207.
- LEVIN, Theodor: „Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg“, in: *Beiträge zur Geschichte des Niederrheins. Jahrbuch des Düsseldorfer Geschichtsvereins*, Bd. 20, 1906, S. 123–249.
- LEVIN, Theodor: „Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg“, in: *Beiträge zur Geschichte des Niederrheins. Jahrbuch des Düsseldorfer Geschichtsvereins*, Bd. 23, 1910, S. 1–185.
- LICHTENBERG, Josef: „Jean Justin Lefort auf Haus Dücker bei Oedt und seine Sippe“, in: *Heimatbuch des Landkreises Kempen-Krefeld*, Bd. 19, 1968, S. 160–169.
- LINDEMANN, Bernd Wolfgang: „Rolle und Selbstverständnis der höfischen Künstler“, in: *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock*, hg. von Hans M. Schmidt, Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum (Bonn) 15.6.–6.8.1989, Köln 1989, S. 19–24.
- LOË, Friedrich von: „Schloß Wissen für die Zukunft erhalten“, in: *Geldrischer Heimatkalender 1971*, 1970, S. 46–52.
- LOEVENICH, Ferdinand v.: „Die Familie Krey 1590–1920“, in: *Mitteilungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde*, Bd. 6, 1929, Sp. 270–285.
- LOHMEYER, Karl: „Karl Happel (1819–1914). Ein vergessener Maler“, in: *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, Jg. 55. Heft 11, 1940, S. 264. Online unter URL <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1939_1940/0278> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- LÖHR, Wolfgang: „Wickrath in der frühen Neuzeit“, in: *Loca Desiderata. Mönchengladbacher Stadtgeschichte*, Bd. 2, hg. von Wolfgang Löhr, Köln 1999, S. 189–240.
- MACCO, Herman Friedrich: *Aachener Wappen und Genealogien. Ein Beitrag zur Wappenkunde und Genealogie Aachener, Limburgischer und Jülicher Familien*. Bd. 1, Aachen 1907.
- MAI, Ekkehard: „Porträtkunst und höfisches Porträt“, in: *Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz*, hg. vom Stadtmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf 17.9.–20.11.1988, Düsseldorf 1988, S. 57–69.
- MARKOWITZ, Irene: „Die Monumentalmalerei der Düsseldorfer Malerschule“, in: *200 Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, hg. von Eduard Trier, Düsseldorf 1973.

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

- MARX, Heinz: „Das Geschlecht der von Reuschenberg“, in: *Deutsches Familienarchiv. Ein genealogisches Sammelwerk*, Bd. 70, hg. von Gerhard Geßner, Neustadt a. d. Aisch 1978, S. 198–219.
- MAUER, Benedikt: *Der Fürst und seine Stadt. Bauten aus der Jan-Wellem-Zeit in Düsseldorf* (Veröffentlichungen aus dem Stadtarchiv Düsseldorf, Bd. 18), Düsseldorf 2008.
- McNEIL KETTERING, Alison: „Gentlemen in Satin. Masculine Ideals in Later Seventeenth-Century Dutch Portraiture“, in: *Art Journal*, Jg. 56, Vol. 2, 1997, S. 41–47.
- MENSEMA, Albert J.: „Mannen in harnas. Portretten van Overijsselse riddermatige in de zeventiene en achttiende eeuw“, in: *Virtus. Jaarboek voor Adelsgeschiedenis*, Nr. 16, 2009, S. 54–67.
- MERCKES, Hanns: „Beitrag zur Geschichte der Familie Reuschenberg“, in: *Düsseldorfer Familienkunde*, Jg. 19, 1983, S. 1–12, 25–26, 37–49.
- MERING, Friedrich Everhard von/REISCHERT, Ludwig: *Die Bischöfe und Erzbischöfe von Köln nach ihrer Reihenfolge nebst Geschichte des Ursprunges, des Fortganges und Verfalles der Kirchen und Klöster der Stadt Köln, mit besonderer Bezugnahme auf die Kirchen und Klöster der Erzbischöfe*, Bd. 1, Köln 1844. Online unter URL https://books.google.de/books?id=POJNAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff 30.01.2022).
- MERLO, Johann Jakob: *Kunst und Künstler in Köln. Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler*, Köln 1850.
- MERLO, Johann Jakob: *Die Meister der altkölnischen Malerschule. Urkundliche Mitteilungen*, Köln 1852. Online unter URL https://archive.org/details/bub_gb_MK8-AAAAcAAJ/page/n237/mode/2up (letzter Zugriff 30.01.2022).
- MERTA, Klaus-Peter: „Vom Standesprivileg zur Massenauszeichnung – Verdienstorden und Ehrenzeichen“, in: *Nach Rang und Stand. Deutsche Ziviluniformen im 19. Jahrhundert*, hg. von Elisabeth Hackspiel-Mikosch, Ausst.-Kat. Deutsches Textilmuseum Krefeld, 24.3.–23.6.2002, Krefeld 2002, S. 125–132.
- MEYS, Oliver: *Memoria und Bekenntnis. Die Grabdenkmäler evangelischer Landesherren im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation im Zeitalter der Konfessionalisierung*, Regensburg 2009.

3. Literatur

- MIERSCH, Martin: „Kurfürstliche Selbstdarstellung und kurfürstliche Propaganda – Porträts des Kölner Kurfürsten Clemens August“, in: *Das Ideal der Schönheit. Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*, hg. von Frank Günter Zehnder und Werner Schäfke, Ausst.-Kat. Schloss Augustusburg (Brühl), u. a. 13.5.–1.10.2000 (Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche, Bd. 6), Köln 2000, S. 307–334.
- Mitteilungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde*, Bd. 5, Heft 4/5, 1927.
- MOLITOR, Hansgeorg: *Das Erzbistum Köln im Zeitalter der Glaubenskämpfe (1515–1688)*, Köln 2008.
- MOSES, Elisabeth: „Caspar Benedikt Beckenkamp“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 2, 1925, S. 44–77.
- MOSLER, Bettina: *Benedikt Beckenkamp 1747–1828. Ein rheinischer Maler* (Publikationen des Kölnischen Stadtmuseums, Bd. 4), Köln 2003.
- MOSLER, Bettina: „Benedikt Beckenkamp“, in: *Internetportal Rheinische Geschichte*, o. J. Online unter URL <http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Persoenlichkeiten/benedikt-beckenkamp-/DE-2086/lido/57c57698abc095.47296864> (letzter Zugriff 29.01.2014).
- MÜLLER, Beatrix/TILCH, Marianne: „Düsseldorf. Beschreibung einer Stadt (1600–1850)“, in: *Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*, Bd. 59, 1984, S. 1–355.
- MÜLLER, Heinrich: „Der letzte Reichsfreiherr von Wylich in Diersfordt“, in: *Heimatkalender Landkreis Rees 1954*, Emmerich 1953, S. 107–110.
- MÜLLER, Klaus: *Unter pfalz-neuburgischer und pfalz-bayrischer Herrschaft (1614–1806)* (Düsseldorf. Geschichte von den Ursprüngen bis ins 20. Jahrhundert, Bd. 2), Düsseldorf 1988.
- MÜLLER, Klaus: „Düsseldorf im 18. Jahrhundert. Zur Geschichte einer verlassenen Residenzstadt“, in: *Stadt und Bürger im 18. Jahrhundert* (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa, Bd. 2), hg. von Gotthardt Frühsorge u. a., Marburg 1993, S. 86–102.
- MÜLLER, Matthias: *Das Schloß als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470–1618)* (Historische Semantik, Bd. 6), Göttingen 2004.
- MUMMENHOFF, Karl Eugen u. DETHLEFS, Gerd: *Schloss Nordkirchen*, München 2012.

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

- NEU, Heinrich: „Die kurfürstliche Residenz in Bonn vor dem Bau des heutigen Schlosses“, in: *Bonn und sein Münster* (Bonner Geschichtsblätter, Bd. 3), Bonn 1947, S. 211–224.
- NEUBECKER, Ottfried: „Ordensritterliche Heraldik. Eine Übersicht“, in: *Der Herold für Geschlechter-, Wappen- und Siegelkunde*, Neue Folge Bd. 1, 1940, S. 17–48.
- NIENHOLT, Eva: „Der Schlafrock“, in: *Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde*, Jg. 1967/Bd. 9, S. 105–116.
- N.N.: „Das Schloß zur Dyk, mit der neuen botanischen Anlage, und dem alten Rittersaal“, in: *Vaterländische Blätter, den Bewohnern des Niederrheins gewidmet*, Bd. 2, hg. von einer Gesellschaft von Freunden des Vaterlandes [Theodor J. J. Lenzen u. a.], Düsseldorf 1814, S. 35–42. Online unter URL https://www.ub.uni-koeln.de/cdm/compoundobject/collection/_RHPER2/id/283619/rec/2 (letzter Zugriff 30.01.2022), S. 35–42.
- N.N.: „Personal u. Atelier Nachrichten“, in: *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, Jg. 11, Heft 19, 1. Juli 1896, S. 302 f. Online unter URL https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1895_1896/0384 (letzter Zugriff 30.01.2022), S. 302 f.
- N.N.: „Personal u. Atelier Nachrichten“, in: *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, Jg. 13, Heft 18, 15. Juni 1898, S. 284. Online unter URL https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1897_1898/0361 (letzter Zugriff 30.01.2022), S. 284.
- N.N.: „Wer war Franz Halm ‚Mit Rauschebart und Zylinder‘“ in: Kreisstadt Siegburg, 2014. Online unter <https://siegburg.de/stadt/newsletter/nl/51493/newsletter.html>. (letzter Zugriff 13.01.2022).
- NORDIN, Jonas: *Frihetstidens monarki. Konungamakt och offentlighet i 1700-talets Sverige*, Stockholm 2009. Online unter URL <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:275892/FULLTEXT01.pdf> (letzter Zugriff 30.01.2022).
- OEXLE, Otto Gerhard: „Memoria als Kultur“, in: *Memoria als Kultur*, hg. von Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1995 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 121), S. 9–78.
- OHM, Annaliese/VERBEEK, Albert: *Kreis Bergheim*, Bd. 2 Heppendorf u. Kerpen (Die Denkmäler des Rheinlandes, Bd. 16), Düsseldorf 1971.
- OIDTMAN, Ernst von: „Die Burg Frankenberg und ihre Besitzer“, in: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, Bd. 45, 1923, S. 198–212.

3. Literatur

- OPGENOORTH, Ernst: „Johann Moritz von Nassau-Siegen als klevischer Statthalter“, in: *Soweit der Erdkreis reicht. Johann Moritz von Nassau-Siegen*, hg. von der Stadt Kleve, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Haus Koekkoek (Kleve) 20.9.–11.11.1979, Kleve 1979, S. 61–70.
- PANOFSKY, Erwin: „Jan van Eyck’s Arnolfini portrait“, in: *The Burlington Magazine*, Nr. 64, 1934, S. 117–127.
- PELTZER, Rudolf Arthur: „Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. 30 (1911/12), 1912, S. 59–182.
- PELTZER, Rudolf Arthur: „Bilder rheinischer Barockmaler“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Neue Folge Bd. 1, 1930, S. 246–260.
- PENNING, Wolf-D.: „Familienpolitik des kurkölnischen Hofadels im 18. Jahrhundert“, in: *Rheinische Vierteljahrsblätter*, Jg. 41, 1977, S. 88–102.
- PERREAU, Stéphan: *Hyacinthe Rigaud – catalogue raisonné de l’Œuvre en ligne*, Zeste d’idées, 2016. Online unter URL <http://www.hyacinthe-rigaud.com/catalogue-raisonne-hyacinthe-rigaud/portraits/1108-waldpot-charles-henri-francois-antoine-de> (letzter Zugriff 07.05.2021).
- PERSCH, Martin/SCHNEIDER, Bernhard (Hg.): *Auf dem Weg in die Moderne. 1802–1880* (Veröffentlichungen des Bistumsarchivs Trier, Bd. 38), Trier 2000.
- PETERS, Leo: „Der Hubertusorden in den ersten Jahren nach Neugründung im Spiegel der Ordensrechnungen (1708–1712)“, in: *Archiv und Geschichte. Festschrift Rudolf Brandts*, hg. von Hanns Peter Neuheuser/Horst Schmitz/Kurt Schmitz, Köln 1978, S. 163–174.
- PETERS, Leo: „Der jülichsche Hubertus- und klevische Antonius-Ritterorden“, in: *Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich – Kleve – Berg*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Haus Koekkoek (Kleve) 15.9.–11.11.1984/Stadtmuseum Düsseldorf 25.11.1984–24.2.1985, Kleve 1984, S. 125–132.
- PETERS, Leo: „Der Kurfürstliche Hof und der Hofadel. Die Familie des Grafen Schaesberg als Beispiel“, in: *Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz*, hg. vom Stadtmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf 17.9.–20.11.1988, Düsseldorf 1988, S. 49–55.
- PETRI, Franz: „Im Zeitalter der Glaubenskämpfe (1500–1648)“, in: *Rheinische Geschichte*, Bd. 2, hg. von Franz Petri und Georg Droege, Düsseldorf 1976, S. 1–217.

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

- PLESCHINSKI, Hans (Hg.): *Nie war es herrlicher zu leben. Das geheime Tagebuch des Herzogs von Croÿ 1718–1784*, München 2013.
- POLACZEK, Ernst/CLEMEN, Paul (Bearb.): *Die Kunstdenkmäler des Landkreises Köln* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 4.1), Düsseldorf 1897.
- POLACZEK, Ernst/CLEMEN, Paul (Bearb.): *Die Kunstdenkmäler des Kreises Bergheim* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 4.3), Düsseldorf 1899.
- Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlands kunst van de zeventiende eeuw*, hg. von Eddy de Jongh, Ausst.-Kat. Frans-Hals-Museum Haarlem 15.2.–13.4.1986, Zwolle 1986.
- PRINZ, Wolfram: *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970.
- REIMANN, Norbert: „Ferdinand von Fürstenberg“, in: *Fürstenberger Skizzen. Streifzug durch 700 Jahre westfälische Familien- und Landesgeschichte*, hg. von Michael Gosmann, Arnberg 1995, S. 67–70.
- REINKING, Lars: *Stein und Geist. Fürstbischöfliche Herrschaftsrepräsentation im rheinischen Residenzbau des frühen 18. Jahrhunderts* (Düsseldorfer Schriften zur Neueren Landesgeschichte und zur Geschichte Nordrhein-Westfalens, Bd. 80), Essen 2008.
- REINLE, Adolf: *Das stellvertretende Bildnis*, Zürich/München 1984.
- RENARD, Edmund: „Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln. Erster Theil“ (a), in: *Bonner Jahrbücher*, 99.1896, S. 164–240.
- RENARD, Edmund: „Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln. Zweiter Theil“ (b), in: *Bonner Jahrbücher*, 100.1896, S. 1–102.
- RENARD, Edmund/CLEMEN, Paul (Bearb.): *Die Kunstdenkmäler des Kreises Euskirchen* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 4.4), Düsseldorf 1900.
- ROBELS, Hella: „Ein Skizzenbuch des Kölner Malers Johann Jacob Schmitz (1724–1801)“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 51, 1990, S. 221–240.
- ROHR, Alheidis von: „Zur Wahrung des Standes. Die Uniformen der deutschen Ritterschaft“, in: *Nach Rang und Stand. Deutsche Ziviluniformen im 19. Jahrhundert*, hg. von Elisabeth Hackspiel-Mikosch, Ausst.-Kat. Deutsches Textilmuseum Krefeld, 24.3.–23.6.2002, Krefeld 2002, S. 144–149.
- RÜMMLER, Else: „Die Düsseldorfer Hochzeit im Jahr 1585“, in: *Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich – Kleve – Berg*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Haus Koekkoek (Kleve) 15.9.–11.11.1984/Stadtmuseum Düsseldorf 25.11.1984–24.2.1985, Kleve 1984, S. 167–180.

3. Literatur

- RÜMMLER, Else: „Düsseldorf zur Zeit Johann Wilhelms und Anna Maria Luisas“, in: *Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz*, hg. vom Stadtmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf 17.9.–20.11.1988, Düsseldorf 1988, S. 27–33.
- SALIS-SOGLIO, Anton Joseph Freiherr v.: „Stellung und Bestrebungen des Rheinischen ritterbürtigen Adels in der Zeit von 1794–1837“, in: *Die Genossenschaft des Rheinischen ritterbürtigen Adels 1837–1937. Festschrift zur Erinnerung an den hundertsten Jahrestag ihrer Gründung*, Gemünden (Hunsrück) 1937, S. 9–17.
- SALIS-SOGLIO, Anton Freiherr v.: „Geschichte der Genossenschaft 1837–1937“, in: *Die Genossenschaft des Rheinischen ritterbürtigen Adels 1837–1937. Festschrift zur Erinnerung an den hundertsten Jahrestag ihrer Gründung*, Gemünden (Hunsrück) 1937, S. 18–25.
- SCHAARSCHMIDT, Friedrich: „Fürstliche Bildnisse in der Gemäldesammlung der Kgl. Kunstakademie zu Düsseldorf“, in: *Düsseldorfer Jahrbuch*, Bd. 11, 1897, S. 28–63.
- SCHAPELHOUMAN, Marijn: „Drawing the likenesses of the most renowned with the chalks. Portraits made in Italy and after“, in: *Hendrick Goltzius (1558–1617). Drawings, Prints and Paintings*, hg. von Huigen Leeftang und Ger Luijten, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam 7.3.–25.5.2003/Metropolitan Museum of Art New York 26.6.–7.9.2003/Toledo Museum of Art (Toledo, Ohio) 18.10.2003–4.1.2004, Amsterdam/New York 2003, S. 147–167.
- SCHEIBELREITER, Georg: *Heraldik* (Oldenbourg historische Hilfswissenschaften), München 2006.
- SCHMIDT, Eva Elisabeth: „Louis Krevel. Leben und Wirken an Saar und Mosel“, in: *Kultur des Biedermeier. Der Maler Louis Krevel*, hg. von Christof Trepesch, Ausst.-Kat. Wechelausstellungspavillon des Saarland Museums 19.8.–11.11.2001/Städtisches Museum Simeonstift Trier 9.12.2001–2.6.2002, Worms 2001, S. 1–12.
- SCHMIDT, Eva Elisabetha: *Louis Krevel (1801–1876). Leben und Werk. Ein Beitrag zur Porträtmalerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bonn 2009. Zugl. Bonn, Univ., Diss., 2003.
- SCHMITZ, Ingo: „Gemälde aus Schloss Gymnich gestohlen“, in: *Kölnische Rundschau*, 17.03.2005. Online unter URL <http://www.rundschau-online.de/rhein-erft/gemaelde-aus-schloss-gymnich-gestohlen,15185500,15866832.html> (letzter Zugriff 13.09.2014).

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

- SCHNEIDER, Marlen: *Bildnis – Maske – Galanterie. Das portrait historié zwischen Grand Siècle und Zeitalter der Aufklärung*, Berlin 2019.
- SCHÖNFUSS, Florian: „Generalfeldmarschall Walther Degenhard Freiherr von Loë (1828–1908)“, in: *Die Freiherren und Grafen von auf Schloss Wissen. Beiträge zur Familiengeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Weeze 2015, S. 117–128.
- SCHULTE, Paul-Günter: „Ambrosius Franz Graf von Virmond“, in: *Heimatbuch des Kreises Viersen*, Bd. 35, 1984, S. 27–38.
- SCHULZE-GÄVERNITZ, Hermann Johann Friedrich von: *Chronik sämtlicher bekannten Ritter-Orden und Ehrenzeichen, welche von Souverainen und Regierungen verliehen werden, nebst Abb. der Decorationen*, Berlin 1855.
- SCHWERHOFF, Gerd: „... die groisse oeverswenckliche Costlicheyt zo messigen. Bürgerliche Einheit und ständische Differenzierung in Kölner Aufwandsordnungen (14.–17. Jahrhundert)“, in: *Rheinische Vierteljahrsblätter*, Jg. 54, 1990, S. 95–122.
- SEIFERTOVÁ, Hanna: „Kölner Bildnisse in Böhmen“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 50, 1989, S. 321–327.
- SEIGEL, Rudolf: „Zur Geschichtsschreibung beim schwäbischen Adel in der Zeit des Humanismus“, in: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte*, 40. Jg. 1981, 1982, S. 93–118.
- SOTHEBY’S Amsterdam: „‘Of royal and noble descent’. Furniture, paintings and works of art of royal and noble families from Germany, Russia and Austria“, Auktion Amsterdam 16. und 17. Oktober 2001, Amsterdam 2001.
- SPIERTZ, Willi: *Eberhard von Groote. Leben und Werk eines Kölner Sozialpolitikers*, Köln 2007.
- SPIESS, Karl-Heinz: „Familie und Verwandtschaft im deutschen Hochadel des Spätmittelalters“, in: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Beihefte Nr. 111, 1993, S. 485–493.
- Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches, Bde. 1–5*, hg. von Andreas Tacke u. a., Petersberg 2018.
- STOMMEL, Karl: *Johann Adolf Freiherr Wolff genannt Metternich zur Gracht. Vom Landritter zum Landhofmeister. Eine Karriere im 17. Jahrhundert*, Köln 1986.
- STRIEDER, Peter: *Dürer*, 2. überarb. u. erw. Aufl., Königstein im Taunus 1989.
- STROHMANN, Dirk: *Anton Joseph Stratmann (1734–1807). Leben und Werk eines Malers aus dem Paderborner Hochstift* (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte, Bd. 33), Paderborn 1997.

3. Literatur

- TORSY, Jakob: „Achthundert Jahre Dreikönigenverehrung in Köln“, in: *Kölner Domblatt*, Nr. 23/24, 1964, S. 15–162.
- TRIPPEN, Peter Paul: „Urkundliche Ergänzungen und Belege zu Friedrich von Klocke: ‚Die ständische Entwicklung des Geschlechts Geyr (v. Schweppenburg)‘“, in: *Mitteilungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienforschung*, Bd. 5, Bonn 1927, Sp. 212.
- TÜMMERS, Horst-Johannes: „Bartholomäus Bruyn der Jüngere“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 32, 1970, S. 113–134.
- VAN BEURDEN, Alexander Franciscus: *Boxmeer: geschiedenis van de parochie, het klooster der carmelieten, O.L.V. broeders en het H. Bloed*, Roermond 1897.
- VANDER, Peter: *Schloß und Herrschaft Neersen* (Schriftenreihe des Kreises Viersen, Bd. 25), Kempen 1975.
- VELTZKE, Veit: *Kunst und Propaganda in der Wehrmacht. Gemälde und Grafiken aus dem Russlandkrieg*, Bielefeld 2005.
- VENNER, Gerard: *Inventaris van het archief van de bisschop van Roermond (1561–1665–1802, van stukken van de voormalige bisschop van Roermond en apostolisch vicaris-generaal te Grave 1794–1840, en van het Begijnhof te Roermond (1279) 1294–1773* (Publicaties van het Regionaal Historisch Centrum Limburg Nr. 6), Maastricht 2017.
- VERBEEK, Albert: „Gesamtkunstwerke im sakralen Bereich“, in: *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, Bd. 1, hg. von Eduard Trier und Willy Weyres, Düsseldorf 1979, S. 35–54.
- VEY, Horst: „Die Gemälde des Kurfürsten Clemens August“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 25, 1963, S. 193–226.
- VEY, Horst: „‚Susanna und die Ältesten‘ von Geldorp Gortzius in Budapest“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 48/49, 1987/88, S. 187–213.
- VLIEGENTHART, Adriaan W.: *Bildersammlung der Fürsten zu Salm*, Rhede 1981.
- VOLLMER, Gisela: „Düsseldorf. Beschreibung einer Stadt (1600–1850). Teil II“, in: *Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*, Bd. 63, 1991, S. 9–159.
- VOMM, Wolfgang: „Denkmäler für Herrscher“, in: *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, Bd. 4, hg. Eduard Trier und Willy Weyres, Düsseldorf 1980, S. 213–244.

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

- WAGNER, Rita: „Überlegungen zu Wallrafs ‚Cölnischer Portrait-Sammlung‘“, in: *Lust und Verlust I. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler*, hg. von Hiltrud, Kier/Frank Günter Zehnder, Köln 1998, S. 417–427.
- Wallraf-Richartz-Museum Köln. Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung*, hg. vom Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1986.
- WALZ, Rainer: *Stände und frühmoderner Staat. Die Landstände von Jülich-Berg im 16. und 17. Jahrhundert* (Bergische Forschungen, 17), Neustadt an der Aisch 1982.
- WEHLER, Hans-Ulrich: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd. 3: Von der ‚Deutschen Doppelrevolution‘ bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1849–1914*, München 1995
- WEITZ, K. Reinhold: „Die preußische Rheinprovinz als Adelslandschaft“, in: *Rheinische Vierteljahrsblätter*, Jg. 38, 1974, S. 333–354.
- WESTHOFF-KRUMMACHER, Hildegard: „Bartholomäus Bruyn (1493–1555)“, in: *Rheinische Lebensbilder*, Bd. 2, 1966, S. 43–52.
- WESTHOFF-KRUMMACHER, Hildegard: „Zu Holbeins Bildnissen rheinischer Stahlhofkaufleute“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 25, 1963, S. 181–192.
- WESTHOFF-KRUMMACHER, Hildegard: *Johann Christoph Rincklake. Ein westfälischer Bildnismaler um 1800*, München 1984.
- WIECZOREK, Theodor/GÄDTKE, Marianne: *Die Ahnentafeln der Turnierteilnehmer bei der Jülicher Hochzeit 1585*, Limburg a. d. Lahn 2010.
- WIESFLECKER, Hermann: *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, Bd. 5, München 1986.
- WILKENS, Leonie von: „Das ‚historische‘ Kostüm im 16. Jahrhundert“, in: *Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde*, Bd. 3, 1961, S. 28–46.
- WOLF, Jürgen Rainer (Hg.): *Die Kabinettskassenrechnungen der Kurfürstin Anna Maria Luisa von der Pfalz (1667–1743), Bde. 1–3* (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Niederrheins, Band 12), Essen 2015.
- WULFF, Sabine: „Zwischen Politik und Plaisir“, in: *Das Ideal der Schönheit. Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*, hg. von Frank Günter Zehnder und Werner Schäfke, Ausst.-Kat. Schloss Augustusburg (Brühl), u. a. 13.5.–1.10.2000 (Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche, Bd. 6), Köln 2000, S. 307–334.
- WUNDERLICH, Heinke: *Studienjahre der Grafen Salm-Reifferscheidt (1780–1791). Ein Beitrag zur Adelserziehung am Ende des Ancien Régime* (Beiträge zur Geschichte der

3. Literatur

Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 8), Heidelberg 1984. Zugl. Wuppertal, Univ., Diss., 1982.

WURMBACH, Edith: *Das Wohnungs- und Kleiderwesen des Kölner Bürgertums um die Wende des Mittelalters*, Bonn 1930.

ZAKHARINE, Dmitri: *Von Angesicht zu Angesicht. Der Wandel direkter Kommunikation der ost- und westeuropäischen Neuzeit* (Historische Kulturwissenschaften, Bd. 7), Konstanz 2005.

Eidesstattliche Erklärung zu Dissertationsschrift:

**Ahnengalerien und Bildnissammlungen des rheinischen Adels
Regionale Adelsporträts aus vier Jahrhunderten**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von
MARTIN WOLTHAUS
aus
MARL

Betreuerin
Frau Prof. Dr. Andrea v. Hülsen-Esch

Düsseldorf März 2022

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt und die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken als solche kenntlich gemacht habe und dass die Arbeit bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht wurde. Bereits veröffentlichte Teile sind in der Arbeit gekennzeichnet.

Lebenslauf Martin Wolthaus, MA

Anschrift Himmelgeister Straße 33
 40225 Düsseldorf
Telefon 0211/332243
Geburtsdatum und –ort 2. März 1973 in Marl
Staatsangehörigkeit deutsch
Familienstand verheiratet

Beruflicher Werdegang

Stiftung Schloss Dyck, Jüchen

- Leitung der Ausstellungen **Jan. 2013 – heute**
- Wissenschaftlicher Mitarbeiter **Jan. 2008 – Dez. 2012**
- Praktikum **Apr. 2007 – Dez. 2007**

Stiftung Schloss und Park Benrath, Düsseldorf

- Führungen **Apr. 2004 – Dez. 2007**

Nordrhein-Westfälische Hauptstaatsarchiv,

Düsseldorf

- Aushilfsarchivangestellter (Inventar. NS-Akten) **Aug. 2005 – Nov. 2005**
- Mitarbeit (Entschädigung NS-Zwangsarbeiter) **Aug. 2001 – Apr. 2004**

Ausbildung

Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf

- Promotionsstudium **WS 2008 – heute**
- Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und
Germanistik, Abschluss Magister Artium, Note: 1,2 **SS 1999 – SS 2006**

Ruhruniversität, Bochum

- Studium der Germanistik und Kunstgeschichte **WS 1998**

Fachhochschule Düsseldorf

- Studium der Innenarchitektur **WS 1994 – SS 1998**

Gymnasium der Mariannahiller-Missionare, Maria-Veen 1983 – 1992

Düsseldorf,

Ahnengalerien und Bildnissammlungen des rheinischen Adels
Regionale Adelsporträts aus vier Jahrhunderten

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

TEIL II (ANHANG)

vorgelegt von
MARTIN WOLTHAUS

aus
MARL

Betreuerin: Frau Prof. Dr. Andrea v. Hülsen-Esch

Düsseldorf März 2022

D 61

VIII. Anhang

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Loë-Wissen

Die Entwicklung der Bildnissammlung Loë verlief sehr stringent. Fast immer vererbte sich der Besitz vom Vater auf den Sohn und es scheinen auch keine Bildnissammlungen anderer Familien durch Erbschaft zum Bestand gekommen zu sein.¹⁰²¹ Daher zeigen die meisten Gemälde Mitglieder der Familie Loë oder ihre nächsten Verwandten. Darüber hinaus haben sich einige Herrscherbilder und wenige Porträts unbekannter Personen erhalten. Allerdings fällt in der Sammlung, neben der Ahnengalerie, die im ersten Teil der Arbeit besprochen wurde, eine ungewöhnliche Bildnisgruppe auf:

Die Kindergalerie der Familie Loë

Hierbei handelt es sich um eine Gruppe von Kinderporträts, die heute im Großen Speisesaal gezeigt wird. Die ovalen Bildnisse haben eine einheitliche Größe von ca. 35 x 26 cm und sind als Brustbilder konzipiert. Die vorherrschende Technik ist Öl auf Leinwand, lediglich bei den Porträts der letzten Generation handelt es sich um Pastellbilder. Die Bildnisreihe umfasst Kinder aus fünf Generationen der Familie Loë, wobei die frühesten Bildnisse vom Ende des 18. Jahrhunderts stammen und die letzte Generation in der Mitte der 1940er Jahre porträtiert wurde. Auf der Rückseite der Bilder befinden sich teilweise biografische Angaben zum Modell, des Weiteren drei verschiedene Inventarzahlungen. Die früheste Zählung stammt aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, zwei neuere Markierungen müssen in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg ausgeführt worden sein.¹⁰²² Während die Inventarsignaturen des 19. Jahrhunderts größere Lücken aufweisen, sind die neueren Zählungen vollständig.¹⁰²³

¹⁰²¹ Lediglich Hubertus Graf v. Loë (1855–1885) verstarb kinderlos, so dass sein Bruder Friedrich Leopold (1861–1899) die Nachfolge antrat.

¹⁰²² Die früheste Inventarisierung ist in schwarzen arabischen Ziffern ausgeführt, die späteren in gelben arabischen Ziffern und roten Buchstaben.

¹⁰²³ Bei den älteren Inventarnummern fehlen: „2“, „4“, „5“, „6“ und „9“. Die Ziffern der späteren Inventur sind von „1“–„15“ vollständig. Die Buchstaben „B“ und „K“ fehlen, allerdings sind B-Wissen-28 und 31 (Abb. 305 und 308) nicht mit Buchstaben versehen und könnten entsprechend eingereiht werden.

VIII. Anhang

Vergleicht man die tatsächliche Anzahl der Kinder mit den überlieferten Porträts fallen Abweichungen auf. Von den elf Kindern des Gerhard Anton Edmund Grafen v. Loë und Marie Alexandrine Maximiliane (geb. Gräfin v. Merveldt) existieren nur zwei Porträts. In der nächsten Generation haben sich drei von insgesamt fünf Kinderporträts erhalten. Von den sechs Kindern der dritten Generation existieren zwei Porträts. Die vierte Generation ist mit vier Porträts vollständig vertreten, während in der letzten Generation von drei der sieben Kinder keine Porträts in der Sammlung zu finden sind.

Während die Fehlstellen der älteren Signaturen mit den Fehlstellen der Porträts der dritten Generation korrelieren, lässt sich eine solche Übereinstimmungen in den früheren Generationen nicht ausmachen. Es spricht also einiges dafür, dass die älteren Bildbestände schon im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts dezimiert waren oder von Anfang an nicht alle Kinder porträtiert wurden.¹⁰²⁴

Der Ausstellungsraum wird als großer Speisesaal bzw. Festsaal benutzt und befindet sich in der Südwestecke des Erdgeschosses. Die kleinformatigen Kinderbildnisse hängen im oberen Bereich der Holzvertäfelung, in einer chronologischen Reihe, die im Uhrzeigersinn verläuft. Diese Reihe beginnt an der Nordwand links des Kamins mit B-Wissen-21 (Abb. 298) und endet auf der rechten Seite der Westwand mit B-Wissen-35 (Abb. 312). Lediglich die Südwand ist zweireihig behängt, so dass hier alle Kinder der vierten Generation Platz finden.

Das früheste erhaltene Bildnis der „Kindergalerie“ zeigt Sophie Freiin v. Loë¹⁰²⁵ (B-Wissen-21, Abb. 298). Im Gegensatz zu rheinischen Kinderporträts des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts fällt bei diesem Bild die zurückhaltende Ausstattung auf. Schon in der Wahl des Bildausschnitts unterscheidet sich dieses Porträt vom Bildnis des Johann Reiner v. Kempis (B-Rankenber-18, Abb. 206) oder den Knaben aus der Familie Snellen (B-Rankenber-93, Abb. 285). Doch auch die Porträts der Brüder de Groot (B-Rankenber-59 und 61, Abb. 249 und 251) oder des Knaben aus der Familie von Becker (B-Rankenber-79, Abb. 271) weisen einen wesentlich größeren Figurenausschnitt auf, mit

¹⁰²⁴ Eventuell haben die Kinder selbst oder deren Erben die Bilder aus dem Bestand in Wissen herausgelöst.

¹⁰²⁵ Sophie/Sophia Freiin v. Loë (1786–1814), heiratet 1811 Carl Ludwig v. Keverberg, vgl. OIDTMAN Bd.3, S. 570.

dem auch ein größerer Ausstattungsaufwand einhergeht. Sophie v. Loë trägt ein rosafarbenes Kleid, dessen runder Halsausschnitt durch einen weißen Fallvolant gefasst ist. Das Haar fällt auf den Rücken und ist über der Stirn zu einem geraden Pony geschnitten. Der Gesichtsausdruck ist ruhig mit einem angedeuteten Lächeln. Sowohl die reduzierte Farbauswahl als auch die Materialwiedergabe – die pudrig wirkt, nur mit einigen Aufhellungen arbeitet und ansonsten auf Glanzpunkte und Lichtreflexionen verzichtet – passen mit der zurückhaltenden Wirkung des Porträts zusammen. Bei aller Natürlichkeit, die sich in der lockeren Kleidung und der schlichten Frisur widerspiegelt, bleibt der Ausdruck gemessen und reiht sich damit in die Tradition des Adelsporträts ein, welches auf die Wiedergabe von Affekten verzichtet. Das Porträt des Bruders¹⁰²⁶ (B-Wissen-22, Abb. 299) stammt sicherlich vom selben Maler. Es weist bedauerlicherweise starke Beschädigungen auf.

Die folgende Generation ist mit drei Porträts von etwa 1830 vertreten. Es handelt sich bei den Dargestellten um die ältesten Söhne des Grafen Friedrich v. Loë (1787–1849) und seiner ersten Ehefrau Louise, geb. Gräfin Wolff Metternich zur Gracht.¹⁰²⁷ B-Wissen-23 (Abb. 300) zeigt Maximilian v. Loë, den späteren Stammhalter, dessen Porträt unter A-Wissen-15 (Abb. 129) in der Ahnengalerie vorhanden ist.¹⁰²⁸ Sein jüngerer Bruder Degenhard v. Loë (B-Wissen-24, Abb. 301) scheint kinderlos verstorben zu sein.¹⁰²⁹ B-Wissen-25 (Abb. 302) zeigt Friedrich v. Loë, der alle seine Geschwister überlebte und erst 1909 verstarb.¹⁰³⁰ Im Gegensatz zu den Porträts der vorhergehenden Generation, hat sich der Aufwand der Kleidung gesteigert. Die drei Jungen sind mit Rock, Weste, dem Hemd mit Stehkragen (Vatermörderkragen) und einer Schleife wie erwachsene Männer gekleidet. Die Gesichter sind kindlich rund, wobei alle einen kleinen Mund mit schmalen Lippen haben. Während B-Wissen-23 (Abb. 300) durch den ruhigen und entspannten Gesichtsausdruck an die Kinderporträts der vorhergehenden Generation erinnert, wirken B-

¹⁰²⁶ Friedrich Freiherr v. Loë (1787–1849), seit 1813 Stammherr der Familie wurde 1840 in den preußischen Grafstand erhoben, vgl. GHdA Bd. 28, S. 273.

¹⁰²⁷ Ihn stellt das vorhergehende Kinderporträt B-Wissen-22 (Abb. 299) und A-Wissen-13 (Abb. 127) in der Ahnengalerie da. Zur Erhebung in den preußischen Grafenstand, vgl. ebd.

¹⁰²⁸ Maximilian Graf v. Loë, 1817–1879 war später Fideikommissherr auf Wissen, vgl. ebd., S. 273 f.

¹⁰²⁹ Sein Name und Geburtsjahr (1818) sind auf der Rückseite des Bildes festgehalten. Im Gotha von 1853 wird er nicht erwähnt, er muss also vorher kinderlos verstorben sein, vgl. *Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der gräflichen Häuser*, 26. Jahrgang, Gotha 1853, S. 427.

¹⁰³⁰ Friedrich v. Loë war Herr auf Longenburg und Hoyendonk. Er wurde 1820 geboren, war dreimal verheiratet und verstarb 1909, vgl. GHdA Bd. 28, S. 276.

Wissen-24 und B-Wissen-25 (Abb. 301 und 302) aufgrund der stark nach oben gebogenen Brauen, der spitzen Nasen und der stark zur Seite gerichteten Augen überzeichnet. Der abgewandte Blick, der strenge Gesichtsausdruck und die Erwachsenenkleidung kontrastieren bei den Knaben mit den kindlich-vollen Gesichtszügen. Solch ein Gegensatz trat auf den Bildnissen der vorhergehenden Generation nicht in Erscheinung.

Die Bildnisse B-Wissen-26 und B-Wissen-27 (Abb. 303 und 304) zeigen zwei Kinder des Grafen Maximilian v. Loë (A-Wissen-15, Abb. 129 und B-Wissen-23, Abb. 300) und Therese, geb. Gräfin v. u. z. Arco-Zinneberg (A-Wissen-16, Abb. 130). Maximilian Graf v. Loë (B-Wissen-26, Abb. 303) ist in dieser Bildnissammlung mit zwei weiteren Porträts (B-Wissen-20 und 20I, Abb. 296 und 297) vertreten.¹⁰³¹ Das Kinderporträt ist nicht datiert, muss aber aufgrund des Alters des Dargestellten um 1860 entstanden sein. Von Louise Freiin von Loë haben sich in der Sammlung keine weiteren Bildnisse erhalten.¹⁰³² Ihr Kinderbildnis B-Wissen-27 (Abb. 304) lässt sich wegen der Altersangaben auf 1867 datieren. Trotz des Altersunterschieds scheinen beide Bilder vom selben Künstler zu sein. Dafür spricht die Modellierung der Oberflächen, die sich durch die sanften Übergänge von Licht- zu Schattenzonen auszeichnet und die Körper mit einer diffusen Außenkontur versieht. Darüber hinaus weist der Aufbau der Nasen-, Mund- und Kinnpartie bei beiden Bildern große Ähnlichkeit auf. Die Kleidung des Jungen ist schlicht und locker geschnitten. Seine Haare sind über der Stirn zu einem Pony gekürzt, ansonsten ohne Behandlung der Seiten in Höhe des Nackens abgeschnitten. Louise v. Loë hat natürlich gelocktes Haar, welches den Kopf umrahmt, auf Schleifen, Zöpfe oder Haarspangen wurde verzichtet, doch hat man auch diesem Kind die Stirn freigeschnitten und das Haar auf Schulterlänge reduziert.

Die vierte Generation der Kinderbildnisse ist mit B-Wissen-28 bis 31 (Abb. 305–308) vollständig vorhanden, was mit dem Umstand zu tun haben könnte, dass zwei der vier Kinder als junge Erwachsene kinderlos starben. Degenhard v. Loë (B-Wissen-28, Abb. 305) und sein Bruder Klemens (B-Wissen-29, Abb. 306) fielen beide im Ersten Weltkrieg. Die Porträts zeigen die Jungen im Alter von neun bzw. zehn Jahren. Während das

¹⁰³¹ Max Hubert Sophia[!] Graf v. Loë (1855–1885), war 1879–1885 Fideikommissherr auf Wissen, starb kinderlos und wurde von seinem Bruder Friedrich Leopold beerbt, vgl. ebd., S. 274 und *Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der gräflichen Häuser*, 45. Jahrgang, Gotha 1872, S. 491.

¹⁰³² Louise Freiin v. Loë laut rückseitiger Beschriftung wurde sie 1863 geboren und später eine Nonne, vgl. ebd.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Porträt von Degenhard 1898 von Angelo de Courten gemalt wurde, ist Klemens 1903 von Jenny Hippenmeyer porträtiert worden. Wie alle Kinderporträts der Bildnisgruppe stehen auch Degenhard und Klemens vor einem dunklen Hintergrund, der nicht weiter gekennzeichnet ist. Die Jungen tragen schwarze Oberteile, mit V-Ausschnitten und Schulterkrägen, die wohl zu Matrosenanzügen gehören. Auf beiden Porträts sind die Köpfe entsprechend des kindlichen Alters der Dargestellten proportioniert. Hauptaugenmerk legten die Künstler auf das helle Inkarnat und die schlanken Hälse der Kinder. Courtens Malweise ist sehr delikat. Er modelliert überzeugend das Inkarnat, wobei er auf die Beleuchtung der Oberflächen, die Lippen und die Augenpartie besonders eingeht. Gelungen sind neben der Wiedergabe der Schädelstruktur, die im Bereich der Schläfe und der Wangenknochen unter der hellen Haut deutlich wird, auch die Verkürzungen durch die Wendung in das Halbprofil.

Die Arbeit von Hippenmeyer (B-Wissen-29, Abb. 306) ist weniger detailliert. Obwohl der Pinselduktus hier insgesamt bewegter ist, erscheint das Porträt von Klemens v. Loë in seiner Gesamtwirkung flächig. Besonders die Behandlung der Augen und Ohren fällt im Vergleich zu B-Wissen-28 (Abb. 305) ab.

Das Porträt der Mathilde v. Loë (B-Wissen-30, Abb. 307) wurde 1908 von Paul Giese geschaffen. Das Modell trägt ein hellblaues Kleid, dessen hochgeschlossener Stehkragen, ebenso wie die Schulterpartie und Büste mit weißem Stoff besetzt ist. Ein weißer Spitzensaum bildet als schmale Paspel den Absatz des Kragens und läuft als breiter Saum um die Ecken des Schulterbesatzes. Der kleinteiligen Wiedergabe der Garderobe entspricht eine detaillierte, aber zögerliche Behandlung der Gesichtszüge, die weder durch eine Beleuchtung noch durch ein Bewegungsmotiv belebt werden. Das Haar ist glatt aus dem Gesicht nach hinten frisiert und fällt geordnet auf den Rücken. Besondere Aufmerksamkeit hat der Künstler den Augen der jungen Frau gewidmet, was sich sowohl in der farblichen Differenzierung der Iris als auch den exakt gesetzten Lichtpunkten zeigt.

Für das Porträt des Felix v. Loë (B-Wissen-31, Abb. 308) hat die Familie 1912 wieder auf Angelo de Courten zurückgegriffen. Der 16-jährige Felix v. Loë erscheint in einem grauen Anzug mit weißem Hemd und einer blauen Krawatte. Auch in diesem Porträt zeigt sich die unter B-Wissen-28 (Abb. 305) beschriebene sorgfältige Behandlung von Inkarnat und Körpervolumen. Der Einsatz von starkem Seitenlicht von links oben führt zur Verschattung einer Gesichtseite. So kann de Courten einerseits die Struktur von Schläfe,

VIII. Anhang

Jochbein und Wangenknochen detailliert herausarbeiten, andererseits belebt diese Übergangszone die Bildflächen und gibt dem Kopf eine Plastizität, die sich gut vor dem grauen Hintergrund abhebt.

B-Wissen-32–35 (Abb. 309–312) geben vier der insgesamt sieben Kinder des Grafen Felix v. Loë und seiner Ehefrau Isabella Prinzessin v. Salm-Salm wieder. Es handelt sich bei diesen Porträts um Pastellzeichnungen, die, strenggenommen, nicht zu den in dieser Arbeit untersuchten Gemälden gehören. Da sie aber eindeutig der Bildnisgruppe von Kinderporträts zuzurechnen sind, wurden sie hier aufgenommen. Die Porträts wurden zwischen 1944 und 45 von dem Maler Hermann Dörmann angefertigt. Der Bildausschnitt ist noch enger gefasst als bei den bisher besprochenen Kinderporträts. Dörmann konzentriert sich ganz auf die Gesichter. Diese sind in Volumen und Farbigkeit detailliert wiedergegeben, während der Hintergrund höchstens mit einigen Schraffuren angedeutet ist. Individuelle und mimische Merkmale wie Grübchen oder hochgezogene Mundwinkel sind sorgfältig erfasst. Dadurch wirken die Physiognomien zwar authentisch, doch steht die gewissenhafte Ausführung der Köpfe im Kontrast zur Spontanität der Mimik und zur Pastelltechnik. Die Zeichnungen sind wohl nach Fotovorlagen geschaffen worden.

Nach 1945 wurde die Kindergalerie nicht mehr ergänzt. Die zwischen 1790 und 1945 fortgeführte Gruppe stellt eine Besonderheit im Rheinland dar. Zwar tauchen fast in jeder Bildnissammlung Porträts von Kindern auf, doch in keiner Familie hat sich daraus eine über Generationen gepflegte Tradition entwickelt. Auffällig ist dabei, dass man stets auf dasselbe Format und eine nahezu identische Rahmung zurückgegriffen hat. Damit weist die Kindergalerie von Wissen formale Elemente auf, die auch bei der Entstehung von Ahnengalerien zu beobachten sind. Besonders aber weist sie in Präsentation und Bildform Ähnlichkeit zur Ahnengalerie der Familie Loë auf.

Im Gegensatz zu einer Ahnengalerie, wo ein feststehender Bestand an Vorfahren gegeben ist und eine entsprechende Vollständigkeit von Bildnissen auch rückwirkend angestrebt wird, zeigt sich bei der *Kindergalerie* ein gegenläufiges Prinzip. Hier besteht bei den Eltern einer heranwachsenden Generation der starke Wunsch nach Vollständigkeit von Bildnissen. Verluste, die sich im Lauf der Zeit durch Erbschaften oder Beschädigung ergeben, werden, anders als bei den Ahnenporträts, nicht durch Kopien ersetzt. Mochte den Eltern die Anfertigung von Porträts sämtlicher Kinder ein Anliegen gewesen sein, so

haben nachfolgende Generationen den Verlust der Kinderporträts entfernter Verwandter hingenommen.

Im Zusammenhang mit den Porträts B-Wissen-32 bis 35 (Abb. 309–312) steht das Bildnis der Isabelle Gräfin v. Loë, geb. Prinzessin zu Salm-Salm (B-Wissen-36, Abb. 313). Es entstand 1948 und zeigt die Mutter der letzten Generation, die für die Kindergalerie porträtiert wurde. Auch dieses Porträt stammt vom Maler Hermann Dörmann. Im Gegensatz zu den Kinderporträts handelt es sich bei B-Wissen-36 (Abb. 313) um ein Ölgemälde. Dörmann liefert wieder eine konventionelle Arbeit, bei der die gewissenhafte Ausführung zur leicht pedantischen Wiedergabe individueller mimischer Details führt. Als Vorlage wird auch hier eine Fotografie gedient haben.

Die kleineren Bildnisgruppen

Die nächstgrößte Bildnisgruppe umfasst drei Porträts des frühen 18. Jahrhunderts, auf denen Anna Maria Theresia v. Loë, geb. v. Winkelhausen (B-Wissen-37, Abb. 314) und zwei ihrer Söhne (B-Wissen-38 und 39, Abb. 315 und 316) abgebildet wurden.¹⁰³³ Der ursprüngliche Zusammenhang der Bildnisse war in Vergessenheit geraten und nur das Modell des Damenbildnisses wurde noch als Familienmitglied identifiziert. Die Bilder der Söhne galten als Porträts unbekannter Feldherren. Neben den identischen Bildmaßen belegen stilistische Entsprechungen zweifelsfrei den Zusammenhang der Porträts.

Übereinstimmungen lassen sich in der Wahl des Bildausschnitts und der Aufteilung der Bildfläche finden. Bei allen Bildern handelt es sich um Halbfigurenporträts. Ovale Bildausschnitte sind in die hochrechteckige Bildfläche eingeschrieben. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes bleibt die hohe malerische Qualität der drei Porträts erkennbar. Dem unbekanntem Maler gelingt eine charakteristische Differenzierung der Oberflächen verschiedener Materialien. Die Lichtreflexe auf den Juwelen und in den Augen der Dargestellten unterscheiden sich vom matten Schimmer des Brokats und der eisernen Rüstungen. Die Körperhaltung ist bewegt, da die Ausrichtung des Oberkörpers gegenläufig zur Kopfhaltung erfolgt. Der Hintergrund der Bildnisse ist sehr nachgedunkelt, doch lässt sich auf B-Wissen-37 und 38 (Abb. 314 und 315) ein blauer Himmel erkennen, vor dem sich die Konturen von Säulen abzeichnen. Hier besteht Ähnlichkeit zu den Arbeiten von

¹⁰³³ Es handelt sich um Johan Adolph Freiherrn v. Loë (1687–1743) und seinen jüngeren Bruder, der in den Maltester-Orden eintrat, vgl. KASTNER 2008, S. 16.

VIII. Anhang

Borchers in der Sammlung Kempis (B-Rankenbergs-86 bis 88, Abb. 278–280). Insgesamt eine sehr schöne Bildnisgruppe, deren schlechter Erhaltungszustand bedauerlich ist und die wieder zusammenhängend präsentiert werden sollte.

Ansonsten gibt es in der Bildnissammlung Loë keine größeren Porträtgruppen. Die meisten Ehegattenbildnisse sind Zweitversionen von Bildern der Ahnengalerie und brauchen hier nicht erneut besprochen werden. Die Ehegattenbildnisse B-Wissen-40/41 und B-Wissen-42/43 (Abb. 317/318 und 319/320) stellen hingegen bezüglich ihrer Einordnung in die Bildnissammlung eine Schwierigkeit dar. Die Modelle der Bildnisse sind nicht bekannt. Mit 22 x 16 cm (B-Wissen-40/41) und 25 x 19,5 cm (B-Wissen-42/43) handelt es sich um die kleinsten Bildnisse der Sammlung.¹⁰³⁴ Die Rückseiten der Bilder weisen vielfältige Besitzvermerke auf. Hier markierte die Familie Loë wiederholt und in unterschiedlichen Epochen ihre Eigentümerschaft an den Gemälden. Da die Bilder B-Wissen-42 und 43 auf der Rückseite dem Maler Henrick Goltzius zugewiesen werden, ist es durchaus möglich, dass die Porträts aufgrund ihres künstlerischen und materiellen Wertes in die Sammlung gelangten und keine Angehörigen der Familie Loë zeigen.¹⁰³⁵

Die Pendants B-Wissen-40/41 zeichnen sich durch eine trockene Malweise aus. Die Oberflächen wirken kreidig und stumpf. In der Behandlung der Details legt der unbekannte Künstler eine große Akribie an den Tag: jede Falte der Haube und des Kragens ist nachgezeichnet und mit Lichtreflexen versehen. Gut möglich, dass der Künstler in erster Linie als Miniaturmaler tätig war.

Die Goltzius zugeschriebenen Bilder (B-Wissen-42 und 43) sind auf Kupfer gemalt. Die Genauigkeit der Darstellung lässt ebenfalls an Miniaturen denken, ist aber hinsichtlich der Proportionen misslungen. Besonders bei dem Damenporträt sind die Hände im Verhältnis zu ihrem Kopf viel zu klein geraten. Der Hintergrund ist in Brauntönen gehalten und changiert von einem graubraun bis zu einem leuchtenden Ocker. Die Wiedergabe der Gesichtszüge der Dame fällt mit einer spitzen und geröteten Nase, dem offenen Mund mit starker Unterlippe und dem fliehenden Kinn wenig schmeichelhaft aus. Der Herr hat

¹⁰³⁴ Lediglich B-Wissen-46 (Abb. 323) ist mit 19,5 x 16 cm noch kleiner.

¹⁰³⁵ Die alte, aber sekundäre Zuschreibung an Goltzius ist nach jetzigem Kenntnisstand abzulehnen, vgl. oben Kap. II.2 Verortung in der europäischen Kunstgeschichte.

rotblondes Haar, das vor allem im Bereich des Bartes eine seidige, leicht diffuse Behandlung aufweist. Auch hier ist die vor den Oberkörper erhobene Hand im Verhältnis zur Größe des Kopfes zu klein geraten. Die historische, aber sekundäre Zuweisung an Goltzius scheint fraglich.

Identifizierte Einzelbildnisse

Neben diesen Bildgruppen haben sich 23 Einzelporträts und ein Gruppenporträt erhalten. Von den Einzelporträts lassen sich die Modelle von sieben Bildern bestimmen. Das älteste ist das Porträt des Degenhard Bertram v. Loë¹⁰³⁶ (B-Wissen-44, Abb. 321). Das Bild ist aufgrund von Beschädigung und Beschneidung auf ein Kopfstück reduziert und in die Mitte der 1640er Jahre zu datieren.¹⁰³⁷

Ein Damenporträt von 1738 zeigt Maria Louise Freiin v. Loë (B-Wissen-45, Abb. 322), die zunächst Stiftsdame, später Äbtissin von St. Quirinus in Neuss war. Entsprechend findet sich auf dem Gemälde ein Allianzwappen auf welchem das Wappen des Stiftes mit dem der Familie Loë verbunden ist und das Brustkreuz des Neusser St. Quirinus-Stiftes. Das große Dekolleté wurde später durch Übermalung verkleinert.¹⁰³⁸

Friedrich v. Loë¹⁰³⁹ (B-Wissen-46, Abb. 323) ist als jungen Mann von etwa 20 bis 25 Jahren in Uniform porträtiert worden. In dieser Untersuchung ist es eines der frühesten rheinischen Adelsbildnisse des 19. Jahrhunderts, wobei die geringe Größe von 19,5 auf 16 cm bezeichnend ist. Es handelt sich um das kleinste Bildnis in der Sammlung Loë und kann fast als Miniatur bezeichnet werden. Der Maler ist auch in diesem Fall nicht überliefert.

¹⁰³⁶ Degenhard Bertram v. Loë (1610–1689) heiratete 1644 Anna Franziska v. Nesselrode (A-Wissen-4/4a/4b, Abb. 116).

¹⁰³⁷ Das genaue Entstehungsdatum ist durch die Beschädigung der rückseitigen Inschrift unbekannt. Die Datierung ergibt sich aus der Haartracht und Kragenform. Das Bild könnte im Zusammenhang der Hochzeit des Modells stehen (1644).

¹⁰³⁸ Ein Eingriff, der auf eine gewandelte Modemoral zurückzuführen ist, vgl. oben Kap. II.1.5 Kleidung und Accessoires.

¹⁰³⁹ Weitere Porträts von Friedrich v. Loë (1787–1849) sind A-Wissen-13 (Abb. 127) und 13a. Zu den Lebensdaten, vgl. GHdA Bd. 28, S. 273.

VIII. Anhang

Im Jahr 1856 malte Louis Krevel, damals der beliebteste Porträtmaler des rheinischen Adels, die Gräfin Sophie v. Loë (B-Wissen-47, Abb. 324).¹⁰⁴⁰ Krevel gestaltet den Hintergrund monochrom und setzt auf eine Modellierung durch Lichtwerte. Im Gegensatz zu dieser Reduktion sind die Details der Kleidung und Schmuckstücke in ihrer Materialität genau beobachtet – ein für Krevel typischer Zug.

Der auf dem Bildnis B-Wissen-48 (Abb. 325) dargestellte Degenhard v. Loë gehörte nicht zum Familienzweig auf Schloss Wissen. Es handelt sich um einen 1870 bei Gravelotte gefallenen Neffen des Friedrich Graf v. Loë. Der Maler des Werkes ist nicht überliefert.

Mit B-Wissen-49 und B-Wissen-50 (Abb. 326 und 327) haben sich die großformatigen Porträts zweier Stammherren der Familie Loë erhalten. Beiden Bildern ist eine dunkle Farbpalette eigen. Graf Maximilian v. Loë (B-Wissen-49) ist mit weitem Umhang zeitlos wiedergegeben, während Friedrich Leopold in einem dreiteiligen Anzug und einem Hemd mit Klappkragen entsprechend der Herrenmode vom Ende des 19. Jahrhunderts dargestellt wurde. Auch in der Körperhaltung unterscheiden sich die Bildnisse stark voneinander. Maximilian v. Loë richtet den Kopf und Blick aus einer seitlichen Körperhaltung auf den Betrachter, während Friedrich Leopold den Kopf aus einer fast frontal zum Betrachter gerichteten Körperstellung zur Seite dreht. Seine rechte Hand ist auf einer Stuhllehne abgestützt. Die linke Hand steckt in der Hosentasche. Die legere Körperhaltung wirkt vor dem prunkvollen Hintergrund mit Säulen und roter Draperie besonders nonchalant. B-Wissen-50 stammt vom Düsseldorfer Akademieprofessor Walter Petersen, der Maler von B-Wissen-49 ist nicht überliefert.¹⁰⁴¹

Feldmarschall Erzherzog Friedrich v. Österreich (B-Wissen-51, Abb. 328) wurde 1917 von Hans Stalzer in grauer Uniform gemalt.¹⁰⁴² Der Farbauftrag ist routiniert, trocken und fällt insgesamt so dünn aus, dass sich die Struktur der Leinwand in vielen Bereichen des

¹⁰⁴⁰ Sophie v. Loë (1790–1860), geb. Freiin v. Fürstenberg war seit 1841 in zweiter Ehe mit Friedrich Graf v. Loë (1787–1849) verheiratet, vgl. ebd.

¹⁰⁴¹ Beide Bilder sind undatiert.

¹⁰⁴² Erzherzog Friedrich v. Österreich, bis 1918 Besitzer der Albertina, lebte von 1856–1936, vgl. ISENBURG 1936, S. 21.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Bildes abzeichnet. Es ist eins der wenigen Porträts der Sammlung, das nicht aus der Provenienz Loë stammt. Die Arbeit kam durch Isabella v. Loë, geb. Prinzessin zu Salm-Salm nach Wissen und zeigt deren Großvater.

Die soeben besprochenen Einzelporträts scheinen keinen größeren Bildnisgruppen angehört zu haben. Die überwiegende Anzahl der dargestellten Personen nehmen in der einen oder anderen Hinsicht eine Sonderstellung ein. So handelte es sich bei B-Wissen-44, 46, 49 und 50 (Abb. 321, 323, 326 und 327) um die Stammherren der Familie Loë, bei denen aufgrund ihrer Position in der Familienhierarchie die Anfertigung von Einzelporträts plausibel erscheint. Marie Louise v. Loë (B-Wissen-45, Abb. 322) zeichnete sich als Äbtissin, ebenso wie Degenhard v. Loë (B-Wissen-48, Abb. 325) als Teilnehmer und Gefallener der Vereinigungskriege durch ein außergewöhnliches Lebensschicksal aus, weshalb auch hier die Entstehung und Bewahrung ihrer Einzelporträts nachvollziehbar ist. Auf die Provenienz von B-Wissen-51 (Abb. 328) wurde eben eingegangen, die Sonderstellung innerhalb der Bildnissammlung Loë erschließt sich hieraus. Warum zu dem Porträt der Sophia v. Loë (B-Wissen-47, Abb. 324) kein Pendant existiert ist nicht klar. Vielleicht hat man 1856 nur ein Porträt bei Krevel in Auftrag gegeben, weil das Bildnis des Gatten (A-Wissen-13/13I, Abb. 127) bereits existierte.

Einzelbildnisse unbekannter Personen

Sieben Bildnisse der Sammlung Loë zeigen Personen, deren Identität sich nicht klären ließ. Bei B-Wissen-52 und B-Wissen-53 (Abb. 329 und 330) handelt es sich um Damenporträts aus dem 16. Jahrhundert. Die Halbfigurenporträts haben fast identische Größen und stammen von 1570 bzw. 1594.¹⁰⁴³ Beide Frauen wenden sich vom Betrachter aus nach links. Auf beiden Porträts ist die Ecke eines Tisches zu sehen. An dieser Stelle befindet sich auf dem Porträt B-Wissen-52 ein Totenkopf.¹⁰⁴⁴ Während dieses Porträt mit dem Monogramm HB versehen ist, gibt es auf B-Wissen-53 keinen Hinweis auf den Maler. Für beide Bilder könnte man auf Grund der Körperausrichtung ein Herrenbildnis als

¹⁰⁴³ B-Wissen-52 (Abb. 329) stammt von 1570 und misst 95 x 69 cm. B-Wissen-53 (Abb. 330) wurde 1594 gemalt und hat die Maße 95 x 70 cm.

¹⁰⁴⁴ Dieses Vanitasmotiv kommt in den untersuchten Beständen nur noch auf dem Porträt des Jacob de Groote (B-Rankenbergs-58, Abb. 248) vor.

Pendant annehmen, doch bleibt diese Annahme spekulativ, ebenso wie Überlegungen, ob diese Bildnisse Teile einer zusammenhängenden Bildnisgruppe waren.

B-Wissen-54 (Abb. 331) zeigt das Porträt einer Dame, die aufgrund ihrer Haartracht in die Zeit um 1660–1675 passen würde. Die Kleidung erweist sich aber als eine so freie Interpretation barocker Kostümierung, dass das Bild als späteres Fantasiebildnis anzusehen ist.¹⁰⁴⁵

Das Porträt B-Wissen-55 (Abb. 332) zeigt einen Herrn aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts. Rüstung und der Kommandostab kennzeichnen das Modell als Feldherrn oder Kommandeur. Dem entsprechen auch der Befehlsgestus des ausgestreckten Arms und die Schlachtszene im Hintergrund. Ein an der Hüfte befestigter Schlüssel verweist auf das Hofamt eines Kammerherrn und könnte sich auf verschiedene Familienmitglieder beziehen.¹⁰⁴⁶

Wahrscheinlich zeigen auch die drei folgenden Porträts B-Wissen-56 bis 58 (Abb. 333–335) Familienmitglieder. Die Identitäten der beiden geistlichen Herren lassen sich bei der großen Anzahl von Klerikern in der Familie Loë im 17. und 18. Jahrhundert nicht klären. Selbst für den Deutschordensritter auf dem Bild B-Wissen-56 (Abb. 333) kommen in der Epoche mit Bertram Wessel und Carl Gottfried v. Loë zwei Personen in Betracht.¹⁰⁴⁷

Das Damenporträt B-Wissen-57 (Abb. 334) weist eine große Ähnlichkeit zu Anna Maria Theresia v. Loë, geb. v. Winkelhausen auf. Es scheint sich aber aufgrund der jugendlichen Gesichtszüge und der Haarmode eher um das Porträt eine ihrer drei Töchter zu handeln.

Mit B-Wissen-59 (Abb. 336) liegt eines der wenigen Reiterporträts der untersuchten Bildnissammlungen vor.¹⁰⁴⁸ Die Darstellung ist unterlebensgroß und zeigt einen jungen Herrn mit Allongeperücke. Der Hintergrund zeigt Versatzstücke südlicher Vegetation,

¹⁰⁴⁵ Die Ausführung spricht für die Arbeit eines Laien.

¹⁰⁴⁶ Es könnte sich um Philipp Christoph v. Loë oder seinen Bruder Wilhelm Arnold v. Loë handeln, die beide kurpfälzischen Kämmerer waren.

¹⁰⁴⁷ Sechs Söhne des Degenhard Bertram waren Geistliche, zwei davon Mitglieder des Deutschen Ordens, vgl. KASTNER 2008, S. 15.

¹⁰⁴⁸ Reiterporträts sind im 17. und 18. Jahrhundert in der Regel den Herrscherhäusern vorbehalten. Bisher konnte das Modell nicht identifiziert werden.

antiker Ruinen und Bildwerke. Da unter anderem der Tritonen Brunnen von Bernini abgebildet wurde, könnte das Bild in Zusammenhang mit Rom bzw. einer Kavaliertour dorthin stehen.

Das Gruppenporträt der Familie Loë (B-Wissen-61, Abb. 339) entstand Mitte des 18. Jahrhunderts. Die Vierergruppe umfasst zwei Damen und zwei Kinder, die sich vor einer formalen Gartenkulisse befinden. Das Bild wurde stark verkleinert, so dass heute drei der vier Modelle vom Bildrand überschritten sind. Eine Dame kann aufgrund des Vergleichs mit dem Porträt A-Wissen-10 (Abb. 122) als Maria Alexandrine Maximiliane Felicitas Freifrau v. Loë (1728–1795) identifiziert werden.

Einmalig unter allen untersuchten Bildnissen dieser Arbeit ist das doppelseitige Damenporträt B-Wissen-60/60I (Abb. 337 und 338). Es handelt sich dabei um zwei Bildnisse, die Rücken an Rücken auf einen Keilrahmen gespannt wurden. Die Modelle weisen bei unterschiedlichem Alter eine große Ähnlichkeit auf, so dass vermutlich ein enger familiärer Bezug, vielleicht sogar Identität zwischen beiden Dargestellten besteht. Die jüngere Dame ist durch ihr Brustkreuz als eine Stiftsdame von St. Quirin in Neuss zu identifizieren.

Herrscherbilder

Zusätzlich haben sich in der Bildnissammlung Loë acht Herrscherporträts erhalten, die zum überwiegenden Teil aus dem 18. Jahrhundert stammen. Lediglich das Porträt der Kaiserin Maria Theresia (B-Wissen-68, Abb. 346) wurde erst im 19. Jahrhundert gemalt.¹⁰⁴⁹ Als Vorlage diente ein Porträt der Kaiserin von Martin van Meytens.¹⁰⁵⁰

Die Bildnisse B-Wissen-62, 64 und 65 (Abb. 340, 342 und 343) zeigen die Könige Friedrich I., Friedrich Wilhelm I. und Königin Sophia Dorothea v. Preußen und somit die Landesherren der Familie Loë im 18. Jahrhundert.¹⁰⁵¹ B-Wissen-64 und 65 sind als Pendants konzipiert.¹⁰⁵²

¹⁰⁴⁹ Es dürfte anlässlich des Umbaus des Großen Speisezimmers Ende des 19. Jahrhunderts entstanden sein.

¹⁰⁵⁰ Das Original befindet in Schloss Schönbrunn (ca. 1745) zeigt Maria Theresia als ungarischen König.

¹⁰⁵¹ Der Großteil der Familiengüter lag in Kleve und gehörte damit zu Brandenburg/Preußen.

¹⁰⁵² Die geschnitzten Rahmen mit Monogramm wurden vertauscht.

VIII. Anhang

Aufgrund des weitgestreuten Güterbesitzes, vor allem aber wegen der konfessionellen katholischen Ausrichtung der Familie fand im 18. Jahrhundert eine starke Orientierung an den kurpfälzischen bzw. Jülich-Bergischen Hof in Düsseldorf und Mannheim statt.¹⁰⁵³ Entsprechend finden sich Bildnisse des Johann Wilhelm (B-Wissen-63, Abb. 341) und Elisabeth Auguste (B-Wissen-69, Abb. 347). Bei B-Wissen-69 handelt es sich um eine Kopie oder Wiederholung des Bildnisses der Kurfürstin von Heinrich Carl Brandt.

Die lebensgroßen Ganzfigurenporträts B-Wissen-66 und 67 (Abb. 344 und 345) zeigen ein Fürstenpaar, wobei eine zufriedenstellende Identifikation bisher nicht gelang. Die Gesichtszüge der Dame erinnern an Maria Anna Josepha Kurfürstin v. d. Pfalz, geb., Erzherzogin von Österreich (1654–1689). Das Herrenporträt zeigt jedoch keinesfalls ihren Gatten Johann Wilhelm, vielmehr scheint es sich um den portugiesischen König Johann V. (1689–1750) zu handeln, der mit Maria Anna v. Österreich (1683–1754) verheiratet war.

Geyr-Müddersheim

Bei dem Versuch die Bildnissammlung der Familie Geyr v. Schweppenburg in Müddersheim zu ordnen, ergaben sich größere Schwierigkeiten. Die durch unterschiedliche Provenienzen heterogene Sammlung besteht aus vielen Porträts unbekannter Personen. Zwar konnte in einigen Fällen das Modell oder dessen Familie identifiziert werden, oft blieb jedoch unklar, wer abgebildet war. Hinzukommt, dass viele Bilder später einheitlich gerahmt wurden. So ergaben sich formal Gruppen, die historisch nicht zusammenhängen. Andererseits fehlen solche formalen Zusammenhänge bei den Porträts engverwandter Personen. Dennoch konnten innerhalb des Bestands verschiedene Gruppen ermittelt werden. Einige dieser Bildnisgruppen stehen in direktem Zusammenhang mit Porträts der Ahnengalerie; sie sollen hier als erstes besprochen werden.

¹⁰⁵³ So übernahmen verschiedene Mitglieder der Familie Loë hohe kurpfälzische und kurkölnische Ämter: Philipp Christoph v. Loë (kurpfälzischer Kämmerer, Amtsverwalter der Ämter Brüggen und Rheindahlen); Wilhelm Arnold v. Loë (kurpfälzischer Kämmerer, kurpfälzischer geheimer Rat, kurpfälzischer Rhein-Schiffahrts-Kommandant); Johan Adolph (kurkölnischer Kammerherr, kurkölnischer geheimer Rat). Außerdem erfolgten Eheverbindungen vorzugsweise in den katholischen Adel der Jülich-Bergischen und Kurkölnischen Ritterschaften. Zu den Ämtern und Eheverbindungen der Familie Loë, vgl. KASTNER 2008, S. 15–17.

Sammlungsteil Bequerer

Die Ehegattenbildnisse B-Müddersheim-15 und B-Müddersheim-16 (Abb. 348 und 349) stellen die Großeltern der Maria Sibylla Geyr, geb. Bequerer (A-Müddersheim-2, Abb. 157) dar. Bei den 1630 datierten Bildnissen handelt es sich um Pendants, bei denen Größe, Bildform, Rahmung und Bildausschnitt klar aufeinander bezogen sind.¹⁰⁵⁴ Obwohl Komposition, Körperhaltung und Garderobe die Datierung stützen, erscheint die Ausführung für ein Original zu schwach und in den Details ungenau. Elemente der Kleidung, wie die Haube und der Spitzenkragen scheinen dem Maler nicht aus der Anschauung bekannt gewesen zu sein. Es ist daher möglich, dass es sich hier um alte Kopien handelt. Höchstwahrscheinlich gelangten die Bildnisse über die Enkeltochter des Paares in den Besitz der Familie Geyr.

Sammlungsteil Familiengalerie Geyr

Die Porträts des Friedrich Christoph (B-Müddersheim-17, Abb. 350), Johann (B-Müddersheim-18, Abb. 351) und Rudolph Geyr (B-Müddersheim-19, Abb. 352) stehen in engem stilistischem, formalem und familiärem Zusammenhang mit den Porträts der Eheleute Peter und Sibylla Geyr (A-Müddersheim-3 und 4, Abb. 158 und 159) aus der Ahnengalerie. Die Bilder B-Müddersheim-17 und 18 (Abb. 350 und 351) zeigen die beiden Brüder von Peter Geyr, die als Domkapitulare in Köln Karriere machten. Die Rahmen, der Bildausschnitt und die Komposition beider Bilder sind identisch und ihre Maße weichen nur um wenige Zentimeter ab.¹⁰⁵⁵ Gemeinsam sind den drei Bildern mit denen der Ahnengalerie (A-Müddersheim-1 und 2, Abb. 156 und 157) die detaillierte und scharfe Ausarbeitung der Gesichtszüge und ein effektvoller etwas stereotyper Einsatz von Stofffalten, bei dem die spezifischen Eigenschaften der Textilien unberücksichtigt bleiben.

Die Farbpalette der Bildnisse A-Müddersheim-1 (Abb. 156), B-Müddersheim-17 und B-Müddersheim-18 beschränkt sich auf Schwarz, Weiß und Rot. Durch kleine Landschaftsausschnitte im Hintergrund der Porträts B-Müddersheim-17 und B-Müddersheim-18 erweitert sich die Farbauswahl hier um zurückhaltende Blau-, Braun- und Grüntöne.

¹⁰⁵⁴ Hinsichtlich der Bildnispendants von Ehegatten, vgl. oben Kap. II.1.4 Körper und Raum.

¹⁰⁵⁵ Die größte Abweichung findet sich in der Breite der Bildnisse der Eheleute Geyr/Bequerer (A-Müddersheim-1 und 2, Abb. 156 und 157). Das Porträt der Dame ist 5 cm schmaler als das des Herrn.

VIII. Anhang

Diese beiden Bildnisse dürften Mitte der 1660er Jahre gemalt worden sein.¹⁰⁵⁶ Das Porträt des Peter Geyr (A-Müddersheim-1, Abb. 156) kann demselben unbekanntem Maler zugeschrieben werden. Das Bildnis der Maria Sibylla (A-Müddersheim-2, Abb. 157) unterscheidet sich trotz der oben erwähnten Übereinstimmungen durch die breitere Farbpalette von den übrigen Gemälden. Es wird mit zeitlichem Abstand, nach der Hochzeit des Modells mit Peter Geyr (1670) entstanden sein. Die einheitliche Rahmung lässt vermuten, dass diese Bildnisse schon früher zusammen präsentiert wurden.

B-Müddersheim-19 (Abb. 352) gehört ebenfalls dieser Bildnisgruppe an. Es handelt sich um ein Jugendbildnis des Rudolph v. Geyr (1672–1752), ein Dreiviertelporträt als siegreicher David. In seiner rechten Hand hält der etwa zehnjährige Knabe die Schleuder, während man in der linken unteren Ecke des Bildes den Körper des erschlagenen Goliaths am Boden liegen sieht. Das Bildnis zeichnet sich durch eine bewegte Pinselführung aus. Im Bereich der Kleidung zeigt es eine kräftige Farbigkeit und starke Lichtkontraste. Der Hintergrund ist in warmen Brauntönen etwas summarisch gestaltet. Körper- und Kopfbewegung sind, wie die Armhaltung, gegenläufig gerichtet. Stilistisch gehört das ca. 1680 gemalte Bild einer anderen kunsthistorischen Entwicklungsstufe als A-Müddersheim-1 und 2 (Abb. 156 und 157), B-Müddersheim-17 und 18 (Abb. 350 und 351) an, doch belegen sowohl der Rahmen als auch die Höhe des Bildes einen gemeinsamen historischen Präsentationszusammenhang.

Die Bildnisse A-Müddersheim-1, 2 und B-Müddersheim-15–19 zeigen, dass der Porträtbestand der Geyr allmählich wuchs und sich zu einer Familiengalerie erweiterte. Trotz künstlerischer und stilistischer Unterschiede zwischen den Porträts wird deutlich, dass die Familie Geyr im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts um eine einheitliche repräsentative Selbstdarstellung bemüht war. Für die Porträtaufträge der folgenden Generationen waren diese Ansätze aber unerheblich.

Porträtaufträge der Geyr v. Schweppenburg im 18. Jahrhundert

Auch den Ahnenporträts A-Müddersheim-4, 5 und 6 (Abb. 159, 160 und 161) lassen sich Gemälde der Bildnissammlung zuordnen. Ihnen entsprechen in Rahmung und Größe die Bildnisse B-Müddersheim-20, 21 und 22 (Abb. 353, 354 und 355). Bei den Dargestellten

¹⁰⁵⁶ A-Müddersheim-1 (Abb. 156), B-Müddersheim-17 und 18 (Abb. 350 und 351) waren datiert, doch hat sich die vollständige Datierung (1664) nur auf B-Müddersheim-17 erhalten.

handelt es sich um die Ehefrau (A-Müddersheim-6), die Mutter (A-Müddersheim-4), die Tochter (B-Müddersheim-21) und den Bruder (B-Müddersheim-20) des Ferdinand Freiherrn Geyr v. Schweppenburg (A-Müddersheim-5). Auch die Kopie eines Ahnenbildnisses aus der Familie seiner Frau (B-Müddersheim-22) ist dieser Gruppe formal zuzuordnen. Die engste künstlerische Verbindung besteht zwischen A-Müddersheim-5/6 und B-Müddersheim-20. Alle Bilder stammen wohl von Dominicus van der Smissen und sind um 1750 entstanden.¹⁰⁵⁷ Das Porträt der Maria Leopoldine Freiin Geyr v. Schweppenburg (B-Müddersheim-21) stammt von dem Kölner Maler Johann Jacob Schmitz und muss nach 1764 entstanden sein.¹⁰⁵⁸ Bei dem Bildnis B-Müddersheim-22 handelt es sich um eine Kopie. Die Identität der Dargestellten ist nicht geklärt, dem beigefügten Wappen nach zu urteilen soll es sich um ein Mitglied der Familie de Fays handeln. Das Bild ist sehr flach und dilettantisch gemalt. Trotz Halskrause und Haube ist die Garderobe für eine Datierung zu unspezifisch. Eventuell handelt es sich um ein reines Fantasiebildnis.

Die Zusammenstellung der Gruppe erscheint willkürlich. Selbst wenn man vom Bildnis der sonderbaren „Ahnfrau“ (B-Müddersheim-22) absieht, bleibt die Auswahl der dargestellten Personen arbiträr. Eventuell war diese Bildnisgruppe viel umfangreicher und wurde infolge von Erbschaften oder Zerstörung dezimiert. Den Kern der Gruppe bilden die Bildnisse A-Müddersheim-4, 4I, 5, 6 und B-Müddersheim-20. Diese Bilder wurden um 1750 von dem Maler Dominicus van der Smissen gemalt, wobei A-Müddersheim-4 und 4I als Kopien entstanden. Das Porträt der Maria Leopoldine Freiin Geyr v. Schweppenburg von Johann Jacob Schmitz muss aufgrund des Alters der Dargestellten im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts entstanden sein. Größe und Rahmung entsprechen den Bildnissen des Dominicus van der Smissen. Doch malt Schmitz viel heller, trockener und einheitlicher. Durch die starke Ausleuchtung treten sämtliche Elemente des Bildes deutlich hervor. Die sorgfältig gemalten Oberflächen weisen kaum Reflexionen auf, sondern wirken matt und körperhaft. Typisch für die Bildnisse Schmitz sind der direkte und freundliche Blick auf den Betrachter und kräftige Hände, deren Gesten etwas unbeholfen wirken.

¹⁰⁵⁷ Lediglich B-Müddersheim-20 (Abb. 353) ist rückseitig signiert und datiert.

¹⁰⁵⁸ Um diese Zeit erfolgte laut rückseitiger Beschriftung des Porträts der Eintritt des Modells in das Kloster der unbeschuhten Karmeliterinnen in der Kupfergasse zu Köln, vgl. unten Kap. IX.3 Katalog Müddersheim B-Müddersheim-21 (Abb. 354).

Kindergruppe Geyr v. Schweppenburg

Am 16 Januar wurde der Kölner Maler Blanckart beauftragt, die im Geyr'schen Sterbehaus befindlichen Malereien zu taxieren. Im oberen Saal befanden sich damals die „vier Porträten die jungen Herren von Geyr vorstellend“¹⁰⁵⁹ diese Bildnisse gehörten zum Fideikommiss und wurden daher nicht bewertet. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich um die Gruppe von Kinderbildnissen (B-Müddersheim-23 bis 27, Abb. 356–360), die etwa 1720 entstanden und die Kinder des Rudolf Adolf Freiherrn Geyr v. Schweppenburg zeigen. Die Bildnisse bilden heute die Supraporten des Gartensalons in Müddersheim. Im Gegensatz zu der Beschreibung im Inventar von 1766 befindet sich hier auch das Bildnis der einzigen Tochter des Rudolf Adolf Geyr v. Schweppenburg. Die Bildnisse B-Müddersheim-23 (Abb. 356) von Johann Gottfried Joseph Geyr v. Schweppenburg (1706–1738) und B-Müddersheim-24 (Abb. 357) von Franz Joseph Melchior (1708–1742) sind in Größe, Figurenausschnitt und Rahmung identisch. Es handelt sich um Dreiviertelporträt in stark bewegter Pose und farbenprächtiger Kleidung. Die Knaben tragen einen Brustharnisch und haben langes überpudertes lockiges Haar. Der Künstler gibt die kostbare Oberfläche der Stoffe in einem leuchtenden Kolorit wieder. Der Farbauftrag ist in der Fläche changierend mit einer weichen pastellartigen Kontur. Die raumgreifenden Gesten, aus dem Repertoire barocker Herrscherporträts, stehen im kalkulierten Gegensatz zu den zarten noch völlig kindlichen Gesichtern.

An diese Bilder schließen sich die Porträts B-Müddersheim-25 (Abb. 358) von Heinrich Max (1712–1789) und B-Müddersheim-27 (Abb. 360) von Ferdinand Joseph (1709–1784) eng an. Beide weisen ein etwas größeres Format auf und B-Müddersheim-27 ist zudem anders gerahmt und hat keine Inschrift. Die Gestik der Dargestellten, die Farbigekeit, der Farbauftrag und die Kontur legen dennoch die Vermutung nahe, dass alle vier Bilder vom selben unbekanntem Maler stammen.

B-Müddersheim-26 (Abb. 359) zeigt ein junges Mädchen, deren Garderobe ebenfalls in das erste Viertel des 18. Jahrhunderts passt. Eine starke formelle Verbindung besteht aufgrund des Formats zu B-Müddersheim-25 und B-Müddersheim-27, wobei das Mädchenporträt wie B-Müddersheim-27 gerahmt ist. Von der stilistischen Seite weicht die

¹⁰⁵⁹ Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 24 III, 4, Eintrag zwischen Nummer 182 und Nummer 183.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Ausführung jedoch von den übrigen Kinderporträts ab. Besonders in der Behandlung von Inkarnat und Haar zeigen sich Unterschiede. Die Gesichter der Jungen wurden durch einen lockeren Farbauftrag in feinen Farbnuancen aufgebaut. Die Gesichtspartien sind durch eine sensible Wiedergabe von Licht- und Farbwerten modelliert worden. So erzielt der Maler die lebendige Wirkung eines Pastells. Die Haare sind ausgehend von der Beobachtung ihrer Textur und deren Reflexionen wiedergegeben. Der Maler des Mädchenporträts hingegen geht von Körpern aus, die ein bestimmtes Volumen haben und von einer bestimmten Seite angeleuchtet werden. So legt er Nase, Augen, Brauen, Wangen etc. als Elemente des Gesichts auf der Leinwand an und verbindet sie durch Farbe zu einem Körper. Er malt nicht was er sieht, er malt das, wovon er weiß, dass es da ist. Entsprechend sind nicht die Haare des Mädchens wiedergegeben, sondern ihre Frisur: Ein Körper mit einem bestimmten Volumen und einer bestimmten Struktur.

Trotz fehlender Inschriften auf den Bildern B-Müddersheim-26 und B-Müddersheim-27 kann davon ausgegangen werden, dass alle fünf Bildnisse die Kinder von Rudolf Adolf Geyr v. Schweppenburg darstellen. Das Mädchenporträt B-Müddersheim-26 zeigt das älteste Kind, die 1703 geborene Maria Elisabeth Geyr v. Schweppenburg, B-Müddersheim-25 zeigt das jüngste Kind, den 1712 geborenen Max Heinrich Geyr v. Schweppenburg. Das Porträt der Tochter wurde wohl zuerst gemalt. Als man wenige Jahre später beschloss die übrigen Kinder porträtieren zu lassen, wurde ein anderer Künstler beauftragt.

Sammlungsteil De Fays und Fibus

Im Jahr 1734 heiratete Ferdinand Joseph Freiherr Geyr v. Schweppenburg die Erbtöchter Alida Agnes de Fays. Balthasar Fibus, ihr Großvater mütterlicherseits, war mehrfach Bürgermeister von Aachen. Väterlicherseits entstammte die Braut einer Adelsfamilie aus Lüttich. Die Familie de Fays war 1728 mit ihrem Vater Cornelius de Fays im Mannesstamm ausgestorben, so dass ein Teil des Familienvermögens infolge der Hochzeit an die Geyr v. Schweppenburg fiel. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts erfolgten über verschiedene Verwandten der Braut weitere Erbschaften.¹⁰⁶⁰

¹⁰⁶⁰ Ihr Onkel, Johann Heinrich v. Maw, setzte sie 1738 als Universalerbin ein, vgl. Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr.6, 18. Im Jahr 1752 wurde sie von ihrer in Amsterdam auf der Kaisergracht wohnenden Tante Agnes de Fays zur Universalerbin eingesetzt, vgl. Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 6, 5. 1762 wurden Alida Agnes Geyr v. Schweppenburg und ihr Mann von der unverheirateten Verwandten Agnes Theresia Fibus zu Erben bestimmt, vgl. Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 6, 8.

VIII. Anhang

Eine Gruppe von acht Porträts ist der Provenienz de Fay/Fibus zuzuordnen, auch wenn nicht genau ermittelt werden konnte, bei welcher Gelegenheit welche Bilder an die Familie Geyr v. Schweppenburg kamen. Die erste Gruppe dieser Provenienz umfasst drei ovale Porträts von ca. 73 x 60 cm Größe in reich ornamentierten Profilrahmen. Es handelt sich um die Porträts der Eheleute Gille de Fays (B-Müddersheim-28, Abb. 361) und Alida, geb. de Bleyenberg (B-Müddersheim-29, Abb. 362) und das Bildnis des Enkels Jean Nicolas de Fays (B-Müddersheim-30, Abb. 363). Die Porträts des Ehepaars sind datiert (1684). Stilistisch sind die Bilder der Eheleute sicher einer Hand zuzuordnen. Die Wiedergabe der Textilien und der Gesichter fällt steif aus. Modisch allerdings ganz auf der Höhe der Zeit präsentiert sich die Dame mit einer Frisur *à la Fontange*, während der Herr in einem japanischen Rock als wohlhabender Privatier dargestellt wird.¹⁰⁶¹

Das Bildnis des Jean Nicolas als Kleinkind wird um 1715 entstanden sein. Das Porträt zeigt den ein- bis zweijährigen Knaben noch im Kleidchen auf einem grünen Paradekissen sitzend. Eine mit Schleifen und Federn geputzte Haube aus blauem Stoff bildet den auffälligen Hauptschmuck des Bildes. Auf dem ausgestreckten rechten Zeigefinger befindet sich – Sinnbild der Kindheit – ein Vogel.¹⁰⁶²

Die Bilder B-Müddersheim-31–33 sind ebenfalls von einheitlicher Größe und Rahmung. Es handelt sich um das Porträt des Balthasar Fibus (B-Müddersheim-31, Abb. 364), wohl eine posthume Ausführung von 1715.¹⁰⁶³

Die Dame auf dem Gemälde B-Müddersheim-32 (Abb. 365) ist Alida de Fays, geb. de Bleyenberg. Kleidung, Haltung und Haartracht entsprechen weitestgehend dem Bild B-Müddersheim-29 (Abb. 362), allerdings ist das Modell auf diesem Porträt älter. Besonders auffällig ist der seitlich verzogene Kiefer, hier ist wohl ein krankheitsbedingter Zustand – etwa eine Lähmung nach einem Schlaganfall – festgehalten. Das Bild wird aus den letzten Lebensjahren der Alida de Fay (†1692) stammen.

¹⁰⁶¹ Vgl. Kap. II.1.5 Kleidung und Accessoires.

¹⁰⁶² In diesem Fall ist der Vogel angebunden, was ein Hinweis auf das Kinderspiel „Vogel am Faden“ sein könnte. Zum inhaltlichen und symbolischen Zusammenhang dieses Spiels mit der Falkenjagd vgl. BREDNICH, Rolf Wilhelm: „Vogel am Faden. Geschichte und Ikonographie eines vergessenen Kinderspiels“, in: *Festschrift Matthias Zender. Studien zu Volkskultur, Sprache und Landesgeschichte*, hg. Edith Ennen/Günter Wiegmann, Bonn 1972, S. 586–597.

¹⁰⁶³ Vgl. Macco 1907, S. 132.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Der Herr auf dem Porträt B-Müddersheim-33 (Abb. 366) konnte nicht identifiziert werden.¹⁰⁶⁴ Das Gemälde ist das qualitativste dieser Gruppe und zeigt einen etwa 40-jährigen Mann mit energischen Gesichtszügen und einer weißgepuderten Allongeperücke. Die sichtbaren Teile der Kleidung sind geschickt und präzise gemalt, wobei der Maler in seiner Vorliebe für Details, wie den doppelten Saum des Halstuchs oder die geöffneten Knöpfe des Justaucorps Gestaltungsfreude und Beobachtungsgabe beweist. Das Bild ist in das erste Viertel des 18. Jahrhunderts zu datieren.

Die aufgemalten Zwickel im unteren Bereich der Bildfläche sind bei den Bildern B-Müddersheim-31–33 besonders auffällig. Scheinbar wurden die Gemälde aus einer größeren Leinwand mit einer gemalten ovalen Bildfläche ausgeschnitten. Dementsprechend wird die Rahmung bei allen drei Bildern dieser Gruppe sekundär sein. Ob die Bilder ursprünglich eine zusammenhängende Gruppe bildeten, ist hinsichtlich der losen familiären Verbindung der Modelle, den zeitlichen und stilistischen Unterschieden fraglich.

Die Bildnisse B-Müddersheim-34 und B-Müddersheim-35 (Abb. 367 und 368) werden heute ohne ersichtlichen Grund zusammen mit der Ahnengalerie im Speisezimmer von Müddersheim ausgestellt. Im Gegensatz zu den Bildnissen B-Müddersheim-15 bis 19 (Abb. 348–352) lassen sich keine unmittelbaren formalen, stilistischen oder biografischen Bezüge zu den Bildnissen und Dargestellten der Ahnengalerie erkennen. Die Rahmung entspricht aber derjenigen der Bildnisse B-Müddersheim-15 und 16 (Abb. 348 und 349). Da die vier Gemälde frühestens ab 1734 in einheitlichem Besitz waren, müssen alle vier nachträglich gerahmt worden sein.

B-Müddersheim-34 (Abb. 367) zeigt laut Inschrift den Herrn Lambert de Fays. Dieser war der Vater von B-Müddersheim-28 (Abb. 361) und Urgroßvater der Alida Agnes Geyr v. Schweppenburg. Aufgrund der familiären Zugehörigkeit ist dieses Porträt der Provenienz de Fays/Fibus zuzuordnen.

Das Damenporträt B-Müddersheim-35 (Abb. 368) kann hingegen nur unter Vorbehalt zu dieser Gruppe gerechnet werden. Mit 88 x 72 cm ist das Bildnis größer als die übrigen Porträts der Gruppe. Seine Rahmung (identisch zu B-Müddersheim-15, 16 und 34, Abb. 348, 349 und 367) ist sekundär und sagt dementsprechend nichts über seine ursprüngliche

¹⁰⁶⁴ Das Modell hat Ähnlichkeit mit Rudolf Adolf v. Geyr zu Schweppenburg (1672–1752) vgl. A-Müddersheim-3 (Abb. 158).

Herkunft aus. Laut Inschrift wurde das Bild 1658 gemalt und zeigt Anne de Charneux de Messencour. Ob die Familie Charneux de Messencour in einer familiären Verbindung zu den de Fays stand, ließ sich nicht ermitteln. Da beide Familien aus der Region Lüttich stammen, ist dies aber möglich.¹⁰⁶⁵

Sammlungsteil Francken-Sierstorppf

Zwischen drei weiteren Porträts B-Müddersheim-36, 37 und 38 scheint aufgrund ihrer Rahmung und der übereinstimmenden Größe ein direkter Zusammenhang zu bestehen. Es handelt sich um Porträts der Eheleute Johann Arnold Engelbert v. Francken-Sierstorppf (B-Müddersheim-36, Abb. 369)¹⁰⁶⁶ und Maria Anna Elisabeth, geb. Geyr v. Schweppenburg (B-Müddersheim-37, Abb. 370).¹⁰⁶⁷ Diese Bilder sind kurz nach der Hochzeit des Paares im Jahr 1723 gemalt worden. Wen das dritte Bild (B-Müddersheim-38, Abb. 371) vorstellt ist nicht zu sagen, aufgrund der Körperproportionen ist scheinbar ein Kind abgebildet, allerdings ist das Bildnis durch Übermalung entstellt und kann in dieser Hinsicht nicht beurteilt werden. B-Müddersheim-37 weist ebenfalls umfangreiche Übermalungen auf, so dass für eine künstlerische Bewertung nur B-Müddersheim-36 in Frage kommt.

Es handelt sich um das Halbfigurenporträt eines Herrn. Körper-, Gesicht- und Blickachsen sind gegenläufig ausgerichtet. Mit dem linken Unterarm stützt sich der junge Mann auf einen nicht näher gekennzeichneten Sockel. Die dadurch bewirkte Neigung des Oberkörpers erweckt den Eindruck einer entspannten Körperhaltung. Der rechte Arm ist seitlich des Oberkörpers ausgestreckt und wird durch den linken Bildrand überschritten. Die starke Faltenbildung des um den Oberkörper drapierten roten Umhangs bringt ein weiteres Bewegungsmotiv in das Bild. Die Malweise ist sorgfältig. Sie zeichnet sich durch eine detaillierte Wiedergabe der Kleidung aus. Eine Charakterisierung verschiedener Materialien bereitet dem unbekanntem Künstler hingegen Schwierigkeiten. Besonders das Haar der Perücke und die Spitzenmanschetten der Ärmel wirken steif und massiv. Der Hintergrund, auf dem eine rötlich schimmernde Horizontlinie zu erkennen ist, entspricht der Darstellung B-Müddersheim-37, weshalb beide Bildnisse trotz einiger Abwei-

¹⁰⁶⁵ RIETSTAP 1884, S. 406.

¹⁰⁶⁶ Vgl. B-Rankenberg-26 (Abb. 214).

¹⁰⁶⁷ Vgl. B-Rankenberg-27 (Abb. 215).

chungen als Pendants anzusehen sind. Auf B-Müddersheim-38 ist durch einen roten Vorhang, einen Tisch und eine angedeutete Rückwand ein Innenraum wiedergegeben, weshalb dieses Bild sich nicht so eng an die vorhergenannten anschließt.

Zwei Porträtaufträge des 19. Jahrhunderts

Die letzte Bildnisgruppe besteht aus zwei Porträts. Dargestellt sind die Schwestern Josepha Ferdinandine (B-Müddersheim-39, Abb. 372) und Theresia Friederike Geyr v. Schweppenburg (B-Müddersheim-40, Abb. 373). Das erste Porträt stammt vom Maler Louis Krevel und ist in den 1850er Jahren entstanden.¹⁰⁶⁸ Wie für Krevel üblich, zeichnet sich das Porträt durch einen glatten und nuancierten Farbauftrag aus. Der Schimmer des Seidenstoffes und die Glanzpunkte der unregelmäßig geformten Perlen des Halsbandes sind präzise charakterisiert. Die Farbpalette wirkt vornehm und zurückhaltend. Neben dem Inkarnat treten nur Braun, Grau, Silberweiß und am Kruzifix des Halsbandes Gold auf. Das Verhältnis von Figur und Umraum ist höchst ausgewogen. Das zweite Gemälde zeigt die jüngere Schwester Theresia Friederike. Dem Alter der Dargestellten nach zu urteilen ist das Porträt in der ersten Hälfte der 1860er Jahre gemalt worden. In Größe, Rahmung und Bildausschnitt entspricht es der vorherigen Nummer, weist aber klare Abweichungen auf und kann nicht von Krevel stammen. Die junge Frau ist vor einem Horizont wiedergegeben. Mit wenigen Pinselstrichen sind ein dunkelbewölkter Himmel und ein Waldrand angedeutet. Auf der linken Seite des Bildes erweitert sich der Ausblick. Mit sparsamen, geschickt eingesetzten Mitteln deutet der Maler die Abstufungen der Luftperspektive und die kleinteiligen Strukturen eines Landschaftspanoramas an. Der Pinselduktus der gesamten Oberfläche ist unruhig und getupft. Diese Malweise gibt dem Bildnis in den meisten Bereichen einen lebhaften impressionistischen Charakter. Sie führt aber zu einer fleckigen und groben Wirkung im Bereich des Gesichts. Aufgrund des Erhaltungszustandes ist diese Wirkung noch verstärkt worden. Warum von den zehn Geschwistern des Friedrich Leopold Freiherrn Geyr v. Schweppenburg (A-Müddersheim-9, Abb. 164) nur die Porträts dieser beiden Schwestern existieren ist nicht bekannt. Eventuell handelte es sich ursprünglich um eine umfangreichere Porträtreihe.

¹⁰⁶⁸ Die Datierung ist nicht vollständig zu entziffern.

Unverbundene Einzelbildnisse

Neben diesen Bildern, die zumindest in formaler Hinsicht Gruppen bilden, gibt es eine Reihe von Porträts, die nach heutigem Kenntnisstand als Einzelbildnisse anzusehen sind.

Das älteste Einzelbildnis (B-Müddersheim-41, Abb. 374) lässt sich in die 1620er Jahre datieren und zeigt einen unbekanntem Herrn in schwarzem Wams mit einer gefältelten Halskrause.¹⁰⁶⁹ Farbspuren belegen, dass der ursprüngliche Mühlsteinkragen übermalt wurde. Sehr wahrscheinlich hat man das Gemälde im unteren Bereich beschnitten.¹⁰⁷⁰ Eine schöne Arbeit, die trotz der vorherrschenden dunklen Farbtöne klar und frisch wirkt. Die differenzierte Wiedergabe des schwarzen Stoffes und die gut platzierte und in geschickter Verkürzung dargestellte linke Hand sprechen für einen routinierten Künstler. Ähnlichkeiten bestehen zu B-Rankenberg-83 (Abb. 275).

Das Porträt einer unbekanntem Dame aus dem Jahr 1632 (B-Müddersheim-42, Abb. 375) ist ebenfalls von überdurchschnittlicher Qualität, aber in einem schlechten Erhaltungszustand. Stilistisch lässt es sich einer ganzen Gruppe von großformatigen Damenporträts in Dreivierteldarstellung aus der Zeit von 1570–1640 zuordnen.¹⁰⁷¹ Diese Porträtform ist durch eine geschlossene Körperhaltung gekennzeichnet, wobei eine Hand auf einem Tisch ruht und die andere Hand an den Unterleib gelegt ist oder passiv herabhängt.¹⁰⁷²

Das Porträt des Johann Marcus Beywegh (B-Müddersheim-43, Abb. 376) von 1637 zeugt von hoher Qualität und stammt von derselben, unbekanntem Hand wie das Porträt seiner Gattin Agnes v. Bolandt. Dieses Pendant befindet sich heute unter der Inventarnummer XXX im Walraff-Richartz-Museum. In der Materialwiedergabe beweist der Maler eine akribische Detailverliebtheit. Die fleischige sehr lebensnahe Physiognomie und die aufrechte Körperhaltung vermitteln eindrucksvoll den Stolz eines reichen Mannes. Außergewöhnlich ist die Darstellung des Hundekopfes, auf dem die rechte Hand des Modells ruht. Das Tier wird durch den unteren Rand des Bildes überschritten, weshalb nur

¹⁰⁶⁹ Die Datierung ist nicht vollständig zu entziffern und das Wappen konnte nicht identifiziert werden.

¹⁰⁷⁰ Das Gemälde erfuhr im Laufe der Zeit eine wechselnde Wertschätzung: Auf die Rückseite der Holztafel wurde wohl im 18. Jahrhundert eine Landschaft aufgezo-gen. Die Neurahmung des Gemäldes erfolgte entsprechend der Rahmung von A-Müddersheim-7 und 8 (Abb. 162 und 163) in den 1820er Jahren.

¹⁰⁷¹ Vgl. B-Rankenberg-90 (Abb. 282); B-Wissen-52 u. 53 (Abb. 329 und 330); B-Paffendorf-2 (Abb. 394) und B-Caen-25 (Abb. 469).

¹⁰⁷² Vgl. oben Kap. II.1.4 Abschnitt Körper und Raum.

sein Kopf sichtbar ist. Dieser ist im Profil gezeigt, wobei der Hund den Betrachter aufmerksam fixiert. Das Motiv ist deswegen so stark, weil der Kopf unter der Hand des Mannes auf den ersten Blick kaum erkannt wird. Erst das Auge des Tieres lässt die Figuration zum Hundekopf werden. Gewissermaßen hat das Tier den Betrachter des Bildes schon im Blick, bevor dieser das Tier überhaupt wahrnimmt.

Das Herrenporträt B-Müddersheim-44 (Abb. 377) zeigt einen Herrn v. Buschmann und steht stilistisch den Bildnissen A-Müddersheim-1 (Abb. 156), B-Müddersheim-19 und 20 (Abb. 352 und 353) nahe. Es wird vom selben Maler stammen und ist durch die rückseitige Inschrift als Bestand eines Fideikommisses gekennzeichnet.¹⁰⁷³

Das Porträt des Wilhelm Otto v. Geismar (B-Müddersheim-45, Abb. 378) ist in einem schlechten Erhaltungszustand. Die flache Wiedergabe der Gesichtszüge und die steife Ausführung der Stoffe lässt vermuten, dass es sich um eine alte Kopie handelt. Eine direkte familiäre Verbindung zwischen den Familien Geyr v. Schweppenburg und Geismar scheint nicht existiert zu haben, so bleibt die Provenienz des Gemäldes unklar.

Zeitlich folgt mit B-Müddersheim-46 (Abb. 379) ein schwaches Herrenporträt konventioneller Art. Das Jerusalemkreuz als Helmzier des nicht identifizierten Wappens könnte auf eine Pilgerreise zum Heiligen Grab hindeuten.¹⁰⁷⁴ Hinsichtlich der Garderobe gehört es zu einer Gruppe von Herrenbildnissen im japanischen Rock, wie sie in den letzten Jahrzehnten des 17. und der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts in Mode waren.¹⁰⁷⁵

Durch das Allianzwappen lässt sich das Modell auf dem Damenbildnis B-Müddersheim-47 (Abb. 380) der Familie de Groote zuordnen, doch steht ihre Identität nicht fest.¹⁰⁷⁶ Stilistisch handelt es sich bei dem Gemälde um ein Beispiel für die ab 1680 im Rheinland aufkommenden ovalen Damenporträts mit gegenläufiger Kopf- und Körper-

¹⁰⁷³ Wie das Gemälde an die Geyr v. Schweppenburg kam, ist unklar. Verbindungen zwischen den Familien gab es über Maria Catharina Geyr v. Schweppenburg, die seit 1695 mit Cyriacus v. Buschmann verheiratet war und später durch den Kauf von Haus Arff, dass im 18. Jahrhundert von der Familie Buschmann errichtet wurde, vgl. OIDTMAN Bd.6, S. 446 u. 461.

¹⁰⁷⁴ Das mittelalterliche Vorrecht der Franziskaner Pilger zu Rittern vom Heiligen Grab zu schlagen, wurde noch im 17. und 18. Jahrhundert von den Päpsten bestätigt, vgl. SCHULZE-GÄVERNITZ, Hermann Johann Friedrich von: *Chronik sämtlicher bekannten Ritter-Orden und Ehrenzeichen, welche von Souverainen und Regierungen verliehen werden, nebst Abb. der Decorationen*, Berlin 1855, S. 566 f.

¹⁰⁷⁵ Vgl. Kap. II.1.5 Abschnitt Kleidung und Accessoires.

¹⁰⁷⁶ Es dürfte sich um eine der Töchter von Heinrich de Groote und Anna Brassart handeln. Vgl. OIDTMAN Bd.6, S. 741.

und Blickausrichtung.¹⁰⁷⁷ Das Bild ist durch die Einbeziehung des rechten Armes zum Halbfigurenporträt erweitert. Der gewonnene Umraum ist aber mit dem im Rücken der Dame wehenden Umhang nur unzureichend gegliedert. Auffällig sind die kräftige Strukturierung des Gesichts durch Schattenzonen und die detaillierte Wiedergabe der Toilette.

Das chronologisch folgende Porträt eines Geistlichen (B-Müddersheim-48, Abb. 381) ist falsch beschriftet. Laut Wappen und Inschrift soll es sich um Wolter Henriquez von Streversdorf handeln. Das Bild ist aber eine Wiederholung von B-Rankenberg-84 (Abb. 276) und zeigt Adam Daemen. Die Qualität der Malerei ist durchschnittlich: Das plastische Volumen des Gesichtes ist gelungen, doch ist die Kleidung nur flüchtig wiedergegeben und das Modell wurde zu hoch in die Bildfläche gesetzt.

Im Jahr 1700 entstand das Porträt einer Dame als Schäferin (B-Müddersheim-49, Abb. 382). Das beigefügte Wappen weist die Frau als Angehörige der Familie Fibus aus. Die genaue Identität der Dargestellten ließ sich nicht ermitteln, doch stammt das Bild sicherlich aus einer der Erbschaften der Alida Agnes Geyr v. Schweppenburg.¹⁰⁷⁸ Die Farben sind sehr flächig aufgetragen und die Kleidung nur an wenigen Stellen durch Falten belebt. Die Haltung des Modells mit gegenläufigen Körperausrichtungen, räumlichen Verkürzungen und einer betonten Tiefenstaffelung ist typisch für das barocke Porträt. Die künstlerische Umsetzung, wird dem anspruchsvollen Motiv allerdings nicht gerecht.

Bildnis B-Müddersheim-50 (Abb. 383) zeigt Max Heinrich Geyr v. Schweppenburg. Dieser war Domkanoniker in Köln, Domherr in Lüttich und Abt zu St. Hadelin in Visé. Allerdings ist unklar welcher Kongregation die außergewöhnliche, schwarz-weiß gestreifte Mozetta zuzuordnen ist. Der umfangreiche Bildapparat mit Draperie, Architekturelementen und Landschaftsausschnitt bedient sich barocker Würdemotive. Die Körperhaltung wirkt steif der Farbauftrag ist flach und kaum modelliert.

Mit zeitlichem Abstand folgt ein konventionelles Herrenporträt (B-Müddersheim-51, Abb. 384) aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Die provinzielle, fast naive Malerei weist kaum charakteristische Details auf, weshalb eine genaue Datierung und die Identifikation des Modells entfallen müssen.

¹⁰⁷⁷ So die Hofdamenporträts der Anna Maria Luisa v. Medici, vgl. oben Kap. III.A.1 Fürstlichen Ahnengalerien allgemein und fürstliche Bildnissammlungen in der Region.

¹⁰⁷⁸ Zu den Erbschaften vgl. Anm. 1060.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Die Kinderbildnisse von Friedrich Karl Geyr v. Schweppenburg (B-Müddersheim-52, Abb. 385) und Joseph Michael Geyr v. Schweppenburg (B-Müddersheim-53, Abb. 386) wirken durch die langen Haare der Jungen und die Betonung der weichen kindlichen Züge sehr ähnlich. Beide Künstler arbeiten die Lichtreflexe in den blonden lockigen Haaren heraus. Doch ist das Porträt von Friedrich Karl bereits in den 1880er Jahren entstanden, während das Bildnis seines jüngsten Bruders 1901 von Jenny Hippenmeyer gemalt wurde. Aufgrund der Unterschiede in Bildformat, Bildgröße und Material und weil Bildnisse der übrigen elf Geschwister fehlen, müssen diese Bildnisse als Einzelarbeiten aufgefasst werden.

Dies gilt ebenso für die Bildnisse von Ferdinand Maria Graf Wolff Metternich zur Gracht (B-Müddersheim-55, Abb. 388) und seine Tochter Eleonore Freifrau Geyr v. Schweppenburg (B-Müddersheim-54, Abb. 387). Beide Gemälde sind skizzenhafte angelegt: Kleidung und Hintergrund wurden nur mit wenigen Strichen angedeutet und die gestalterische Betonung auf die Gesichter gelegt. Das unsignierte Damenporträt ist um 1910 anzusetzen. Das Herrenbildnis von Wilhelm Fassbender ist 1929 datiert.

Neben diesen Porträts existieren noch vier Herrscherbildnisse. B-Müddersheim-56 bis 58 (Abb. 389–391) bilden eine Gruppe von Porträts von Fürstbischöfen aus der Familie Fürstenberg. Diese Bilder haben im unteren Bereich einen gemalten Streifen mit schriftlichen Angaben zu den dargestellten Personen. Die Bilder sind stark verblichen. Es handelt sich um Kopien des 19. Jahrhunderts.

B-Müddersheim-59 (Abb. 392) zeigt den Papst Clemens IX., das Porträt ist ebenfalls stark ausgebleicht und von geringer Qualität. Die Mozetta und das Gesicht sind kaum modelliert. Das Bild war ursprünglich rechteckig. Die nur grob zurecht geschnittene Leinwand wurde ohne Keilrahmen direkt hinter den ovalen Bilderrahmen genagelt.

Bongart-Paffendorf

Die Bildnissammlung der Familie Bongart aus Paffendorf befindet sich seit dem Verkauf von Schloss Paffendorf nicht mehr an ihrem ursprünglichen Ort. Sie wird heute zum größten Teil auf dem Schloss Ehreshoven gelagert. Sechs Porträts befinden sich in Schloss Molsberg.

VIII. Anhang

Während des Zweiten Weltkrieges wurden die Bilder beschädigt. Einem Schreiben des Malers und Konservators Herman Goldkuhle vom 21. März 1941 ist zu entnehmen, dass hierfür die in Schloss Paffendorf einquartierten Soldaten verantwortlich waren.¹⁰⁷⁹ In der Folge wurden die Bilder umfangreichen Instandsetzungsmaßnahmen unterzogen, in deren Verlauf nahezu alle Rahmen erneuert wurden. Zusätzlich hat man etliche Bilder beschnitten, wohl um ein einheitlicheres Erscheinungsbild zu erzielen.

Aus dieser Situation ergeben sich für die Analyse der Bildnissammlung drei Schwierigkeiten, die an dieser Stelle kurz erläutert werden sollen:

Der Umstand, dass sich Ahnenbilder nicht mehr an ihrem ursprünglichen Platz befinden, ist in den Sammlungen des rheinischen Adels keine Besonderheit, sondern vielmehr die Regel. Ahnenbilder wurden im Laufe der Jahrhunderte innerhalb eines Hauses umgehängt, vererbten sich und wechselten so den Standort und die Eigentümerfamilie oder wurden beschädigt und deshalb ausrangiert.

Wenn Bildnisse nicht fest im Raum installiert sind, kann man in der Regel nicht sagen, ob und wie oft Porträts im Laufe ihrer Geschichte den Standort gewechselt haben. Inventarangaben – soweit vorhanden – sind meist für eine genaue Identifizierung bestehender Ahnen- und Familienporträts unzureichend. Da sich der Zusammenhang von Bildnissen aufgrund anderer Merkmale des Bestandes rekonstruieren lässt, ist ihre Präsentationsgeschichte in Bezug auf diese Arbeit zu vernachlässigen.

Wenn Bilder für einen Raum bestimmt waren oder als Gruppe präsentiert wurden, gab man ihnen gewöhnlich einheitliche Rahmen. So blieb, wie im Falle der Ahnengalerie v. Becker, die Zusammengehörigkeit der Bildnisgruppe, über die faktische Aufteilung hinaus, nachvollziehbar. Bei der Sammlung Paffendorf ist dieses Hilfsmittel durch die Entfernung der Originalrahmen weggefallen.

Leider hat man nicht nur die ursprünglichen Rahmen entfernt, sondern auch die Bildgrößen verändert. Vergleicht man die heutigen Maße der Bilder miteinander, wird deutlich, dass 24 der 51 Gemälde ein einheitliches Format von ca. 67 x 57 cm aufweisen. Bei

¹⁰⁷⁹ Aus dem Schreiben an den Architekten Seidenabel geht hervor, dass im Winter 1940/41 200 bis 250 Soldaten in Schloss Paffendorf einquartiert waren und die Gemälde des Freiherrn v. d. Bongart durch zu starkes heizen und offenem Feuer in einzelnen Räumen des Schlosses schwer gelitten hatten, vgl. Archiv Schloss Paffendorf, Akte Nr. 182. Ich verdanke den Hinweis auf diese Akte Herrn Dr. Werner Langbrandtner (LVR).

genauerer Betrachtung erkennt man allerdings, dass davon mindestens sechs Bilder beschnitten worden sind.

Das einheitliche Erscheinungsbild dieser Porträts ist also sekundär. Die optische Zusammengehörigkeit ist damit das Ergebnis einer nachträglichen Überformung. Diese ist zwar inzwischen ebenfalls historisch, vernichtete aber die Spuren unterschiedlicher Provenienzen.

Umso wichtiger ist im Fall der Paffendorfer Bildnissammlung die Bestimmung der dargestellten Personen. Da historische Gestaltungsmerkmale verlorengegangen sind, kann die Entwicklungsgeschichte der Sammlung und die Provenienz der Porträts nur noch anhand genealogischer Verbindungen der Modelle plausibel abgeleitet werden.

Von den 51 Bildnissen der Sammlung konnten 36 Porträts identifiziert werden. Bei vier weiteren Bildnissen ist bekannt, aus welchen Familien die dargestellten Personen stammen. Obwohl demnach elf Porträts bisher nicht zugeordnet werden konnten, lassen sich die Grundzüge der Sammlungsgeschichte hinsichtlich der Provenienzen rekonstruieren.

Lediglich 16 Porträts sind unzweifelhaft alter Bongart'scher Provenienz zuzurechnen. Diese Bilder bilden den Kern der Sammlung und sollen daher als erstes vorgestellt werden.

Provenienz v. d. Bongart

Die frühesten Bilder dieser Abteilung sind die Porträts der Eheleute Wilhelm v. d. Bongart (B-Paffendorf-1, Abb. 393) und Gertrud v. d. Bongart, geb. v. Bronckhorst (B-Paffendorf-2, Abb. 394) aus dem Jahr 1595. Die Halbfigurenporträts sind als Pendants konzipiert und zeigen die Modelle an einen Tisch gelehnt. Während das Gewand des Herrn zurückhaltend gestaltet ist, zeichnet sich die Toilette der Dame durch großen Luxus aus. Die kostbaren Materialien, wie Seide und Spitze, sind durch vielfältigen Schmuck gesteigert. Auf ihrer rechten Hand hält Gertrud v. d. Bongart einen exotischen Vogel, den sie mit einer Kirsche füttert. Das Ehepaar stammt aus der Linie Bongart zu Bergerhausen, die 1694 in der männlichen Linie ausstarb.¹⁰⁸⁰ Durch die Hochzeit der Anna Maria v. d.

¹⁰⁸⁰ Carl Lothar Freiherr v. d. Bongart zu Bergerhausen (†1694) war der letzte männliche Vertreter dieser Linie.

Bongart zu Bergerhausen mit Philipp Wilhelm v. d. Bongart zu Paffendorf gelangten die beiden Bildnisse Ende des 17. Jahrhunderts in die Paffendorfer Bildnissammlung.

Das älteste erhaltene Porträt der Paffendorfer Linie zeigt den Freiherrn Werner v. d. Bongart († 1645). Das Brustbild (B-Paffendorf-3, Abb. 395) im Halbprofil ist 1640 datiert und weist im rechteckigen Bildformat eine gemalte ovale Rahmung auf. Nur sechs Jahre später entstand das Bildnis seiner Tochter Odilia (B-Paffendorf-4, Abb. 396). Auch dieses Bildnis hat einen gemalten ovalen Innenrahmen. Odilia war seit 1640 mit Dietrich Carl Freiherrn von Wylich verheiratet. Ob ihr Porträt seit seiner Entstehung Bestandteil der Paffendorfer Bildnissammlung war oder über ihrer Enkeltochter Adriana Alexandrina v. Wylich, der Erbin v. Winnenthal, an die Familie der Grafen v. Leerodt zu Born und schließlich im 18. Jahrhundert durch die Leerodt'sche Erbschaft an die Bongart kam, ist nicht mehr zu ermitteln.¹⁰⁸¹ Jedenfalls gelangten größere Porträtbestände sowohl aus Wylicher als auch aus Leerodter Provenienz Ende des 18. Jahrhunderts an die Familie Bongart zu Paffendorf, dazu später mehr.

Das Herrenporträt B-Paffendorf-5 (Abb. 397) ist allem Anschein nach irrtümlich beschriftet worden. Rückseitig wird das Modell als Freiherr Philipp Wilhelm v. d. Bongart zu Paffendorf bezeichnet. Aufgrund der Stutzperücke ist die Identifizierung mit dem 1715 verstorbenen Philipp Wilhelm zweifelhaft. Diese Art der Herrenperücken verbreitete sich erst im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts, bis dahin blieb die Allongeperücke, die vom weltlichen Adel bevorzugte Perückenform. Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich daher um das Porträt seines Sohnes Johann Hugo v. d. Bongart (1699–1781). Das Bildnis wurde im unteren Bereich stark beschnitten und verlor dadurch Teile des aufgemalten ovalen Rahmens. Eine identische asymmetrische Beschneidung der Leinwand weist das Damenporträt B-Paffendorf-6 (Abb. 398) auf. Zudem ist der gemalte Rahmen auch hier mit einer dünnen ockerfarbenen Linie abgesetzt. Aufgrund des beigefügten Allianzwappens ist das Modell auf B-Paffendorf-6 als Maria Josina Freifrau v. d. Bongart, geb. Freiin v. Hochsteden, die Ehefrau des Johann Hugo v. d. Bongart anzusehen. Die Bilder B-Paffendorf-5 und B-Paffendorf-6 können wohl als Pendants angesprochen werden, was die Identifizierung von B-Paffendorf-5 stützt.

¹⁰⁸¹ Zu den Verwandtschaftlichen Verbindungen zwischen den Familien Bongart, Wylich und Leerodt, vgl. OIOTMAN Bd.2, S. 387 f. und OIOTMAN Bd.17, S. 119.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Etwa um 1843 ließ sich die Familie v. d. Bongart von dem Maler Louis Krevel malen. Von den damaligen Mitgliedern der Familie sind die Porträts der Mutter Charlotte v. d. Bongart, geb. Waldbott v. Bassenheim und der Kinder Auguste v. d. Bongart (*1807) und Ludwig (*1819) erhalten. Die Bilder des Vaters Ferdinand Franz v. d. Bongart (†1850) und des Sohns Hermann Franz (1812–1848) fehlen.¹⁰⁸²

Während das Porträt der Mutter (B-Paffendorf-7, Abb. 399) neu gerahmt wurde und sich heute in Ehreshoven befindet, haben die Bildnisse der beiden Kinder (B-Paffendorf-8 und 9, Abb. 400 und 401) ihre prunkvollen Originalrahmen behalten und werden in Schloss Molsberg aufbewahrt.

Da sich diese Porträts durch ein größeres Format von den übrigen Bildern der Paffendorfer Provenienz unterscheiden, sind sie als eine eigenständige Bildnisgruppe zu bewerten. Nach der Hochzeit des Ludwig v. d. Bongart mit Melanie Gräfin v. Walderdorff im Jahr 1850 ergänzte man das Bildnis der Ehefrau (B-Paffendorf-10, Abb. 402). Für dieses Porträt orientierte man sich an dem Format der bestehenden Bildnisgruppe. Trotz des Landschaftshintergrundes, der das Bild von den übrigen der Gruppe unterscheidet, stammt B-Paffendorf-10 wohl auch von Louis Krevel.

Das Herrenporträt B-Paffendorf-11 (Abb. 403) von 1842 zeigt einen jungen Mann aus der Familie Bongart. Da der Dargestellte keine Ähnlichkeit zu Ludwig v. d. Bongart hat, wird es sich um dessen Bruder, den im Jahr 1848 verstorbenen Hermann Josef v. d. Bongart, handeln.¹⁰⁸³ Das kleinformatige Gemälde ist sehr fein gemalt und erinnert an die Porträts der Familien Fürstenberg und Beissel v. Gymnich aus der Bildnissammlung Frens (B-Frens-39 und 40, Abb. 514 und 515). Insbesondere das Motiv des am unteren Bildrand angeschnittenen Jagdhundes, der zu seinem Herrn aufblickt gehört zum Repertoire des unbekanntes Malers.

Das ganzfigurige und großformatige Herrenporträt B-Paffendorf-12 (Abb. 404) zeigt den Freiherrn Ludwig v. d. Bongart, der 1878 als Letzter seines Stammes verstarb. Das Bildnis wurde ca. 1856 von Peter Molitor gemalt.¹⁰⁸⁴ Die Wirkung des Gemäldes bleibt

¹⁰⁸² Zu den Lebensdaten der Familienmitglieder, vgl. OI DTMAN Bd.2, S. 392 f.

¹⁰⁸³ Hermann Josef v. d. Bongart (1812–1848). Sonst kommt altersmäßig kein Mitglied der Familie in Frage, vgl. ebd.

¹⁰⁸⁴ Anlass war die Aufnahme des Freiherrn v. d. Bongart in den bayr. St. Georg-Orden, die 1856 erfolgte, vgl. GERSMANN/LANGBRANDTNER 2009, S. 196.

hinter dem hohen repräsentativen Aufwand, der sich im Format des Bildes und der Ordensrobe ausdrückt, zurück. Der kulissenartige Hintergrund mit den unmotiviert beigegestellten Requisiten wirkt wie die Ausstattung eines Fotoateliers. Höchstwahrscheinlich wurde auch dieses Gemälde nach einer Fotografie angefertigt.

Nach dem Tod von Ludwig v. d. Bongart 1878 war die Familie v. d. Bongart in der männlichen Linie ausgestorben. Das Vermögen ging unter der Bedingung, den Namen und Titel der Familie Bongart weiterzuführen, an einen Neffen, den Grafen Pius v. Walderdorff (1871–1953). So wurde dieser zum Stifter der noch heute bestehenden Familie v. d. Bongart aus dem Stamm der Grafen v. Walderdorff.¹⁰⁸⁵ In Molsberg wird das Porträt der Gattin des Pius v. d. Bongart (B-Paffendorf-13, Abb. 405) aus dem Jahre 1920 aufbewahrt. Ludwiga v. d. Bongart ist auf diesem Bildnis in ganzer Figur in einem Interieur abgebildet. Das Modell sitzt mit übereinander geschlagenen Beinen auf einem geschnitzten Scherenstuhl. Trotz des repräsentativen Hintergrundes und der Bildgröße schafft der Maler Wilhelm Fiesel durch die entspannte Körperhaltung und die Zuwendung des Modells zum Betrachter eine informelle Atmosphäre. Im Bildhintergrund erkennt man das Porträt des Freiherrn Clemens August Waldbott von Bassenheim (B-Paffendorf-16, Abb. 408), womit auf eine reelle Raumsituation hingewiesen wird.

Jenes Porträt im Hintergrund gehört zu einer Bildnisgruppe, von der bisher angenommen wurde, sie setze sich aus Originalen des 18. Jahrhunderts zusammen. Die Gemälde B-Paffendorf-14 bis 17 zeigen die vier Großeltern des Ludwig v. d. Bongart: Den Freiherrn Sigismund Reinhard v. d. Bongart (B-Paffendorf-14, Abb. 406) und seine Ehefrau Maria Auguste geb. Gräfin v. Leerodt zu Born (B-Paffendorf-15, Abb. 407) und die Eheleute Clemens August Freiherr v. Waldbott-Bassenheim zu Bornheim (B-Paffendorf-16, Abb. 408) und seine Gattin Wilhelmina Edmunda, geb. Freiin v. Loë zu Wissen (B-Paffendorf-17, Abb. 409).

Da alle vier Bilder die gleiche flächige und sehr bunte Malweise zeigen, stammen sie wohl von einer Hand. Diese Vermutung wird durch das einheitliche Bildformat, das nicht auf eine nachträgliche Beschneidung der Gemälde zurückzuführen ist und die gedrängte Komposition der Damenbildnisse, unterstützt. Aufgrund der Frisuren und der Kleidung

¹⁰⁸⁵ Vgl. OIDTMAN Bd. 2, S. 393.

der Damen wäre bei diesen Bildern von einem zeitlichen Abstand von mindestens 15 Jahren auszugehen. Da die Verbindung der Familien Bongart und Waldbott-Bassenheim erst in der nächsten Generation erfolgte, spricht vieles dafür, dass die Bildnisse im 19. Jahrhundert als Kopien entstanden. Die Bildnisse der Ehegatten Loë und Merveldt aus der Ahnengalerie der Familie Loë (A-Wissen-11 und 12, Abb. 124 und 126) dürften vom selben unbekanntem Kopisten stammen.

Provenienz Leerodt

Im Jahr 1774 starb der gräfliche Zweig der Familie Leerodt in der männlichen Linie aus. Zwar fiel damit das Fideikommiss an den freiherrlichen Zweig, doch war nicht der gesamte Besitz an das Fideikommiss gebunden. Im Inventar des Hauses Born wurde bereits anlässlich eines Erbfalls im Jahr 1758 aufgeführt, welche Gegenstände frei vererblich waren. Hierzu gehörten auch unterschiedliche Familienporträts.¹⁰⁸⁶ Obwohl die Witwe des Grafen Hermann Franz v. Leerodt-Born ausdrücklich keine Ansprüche auf diese Bilder erhob, gelangten diese über ihre Tochter, die Freifrau Anna Maria Augusta v. d. Bongart, in die Bildnissammlung Paffendorf.¹⁰⁸⁷ Innerhalb dieser Leerodter Provenienz existieren kleinere Untergruppen. Erwähnenswert sind die Porträts der Familie Wylich, welche durch die 1688 geschlossene Ehe des Johan Arnold Edmund v. Leerodt-Born mit der Erbtöchter Adriana Alexandra Freiin v. Wylich und Erbin v. Winnenthal zunächst an die Leerodt und dann mit der Leerodter Bildnissammlung an die Bongart gefallen waren.¹⁰⁸⁸

Bei der zweiten Untergruppe handelt es sich um Bildnisse von Verwandten der Familie Schenk v. Schmidtberg. Diese Gemälde sind im 18. Jahrhundert durch die Gräfin Anna Antonia Maria Ursula v. Leerodt-Born, geb. Freiin Schenk v. Schmidtberg in die Leerodter Sammlung gekommen und wurden dann ebenfalls an die v. d. Bongart vererbt.

¹⁰⁸⁶ Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten Nr. 12, 39a, fol. 119–122.

¹⁰⁸⁷ Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf, Akten Nr. 12, 39a, fol. 122v.

¹⁰⁸⁸ Ich halte diesen Erbschaftsverlauf für den plausibelsten, allerdings existierten im 17. und 18. Jahrhundert so vielfältige Verbindungen zwischen den Familien Leerodt-Born, Bongard, Wylich, Leerodt-Leerodt und Hochsteden, dass sich der Erbverlauf eines einzelnen Porträts nicht zweifelsfrei klären lässt. Zu den verwandtschaftlichen Verbindungen vgl. OI DTMAN Bd.2, S. 388; OI DTMAN Bd.9, S. 386, 390 f. und OI DTMAN Bd.17, S. 119.

Die Porträts der Familie Leerodt stammen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Modelle sind durch aufgemalte Wappen als Mitglieder der Familie Leerodt gekennzeichnet. Nur in einem Fall ist die Identität der dargestellten Person geklärt. Dieses Bild zeigt Anna Antonia Maria Ursula Gräfin v. Leerodt-Born, geb. Freiin Schenk v. Schmidburg (B-Paffendorf-19, Abb. 411). Der unbekannte Künstler zeichnet sich durch beharrliche Wiedergabe der Details von Schmuck und Spitzenbesatz aus. Der Bereich des drapierten Umhangs ist sicherlich nicht nach der Anschauung gemalt worden, denn die Falten haben keinerlei Bezug zu dem darunter befindlichen Körper. Entsprechend wirkt der Ansatz der Arme unter dem roten Umhang steif und unorganisch. Dieses Bild wurde asymmetrisch beschnitten, so dass vom aufgemalten ovalen Rahmen nur unregelmäßige Zwickel in den Bildecken übrigblieben.

Die übrigen Porträts der Familie Leerodt werden in chronologischer Reihe vorgestellt: Das knappe Halbfigurenporträt B-Paffendorf-20 (Abb. 412) zeigt einen Herrn in Rüstung und einer Allongeperücke *à deux points*, wie sie in der Zeit um 1700 in Mode war. Über dem Brustharnisch trägt das Modell die rote Schärpe eines nicht identifizierten Ordensbandes. Sehr wahrscheinlich handelt es sich um einen der Söhne von Heinrich Wilhelm v. Leerodt und Johanna Franziska, geb. Freiin v. Cortenbach. Die Malweise des unbekanntes Künstlers zeigt eine routinierte Qualität, die sich besonders in der lebensnahen Wiedergabe des Gesichts und der charakteristischen Augenpartie ausdrückt.

Das Halbfigurenporträt B-Paffendorf-21 (Abb. 413) zeigt einen geistlichen Herrn aus der Familie Leerodt. Sein Brustkreuz und die tressenbesetzte Mozetta weisen das Modell als einen Trierer Domherrn aus, so dass drei der Söhne des Grafen Johann Arnold Edmund v. Leerodt-Born als Modell in Frage kommen.¹⁰⁸⁹ Auch dieses Bild ist von überdurchschnittlicher Qualität, die in der überzeugenden Charakterisierung der Physiognomie und der plastischen Lichtmodulation des Gesichtes zum Ausdruck kommt.

¹⁰⁸⁹ In Frage kommen: Johann Arnold Adrian (†1740), Casimir Franz Anton (†1738) und Franz Adam (†1774). Letzterer war nicht nur Domherr zu Trier, sondern auch kurtrierischer wirklicher Geheimer Rat, vgl. OIOTMAN Bd.9, S. 391. Ein identisches Habit trägt Anton Dietrich Carl v. Ingelheim, kurtrierischer wirklicher Geheimer Rat, zur kaiserlichen Wahl und Krönung, Bevollmächtigter erster Botschafter und Domherr zu Trier, vgl. die Abbildung OIOTMAN Bd.9, S. 155. Zum Trierer Domherrenkreuz und zu der Gebetsverbrüderung mit dem Mainzer Domkapitel, vgl. ARENS, Fritz: „Abzeichen oder Konföderationsmedaillen des Mainzer Domkapitels und anderer Stifte“, in: *Mainzer Zeitschrift*, Jg. 81, 1986, S. 69–100, hier S. 85–87.

Das Herrenporträt B-Paffendorf-22 (Abb. 414) zeigt ein weiteres Mitglied aus der Familie Leerodt. Das Bild ist durch umfangreiche Retuschen im Bereich des Gesichtes entstellt, so dass sich über die künstlerische Qualität keine Aussage machen lässt. Aufgrund der weißgepuderten Allongeperücke dürfte das Porträt aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts stammen.

Das Halbfigurenporträt B-Paffendorf-23 (Abb. 415) ist zeitlich später anzusetzen, die weißgepuderte Stutzperücke lässt an eine Entstehung des Bildes im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts denken. Körper und Kopfausrichtung divergieren und durch den in die Hüfte gestemmen Arm wird der Figurenumriss aufgelockert. Der Dargestellte trägt einen Malteser- oder Johanniterorden am roten Band.

Die Gemälde B-Paffendorf-24–27 stammen aus dem Besitz der Familie Schenk v. Schmidtburg/Ingelheim. Sie kamen über die Gräfin Anna Antonia Maria Ursula v. Leerodt-Born, geb. Freiin Schenk v. Schmidtburg (B-Paffendorf-19) ab 1738 nach Born.¹⁰⁹⁰ Die Bildnisse zeigen besonders verdiente Verwandte der Gräfin: B-Paffendorf-24 (Abb. 416) ihren Großonkel Johann Hugo v. Orsbeck (1634–1711)¹⁰⁹¹, den Erzbischof und Kurfürsten v. Trier, B-Paffendorf-25 und 26 (Abb. 417 und 418) ihren Onkel Anselm Franz Freiherr v. Ingelheim (1683–1749), den Fürstbischof v. Würzburg¹⁰⁹² und B-Paffendorf-27 (Abb. 419) ihren Bruder den Freiherrn Karl Joseph Schenk v. Schmidtburg (1717–1766)¹⁰⁹³, den kurmainzischen Statthalter zu Erfurt. Zwei dieser Bilder sind im Inventar des Hauses Born von 1758 ausdrücklich erwähnt: Im großen Saal befanden sich „des Churfürsten v. Trier Portrait“ (B-Paffendorf-24) und „das Portrait vom Grafen von Ingelheim, meinem Öhmen“ (B-Paffendorf-25 oder 26).¹⁰⁹⁴ Ende des 18. Jahrhunderts gelangten die Bilder mit der Leerodter Erbschaft nach Paffendorf.¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹⁰ Die Ehe wurde 1738 geschlossen, vgl. OIOTMAN Bd.9, S. 390.

¹⁰⁹¹ OIOTMAN Bd.11, S.536.

¹⁰⁹² Es handelt sich um einen Bruder ihrer Mutter, den Freiherr Anselm Franz v. Ingelheim, Fürstbischof v. Würzburg (*1683). Zum Verwandtschaftsverhältnis der Familien Ingelheim, Leerodt-Born und Schenk v. Schmidtburg, vgl. OIOTMAN Bd.9, S. 150 u. S. 390; OIOTMAN Bd.14, S. 96.

¹⁰⁹³ Ebd.

¹⁰⁹⁴ Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf Akten Nr. 12, 39a, fol. 119v.

¹⁰⁹⁵ Maria Anna Auguste Gräfin v. Leerodt war seit 1770 mit Sigismund Freiherrn v. d. Bongart verheiratet. Die Leerodter Bestände dürften spätestens nach dem Tod ihrer Mutter im Jahr 1795 nach Paffendorf gekommen sein, vgl. OIOTMAN Bd.9, S. 390 f.

Zu der Provenienz Leerodt gehören auch noch einige Porträts der Familie Wylich aus dem 17. Jahrhundert.¹⁰⁹⁶

Nachdem der Zweig Wylich zu Winnenthal im Jahr 1682 in der männlichen Linie ausgestorben war, ging das Vermögen an die beiden Erbtöchter des Dietrich Adolf Hermann v. Wylich.¹⁰⁹⁷ Die ältere Tochter Adriana Alexandrina heiratet 1688 oder 1689 Johann Arnold v. Leerodt-Born und brachte als wichtigstes Erbgut das Haus Winnenthal in diese Ehe.¹⁰⁹⁸ Zu dieser Erbschaft dürften die folgenden Bildnisse gehören.

B-Paffendorf-28 (Abb. 420) zeigt den Freiherrn Adolf Hermann v. Wylich zu Winnenthal. Das in feinen Lasuren auf Holz gemalte Bildnis zeichnet sich durch eine Fülle von exakt wiedergegebenen Details aus. Man erkennt den Zuschnitt des aus verschiedenen Stoffen gefertigten Wamses und die Einzelheiten des Spitzenkragens. Um seinen linken Oberarm trägt er ein weißes Band mit reichem Spitzenbesatz, dessen Bedeutung nicht eindeutig zu klären war. Es könnte sich um ein militärisches Abzeichen oder den Schmuck zu einem besonderen familiären Anlass handeln. Die Bilder seiner Schwestern B-Paffendorf-29 und 30 (Abb. 421 und 422) weisen dieselbe ausführliche Kostümschilderung auf und dürften vom selben Maler geschaffen worden sein. Alle Bildnisse sind durch Inschriften identifiziert und in das Jahr 1611 datiert. Kleidung und Haartracht stützen diese Datierung.

Ein weiteres Herrenbildnis (B-Paffendorf-31, Abb. 423) stammt laut Datierung ebenfalls aus dem Jahr 1611 und erscheint damit auf den ersten Blick dieser Gruppe zugehörig. Die Identität des Dargestellten, wirft allerdings Fragen hinsichtlich der Provenienz auf. Laut Inschrift zeigt es den Freiherrn Johann v. Virmond (1588–1632), der 1611[!] Johanna Maria v. Vlodrop heiratete und so zum Schwager von Werner v. d. Bongart (B-Paffendorf-3, Abb. 395) wurde. Eine direkte Verwandtschaft mit der Familie Wylich zu

¹⁰⁹⁶ Die Familie Wylich zu Winnenthal war im 17. Jahrhundert über mehrere Verbindungen mit der Familie v. d. Bongart zu Paffendorf verwandt. Im Jahr 1640 heiratete der Freiherr Dietrich Carl v. Wylich Odilia v. d. Bongart (B-Paffendorf-4, Abb. 396). Die Mütter der Eheleute waren bereits Cousinen ersten Grades. Natürlich ist nicht ausgeschlossen, dass es in dieser Zeit zu einem Austausch von Familienporträts gekommen ist. Ich halte aber den Erbgang über die Familie Leerodt für plausibler, zumal sich im Inventar des Hauses Born Hinweise auf Porträts der Familie Wylich finden, vgl. Landesarchiv NRW, Herrschaft Paffendorf Akten Nr. 12, 39a, fol. 165r.

¹⁰⁹⁷ Dietrich Adolf v. Wylich starb 1682 unverheiratet, vgl. OIOTMAN Bd.17, S. 119.

¹⁰⁹⁸ Zu den Lebensdaten vgl. OIOTMAN Bd.17, S. 119.

Winnenthal hat damals nicht bestanden. Durch die erste Frau seines Vaters und eine Tante bestanden nur entfernte Verbindungen zu anderen Zweigen der Familie Wylich.¹⁰⁹⁹ Die stilistische Beurteilung wird durch verschiedene Retuschen auf der rechten Seite des Gesichts erschwert. Allerdings scheint der Farbauftrag weniger dünn und lasiert gesetzt zu sein als bei den Bildnissen B-Paffendorf-28–30, außerdem ist bei B-Paffendorf-31 stärker mit aufgesetzten Lichtpunkten gearbeitet worden. Die Datierung passt zwar gut zur Hochzeit des Johann v. Virmond (1611). Offen bleibt der Zusammenhang mit der Familie Wylich zu Winnenthal, der sich erst mit der nächsten Generation über zwei Schwestern aus der Familie v. d. Bongart ergab.¹¹⁰⁰ Obwohl einiges dafürspricht, dass das Bildnis B-Paffendorf-31 über andere Wege in die Paffendorfer Bildnissammlung gelangte, wurde es in Ermangelung anderer Kriterien dieser Gruppe zugeordnet.

Die Gruppe aus der Provenienz Wylich schließt mit einem Damenporträt (B-Paffendorf-32, Abb. 424) aus dem Jahre 1658 ab. Das Bild zeigt Raba Catharina v. Wachtenonk, die zweite Frau des Freiherrn Dietrich Carl v. Wylich.¹¹⁰¹ Das Porträt gehört stilistisch zu dem weit verbreiteten Typus von Damenporträts, die deutliche Ähnlichkeit mit den Porträts der Gebrüder Honthorst haben und von dem in der Sammlung Paffendorf nicht weniger als drei Exemplare erhalten sind (B-Paffendorf-4, 32 und 42, Abb. 396, 424 und 435). Die Ähnlichkeit der Bildnisse geht so weit, dass lediglich die Farbe des Kleides und das Gesicht verändert wurden. Besonders frappierend sind die Bildnisse B-Paffendorf-4 und 32, wo die erste und zweite Ehefrau des Dietrich Carl v. Wylich abgebildet sind.

Provenienz Waldbott v. Bassenheim

Die Bilder mit der Nummer B-Paffendorf-33 bis B-Paffendorf-36 zeigen Mitglieder der Familie Waldbott v. Bassenheim zu Bornheim aus dem 18. Jahrhundert. Dabei handelt es sich um die Großeltern (B-Paffendorf-33 und 34, Abb. 425 und 426) und zwei Tanten (B-Paffendorf-35 und 36, Abb. 427 und 428) der Freifrau Caroline Charlotte v. d. Bongart,

¹⁰⁹⁹ OIDTMAN Bd.5, S. 734 und S. 738.

¹¹⁰⁰ Adolf Hermann v. Wylich und Johann v. Virmond wurden später die Schwiegerväter der Schwestern Odilia bzw. Johanna Catharina v. d. Bongart, vgl. OIDTMAN Bd.17, S.119 und OIDTMAN Bd.5, S. 738.

¹¹⁰¹ Ihre Lebensdaten und das Jahr der Eheschließung werden bei Oidtman nicht erwähnt, vgl. OIDTMAN Bd.17, S. 119.

geb. Freiin Waldbott v. Bassenheim (B-Paffendorf-7, Abb. 399). Diese Bilder kamen infolge der 1800 erfolgten Hochzeit von Caroline Charlotte Freiin Waldbott v. Bassenheim mit Ferdinand Franz v. d. Bongart nach Paffendorf.¹¹⁰²

Die Porträts B-Paffendorf-33 und B-Paffendorf-34 (Abb. 425 und 426) stellen Johann Jacob Waldbott v. Bassenheim und seine Gemahlin Maria Anna geb. Freiin Wolff Metternich zur Gracht da. Hierbei handelt es sich um Kopien nach Originalen des 18. Jahrhunderts. In der starken Farbigkeit gleichen diese Pendants den Bildnissen B-Paffendorf-14 bis 17 (Abb. 406–409). Sehr wahrscheinlich wurden die Bilder B-Paffendorf-33 und 34 gemeinsam mit den Bildnissen B-Paffendorf-14 bis 17 in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Auftrag gegeben, um genealogische Lücken innerhalb der Paffendorfer Bildnissammlung zu schließen.

Das Bildnis B-Paffendorf-35 (Abb. 427) zeigt Felicitas Waldbott v. Bassenheim, die letzte Äbtissin von St. Quirinus in Neuss. Sie trägt das Spitzkreuz des Neusser Damenstifts, welches mittels einer Schleife in Höhe der rechten Achsel an einer blauen Schärpe befestigt ist. Das goldene Ordenskreuz ist rotemailliert und zeigt im Zentrum den Heiligen Quirinus.¹¹⁰³ Von den Bildnissen B-Paffendorf-34 und B-Paffendorf-35 existierten Varianten in der Sammlung Rolshausen, wodurch die Identifizierung der Modelle bestätigt wird.¹¹⁰⁴

Nicht zu identifizieren war das junge Mädchen auf einem schönen Kinderporträt aus dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts. Das nahezu quadratische Bild (B-Paffendorf-36, Abb. 428) zeigt ein etwa fünfjähriges Kind in einem kostbaren Seidenkleid. Bemerkenswert ist die aufwendige Inszenierung des Mädchens, das inmitten eines Parks auf einem zierlichen Sessel thront und dabei einen Papageien mit Kirschen füttert.¹¹⁰⁵ Der

¹¹⁰² OIOTMAN Bd.2, S. 392.

¹¹⁰³ Ihre Amtsvorgängerin Maria Louise Freiin v. Loë (B-Wissen-45, Abb. 322) trägt ein identisches Kreuz unter einer Fürstenkrone an einer schwarzen Schleife in Höhe ihrer linken Achsel. Zu den Orden und Ehrenabzeichen adeliger Damen, vgl. oben Kap. II.1.5 Kleidung und Accessoires.

¹¹⁰⁴ Diese Bilder befanden sich 1963 im Besitz der Frau Camilla Härlin, geb. Freiin v. Rolshausen in Stuttgart. Mitteilung Dr. Landbrandtner (LVR – Archivberatungsstelle) mit Verweis auf die Korrespondenz zwischen Georg Siegmund Graf Adelman von Adelmansfelden (Staatliches Amt für Denkmalpflege, Stuttgart) und Rudolf Brandts (Archivberatungsstelle Rheinland) vom 27.4.1963 und 6.8.1963.

¹¹⁰⁵ Zur Bedeutung der Kirschen als Symbol für Frühling und Wachstum im Kinderbild vgl. DIECKHOFF, Reiner: „Die Sprache der Bilder und was es bedeutete, in vergangenen Epochen Kind gewesen zu sein.“, in: *Kindheit in Köln. Die Bestände des Kölnischen Stadtmuseums*. Bearb. Helmut Hane, Köln 1989, S. 20.

Farbauftrag ist dicht, die Farbauswahl leuchtend und hell. Minutiös sind die Stickereien des Seidenkleides wiedergegeben. Ein besonders gelungenes Detail ist der lebendig geschilderte Papagei. Links im Bild erstreckt sich der Garten in die Bildtiefe und löst sich zum Horizont in silbrig-grünen und -blauen Farbnuancen auf. Hierzu bildet im Vordergrund der Ast, auf dem der Papagei sitzt mit seinen klaren Konturen und dem kräftigen Dunkelgrün einen schönen Kontrast. Die Qualität der Malerei, das Motiv des Papageien und die detaillierte Wiedergabe der Kleidung erinnert an das Porträt eines Knaben in Husarenuniform im Museum Kunstpalast Düsseldorf, für welches leider auch kein Maler gesichert ist.¹¹⁰⁶ Durch das Ordensband mit der Medaille des Kölner Damenstifts St. Maria im Kapitol ist das Mädchen als Stiftsdame gekennzeichnet. Aufgrund des Wappens muss es sich um eine Freiin v. Waldbott v. Bassenheim handeln. Wahrscheinlich ist hier eine der Töchter des Freiherrn Clemens August Waldbott v. Bassenheim abgebildet: Entweder die spätere Freifrau v. d. Bongart oder eine ihrer Schwestern.¹¹⁰⁷

Bildnisse unklarer Provenienz

Bei den folgenden Porträts konnte zwar das Modell identifiziert werden, doch ergeben sich hier keine größeren Untergruppen, wodurch die Provenienz der Bilder unbestimmt blieb.

B-Paffendorf-37 und B-Paffendorf-38 sind als freie Kopien zweier Gemälde der Loë'schen Ahnengalerie anzusehen. Es handelt sich um die Porträts des Johann Adolf v. Loë (B-Paffendorf-37, Abb. 430 als Kopie von A-Wissen-7, Abb. 119) und seiner Ehefrau Maria Catharina Anna geb. Freiin v. Wachtendonck (B-Paffendorf-38, Abb. 431 als Kopie von A-Wissen-8, Abb. 120). Bei den Dargestellten handelt es sich um die Eltern der Wilhelmine Edmunde Freifrau Waldbott v. Bassenheim, geb. Freiin v. Loë. Vielleicht wurden die Bildnisse bereits für die Familie Waldbott v. Bassenheim angefertigt oder sie gehören zu den Ergänzungen, welche die Familie Bongart in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beauftragt hat. Ich halte Letzteres für wahrscheinlicher.

¹¹⁰⁶ Die traditionelle Zuschreibung an Johann Jodocus Borchers wurde von Hackspiel-Mickosch abgelehnt. Sie verortet das Bild in den Kreis um Martin van Meytens, vgl. Vortrag 22. Januar 2015 Museum Kunstpalast.

¹¹⁰⁷ Zur Familie vgl. OIETMAN Bd.15, S. 698 f.

Bei dem Bildnis B-Paffendorf-39 (Abb. 432) handelt es sich um ein eindrucksvolles Herrenporträt in ganzer Figur. Dargestellt ist der Deutschordenskomtur Heinrich von Reuschenberg. Das Gemälde ist aufgrund des Alters des Modells und seiner Haartracht in das zweite Viertel des 17. Jahrhunderts zu datieren.¹¹⁰⁸ Damit gehört es zu den frühesten Ganzfigurenporträts dieser Arbeit, auf dem keine hochadelige oder fürstliche Person abgebildet ist. Trotz des mäßigen Erhaltungszustandes und Beeinträchtigungen durch Retuschen erkennt man am Bildaufbau und den sorgfältig geschilderten Details die überdurchschnittliche Qualität des unbekanntes Malers. Bei dem Bild handelt es sich wohl um alten Bongarter Besitz. Das Gemälde dürfte über die Nichte des Dargestellten, der Freifrau Anna Margarete v. d. Bongart, geb. Reuschenberg zu Setterich nach Paffendorf gekommen sein.¹¹⁰⁹

Nicht vor der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam hingegen das Porträt der Gräfin Mauritia v. Walderdorff (B-Paffendorf-40, Abb. 433) nach Paffendorf. Es zeigt die Mutter der Melanie v. d. Bongart, geb. Walderdorff und kann erst nach der Hochzeit Bongart/Walderdorff im Jahre 1852 nach Paffendorf gelangt sein.¹¹¹⁰ Verglichen mit Krevels Bildnissen der Familie Bongart (B-Paffendorf-7 bis 10, Abb. 399–402) ist B-Paffendorf-40 in der Ausführung schwach. Insbesondere die Charakterisierung verschiedener Materialien fällt undifferenziert aus. Das ganze Bild ist in einer einheitlichen sehr dichten Malweise ausgeführt. Da die Dargestellte bereits 1851 verstarb, könnte es sich bei der vorliegenden Arbeit um ein posthumes Porträt oder die Kopie eines Originals handeln.¹¹¹¹

Bildnisse unbekannter Personen

Die Folgenden chronologisch vorgestellten Bildnisse konnten bisher nicht identifiziert werden. Den Anfang macht das Porträt eines Herrn aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Das reichliche Brustbildnis (B-Paffendorf-41, Abb. 434) zeigt einen jungen Mann in einer Rüstung. Der Bildnistyp ist von Honthorst geprägt, womit das Bildnis in die Nähe der

¹¹⁰⁸ Reuschenberg wurden 1634 Deutschordensritter, das Porträt ist also nach diesem Zeitpunkt entstanden, vgl. MERCKES 1983, S. 12.

¹¹⁰⁹ Die Ehe zwischen Johann Bernhard v. d. Bongart und Anna Margarete v. Reuschenberg wurde 1640 geschlossen. Sie starb 1653. Porträts des Ehepaares Bongart/Reuschenberg sind in der Paffendorfer Bildnissammlung nicht vorhanden, vgl. OIETMAN Bd.2, S. 387 und MERCKES 1983, S. 25.

¹¹¹⁰ OIETMAN Bd.1, S. 559 und OIETMAN Bd.2, S. 393.

¹¹¹¹ Für die Lebensdaten des Modells, vgl. GHdA Bd. 18, S. 453.

Porträts B-Paffendorf-4, 32 und 42 (Abb. 396, 424 und 435) rückt. Als Pendant zu B-Paffendorf-4 und B-Paffendorf-32 scheidet es aus, da keine Ähnlichkeit zum Freiherr Dietrich Carl v. Wylich als Ehemann sowohl von Odilia v. d. Bongart (B-Paffendorf-4) als auch der Raba v. Wachtendonck (B-Paffendorf-32) besteht.¹¹¹² Das Herrenporträt ist von überdurchschnittlicher Qualität. Die Wiedergabe des Inkarnats zeichnet sich durch eine detaillierte, nie veristische Genauigkeit aus. Die leicht geröteten Wangen, der bläuliche Bartschatten und die Lippen sind mit einer differenzierten Farbigkeit erfasst. Die Struktur des Kopfes, der Verlauf des Nasenrückens, der Ansatz der Augenhöhlen und des Kinns sind präzise durch Licht- und Schattenwerte gekennzeichnet. Dabei ist der Farbauftrag und damit die Wirkung der Epidermis ebenmäßig. Der unbekannte Maler setzt den Fokus der Lichtregie auf den sensibel und sorgfältig wiedergegebenen Kopf, die übrigen Bildelemente treten in ein starkes Dunkel. Neben der Ausführung ist auch der Erhaltungszustand außergewöhnlich gut.

Das Damenbildnis B-Paffendorf-42 (Abb. 435) wurde schon mehrfach erwähnt. Es entspricht in der Komposition den Porträts B-Paffendorf-4 und B-Paffendorf-32 (Abb. 396 und 424), wobei die malerische Ausführung und die Gestaltung der Schmuckstücke und des Dekolletés nahezu identisch mit B-Paffendorf-32 sind. Aus diesem Grund erscheint mir ein enger historischer Zusammenhang mit dem Modell von B-Paffendorf-32 wahrscheinlich. Da das Wappen bisher nicht gedeutet werden konnte, muss eine Identifizierung der Dame unterbleiben.

Das männliche Modell auf dem Brustbild (B-Paffendorf-43, Abb. 436) ist mit kräftigem Doppelkinn und ausgeprägten Nasolabialfalten in vorgeschrittenem Alter dargestellt. Aufgrund der Haartracht und des Gustav-Adolf-Bartes ist das Porträt in die Mitte des 17. Jahrhunderts zu datieren. Die schwarze weitgeschnittene Kleidung mit dem weißen, breiten Schulterkragen erinnert an einen Talar oder eine Mozetta. Weitere Hinweise auf ein kirchliches Amt finden sich jedoch nicht. Das Bild ist von reduzierter Farbigkeit und überzeugt durch die ungeschönte Wiedergabe der lebensnah geschilderten Physiognomie.

¹¹¹² Sein Porträt befindet sich in der Sammlung Wylich (Abb. 49/1993), vgl. unten Kap. VIII. Exkurs 1 Weitere Sammlungen.

Ähnlich wie B-Paffendorf-41 zeigt auch das Herrenporträt B-Paffendorf-44 eine überdurchschnittliche Qualität. Das Halbfigurenporträt lässt sich aufgrund der Haartracht und der Krawattenform in die Mitte der 1670er Jahre datieren. Nur bei wenigen Spitzenwerken der untersuchten Sammlungen findet sich eine vergleichbare künstlerische Qualität, die über eine anatomische, räumliche, lichttechnische Kongruenz hinausgeht und eine lebensnahe Physiognomie, farbharmonisch unter hervorragender Beobachtung der Eigenschaften der geschilderten Materialität wiedergibt. Das Bild ist zu gut, um 1675 im Rheinland entstanden zu sein, selbst an den hiesigen Höfen findet sich in der Zeit nichts Vergleichbares. Vielleicht ließ sich hier ein vermöglicher rheinischer Adelige auf seiner Kavaliertour malen, vielleicht wurde das Bild erst später als Kunstwerk erworben oder es stellt die hervorragende historistische Arbeit eines Künstlers des 19. Jahrhunderts dar. Es könnte sich bei dem Modell auch um einen auswärtigen Adligen handeln.¹¹¹³

Das Herrenporträt (B-Paffendorf-45, Abb. 438) ist aufgrund der dunklen Allongeperrücke *à deux points* um 1700 zu datieren. Der Bildausschnitt ist für ein Brustbild groß gefasst. Der aufgemalte ovale Binnenrahmen überschneidet den Arm oberhalb des Ellenbogens. Durch einen drapierten Umhang werden weite Teile der Schulterpartie verdeckt.

Das Schema mit ovalem Binnenrahmen, reichdrapiertem Schulterumhang und neutralem Hintergrund wiederholt sich bei dem Damenporträt (B-Paffendorf-46, Abb. 439). Allerdings sind Kopf und Oberkörper im Gegensatz zu B-Paffendorf-45 nicht in eine Richtung orientiert. Außerdem schenkt der unbekannte Maler dieses Bildes der Garderobe aus besticktem Stoff und reichem Juwelenbesatz besondere Aufmerksamkeit.

Das durch großflächige Übermalungen entstellte Damenporträt B-Paffendorf-47 (Abb. 440) gehört zum gleichen Typus. Es zeigt die für das rheinische Adelsporträt im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts gängige Körperhaltung: Ein starker Gegensatz zwischen der Ausrichtung des Oberkörpers und des Kopfes, wobei die Wendung des Kopfes nie über das Halbprofil hinausgeht.¹¹¹⁴

¹¹¹³ Eventuell ein Mitglied der Familie Echter zu Mespelbrunn. Vgl. oben Kap. III.B.3 Bildnissammlung Paffendorf.

¹¹¹⁴ Bei dem Modell handelt es sich um Maria Ursula v. Ingelheim, geb. Cämmerer von Worms, Freiin v. Dalberg, ich danke Christiane Eidmann (Museum Schloss Mespelbrunn) für diesen Hinweis.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Zeitlich folgt das Herrenporträt B-Paffendorf-48 (Abb. 441) aus dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts. Ein Halbfigurenporträt, dessen Modell eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Herrn auf B-Paffendorf-5 (Abb. 397) hat. Vielleicht handelt es sich um dieselbe Person oder einen nahen Verwandten? Die Wiedergabe des Gesichts zeigt ein gewissenhaftes Bemühen des unbekanntes Künstlers um eine lebensnahe Schilderung, doch misslang die Darstellung des Oberkörpers.

Von sehr uneinheitlicher Qualität ist das Halbfigurenporträt eines Geistlichen (B-Paffendorf-49, Abb. 442). Das Porträt ist schwer zu datieren, da bei Geistlichen die Kleider- und Perückenmode keine so zuverlässige Datierungshilfe bietet. Die hier dargestellte Stutzperücke war im Untersuchungsraum zwischen 1720 und 1790 verbreitet. Die gelungene Wiedergabe des Kopfes erinnert an die Bildnisse B-Paffendorf-20 und B-Paffendorf-21 (Abb. 412 und 413). Vielleicht handelt es sich auch hier um ein Mitglied der Familie Leerodt-Born. Dazu würde auch das Brustkreuz mit dem Wappen des Erzbistums und Kurfürstentums Trier passen. Grotesk missraten sind die rechte Hand des Modells und das seltsame Tier, auf welchem sie liegt. Hier haben wir es wohl mit späteren Ergänzungen von fremder Hand zu tun.

Den Abschluss der Bildnissammlung Paffendorf bilden zwei Herrscherporträts aus dem 18. Jahrhundert. B-Paffendorf-50 (Abb. 443) zeigt den Römischen Kaiser Franz I. (1708–65) als Halbfigurenporträt in Rüstung mit Hermelinmantel. Um seinen Hals trägt er den Orden vom Goldenen Vlies an einem roten Band. Im Hintergrund sieht man die Krone des Heiligen Römischen Reiches. Aufgrund des Formates und der Komposition handelt es sich höchstwahrscheinlich um eine Ausschnittkopie. Doch konnte bisher weder das Originalbild noch der Künstler bestimmt werden.

Die Identifizierung von B-Paffendorf-51 (Abb. 444) ist nicht eindeutig auszumachen. Es handelt sich entweder um den Kurfürsten Johann Wilhelm v. d. Pfalz oder seinen Bruder und Nachfolger Karl (III.) Philipp v. d. Pfalz. Das reichliche Brustbild zeigt einen Herrn in Rüstung mit Hermelinmantel und hellblonder Allongeperücke. Um seinen Hals trägt er den Hubertus-Orden und das Goldene Vlies an dazugehörigen Collanen. Auch hier dürfte es sich um die Ausschnittkopie eines großformatigen Herrscherbilds handeln.

VIII. Anhang

Geyr-Caen

Die Bildnissammlung Caen entstand im Verlauf des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus unterschiedlichen Provenienzen. Seit 1876 war ein Zweig der Familie Geyr von Schweppenburg in Caen ansässig. Der Freiherr Johann Rudolf Adolf Geyr v. Schweppenburg hatte von den verwandten Grafen v. Varo die Häuser Caen, Vlassrath und Holtheyde und den damit verbundenen Kunstbesitz geerbt. Seine Ehefrau brachte 1899 das Haus und die Kunstsammlung Ingenraedt an die Familie.¹¹¹⁵ Durch die Heirat des Sohnes kam im 20. Jahrhundert noch der Kunstbesitz der Marquis de Villiers hinzu.¹¹¹⁶ Den Kernbestand der Sammlung bilden die Porträts der Familie Geyr v. Schweppenburg und v. Varo, die ab 1876 in Caen vereinigt wurden.¹¹¹⁷ Dabei handelt es sich in erster Linie um Porträts der Geyr v. Schweppenburg aus dem 19. Jahrhundert und die Bildnisse der v. Varo des 17. bis 19. Jahrhunderts.¹¹¹⁸ Dazu kamen Gemälde, die aus der Erbschaft v. Becker stammten und aus Müddersheim übernommen wurden.¹¹¹⁹

Die Provenienz Ingenraedt umfasst die Porträts der Familien Ruys, Haen, Winckel, Verheijen, Wevelinckhoven und Dulcken. Es handelt sich dabei um die vormaligen Besitzer von Ingenraedt und deren engste Verwandte vom 16. bis zum 19. Jahrhundert.¹¹²⁰ Die Kunstsammlung der Marquise v. Villiers beinhaltete nur einzelne Porträts verwandter Familien.¹¹²¹

Die Sammlung Caen wurde vor wenigen Jahren geteilt und befindet sich heute an verschiedenen Standorten. Für diese Arbeit konnte nur ein Teil inventarisiert werden.¹¹²²

¹¹¹⁵ *Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 79 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser B, Bd. VIII., hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1982, S. 96.

¹¹¹⁶ Die Porträts der Familie Villiers stammen ursprünglich aus dem Haus Tempelhof und sind infolge der Heirat von Maximilian Joseph Geyr v. Schweppenburg mit Eugenie Gräfin v. Villiers (1903) in die Sammlung Caen gelangt, vgl. ebd.

¹¹¹⁷ Die Grafen de Varo besaß das Haus Caen seit 1657/8. Im Jahr 1876 erbten es ein Zweig der Freiherren Geyr v. Schweppenburg, der in der Folge dort seinen Sitz nahm, vgl. CLEMEN 1891, S.76.

¹¹¹⁸ Der Hauptbestand der historischen Familienporträts (Geyr v. Schweppenburg) blieb beim Müddersheimer Zweig. siehe oben Kap. VIII. Exkurs 1 Abschnitt Müddersheim.

¹¹¹⁹ Zur Erbteilung vgl. S. 165.

¹¹²⁰ CLEMEN 1891, S. 231.

¹¹²¹ B-Caen-33 (Abb. 477) und C-Caen-34 (Abb. 478).

¹¹²² Durch Reproduktionen der Bildnisse, die im Regionaal Historisch Centrum Limburg in Maastricht eingesehen werden konnten, war es möglich den Gesamtbestand zu überblicken.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Zusätzliche Angaben über die Porträts teilte mir Baron Geyr v. Schweppenburg auf der Grundlage eines historischen Inventars vom Ende des 19. Jahrhunderts mit.¹¹²³

Porträts der Geyr v. Schweppenburg zu Caen

Die Porträts der Familie Geyr v. Schweppenburg stammen größtenteils aus dem 19. Jahrhundert. Die Reihe beginnt mit Maximilian Joseph Geyr v. Schweppenburg (B-Caen-1, Abb. 445) und seiner Ehefrau Maria Franziska Rosalie, geb. Gräfin v. Bylandt (B-Caen-2, Abb. 446). Das Bildnis der Gräfin wurde 1866 von Ernst v. Liphart gemalt. Den Ehemann porträtierte Jenny Hippenmeyer im Jahr 1884. Weder in Format noch Komposition sind die Gemälde aufeinander bezogen, eine formale Verbindung ergibt sich lediglich durch die einheitlichen schlichten Holzrahmen und die reduzierte Farbpalette der Bilder.

Die Porträts der Eheleute Johann Rudolf Adolf (B-Caen-3, Abb. 447) und Emerentia Geyr v. Schweppenburg (B-Caen-4, Abb. 448) stammen von einem unbekanntem Maler. Übereinstimmungen in Größe, Rahmung und Bildausschnitt belegen, dass die Bildnisse als Pendants konzipiert wurden, allerdings wurde die klassische Platzierung von Dame und Herr vertauscht.¹¹²⁴

Das Porträt B-Caen-5 (Abb. 449) zeigt Maria Freifrau v. Fürstenberg, geb. Freiin Geyr v. Schweppenburg, eine Cousine des Rudolf Geyr v. Schweppenburg (B-Caen-3). Die Bildgröße stimmt zwar mit der von B-Caen-3 und B-Caen-4 überein, doch wurde die Rahmung des Bildes erneuert, womit seine Stellung zu den beiden anderen Bildern unklar bleibt. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um ein Einzelbild.¹¹²⁵

Insgesamt liegt bei den Gemälden B-Caen-1 bis B-Caen-5 (Abb. 445–449) kein generationenübergreifendes Darstellungskonzept vor. Den Aufbau einer Ahnengalerie hat die Familie offensichtlich nicht betrieben.

Die Bildnisse B-Caen-6 und B-Caen-7 (Abb. 450 und 451) zeigen ein unbekanntes Paar, bei dem es sich laut alten Inschriften und aufgemalten Wappen um die Eheleute „Herbold de Geier“ und „Anna de Geier, C. de Plettenberg“ handeln soll. Zwar gab es im

¹¹²³ Trotz mehrerer Irrtümer handelt es sich hierbei um die zentrale Quelle zum Bildbestand Caen. Das Verzeichnis befindet sich im Privatbesitz der Familie, eine Signatur oder Archivnummer sind nicht vorhanden.

¹¹²⁴ Zu Positionierung vgl. oben Kap. II.1.4 Abschnitt Körper und Raum – Bildnisse von Ehegatten.

¹¹²⁵ Der Abgleich mit dem Gesamtbestand in Maastricht erbrachte keine weiteren Erkenntnisse, so dass man davon ausgehen kann, dass die Übereinstimmungen der Bildgröße zufällig sind.

zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts eine Eheverbindung zwischen den Familien Geyr und Plettenberg, genannt Herting, doch können sich die vorliegenden Porträts aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts nicht auf dieses Paar beziehen. Auch stimmen die Vornamen nicht überein. Möglicherweise handelt es sich um die einzige Tochter der Eheleute Geyr/Plettenberg: Johanna Geyr und ihren Ehemann Christoph Suermond.¹¹²⁶ Die Bilder sind durch Übermalungen entstellt.

Provenienz v. Varo

Seit Mitte des 17. Jahrhunderts war das Haus Caen im Besitz der Familie Varo. Im hier untersuchten Sammlungsteil befinden sich drei Porträts dieser Familie. Bei den Bildnissen B-Caen-8 und 9 (Abb. 452 und 453) handelt es sich um ein Ehepaar. Die Bilder können aufgrund Bildgröße, Bildausschnitt und Bildrahmung als Pendants gelten. Höchstwahrscheinlich sind hier Africain de Varo und seine Frau Johanna Ferdinande de Varo, geb. Michiels de Coelbrandt abgebildet. Beide Gemälde zeigen eine starke Abhängigkeit von den Bildfindungen des Anthonis van Dyck. Das Herrenporträt zeichnet sich durch eine stabile Körperhaltung aus, die durch eine in die Hüfte und eine auf den Kommandostab gestützte Hand betont wird. Um die Hüfte ist eine rote Schärpe gebunden, die mit beiden Enden vertikal vor den Schoß des Herrn fällt. Diese horizontal und vertikal ausgerichteten Elemente festigen die Komposition zusätzlich. Die Dame ist im Gegensatz dazu dynamisch dargestellt. Die offene Körperhaltung, der Faltenwurf von Kleid und Draperie deuten eine Bewegung nach links an. Die Wendung zum Betrachter scheint im Vorbeigehen zu erfolgen. Durch die Schippe ist die Dame als Schäferin gekennzeichnet. Obwohl bei der Toilette auf modische Accessoires, wie Spitzenstoffe verzichtet wurde, ist der hohe Rang der Dame durch die kostbaren Textilien und den Perlenschmuck verdeutlicht. Hier zeigt sich die in den englischen Porträts von van Dyck vorgeprägte Abstraktion der Garderobe, wodurch eine legere und überzeitliche Wirkung erzielt wurde.¹¹²⁷

Mit Graf Karl Ludwig Franz von Varo (B-Caen-10, Abb. 454) starb die Familie Varo 1876 aus.¹¹²⁸ Das Porträt des letzten Grafen v. Varo (B-Caen-10) ist ein Altersporträt. Es ist weder datiert noch signiert, wird aber kurz nach Verleihung des Kronenordens (1863)

¹¹²⁶ OIETMAN Bd.6, S. 463.

¹¹²⁷ GORDENKER 2001, S. 15 f. und 51 f.

¹¹²⁸ Haus Caen, zu dem inzwischen auch die Güter Vlassrath und Holtheyde gehörten, fiel daraufhin an seinen Vetter den Freiherrn Rudolf Geyr v. Schweppenburg. Vgl. Anm. 1115.

entstanden sein. Der circa 70-jährige Herr ist formell gekleidet, trägt unterschiedliche Orden und stützt den rechten Unterarm auf die Lehne eines Sessels. Im Hintergrund sieht man neben klassischen Herrschaftssymbolen, wie einer Säule und einer Draperie auch gefüllte Bücherregale, die einen Hinweis auf die persönliche Neigung des Dargestellten geben.¹¹²⁹

Das konventionelle Gemälde ist im Bereich des Inkarnats malerisch flach und auch die Gestaltung des Tiefenraums überzeugt nicht. Draperie, Säule und Bücherwand erscheinen wie ein gemalter Hintergrund. Durch den beigestellten Sessel erinnert die Komposition an Porträtfotografien im Atelier, bei denen das Modell neben einem realen Möbelstück vor einer gemalten Kulisse abgebildet wurde.

Weitere Porträts von Mitgliedern der Familie Varo haben sich im ausgegliederten Teil der Bildnissammlung erhalten, sind aber durch die Fotografien im Regionaal Historisch Centrum Limburg, Maastricht dokumentiert.¹¹³⁰ Es handelt sich dabei neben Einzelporträts des 17. und 18. Jahrhunderts und einer Reihe von Silhouetten aus den 1780er Jahren, um eine Gruppe von Halbfigurenporträts von 1757, die ein Maler namens Caenen geschaffen hat.¹¹³¹ Eine Ahnengalerie lässt sich aus diesen Beständen jedoch nicht konstruieren.

Provenienz v. Becker

Auch die Bilder aus der Provenienz Becker sind heute auf zwei Standorte verteilt. Hier wurde mit B-Caen-11 (Abb. 455) nur das Porträt der Marianna v. Becker (1728–1752) aufgenommen. Es gehörte zur Familiengalerie v. Becker, die 1786 zwischen den Schwestern Maria Henriette Carolina von Groote, geb. v. Becker und Maria Anna Franziska v. Becker (seit 1790 Freifrau Geyr v. Schweppenburg) geteilt wurde. Im Teilungsinventar taucht das Bildnis unter der Bezeichnung „Frawl Marian“ auf und wurde damals der Maria Anna Franziska v. Becker zugeteilt.¹¹³² Aufgrund der Malweise kann dieses Porträt

¹¹²⁹ Der Graf trug eine umfangreiche Bibliothek zusammen, war naturwissenschaftlich gebildet und sprachbegabt, vgl. HILD 1965, S. 169.

¹¹³⁰ Es handelt sich um eine Fotodokumentation, die ab 1975 von der Commissie Limburgse Iconografie des Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap angelegt wurde und heute als Karteisammlung im Regionaal Historisch Centrum Limburg in Maastricht aufbewahrt wird. [O. Sig.]

¹¹³¹ Wohl Theodorus Caenen, der zu dieser Zeit für den Fürstbischof v. Lüttich arbeitete, vgl. AKL 15, 1997.

¹¹³² Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 34, 5 (Inventar und Originalteilung der Erbschaft Becker).

dem Maler Dominicus van der Smissen zugeschrieben werden. Die Arbeit dürfte zusammen mit dem „D. van der Smissen pinx.“ signierten Porträt der Mutter (B-Rankenberg-77, Abb. 269) um 1750 entstanden sein. Letzteres befindet sich heute in der Sammlung Kempis.¹¹³³

Provenienz Haus Ingenraedt

Die Porträts aus der Provenienz des Hauses Ingenraedt nehmen heute einen prominenten Platz innerhalb der Bildnissammlung Caen ein. Haus Ingenraedt war ab 1626 im Besitz der Familie de Haen. Im Jahr 1719 kam es durch Heirat an die Familie v. Winckel, denen bereits 1753 durch Heirat die v. Wevelinckhoven folgten.¹¹³⁴ Die Familie v. Splinter erwarb das Haus 1792 ebenfalls durch Heirat und vermachte es 1840 an die Familie v. Ruys-Nieuwenbroeck.¹¹³⁵ Von dieser Familie haben es die Geyr v. Schweppenburg 1899 durch Heirat bekommen.¹¹³⁶ Die Porträts der unterschiedlichen Eigentümer von Ingenraedt bilden heute das Gros des hier erfassten Teilbestandes aus Caen.

Am umfangreichsten sind mit zwölf Werken die Bildbestände der Familie Ruys.¹¹³⁷ Drei Bildnisse bilden eine zusammenhängende Untergruppe. Herr Arnold v. Ruys (B-Caen-12, Abb. 456), seine Gattin (B-Caen-13, Abb. 457) und sein Bruder (B-Caen-14, Abb. 458) wurden um die Mitte des 18. Jahrhunderts im Halbfigurenformat porträtiert. Die Bildnisse zeichnen sich durch eine detaillierte Wiedergabe der Garderobe aus. Die optische Verkürzung im Raum und die Proportionen der Körperteile gelingen dem unbekanntem Künstler allerdings nicht überzeugend. Der Gegensatz von kleinteiliger Detailbehandlung und ungelinkter Körperwiedergabe bewirkt einen naiven Bildcharakter, wobei die Bilder als Ensemble ansprechend sind.

Die Porträts B-Caen-15 und 16 (Abb. 459 und 460) zeigen die Eheleute Gerlach Arnold v. Ruys und seine Frau Anna Maria v. Ruys, geb. Scholtessen. Dabei handelt es sich um ovale Bildnisse aus der Mitte der 1680er Jahre. Hochmodisch präsentieren sich

¹¹³³ Vgl. Kap. III.B.2 Bildnissammlung Kempis.

¹¹³⁴ JANSSEN, Mart. Jos.: „Bijdrage tot de Geschiedenis van het huis ›De Gun‹ en zijne bewoners. (Swolgen)“, in: *Limburg's Jaarboek*, Bd. 3, Heft 1, 1896, S. 4–32, S.20 f.

¹¹³⁵ INGENHAAG, Anton: „Constantin von Ruys de Nieuwenbroeck“, in: *Heimatkalender 1951 für den Landkreis Geldern*, 1950. S. 24–25.

¹¹³⁶ *Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der freiherrlichen Häuser*, 61. Jahrgang, Gotha 1911, S. 280.

¹¹³⁷ Vier weitere Porträts mit Mitgliedern der Familie sind fotografisch dokumentiert, befinden sich aber im nicht erfassten Teil der Sammlung Caen, vgl. Anm. 1122.

der Herr in einem japanischen Rock und die Dame in einer hochgetürmten Frisur mit roten Schleifen. Der unbekannte Maler zeigt eine große Liebe für die Details von Kleidung und Frisur. Insgesamt überzeugen diese beiden Bildnisse aufgrund ihrer besseren Komposition, der stimmigen Körperproportionen und der glaubhaften Räumlichkeit der Körper. Der Farbauftrag erfolgte in fein gesetzten Tupfen, wodurch die Bildnisse eine sehr lockere, kaum durch Konturen begrenzte Farbigkeit erhalten.

Das letzte einwandfrei identifizierte Porträt zeigt Constantin v. Ruys-Nieuwenbroeck (B-Caen-17, Abb. 461). Das Bildnis wurde im Todesjahr des Modells von dem Maler Heinrich Windhausen gemalt. Der konventionelle Bildaufbau in Gesellschaftskleidung mit Orden vor neutralem Hintergrund und das, bei frontaler Körperausrichtung, ins Halbprofil gewendete Gesicht erinnern stark an Porträtfotografien. Es ist möglich, dass das Ölgemälde posthum nach einer Fotografie angefertigt wurde. Das Entstehungsjahr des Bildes und die detaillierte, aber leblose Wiedergabe der Physiognomie legen dies nahe.

Bei den Porträts B-Caen-18 und 19 (Abb. 462 und 463) handelt es sich um ovale Halbfigurenporträts aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts. Das Wappen der Dame konnte nicht identifiziert werden, daher bleibt die Identität des Paares vorerst ungeklärt. Aufgrund eindeutiger Übereinstimmungen in Format, Bildgröße und Bildausschnitt bilden diese Porträts eine Gruppe mit zwei Werken aus dem nicht inventarisierten Teil der Bildnissammlung. Jene Bildnisse zeigen Henricus Albert Ruys (1683–1741) und seine Ehefrau Wendelina Josephina Poel (1691–1736).¹¹³⁸ Die Ähnlichkeit zwischen den Herrenbildnissen spricht für ein enges Verwandtschaftsverhältnis: Eventuell handelt es sich bei dem Modell von B-Caen-18 (Abb. 462) um Franciscus Gerardus Ruys (1687–1768), den jüngeren Bruder des Henricus Albert Ruys.¹¹³⁹ Die Bilder mit drapiertem Schulterumhang, kunstvollen und voluminösen Frisuren und gegenläufigen Körper-, Kopf- und Blickrichtungen sind typisch für das erste Viertel des 18. Jahrhunderts.

¹¹³⁸ Neben den hier erwähnten ovalen Porträts der Eheleute Ruys und Poel befinden sich im nicht inventarisierten Teil der Bildnissammlung noch die Jugendporträts der Kinder dieses Paares. Die Bildnisse stammen aus dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts und sind als kleinformatige Ganzfigurenporträts von einem nicht identifizierten Künstler geschaffen worden.

¹¹³⁹ Dieser war seit 1720 mit Catharina Josepha van Aerssen (1702–1732) verheiratet, doch das Wappen auf dem Damenbildnis entspricht keinem der im Rietstap für die verschiedene Familien Aerssen abgebildeten Wappen, vgl. RIETSTAP 1884, S. 13.

Trotz beigefügter Wappen blieb auch die Identität der Modelle von B-Caen-20 und 21 (Abb. 464 und 465) ungeklärt. Lediglich die Zugehörigkeit des Herrn zur Familie Ruys kann als gesichert gelten. Die Bilder können aufgrund der Frisuren und der Kleidung der Dame in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts datiert werden. Der Herr trägt einen schwarzen Talar mit weißem Beffchen, die Dame ein blaues Fantasiekleid mit goldenem Litzenbesatz und einen roten Umhang. Durch einen goldbraunen Schleier, der in dem gepuderten Haar befestigt ist, bekommt die Kleidung der Dame einen extravaganten Charakter. Trotz des starken farblichen Kontrastes der Bildnisse und den Unterschieden der Kleidung handelt es sich aufgrund der Bildgröße, der Rahmung und des Bildausschnitts eindeutig um Pendants.

B-Caen-22 und 23 (Abb. 466 und 467) werden im Inventar¹¹⁴⁰ ebenfalls als Porträts von Mitgliedern der Familie Ruys geführt. B-Caen-22 wurde im Jahre 1636 von dem Maler HD Byens gemalt. Das nachträglich hinzugefügte Wappen bezieht sich auf die Familien Ruys und d'Ennetières.¹¹⁴¹ Sollte das Wappen tatsächlich in Verbindung zum Gemälde stehen, käme als Modell einer der Söhne von Gerlach Ruys und Antoinette d'Ennetières infrage. Das Porträt ist von guter Qualität und zeichnet sich durch eine glaubhafte Physiognomie, einer routinierten Wiedergabe von Inkarnat und Haar und ein sorgfältig durch das Licht modellierte Körpervolumen aus. Allerdings ist der Umraum im Verhältnis zur Person zu groß geraten, wodurch das Modell etwas verloren wirkt.

B-Caen-23 (Abb. 467) soll laut Überlieferung ebenfalls einen Herrn v. Ruys zeigen, doch wird dies weder durch Wappen noch durch Inschriften untermauert. Das ovale Brustbild ist malerisch und kompositionell von äußerster Zurückhaltung. Der Hintergrund, das Wams und der Kragen bilden die reduzierten monochromen Flächen des Bildes. Der malerische Aufwand konzentriert sich auf das Gesicht. Trotz größerer Retuschen und Übermalungen bleibt die Schilderung von Knochenstruktur und Epidermis künstlerisch überzeugend.

¹¹⁴⁰ Die mündlichen Hinweise aus dem Inventar der Bildnisse verdanke ich Baron Geyr v. Schweppen-
burg.

¹¹⁴¹ Im ersten und vierten Feld das Wappen Ruys, im zweiten und dritten Feld das abgewandelte Wappen der Familie d'Ennetières, hier wurde eins der drei goldenen Schilder im blauen Feld durch ein Wagenrad ersetzt, vgl. RIETSTAP 1884, S. 616.

Eine zweite Familie, deren Geschichte eng mit dem Haus Ingenraedt verknüpft ist und von deren Mitgliedern sich Porträts in der Sammlung Caen erhalten haben, ist die Familie de Haen. Im Jahre 1626 kauften der geldrische Rat Arnold de Haen und sein Bruder Martin das Haus Ingenraedt, welches bis Mitte des 18. Jahrhunderts in der Familie Haen verblieb.¹¹⁴²

Die Porträts B-Caen-24–26 zeigen Mitglieder der Familie de Haen, wobei nicht geklärt ist, um welche Personen es sich hierbei handelt. Nur auf dem Porträt B-Caen-25 findet sich ein Hinweis zum Modell. Eine unvollständige Inschrift auf der Rückseite des Keilrahmens weist die Dargestellte als Henrica van Steenberg, die Gattin des Wilhelmus oder Arnold v. Haen aus. Bildgröße und Rahmung legen nahe, dass es sich bei B-Caen-24 und 25 um Pendants handelt.

Das Porträt des Herrn (B-Caen-24, Abb. 468) ist 1624 datiert und von höchst heterogener Qualität: während der Kopf lebensnah charakterisiert wurde und weite Teile der Kleidung geschickt und detailliert geschildert werden, ist die räumliche Lage und die Verkürzung der Arme und Hände missglückt. Ebenso fallen der flach gemalte Hintergrund und der beige stellte Tisch in der künstlerischen Qualität stark ab. Das Bildnis der Dame (B-Caen-25, Abb. 469) wurde im Bereich des Gesichts stark retuschiert, weshalb die Gesichtszüge schematisch wirken und ein Vergleich mit dem Herrenporträt unmöglich ist.

Das dritte Bild der Reihe (B-Caen-26, Abb. 470) zeigt, laut beigefügten Wappen, ebenfalls ein Mitglied der Familie Haen. Das Porträt auf 1615 datiert und zeigt einen älteren Herrn mit weißem Haar, einem Schnauz- und Kinnbart. Das Bild ist etwas größer als die vorhergehenden Nummern und künstlerisch hochwertiger. Besonders eindrucksvoll gelang dem unbekanntem Künstler die Wiedergabe des Kopfes. Ins Halbprofil gedreht und von einer Tellerkrause gerahmt sind die Verkürzungen von Gesicht und Kragen hervorragend bewältigt. Das Relief der Gesichtszüge ist in den Lichtwerten präzise modelliert und ergibt eine charakteristische und sehr authentisch wirkende Physiognomie. Die schwarze Kleidung ist in den Details der Stofftextur und des Schnittes erfasst. Die Kör-

¹¹⁴² Zum Kauf von Ingenraedt durch die Brüder de Haen, vgl. CLEMEN 1891, S. 231, zur Familie de Haen, vgl. MOLHUYSEN 1930, Sp. 258 f.

perhaltung und die Verkürzung der Arme sind plausibel wiedergegeben. Auch das Verhältnis der Person zur umgebenden Bildfläche ist ausgewogen. Leider sind weder Maler noch Modell überliefert.

Nach der Familie Haen kam Ingenraedt zwischen 1743 und 1750 im Besitz der Familie Winckel. Dieser Familie lassen sich zwei Porträts zuordnen. B-Caen-27 (Abb. 471) zeigt eine junge Frau und wurde von dem Maler H Bloemaert um die Mitte des 17. Jahrhunderts ausgeführt. Neben dem Inkarnat kommen nur die Farben Schwarz, Weiß und Braun zum Einsatz, wodurch ein sehr zurückhaltender und vornehmer Gesamteindruck entsteht. Dieser wird durch die Höhungen und Lichtreflexe im Bereich des Gesichts und der Schmuckstücke gesteigert. Das plastische Volumen des Kopfes ist sensibel modelliert, doch fällt im Bereich der Frisur die monotone Wiedergabe der einzelnen Locken auf. Durch das gemalte ovale Rahmenmotiv wird der rechte Arm der Dame in Höhe des Ellenbogens überschritten. Die Oberarme sind eng an den Oberkörper gedrückt. Diese Körperhaltung und das anspruchsvolle Motiv der linken Hand, mit der die Frau auf Höhe der Brust eine wehende Draperie festhält, wirken in der Enge der Bildfläche gedrängt. Räumlich und anatomisch hat Bloemaert die Wiedergabe der linken Hand nicht bewältigt.

Das Herrenporträt B-Caen-28 (Abb. 472) zeigt ein Mitglied der Familie Winckel im Talar. Der Dargestellte sitzt nach links gerichtet auf einem Lehnstuhl vor einem Vorhang. Den Oberkörper wendet er mit einer Drehung zum Betrachter und hält ihm über einen beigestellten Tisch ein Schriftstück entgegen. Das Bild ist durch die Inschrift auf dem gemalten Brief 1712 datiert.¹¹⁴³ Die vielfältigen Raumschichten des Bildes und deren Verbindung durch Bewegungsmotiv und Ausrichtung des Modells sind nicht überzeugend wiedergegeben. Die Verkürzungen des Arms und die Wiedergabe der Hände sind misslungen.

Nicht zu klären war bisher, welcher Familie das Ehepaar auf den Porträts B-Caen-29 und 30 (Abb. 473 und 474) zuzurechnen ist. In dem Inventar des 19. Jahrhunderts werden die Bilder als Porträts eines Drossart van der Heyden und seine Ehefrau, einer geborenen v. Estvelt geführt, doch scheint hier ein Fehler vorzuliegen. Die Namen zweier Familien,

¹¹⁴³ Welches Mitglied der Familie Winckel abgebildet worden ist, konnte aufgrund mangelnder genealogischer Nachrichten nicht ermittelt werden.

die im Verlauf des 17. Jahrhunderts in die Familie v. Wevelinckhoven einheirateten, sind im Inventar vermischt: Peter van Wevelinckhoven war mit Maria van der Heyden verheiratet, deren gemeinsame Tochter Catharina heiratete 1699 Hendrik Verheijen van Estvelt.¹¹⁴⁴ Diese Indizien weisen darauf hin, dass es sich bei diesen Porträts um Bilder aus dem Umkreis der Familie Wevelinckhoven handelt und man sie damit der Provenienz Haus Ingenraedt zurechnen kann. Die hochrepräsentativen und großformatigen Sitzporträts stammen der Haartracht und Garderobe nach zu urteilen aus der Zeit um 1670.

Gesichert ist die Familie Wevelinckhoven nur mit einem Porträt vertreten. B-Caen- 31 (Abb. 475) zeigt laut Inventar den „Bischof v. Wevelinckhoven“. Zwar war kein Mitglied der Familie jemals Bischof, doch lässt sich der Geistliche plausibel als Petrus Goswin v. Wevelinckhoven (1760–1820) identifizieren. Dieser war seit 1782 Kanoniker an der Domkirche zu Roermond und wurde 1804 Kanoniker an der Kathedrale St. Paulus zu Lüttich.¹¹⁴⁵

Das letzte Porträt der Provenienz Haus Ingenraedt ist das ganzfigurige Bildnis eines Fräulein Dulcken (B-Caen-32, Abb. 476). Auch für dieses Porträt erfolgte die Identifizierung durch das mehrfach erwähnte Inventar, jedoch gibt es auf dem Bild keine weiteren Hinweise, durch die diese Zuweisung gestützt wird. Die Familie Dulcken war sowohl über die de Haen als auch über die v. Wevelinckhoven mit der Familie v. Winckel verwandt. Woher das Bild stammt und wen es zeigt ist daher nicht mehr zu klären.¹¹⁴⁶ Dargestellt ist ein junges Mädchen in einem barocken Garten. Ein langes auf dem Boden schleppendes Kleid verunklärt die Proportionen der Figur und lässt kein plausibles Stand- oder Schrittmotiv erkennen. Die Oberarme und die Armbeugen sind unter dem Stoff der Ärmel und eines Umhangs verborgen. Dieser Umhang ist von hinten über die linke Armbeuge des Models nach vorne geführt und dient dem Mädchen zum Transport von Rosen. Die Tektonik der Figur ist vom Künstler nicht bewältigt worden. Das Motiv der Armhaltung mit dem Umhang und den darin befindlichen Rosen wirkt unmotiviert und steif. Die Farbgebung ist allerdings sehr harmonisch und die silbrigen Reflexe der Kleiderstoffe mit

¹¹⁴⁴ VAN BEURDEN, Alexander Franciscus: *Boxmeer: geschiedenis van de parochie, het klooster der carmelieten, O.L.V. broeders en het H. Bloed*, Roermond 1897, S. 316 und HUIJSMANS, J.: „De familie van Wevelinckhoven“, in: *Limburg's Jaarboek*, Nr. 26, 1920, S. 138–142, hier S. 138 f.

¹¹⁴⁵ JANSSEN 1896, S.20.

¹¹⁴⁶ Zu den verwandtschaftlichen Verbindungen zwischen den Familie Dulcken, Haen, Wevelinckhoven und Winckel, vgl. ebd., S. 18 f.

großer Sorgfalt wiedergegeben. Aufgrund der summarischen Wiedergabe des Gewands ist davon auszugehen, dass das Bild entweder stark übermalt wurde oder die Kopie eines inzwischen verlorengegangenen Originals darstellt.

Provenienz Villers

Zwei Bilder der Sammlung geben Mitglieder der Familie Villers wieder. Das ältere Bildnis (B-Caen-33, Abb. 477) stammt aus dem zweiten Viertel des 19. Jahrhundert und zeigt eine Gräfin Villers-Grignoncourt. Dabei wird es sich um eine der drei Töchter des Grafen Jacob Ludwig Gisbert v. Villers-Grignoncourt handeln.¹¹⁴⁷

Das Porträt zeichnet sich durch den starken Kontrast des hellen Inkarnats mit den Schwarztönen des Kleids und des Hintergrunds aus. Der große Gegensatz von Hell und Dunkel lässt das Gesicht und das Dekolleté stark hervortreten. Auf den zweiten Blick entdeckt der Betrachter eine Fülle von Details, die vom Künstler mit Sorgfalt wiedergegeben wurden: das kunstvoll gekräuselte Haar, die filigranen Schmuckstücke, die Falten und der Glanz des schwarzen Seidenstoffs. Dieser Gegensatz zwischen dem prominenten Hell-Dunkel-Kontrast und der dichten Vielfalt von Sekundärstrukturen gibt dem Gemälde einen besonderen Reiz.

Das zweite Porträt aus der Familie Villers wurde 1892 von dem Maler Léon Herbo angefertigt und zeigt die Marquise Maria v. Villers, geb. v. Nispen zu Sevenaer (B-Caen-34, Abb. 478): ein routiniert gemaltes konservatives Bildnis.

Die Tochter der Marquise heiratete 1903 den Freiherrn Maximilian Geyr v. Schwepenburg. Durch diese Verbindung gelangten die beiden Porträts aus Haus Tempelhof in die Sammlung Caen.

Bei den Porträts B-Caen-35 und 36 ist zwar die Identität der dargestellten Personen bekannt, doch ließ sich nicht klären, auf welchem Wege die Bildnisse in die Sammlung Caen gelangt sind.

¹¹⁴⁷ OIOTMAN Bd.5, S. 724.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

B-Caen-35 (Abb. 479) zeigt Johan de Liefde, den Vizeadmiral von Holland und Westfriesland. Es handelt sich um eine verkleinerte Kopie nach dem Porträt von Bartholomäus van der Helst, das sich heute im Rijksmuseum in Amsterdam (Abb. 480) befindet.¹¹⁴⁸

Das Bildnis B-Caen-36 (Abb. 481) stellt laut Inschrift Anselmus de Siegen da. Dieser stammt aus einer Kölnischen Patrizierfamilie und war als Geistlicher in das Kloster Corvey eingetreten. Für keine der beiden Personen war eine Verbindung zur Familie Geyr v. Schweppenburg nachzuweisen, weshalb auch nicht geklärt werden konnte, aus welcher Provenienz diese Bilder stammen.

Elf Bildnisse der Sammlung Caen zeigen Personen, die bisher nicht identifiziert werden konnten. Diese Bildnisse B-Caen-37–47 sollen der Vollständigkeit halber kurz in chronologischer Reihe besprochen werden.

Laut Inschrift stammt das Porträt B-Caen-37 (Abb. 482) aus dem Jahre 1573 und zeigt eine 58-jährige Dame. Dem Wappen nach könnte es sich um ein Mitglied der Familie de Bam handeln, doch war weder zu klären, wer genau abgebildet ist, noch in welcher Verbindung das Porträt zu der Sammlung Caen steht. Das Bild ist in lasierenden Farben auf Holz gemalt. Sowohl die Kleidung als auch die Gesichtszüge wurden vom Künstler nur summarisch und glatt wiedergegeben, woraus eine flache Wirkung resultiert.

Das Damenporträt B-Caen-38 (Abb. 483) von ca. 1620 ist künstlerisch viel stärker. Das Halbfigurenbildnis aus dem Umkreis des Malers van Mierevelt, zeichnet sich durch die eindrucksvolle Wiedergabe der Kleidung und der Physiognomie aus.

Ein weiteres Damenbildnis (B-Caen-39, Abb. 484) entstand um die Mitte des 17. Jahrhunderts und weist Parallelen zu dem Porträt B-Caen-27 (Abb. 471) des Malers Hendrick Bloemaert auf. Insbesondere ähneln sich die eng am Körper liegenden Oberarme und die schematische Behandlung der Frisur. Auch die Bildgrößen sind nahezu identisch. In der Modellierung der Stoffe ist Bloemaert allerdings stärker.

Kompositionell schließt sich an diese Porträts das Bildnis B-Caen-40 (Abb. 485) an. Auch hier handelt es sich um ein Damenbildnis im Halbprofil, das durch einen gemalten ovalen Rahmen gefasst wird. Die künstlerische Ausführung von B-Caen-40 steht allerdings hinter B-Caen-27 und 39 (Abb. 471 und 484) zurück. Der Künstler vermochte dem

¹¹⁴⁸ Rijksmuseum Amsterdam, Inventarnummer A 832.

Gesicht und der Kleidung keine räumliche Tiefe zu geben. Die Bildwirkung wird durch umfangreiche Retuschen und den schlechten Erhaltungszustand zusätzlich beeinträchtigt.

Auch B-Caen-41 (Abb. 486) ist ein Damenbildnis in halber Figur von Mitte des 17. Jahrhunderts. Der Bildaufbau entspricht dem gerade beschriebenen Typus: Ovaler gemalter Rahmen, seitliche Körperausrichtung, Wendung des Kopfes ins Halbprofil entsprechend der Körperrichtung. Ungewöhnlich ist der weiße Kragen, der den Bereich des Dekolletés kegelförmig bis zum Hals bedeckt, an der Vorderseite offensteht und mit einem mittig platzierten Schmuckstück am Mieder befestigt ist.

Zeitlich folgt ein Herrenporträt (B-Caen-42, Abb. 487) in römisch-antikem Kostüm. Das Bild ist 1674 datiert und zeigt in der Körperhaltung des Modells deutlich den Übergang zur bewegten und raumgreifenden Positur, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zum Standard für das rheinische Adelsporträt wird.¹¹⁴⁹

Besonders aufwändig ist das Damenporträt B-Caen-43 (Abb. 488) gestaltet. Die Ausstattung mit Draperie und Landschaftshintergrund passt zur luxuriösen Toilette der Dame. Kopf und Körper sind hier zur gleichen Seite gewendet und lassen damit die für die Zeit typische Körpertorsion vermissen. Im Ausgleich dafür forciert der Künstler die Tiefenstaffelung des Bildes durch die Armhaltung und die komplizierte Führung der Draperie, so dass doch das raumgreifende Element des hochbarocken Adelsporträts dominiert. Blüten und Perlenschmuck werden in elegant gespreizten Gesten präsentiert und unterstreichen den hohen gesellschaftlichen Anspruch des Modells.

Wesentlich kleiner im Format und in der Ausführung schlichter ist das Damenbildnis B-Caen-44 (Abb. 489). Hier findet sich die gegenläufige Ausrichtung von Kopf und Oberkörper, die bis weit in das 18. Jahrhundert vorbildlich blieb. Das Bild ist durch einen auffälligen Gegensatz gekennzeichnet. Während der Kopf räumlich überzeugend dargestellt wurde, fällt eine verwaschene und flächige Ausführung der Kleidung künstlerisch ab. Besonders der Bereich der Ärmel und der Brust lassen einen plausiblen Zusammenhang mit der Körperanatomie vermissen.

B-Caen-45 (Abb. 490) – ein Herrenporträt aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts – ist stark übermalt und retuschiert worden. Die wenigen originalen Stellen im Bereich

¹¹⁴⁹ Vgl. oben Kap. II.1.4 Körper und Raum.

der Augen, der Nase und des linken Arms lassen noch eine Malerei solider Qualität erkennen. Besonders die verschiedenartigen Lichtreflexe auf der Rüstung, in den Augen und auf dem Nasenrücken zeugen von einer sorgfältigen Beobachtung und Ausführung.

Im Jahr 1742 schuf der Maler Pierre Frédéric de la Croix das Herrenporträt B-Caen-46 (Abb. 491). Es handelt sich um ein konservatives Bildschema mit gleichgerichteter Kopf- und Körperhaltung und geschlossener Körperkontur. Farblich überwiegen neben dem Inkarnat und der gepuderten Perücke gedämpfte Grau- und Brauntöne. An der Front des Justaucorps blitzt das leuchtend blaue Innenfutter auf und bildet einen geschmackvollen Farbkontrast zur farblichen Grundstimmung des Bildes. Ein Effekt, dessen sich auch Chardin des Öfteren bediente.

Das letzte Einzelbildnis B-Caen-47 (Abb. 492) zeigt einen jungen Mann aus der Zeit um 1825. Es ist ein kleinformatiges Bildnis, dessen Rahmung große Ähnlichkeiten mit der von B-Caen-33 (Abb. 477) hat. Auch das rotbraune Haar und das schmale Gesicht mit den hohen Wangenknochen erinnert an die junge Frau von B-Caen-33. Eventuell handelt es sich hier um ein weiteres Mitglied der Familie Villers. In Frage kommt Ludwig Viktor Marquis von Villers (1810–1881). Er war ein Bruder des Modells auf B-Caen-33 und brachte durch seine Ehe mit Elisabeth Thekla Freiin v. Salis-Soglio das Gut Tempelhof in den Besitz der Villers¹¹⁵⁰. Bezeichnend für die Entstehungszeit ist die geringe Größe des Bildes.

Das große Familienporträt des Malers Pottgießer (B-Caen-48, Abb. 493) nimmt in der Bildnissammlung Caen einen herausragenden Rang ein. Das Porträt zeigt einen Herrn mit seiner Gattin und zwei Töchtern, wobei die Eltern als David und Abigail dargestellt sind. Die reiche Staffage des Rollenporträts besteht aus zwei Dienerinnen – als Assistenzfiguren der Dame – und einem Soldaten mit antikem Helm, der das Pferd von König David hält. Die bewegte Szene zeigt die Übergabe der Brote an den siegreichen David. Während die Frauen auf dem Bild in der Kleidung der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wiedergegeben wurden, tragen die Männer ein antikisierendes Kostüm. Die Personen wurden

¹¹⁵⁰ OIOTMAN Bd.5, S. 724.

bisher als Rudolf Geyr v. Schweppenburg und seine Familie identifiziert. Diese Zuweisung muss abgelehnt werden. Das Porträt lässt sich anhand von Nachlassinventaren bis in das Jahr 1755 zurückverfolgen:

Am 24. Oktober 1755 begann der Maler Schmitz mit der Inventarisierung der Gemälde im Sterbehaus der Eheleute Herwegh in Köln. Das Bild wird als „N: 214 Ein groß Familie Stück von Pott/ =gieser Original“ gelistet und hing im oberen Saal des Sterbehauses. Mit einem Taxwert von 80 Reichstalern war es das teuerste Porträt der Sammlung Herwegh. Die Bildbestände wurden damals in fünf gleichwertige Lose geteilt, wobei das Familienporträt von Pottgießer der Frau Maria Ursula v. Becker, geb. Herwegh (1726–1785) zu-fiel.¹¹⁵¹

Als 31 Jahre später der Nachlass der Eheleute Becker zwischen den beiden Töchtern Maria Henriette Carolina v. Groote (geb. v. Becker) und Maria Anna Franziska v. Becker geteilt wurde, tauchte das Bild erneut auf. Diesmal wurde es unter Nummer 124 mit 100 Reichstalern bewertet und fiel an Maria Anna Franziska v. Becker.¹¹⁵² Durch ihre Ehe mit dem Freiherrn Cornelius Joseph Geyr v. Schweppenburg kam das Porträt an diese Familie und gelangt über den Sohn Maximilian Joseph Geyr v. Schweppenburg in die Sammlung von Haus Caen. Vor diesem Hintergrund kommen als Modelle die Familien Herwegh, Horn gen. Goldschmidt, Junckersdorff oder Snellen infrage.¹¹⁵³

Den Abschluss der Sammlung Caen bildet ein Doppelporträt (B-Caen-49, Abb. 494). Laut Überlieferung handelt es sich bei den Dargestellten um zwei Kinder der Familie Ruys, die an der Pest verstarben. Die Gruppe mit den Kindern und einem Schoßhund bildet eine von links nach rechts ansteigende Diagonale. Das jüngere Kind und der Hund sind dem älteren Kind in Platzierung und Blickrichtung untergeordnet. Der Blick des älteren Kindes aus dem Bild hinaus auf den Betrachter betont seine herausgehobene Position zusätzlich. Antikisierende Kostüme und ein formaler Garten bilden das gediegene Setting. Die raumgreifende Körperhaltung unterstreicht den repräsentativen Charakter

¹¹⁵¹ Zu den Lebensdaten der Maria Ursula v. Becker vgl. Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 825, [o. Pag. M.W.]: Genealogische Aufzeichnungen des Max v. Kempis, darin die Stammtafel der Familie v. Becker.

¹¹⁵² Archiv Burg Müddersheim Akten Nr. 34, 5 [Nachlassteilung der Schwestern Maria Henriette Carolina v. Groote (geb. v. Becker) und Maria Anna Franziska v. Becker].

¹¹⁵³ OIOTMAN Bd.8, S. 194.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

des Porträts. Die Tiefenstaffelung im Aufbau der Gruppe und der Szenerie und die gegenläufigen Bewegungsmotive in der Ausrichtung der verschiedenen Körperteile sind ebenso wie die kompliziert arrangierten Kleidungsstücke typisch für das hochbarocke Adelsbildnis. Die Farbpalette ist ungewöhnlich grell.

Abercron-Frens

Von den in dieser Arbeit untersuchten Beständen ragt die Bildnissammlung Schloss Frens in zweierlei Hinsicht heraus. Zum einen gehört zu dieser Sammlung das größte Gruppenbildnis der Region, zum andern findet sich hier eine besonders umfangreiche und einheitlich gestaltete Ahnengalerie. Diese Ahnengalerie bildet ohne Frage den wichtigsten Bestandteil der Frenser Bildnissammlung. Ihr wurde bereits ein eigenes Kapitel gewidmet, daher werden hier nur die übrigen Bestände der Sammlung besprochen.

Porträts der Beissel v. Gymnich

Die größte Gruppe innerhalb der Sammlung bilden die um 1920 vom Maler v. Bonin angefertigten Porträts. Die Bildnisse B-Frens-21 und 22 (Abb. 495 und 496) zeigen den Grafen Karl Friedrich Beissel v. Gymnich und seine Ehefrau Ines, geb. Freiin v. Romberg. Die Hochzeit des Paares im Jahr 1920 dürfte der Anlass für die Entstehung der Bildnisse gewesen sein. Der Graf (B-Frens-21) trägt eine feldgraue Ulanka mit dem Verwundetenabzeichen und dem Eisernen Kreuz, die ihn als aktiven Teilnehmer des Ersten Weltkriegs auszeichnen. Die Gräfin (B-Frens-22) hat das lange Haar zu einer geflochtenen Krone aufgesteckt, wobei sich im lockeren Volumen des eingeschlagenen Haares noch die Haarmode der Kaiserzeit anklingt. Die ovalen Rahmen im Stil des Neubarock weisen die Bildnisse als Pendants aus und passen stilistisch zur Ausstattung der Festsäle des Schlosses Frens. Die Ausrichtung des Paares erfolgt gegenläufig zum traditionellen Schema, denn die Dame nimmt vom Betrachter aus gesehen die linke, also die männliche Seite ein.¹¹⁵⁴

Weitere Arbeiten von v. Bonin zeigen die Mütter der Eheleute. Dargestellt sind die Gräfin Auguste Beissel v. Gymnich (B-Frens-23, Abb. 497) und die Freifrau Olga v.

¹¹⁵⁴ Zur traditionellen Platzierung von Ehegattenbildnissen, vgl. oben Kap. II.1.4 Abschnitt Körper und Raum.

VIII. Anhang

Romberg (B-Frens-24). Kostümgeschichtlich passen alle Bilder in die Zeit um 1920. Da die Mutter des Bräutigams kurz nach dessen Hochzeit verstarb, dürften alle vier Porträtaufträge in zeitlichem Zusammenhang stehen.

Das Porträt der Olga v. Romberg ist in zwei Varianten vorhanden. Die Pelzstola auf B-Frens-24 (Abb. 498) wurde auf der Variante B-Frens-24I (Abb. 499) durch einen schleierartigen Schulterumhang ersetzt, zusätzlich wurde hier der rechte Unterarm des Modells in das Bild einbezogen. Der Umstand, dass von diesem Gemälde zwei Varianten in Frens existieren, ist wohl auf eine spätere Erbschaft aus der Familie Romberg an die Beissel v. Gymnich zurückzuführen.¹¹⁵⁵ Die unterschiedlichen Rahmen und Bildgrößen belegen, dass zunächst keine zusammenhängende Präsentation der Bildnisse geplant war.

Die großformatigen Porträts des Grafen Franz Hugo Edmund (II.) Beissel v. Gymnich (B-Frens-25, Abb. 500) und seiner ersten Ehefrau Maria Theresia, geb. Freiin v. Fürstenberg (B-Frens-26, Abb. 501) wurden als Gegenstücke gemalt. Die ganzfigurigen Bildnisse befinden sich im Festsaal des Schlosses. Sie waren bereits 1850 neben einem großen Gruppenbildnis (B-Frens-38, Abb. 513) die wichtigsten Ausstattungsstücke dieses Raumes und dürften für dieses Zimmer entstanden sein.¹¹⁵⁶

In gewisser Weise sind diese Gemälde als eine Ergänzung zur Ahnengalerie zu sehen. Als Graf Franz Hugo Edmund (II.) die umfangreiche Ahnengalerie in Auftrag gab, verzichtete er auf die Einbeziehung des eigenen Porträts und dem seiner Ehefrau. Den Ersatz dafür bilden die hochrepräsentativen Porträts im Festsaal. Das ganzfigurige lebensgroße Bildnis, das bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fast ausschließlich dem hohen Adel, geistlichen Herren und Kindern vorbehalten war, verschwand mit dem Ausbruch der Französischen Revolution vollständig aus der rheinischen Ölmalerei. Ab dem zweiten Drittel

¹¹⁵⁵ In der Frenser Sammlung existieren mehrere Bildnisse der Familie Romberg und deren Verwandten.

¹¹⁵⁶ Die beiden Porträts wurden 1850 mit jeweils 283 Talern bewertet, das große Gruppenbildnis mit 5333(!) Talern, vgl. Archiv Schloss Frens, Aktenarchiv, Caps. XXXVI, Conv. 1 (Testamente u. Inventarien: Inventar Frens 1863), fol. 1v.

des 19. Jahrhunderts taucht diese Porträtform wieder auf.¹¹⁵⁷ Nun wurde seine Verwendung aber freier gehandhabt und auch Angehörige des landsässigen Adels wählten diese Darstellungsart.¹¹⁵⁸

Die um 1840 entstandenen Bilder sind frühe Beispiele für diese Entwicklung. Das Format und der Bildausschnitt sind ebenso wie die Requisiten an barocken Vorbildern orientiert. Doch zeigt sich trotz Übernahme dieser Elemente eine veränderte Auffassung. Barocke Versatzstücke, wie der Vorhang und der beigestellte Tisch, sind hier auf ein realistisches Maß transponiert: Statt einer wallend geblähten Draperie finden wir eine der Schwerkraft ausgesetzte Portiere und auf den beigestellten Möbeln steht Nippes und keine Herrschaftssymbole. Durch den Verzicht auf Pathos und Symbolik werden diese Elemente zu funktionslosen Requisiten. Da in der Körperhaltung auf raumgreifende Gesten verzichtet wurde, ist die Verschränkung von Modell und Umgebung aufgelöst. Die Modelle stehen vor einer Kulisse. Immerhin gelingt es dem Maler in den Bereichen der Toilette der Dame und bei der roten Tischdecke auf dem Porträt des Herrn Licht- und Farbreflexe wiederzugeben, in denen sich spezifische Möglichkeiten der Malerei ausdrücken. Davon abgesehen haben die hier beobachteten Phänomene bezeichnenderweise eine Entsprechung in der später einsetzenden Porträtfotografie.¹¹⁵⁹

Die in Bildgröße, und Rahmung als Pendants gestalteten Porträts des Herrn v. Abercron (B-Frens-27, Abb. 502) und seiner Frau Olga, geb. Gräfin Beissel v. Gymnich (B-Frens-28, Abb. 503) wurden unter Zuhilfenahme von Fotografien geschaffen. Als Vorlage für das Herrenporträt diente eine konventionelle Porträtfotografie. Das Damenbildnis zeigt in der spontanen und herzlichen Physiognomie, die Merkmale eines fotografi-

¹¹⁵⁷ Für die Zeit zwischen 1795 und 1815 finden sich fast ausschließlich Miniaturen und Zeichnungen. Lediglich vereinzelte kleinformatige Kinderporträts wurden vom rheinischen Adel in Auftrag gegeben, vgl. oben Kap. II.1.2 Porträtausschnitt oder Bildnistypen.

¹¹⁵⁸ Zu nennen sind hier in erster Linie das Bildnis des Freiherrn Ludwig v. d. Bongart (ca. 1850) und das Porträt der Ludmilla Freifrau v. d. Bongart (ca. 1920). Fürst Joseph zu Salm-Reifferscheidt-Dyck (1854) ließ sich ebenso wie Fürst Alfred zu Salm-Reifferscheidt-Krautheim und Dyck (1915) zwar auch in ganzer Figur malen, beide Modelle gehörten aber dem hohen Adel an, für dessen Mitglieder diese Darstellungsart schon vorher üblich war. Die Porträts der Familie Wolff Metternich (ca. 1793), von Beckenkamp und das Bildnis des Herrn v. Kempis (1900) zu Rankenberg gehören nicht zu dieser Gruppe, da es sich bei diesen Bildern um unterlebensgroße Darstellung handelt. Vgl. Kap. II.1.2 Porträtausschnitt oder Bildnistypen.

¹¹⁵⁹ Zur Verbindung Malerei und Porträtfotografie, vgl. Kap. II.2 Verortung in europäischer Kunstgeschichte.

schen Schnappschusses. Die Künstlersignatur „Beissel“ steht wohl für ein Familienmitglied, das sich als Amateurmaler/in betätigte. Der zaghafte Farbauftrag beider Gemälde, spricht jedenfalls für keine große künstlerische Routine.

Einzelporträts unterschiedlicher Provenienz

Weitere Porträts ließen sich keinen Gruppen zuordnen. Es handelt sich um Einzelbildnisse, die größtenteils aus Beissel v. Gymnich'scher Provenienz stammen. Drei Porträts stehen in Zusammenhang mit der Familie v. Romberg und sind im Verlauf des 20. Jahrhunderts nach Schloss Frens gelangt. Aus dem Gesamtbestand werden hier nur die für diese Arbeit relevanten Werke vorgestellt.

Als Fritz Reusing 1929 das ganzfigurige Sitzporträt des Grafen Otto Beissel v. Gymnich (B-Frens-31, Abb506) schuf, bewies er, dass es im fortschreitenden 20. Jahrhundert noch immer möglich war qualitativ ansprechende repräsentative Adelsbildnisse zu malen. Mit lockeren und breiten Pinselstrichen skizziert er ein Interieur, in dem sich das rote Polster des Lehnstuhls gediegen vor den satten Brauntönen der Zimmervertäfelung absetzt. Der Graf, im schwarzen Gesellschaftsanzug, ist in seiner ganzen massigen Leibesfülle wiedergegeben. Über seiner Brust prangen Orden und Auszeichnungen in einer solchen Masse, dass sie nur noch als buntes Farbgewirr und nicht als einzelne Abzeichen zu erkennen sind. Die gravitatische Schwere der Erscheinung mildert der Künstler durch die spontan wirkende Wendung des Kopfes zum Betrachter. Diese Bewegung wirkt umso natürlicher, da sie von einer Verlagerung des Körpers begleitet wird, die sich auch in der Bein- und Armstellung ausdrückt. Den Händen des Grafen hat der Künstler besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Sie sind gepflegt, haben lange Fingerglieder und schöngeformte Nägel. Die Handhaltung wirkt bei aller Grazilität und Eleganz völlig natürlich und keinesfalls effeminiert. Die souveräne Erfassung und Wiedergabe des Modells ist von großer Qualität. Malerisch erinnert der breite und präzise gesetzte Pinselduktus an Arbeiten von Liebermann.

Das Porträt der Gräfin Margarete Beissel v. Gymnich (B-Frens-32, Abb. 508) fällt als großformatiges Pastell aus dem Rahmen der hier untersuchten Bildnisse. Es entstand 1931, doch ist die Signatur des Künstlers nicht zu entziffern. Die helle Pastellzeichnung löst sich bis in den Bereich des Gesichts in lockeren Farbnuancen auf, wodurch die Physiognomie verschwommen wirkt. Das Bild ist ein Beispiel für eine Verlagerung innerhalb

der Porträtmalerei des rheinischen Adels: Seit 1900 wird das Ölporträt zunehmend von Zeichnungen und Porträtskizzen abgelöst.

Die Bildnisse B-Frens-33 und 34 zeigen zwei der drei Söhne, die im Zweiten Weltkrieg fielen und durch deren Tod die Frenser Linie der Grafen Beissel v. Gymnich ausstarb. Beide Porträts entstanden posthum und wurden von der Schwester der Dargestellten in Auftrag gegeben. Den Bildern ist die fotografische Vorlage anzusehen: Gisbert Graf Beissel v. Gymnich (B-Frens-33, Abb. 508) sitzt zu Pferde und ist mit einiger Entfernung aufgenommen worden. Durch den groben Pinselduktus und das Bildformat von nur 58,5 x 49 cm gehen daher bei der Übersetzung in die Malerei die individuellen Details der Gesichtszüge verloren. Das Bild wurde 1971 von dem Maler J. Homa geschaffen.¹¹⁶⁰

Für das Porträt des Grafen Egon Beissel v. Gymnich (B-Frens-34, Abb. 509) diente eine Porträtfotografie. Die Malweise ist routiniert und zeigt einen pastosen Farbauftrag, bei dem alle Details, Lichtpunkte und Schatten in einer Malschicht nebeneinandergesetzt sind. Die Farbpalette ist von einheitlicher Helle, weshalb das Bild trotz unruhigen Pinselduktus kontrastarm erscheint. Das Porträt stammt von Hans Jörg v. Reppert-Bismarck; es ist nicht datiert, aber ebenfalls in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden.¹¹⁶¹

Das Porträt B-Frens-35 (Abb. 510) stammt wie B-Frens-31 (Abb. 506) von Fritz Reusing und entstand im Jahre 1900. Freiherr Karl v. Romberg ist in einer Husarenuniform wiedergegeben, deren kräftige Farbigkeit in Rot und Grün den Hauptreiz des Gemäldes ausmacht. Die gerade Körperhaltung wird durch die leichte Schrittstellung der Beine und die Armhaltung, bei der der Daumen der linken Hand leger in den Degengriff gehakt ist, aufgelockert. Das Modell ist leicht nach rechts versetzt, so dass in der oberen linken Bildhälfte der dunkelbraune Hintergrund in lockerer Pinselführung überwiegt und einen angenehmen Ausgleich zur kräftigen Farbigkeit der Kleidung bildet. Die Fläche ist aber nicht als neutrale Folie aufgefasst: In monochromer Malerei erkennt man das Wappen der Romberg mit der siebenzackigen Freiherrenkrone. Eine, wie für Reusing üblich, qualitätsvolle Arbeit von großem malerischem Reiz.

¹¹⁶⁰ Über den Maler J. Homa konnte nichts in Erfahrung gebracht werden.

¹¹⁶¹ Hans-Jörg von Reppert-Bismarck war 1943 als Kriegsmaler bei einer Korsakeneinheit an der Ostfront, vgl. VELTZKE, Veit: *Kunst und Propaganda in der Wehrmacht. Gemälde und Grafiken aus dem Russlandkrieg*, Bielefeld 2005, S. 253.

VIII. Anhang

Das folgende Bildnis (B-Frens-36, Abb. 511) stellt eine unbekannte Dame dar. Es handelt sich um ein Bild des Malers Max Usadel aus dem Jahr 1901.¹¹⁶² Das Modell hat Ähnlichkeit mit der Freifrau Olga v. Romberg (B-Frens-24 und 24I, Abb. 498 und 499). Die Körperhaltung ist für ein Damenporträt der Zeit ungewöhnlich und erinnert an Plakatwerbungen der Epoche. Die junge Frau ist in ein grünes zweiteiliges Kostüm mit enganliegendem Bahnenrock und einer Jackenbluse mit breitem Revers gekleidet. Die rechte Hand steckt in einem Pelzmuff und ist an die Wange geführt. Den Kopf hält die junge Frau zur Seite und schmiegt ihn an den Muff. Versonnen geht ihr Blick zur linken Seite des Bildes, während sie in einem gelösten Lächeln die Zähne entblößt. Die träumerische und selbstvergessene Haltung steht in frappantem Gegensatz zur repräsentativen Straßenkleidung, die den Aufenthalt des Modells im öffentlichen Raum intendiert. Der damit aufgegebene Distinktionsanspruch ist für ein Adelsbildnis untypisch.

Das letzte Einzelbildnis (B-Frens-37, Abb. 512) der Sammlung Frens stellt Herrn Eduard Retienne, den Vater der Freifrau Olga v. Romberg dar.¹¹⁶³ Das Porträt aus dem Jahre 1914 stammt von Carl Flamm und zeigt den älteren Herrn auf einem geschnitzten Lehnstuhl. In gewisser Hinsicht erinnert dieses Bildnis an das Porträt des Grafen Otto Beissel v. Gymnich von Fritz Reusing. Dies gilt für die seitliche Ausrichtung des Oberkörpers, die Wendung des Kopfes in Richtung des Betrachters und die Haltung der Hände. Eine Hand berührt locker den Oberschenkel, während die andere Hand die geschnitzte Armlehne umfasst. Diese Elemente hat Reusing für sein Porträt des Grafen Beissel v. Gymnich (B-Frens-31, Abb. 506) entlehnt und lediglich gespiegelt. Dennoch wirken beide Bilder völlig unterschiedlich. In der Wiedergabe des Hintergrundes ist Reusing konkreter. Otto Beissel v. Gymnich sitzt auf einem Stuhl, dessen hohe Rückenlehne seiner Figur einen stabilen Hintergrund gibt. Auf dem Porträt von Flamm ist nicht klar, ob das Sitzmöbel überhaupt eine Rückenlehne hat. Insgesamt ist der Hintergrund auf dem Porträt des Eduard Retienne diffus. Einige Bereiche sind aufgehellert, ohne dass sich daraus eine

¹¹⁶² Der Historien- und Porträtmaler Max Usadel lässt sich in den Adressbüchern der Stadt Düsseldorf zwischen 1898 und 1910 nachweisen, vgl. ADRESSBUCH der Stadt Düsseldorf für das Jahr 1898, Düsseldorf 1898, S. 427. Online unter URL <<https://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/periodical/page-view/8482234>> (letzter Zugriff 30.01.2022) und ADRESSBUCH für Düsseldorf und Vororte, Jg. 1910, Düsseldorf 1910, S. 477. Online unter URL <<https://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/periodical/page-view/8625360>> (letzter Zugriff 30.01.2022).

¹¹⁶³ *Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 65 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser A, Bd. X., hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1977, S. 311.

schlüssige Räumlichkeit oder Lichtsituation ableiten ließe. Diese Unsicherheiten finden ihre Entsprechung in der Körperhaltung des Modells. Nur der oberste Knopf seines Anzugs ist geschlossen. Der untere Bereich des Rocks steht offen und lässt die über den Bauch gespannte Weste erkennen. Die Brust wirkt dadurch nach vorne gesunken. Herr Retienne blickt aus einer entspannten und leicht geneigten Haltung zum Betrachter auf, damit steht die Positur in starkem Kontrast zu der des Grafen. Otto Beissel v. Gymnich wendet sich dem Betrachter zu, indem er den Kopf leicht zur Seite dreht und den Rücken gerade durchstreckt. So gewinnt er Distanz, um sein Gegenüber besser ins Auge fassen zu können. Auch auf äußerliche Würdezeichen wurde bei dem Bild des Herrn Retienne verzichtet. Sein Straßenanzug unterscheidet sich deutlich vom schwarzen Frack und der weißen, mit Orden bedeckten Hemdbrust des Grafen. Lediglich das Sitzmöbel mit seinen reich geschnitzten Armlehnen kann als repräsentatives Element gedeutet werden.

Gruppenporträts

Das Frenser Gemälde ist mit 2,19 x 3,46 m das mit Abstand größte Gruppenbildnis aller hier untersuchten Sammlungen. Das Bild (B-Frens-38, Abb. 513) zeigt die sogenannte *Stollberger Brautwerbung*, zwischen Ferdinand I. Raitz v. Frenzt zu Kendenich und Odilia Maria v. Efferen zu Stollberg. Zu dieser Eheschließung wird die folgende Anekdote kolportiert: Die schöne und reiche Erbin Odilia Maria v. Efferen verschmähte sämtliche Freier und wollte nur einen Spanier heiraten. Ferdinand Raitz v. Frenzt, der in die Dame verliebt war, griff daher zu einer List und stellte sich ihr in Verkleidung eines spanischen Adligen mit einem entsprechenden Gefolge vor. Nachdem es ihm gelang, das Herz der Odilia zu gewinnen, verzieh sie die List und reichte ihm die Hand zur Ehe.¹¹⁶⁴

Sehr wahrscheinlich gab es zuerst das Gemälde, zu dem sich spätere Generationen eine Geschichte erdachten. Die Tracht des Herrn wurde, gemäß der Geschichte, stets als spanisches Kostüm bewertet, dabei ist die Kleidung an der niederländischen Mode orientiert.¹¹⁶⁵ Die Kleidung der Frau, der Zofe und des Gefolges passt in die Zeit der Eheschließung (1648), so dass das Bild wohl tatsächlich anlässlich der Hochzeit entstanden ist. Die

¹¹⁶⁴ Das Jahr der Eheschließung war 1648.

¹¹⁶⁵ Zuerst 1841 vgl. MATHIEUX, Johann Paul: *Malerische Beschreibung der Eisenbahn zwischen Köln und Aachen und der von ihr durchschnittenen Gegend, deren Sagen und geschichtlichen Erinnerungen, nebst einem kleinen Führer durch Aachen und Köln und einer Spezialkarte des Schienenweges*, Köln

VIII. Anhang

Kleidung des Herrn, mit den breiten, offenstehenden Stulpen der Stiefel und dem weitgeschnittenen Rock mit Bandelier, ist militärisch beeinflusst. Insbesondere die Stiefel tauchen vor 1650 in der niederländischen Genremalerei auf und werden von Soldaten in Wirtshausszenen getragen. Ebenfalls findet man die Kleidung auf Schützenstücken, etwa von dem Maler Govaert Flinck um 1648 oder von Spilberg um 1650.¹¹⁶⁶ Ausgehend von der Garderobe des Herrn wäre die Anekdote glaubwürdiger, würde uns berichtet, Odilia Maria v. Efferen habe nur einen Niederländer zum Manne nehmen wollen.

Das kostümgeschichtlich interessante Porträt weist eine ausgewogene Komposition auf, bei der sich eine ruhige und auf den Betrachter fokussierte Hauptgruppe auf der linken Seite und in der Mitte des Bildes gegen das Gefolge des Herrn am rechten Rand des Bildes absetzt. Hier überwiegen starke Bewegungsmotive und Richtungswechsel, die durch ein scheuendes Reitpferd und den auf seinen Herrn zustürmenden Windhund plausibel inszeniert sind. Das Bild steht in der Tradition flämischer barocker Gruppenporträts und ist das eindrucksvollste Beispiel von Gruppenbildnissen in den hier untersuchten Sammlungen. Lediglich in einigen Details – wie der Anatomie des Hundes – wird die Malerei dem hohen Anspruch nicht ganz gerecht.

Bei den Bildern B-Frens-39 und 40 (Abb. 514 und 515) handelt es sich um die Arbeiten eines unbekanntes Künstlers, die im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts entstanden sind.¹¹⁶⁷ Das Porträt B-Frens-39 zeigt den Grafen Franz Hugo Edmund (II.) Beissel v. Gymnich und seine erste Ehefrau Maria Theresia, geb. Freiin v. Fürstenberg. Das junge Ehepaar befindet sich unter freiem Himmel, wobei die Dame mit einem Sonnenschirm, der Herr mit Jagdgewehr und Jagdtasche ausgestattet ist. Zwei Jagdhunde erscheinen in der unteren rechten Ecke des Bildes und werden von den Herrschaften beiläufig liebkost, während ihre Hauptaufmerksamkeit auf den Betrachter gelenkt ist. Im Hintergrund ist das

1841, S. 13 f. Online unter URL <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/25689/24> (letzter Zugriff 30.01.2022), des Weiteren 1899 in POLACZEK/CLEMEN 1899, S. 70.

Bei Jansen weitere Literatur zu der Brautwerbung, dort auch die in Anführungszeichen gesetzte Titulierung des Kostüms als ‚spanische Tracht‘, vgl. JANSEN 2008, S. 209.

¹¹⁶⁶ Zum Verhältnis zwischen Soldatentracht und ziviler Bekleidung, vgl. BLECKWENN, Ruth: „Beziehung zwischen Soldatentracht und ziviler modischer Kleidung“, in: *Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift der Gesellschaft für historische Waffen- und Kostümkunde*, Bd. 16, 1974, S. 107–118, hier S. 115 f.

¹¹⁶⁷ Beide Paare heirateten 1829 und erscheinen als junge Menschen, weshalb ich eigentlich eine Datierung in die erste Hälfte der 1830er Jahre annehmen würde. Dazu passen auch die Keulenärmel der Kleider und die hohen Aufbauten der Damenfrisuren. Die zweifellos vom Künstler in das Bild integrierten Wappen zeigen aber auf B-Frens-40 (Abb. 515) die neuzeitliche Grafenkrone, die der Familie Fürstenberg-Stammheim erst ab 1840 zustand.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Schloss Schmidheim zu erkennen. Hinter der Dame befindet sich links im Bild eine Art Steinsockel, an dessen Front das Allianzwappen der Familien Beissel v. Gymnich und Fürstenberg erscheint und über dem ein roter Schal oder Umhang drapiert ist. Der repräsentative Anspruch des Gemäldes, der in den Verweisen auf adeliges Landleben und den Elementen des höfischen Barockporträts zum Ausdruck kommt, wird durch das reduzierte Bildformat von 88 x 78,5 cm gemildert. Noch stärker wirkt in diesem Zusammenhang die innige Nähe der Ehegatten. Gerade aufgerichtet steht der Graf hinter seiner Ehefrau und hat seine rechte Hand sanft auf ihre Schulter gelegt. Die Gräfin ist leicht an den steinernen Sockel gelehnt, hat ihren Kopf sachte zur Seite gelegt. Sie berührt mit ihrer linken Hand den Kopf eines der Hunde, der genießerisch die Augen geschlossen hält. Diese Reihe sanfter Bewegungen, taktiler Momente und daraus resultierender Reaktionen zeigt ein auf innerliche Vorgänge ausgerichtetes Interesse des Künstlers, das im Gegensatz zu den auf äußerliche Repräsentation fokussierten Adelsporträts des 17. und 18. Jahrhunderts steht.

Ganz verwandt ist das Gemälde B-Frens-40. Hier wird der Bruder der Gräfin Beissel v. Gymnich, Graf Franz Egon v. Fürstenberg-Stammheim mit seiner Ehefrau Paula, geb. Freiin v. Romberg und einem Kleinkind wiedergegeben. Auch in diesem Porträt verweisen Schloss, Wappen und Jagdhund auf den sozialen Stand der Modelle. Zärtliche Verbundenheit drückt sich in dieser Arbeit primär in der Beziehung zwischen der Mutter und dem Kleinkind aus. Beide Bilder (B-Frens-39 und 40) stammen von einem, bisher unbekanntem Maler.

Wüllenweber-Myllendonk

Die Bildnissammlung der Familie v. Wüllenweber auf dem Schloss Myllendonk stammt zum überwiegenden Teil aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Aus früherer Zeit existieren nur vereinzelte Bildnisse, deren Zusammenhang mit Schloss Myllendonk oder den Besitzern der Anlage zudem unklar ist. Der zentrale Ausstellungsort der Porträts ist der große Saal des Schlosses mit einem Annexraum. Kleinere Bestände – meist Einzelbildnisse oder Pendants – verteilen sich auf die Privatzimmer der Familie. Lediglich ein Salon in der ersten Etage des Schlosses hat noch eine umfangreichere Porträtausstattung. Der Schwerpunkt der Sammlung umfasst Porträts der verwandten Familien v. Märcken und v.

Wüllenweber. Dazu kommt eine Reihe von Porträts verschwägerter Familien.¹¹⁶⁸ Dadurch ergibt sich ein guter Überblick über die Besitzer des Schlosses seit Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Von den früheren Besitzern des Schlosses vor Mitte des 18. Jahrhunderts sind nur wenige Bildnisse vorhanden, was mit der Geschichte der Schlossanlage zusammenhängt.

Das Schloss Myllendonk war der Stammsitz der Herren v. Myllendonk und kam um 1300 an die Familie Reifferscheidt. Mitte des 14. Jahrhunderts gelangte es an die Familie v. Mirlaer, die sich in der Folge v. Myllendonk nannten und 1622 in der männlichen Linie ausstarben. Die Herrschaft kam über wiederholte weibliche Erbfolge an die Fürsten v. Croÿ, die das Schloss und die Herrschaft im Jahr 1700 an die Gräfin Maria Gertrud v. Berlepsch verkauften. Der Ausbau des Schlosses, noch unter den letzten v. Mirlaer, genannt Myllendonk begonnen, wurde zwar von deren Erben zu Ende geführt, doch diente das Schloss spätestens seit 1700 nicht mehr als ständiger Wohnsitz der Eigentümer.¹¹⁶⁹ Nach dem Tod der Gräfin Berlepsch (†1723) kam es aufgrund von Erbstreitigkeiten und der ungeordneten Finanzsituation des Nachlasses zu einer öffentlichen Versteigerung der Mobilien des Schlosses.¹¹⁷⁰ Sowohl die Gräfin Berlepsch, wie auch ihre Erben, die Grafen v. Ostein, hatten zur Geschäftsführung Verwalter eingesetzt. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts wurde diese Aufgabe von der Familie v. Märcken versehen, die das Schloss 1803 durch Kauf an sich brachte.¹¹⁷¹ Von einem kontinuierlichen Aufbau einer Bildnissammlung konnte in Myllendonk unter diesen Gegebenheiten keine Rede sein und es ist verständlich, dass aus der Zeit vor der Mitte des 18. Jahrhunderts nur wenige Bildnisse erhalten blieben.

¹¹⁶⁸ Es handelt sich um die Familien Lichtschlag (B-Myllendonk-8 u. 20, Abb. 523 und 535), Lefort (B-Myllendonk-13 u. 19, Abb. 528 und 534), Krey (B-Myllendonk-27 u. 28, Abb. 542 und 543) und Boeselager (B-Myllendonk-22 u. 23, Abb. 537 und 538).

¹¹⁶⁹ Die Gräfin Berlepsch lebte viele Jahre als Oberhofmeisterin der Königin Maria Anna v. Spanien in Spanien, starb allerdings 1723 auf Myllendonk. Die Erbin Maria Caroline Gräfin v. Ostein, geb. Gräfin v. Berlepsch lebte mit ihrem Mann dem Grafen Heinrich Karl v. Ostein (Botschafter am russischen Hof) in Sankt Petersburg, wo sie 1737 verstarb. Ihr Schwager, der Erzbischof und Kurfürst v. Mainz, der die Regierung für ihre noch unmündigen Kinder führte residierte in Mainz, vgl. BREMER, Jakob: *Die reichsunmittelbare Herrschaft Millendonk*, Mönchengladbach 1939, S. 103–104.

¹¹⁷⁰ BREMER 1939, S. 114.

¹¹⁷¹ CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler der Städte und Kreise Gladbach und Krefeld* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 3.4), Düsseldorf 1896, S. 58 f.

Porträts der Grafen v. Ostein

Während von den frühen Besitzern nur eine Kreuzigung mit dem Stifterporträt des Herren Johann VI. von Myllendonk (1584–1622) erhalten ist, existieren von den Grafen Ostein drei Porträts. Es handelt sich um das hervorragende Sitzporträt des Grafen Johann Friedrich v. Ostein, Erzbischof und Kurfürst von Mainz (B-Myllendonk-1, Abb. 516) und die Porträts des Grafen Johann Friedrich Carl Maximilian v. Ostein und seiner Gattin Maria Anna Luise geb. Kämmerer von Worms, Freiin v. Dalberg (B-Myllendonk-2 und 3, Abb. 517 und 518).¹¹⁷²

Das großzügig aufgefasste Kniestück des Mainzer Erzbischof und Kurfürsten gibt der stattlichen Figur in hermelinverbrämtem Kurfürstenmantel den nötigen Raum. Körper und Kopfausrichtung sind entgegengesetzt orientiert und der Blick auf dem Betrachter gerichtet. Mit der rechten Hand berührt der Erzbischof in einer eleganten Geste sein Pektoral. Sein linker Arm, mit der zum Betrachter gerichteten Handinnenfläche bildet die optische Verbindung zu einem beigegestellten Tisch. Auf diesem Tisch befinden sich, leicht nach hinten versetzt, die Insignien seines Ranges: Der Kurfürstenhut, die Bischofsmitra und der Bischofsstab. In einer den Umraum dominierenden Körperhaltung verbindet sich so der Aufrichtigkeitsgestus mit dem Verweis auf das weltliche und geistliche Amt. Damit steht das hochrepräsentative Sitzporträt des Johann Friedrich v. Ostein in der Tradition der Bildnisse von Kirchenfürsten und hat seinen direkten Vorläufer in der Porträtmalerei des Hyacinthe Rigaud.

Durch den zurückhaltenden Hintergrund und den kleineren Figurenausschnitt haben die Porträts B-Myllendonk-2 und 3 einen anderen Charakter. Die Pendants zeigen die Eheleute Ostein und Kämmerer v. Worms in halber Figur. Der regelmäßige und dünne Farbauftrag gestattet dem Maler eine hochdifferenzierte Wiedergabe von Farbnuancen. Die detaillierte Schilderung der kostbaren Toilette und der verschwenderischen Juwelen steht in einem deutlichen Kontrast zu dem fast neutralen grauen Hintergrund, der nur durch wenige Helligkeitswerte strukturiert ist. Alle drei Porträts verfügen über reich geschnitzte Rokokorahmen. Die Rahmen von B-Myllendonk-2 und 3 sind identisch, der Rahmen von B-Myllendonk-1 weicht trotz großer Übereinstimmungen ab.

¹¹⁷² Zu den Lebensdaten der Ostein, vgl. OIDTMAN Bd.11, S. 585 f.

Porträts der Familie v. Märcken

Im Jahr 1726 wurde Rudolf v. Märcken Amtmann der Herrschaft Myllendonk. Seit 1739 lebte er mit seiner Familie auf dem Schloss.¹¹⁷³ Das Porträt des Amtmanns (B-Myllendonk-4, Abb. 519) und das seiner ersten Ehefrau Isabella geb. v. d. Hecke (B-Myllendonk-5, Abb. 520) wurden als Pendants geschaffen und befinden sich in identischen Rahmen. Es handelt sich um Halbfigurenporträts, deren repräsentative Wirkung nicht auf der realen Kleidung der Modelle, sondern dem effektvollen Einsatz drapierter Umhänge beruht. Das Porträt der zweiten Ehefrau von Rudolf v. Märcken (B-Myllendonk-6, Abb. 521) stellt eine Besonderheit dar, denn es handelt sich um eines der wenigen Bilder, auf denen eine Mutter mit einem neugeborenen Kind abgebildet ist.¹¹⁷⁴ Anders als bei den Bildern B-Myllendonk-4 und 5 ist die Garderobe auf diesem Bild nicht durch eine Draperie verdeckt. Hier verdeutlichen das Kleid mit reichem Spitzenbesatz und die aufwändige Hochfrisur den gesellschaftlichen Anspruch des Modells. Das Verhältnis zwischen Mutter und Kind ist ambivalent: Der spielerische Griff des Kindes nach den Schleifen am Dekolleté der Mutter und der stützende Griff der Mutter im Rücken des Kleinkindes wirken natürlich. Hier schildert der unbekannte Künstler Affekte zwischen Mutter und Kind, die einen spontanen Eindruck vermitteln. Dagegen erscheinen die gespreizten Hände der Dargestellten und die Präsentationsgeste, mit der die Mutter auf das Kind verweist altertümlich. Sie gehören zum Repertoire barocker Repräsentationsporträts.

Ein weiteres Bild der Anna Margarethe v. Märcken (B-Myllendonk-7, Abb. 522) steht in engem Zusammenhang mit der Bildnisgruppe der Kinderporträts v. Märcken. (B-Myllendonk-9 bis 12, Abb. 524–527). Während es sich bei den Kinderporträts um kleinformatige Halbfigurenporträts handelt, ist das Porträt der Mutter lebensgroß.¹¹⁷⁵ Die Kleidung ist hier zwar aufwendiger als auf den Bildnissen der Töchter, aber von ganz ähnlicher Machart und sicherlich gleichzeitig entstanden. Auch die Malweise spricht für Greuter, den Schöpfer der Kinderporträts. Das Bildnis B-Myllendonk-7 dürfte damit Teil eines größeren Porträtauftrags an den Neusser Maler aus dem Jahr 1784 gewesen sein.

¹¹⁷³ BREMER 1939, S. 120 f.

¹¹⁷⁴ Zur Darstellung des Verhältnisses zwischen Eltern und Kindern auf den Porträts des rheinischen Adels, vgl. Kap. II.2 Verortung in der europäischen Kunstgeschichte.

¹¹⁷⁵ Die Kinderporträts sind ca. 35 cm hoch und 27 cm breit. Das Porträt der Mutter hat eine Höhe von 86,5 cm und eine Breite von 68,5 cm.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Trotz unterschiedlicher Rahmung und abweichendem Format kann auch das Porträt des Joseph Lichtschlag (B-Myllendonk-8, Abb. 523), des zweiten Ehemannes der Anna Margarethe dem Maler Greuter zugeschrieben werden. Die flächige Farbigkeit der Malerei, die steife Körperhaltung des Modells, anatomische und räumliche Mängel bei der Darstellung der Hände und eine etwas kleinliche Sorgfalt in der Wiedergabe von Goldbordüren, Stoff- und Litzenmustern sprechen für den gleichen Künstler.

Hermann Joseph Greuter verzichtet zwar nicht per se auf repräsentative Elemente – so zeigt er beispielsweise auf dem Porträt der Constanze v. Märcken (B-Myllendonk-11, Abb. 526) im Hintergrund eine Ansicht des Schlosses Myllendonk – er vermeidet aber raumgreifende Gesten, das komplizierte Arrangement von Kleidung und die betonte Tiefenstaffelung im Verhältnis zwischen Körper und Umraum. In diesem Verzicht auf eine theatralische Inszenierung der Modelle zugunsten einer „natürlichen“ Charakterisierung ist Greuter sehr zeitgemäß. Dadurch strahlen die Bilder eine hohe Authentizität aus: Sie bilden eine Porträtgruppe von großer stilistischer und malerischer Einheitlichkeit und sind ein charakteristisches Zeugnis für die regionale Porträtproduktion am Ende des 18. Jahrhunderts.

Das Porträt des Jean Justin Lefort (B-Myllendonk-13, Abb 528), dem Ehemann der Constanze v. Märcken ist als eine Kopie erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden. Bei der Künstlerin handelte es sich um die Freiin Fanny Raitz v. Frentz, eine Nachfahrin des Modells. Eine zeitgenössische Vorlage dieses Gemäldes ist nicht erhalten geblieben.¹¹⁷⁶ Jean Justin Lefort kam als französischer Domäneneinnehmer in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts nach Deutschland und heiratete 1804 Constanze v. Märcken.¹¹⁷⁷ Durch die einzige Tochter des Paares, Elisabeth Constanze Freifrau v. Wüllenweber, geb.

¹¹⁷⁶ Es ist möglich, dass lediglich eine Miniatur oder Zeichnung als Vorlage vorhanden war.

¹¹⁷⁷ Lefort spielte bei dem Erwerb des Schlosses Myllendonk durch die Familie seiner Frau eine wichtige Rolle. Er stellte dem Grafen v. Ostein, dem alten Besitzer der Herrschaft Myllendonk, ein günstiges Gutachten aus, so dass dieser nicht als Emigrant bewertet wurde und Myllendonk an die v. Märcken verkaufen konnte, vgl. LICHTENBERG 1968, S.162.

Lefort kam Schloss Myllendonk im Verlauf des 19. Jahrhunderts an die Familie Wüllenweber. Da Myllendonk damals zum Hauptwohnsitz dieser Familie wurde, gelangten auch ältere Gemäldebestände aus der Provenienz Wüllenweber hierhin.¹¹⁷⁸

Porträts der Familie v. Wüllenweber

Die frühesten Porträts der Familie Wüllenweber stammen aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts und zeigen Johann Peter Wüllenweber (B-Myllendonk-14 und 16, Abb. 529 und 531) und seine beiden Ehefrauen (B-Myllendonk-15 und 17, Abb. 530 und 532). Es handelt sich um zwei als Halbfigurenporträts konzipierte Bildnispaare. Die drapierten Umhänge, die gegenläufige Blick-, Kopf- und Körperausrichtung und die ovalen bzw. oval gemalten Bildflächen entsprechen dem um 1700 im Rheinland etablierten Schema. Die Pendants B-Myllendonk-14 und 15 zeigen einen neutralen flächigen Hintergrund, bei den Werken B-Myllendonk-16 und 17 ist ein Landschaftshintergrund angedeutet.

Zwei Generationen später heiratete 1832 ein Enkel des Johann Peter Wüllenweber, Joseph Theodor Freiherr v. Wüllenweber (B-Myllendonk-18, Abb. 533), Elisabeth Konstantine Lefort (B-Myllendonk-19, Abb. 534), die Erbin von Myllendonk.¹¹⁷⁹ Die Porträts dieses Paares stammen vom Maler Lambert Hastenrath (1815–1882), der im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts mehrfach für die Familie Wüllenweber und ihre Verwandten tätig war.¹¹⁸⁰ Von ihm stammen neben den Ehegattenbildnissen B-Myllendonk-18 und 19 aus dem Jahr 1857 auch noch das Porträt der Franziska Lichtschlag (B-Myllendonk-20, Abb. 535) von 1865 und das Bildnis des Karl Krey (B-Myllendonk-28, Abb. 543) aus dem Jahre 1852. Letzteres kam erst später durch eine Erbschaft nach Myllendonk und unterscheidet sich hinsichtlich des Formats und dem Bildausschnitt stark von den übrigen Porträts. Das Bildnis der Franziska Lichtschlag (B-Myllendonk-20) hingegen wurde in Anlehnung an die Bildnisse der Eheleute Wüllenweber/Lefort (B-Myllendonk-18/19) gestaltet, auch wenn es in seiner heutigen Rahmung abweicht. Ende des 19. Jahrhunderts ließ

¹¹⁷⁸ Wegen der frühen verwandtschaftlichen Verbindungen zwischen den Familien Märcken und Wüllenweber ist es zwar nicht auszuschließen, dass die Bilder bereits im 18. Jahrhundert nach Myllendonk kamen. Ich halte es aber für wahrscheinlicher, dass die Porträts erst mit der tatsächlichen Übernahme des Schlosses durch die Wüllenweber im 19. Jahrhundert nach Myllendonk gebracht wurden.

¹¹⁷⁹ Der Sohn des Johann Peter war 1781 in den erblichen Freiherrenstand erhoben worden. Sein Porträt wurde zur Zeit der Inventarisierung restauriert und ist entsprechend nicht aufgenommen worden, zu seiner Person und die Erhebung in den Adelsstand vgl. LICHTENBERG 1968, S.167 f.

¹¹⁸⁰ Zu den Lebensdaten von Hastenrath vgl. FEY 1897, S.73.

die Familie ein posthumes Porträt des Joseph Theodor v. Wüllenweber (B-Myllendonk-21, Abb. 536) durch den Maler Laurenz Schäfer (1840–1904) anfertigen.¹¹⁸¹

Umfangreichere Porträtaufträge erfolgten wieder in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts. Diesmal wurde der Maler Karl Rickelt (1857–1944) beauftragt, die Porträts von zwei Generationen der Familie Wüllenweber/Boeselager (B-Myllendonk-22–25, Abb. 537–540) zu schaffen.¹¹⁸² Die gefälligen Bildnisse zeichnen sich durch eine stärkere Betonung malerischer Werte aus, und unterscheiden sich im kräftigen Pinselduktus von der Arbeit Laurenz Schäfers (B-Myllendonk-21), bei der eine glatte, nüchterne Realitätsschilderung im Vordergrund steht.

Den Abschluss der Gruppe bildet das Porträt des letzten Freiherrn v. Wüllenweber (B-Myllendonk-26, Abb. 541). Das posthume Bildnis wurde 1946 von dem Maler Th. Kohl angefertigt.¹¹⁸³ Auf dem verhältnismäßig kleinen Bild sind die Symbole eines adeligen Lebenszuschnitts komprimiert. Die Kleidung und das Gewehr verweisen auf die Jagd und bringen damit adelige Privilegien in Erinnerung. Im Hintergrund erkennt man Schloss Myllendonk, womit die adelige Lebenssphäre auch im Porträt dokumentiert wird. Mit dem roten Vorhang taucht ein Relikt des höfischen Repräsentationsporträts auf. Doch sprengt die Anhäufung diese Symbole die Kapazität des Bildformats und hierin liegt das Versagen des Künstlers. Es fehlt an Kongruenz zwischen Form(at) und Inhalt und damit die Angemessenheit.

Porträts unterschiedlicher Provenienz

Die folgenden Bilder stammen aus unterschiedlichen Provenienzen. Da nur teilweise zu bestimmen war, wer auf den Porträts dargestellt ist, konnte nicht immer geklärt werden, wie die Bildnisse in die Myllendonker Sammlung gelangten.

Bei den zwei Bildern aus dem Besitz der Familie Krey ist die Verbindung wohl über die Familie Wüllenweber gegeben, denn die Ehefrau bzw. die Mutter der Dargestellten

¹¹⁸¹ Zu den Lebensdaten des Künstlers vgl. SCHÄFKE 2006, S. 242.

¹¹⁸² Zu den Lebensdaten des Künstlers, vgl. SCHÄFKE 2006, S. 227.

¹¹⁸³ Über diesen Maler konnten bislang keine Informationen gefunden werden.

war eine geborene Wüllenweber.¹¹⁸⁴ Das Porträt des Karl Joseph Krey (B-Myllendonk-28, Abb. 543) wurde bereits in Zusammenhang mit den Bildern des Malers Hastenrath erwähnt. Von den Bildern der Familie Wüllenweber unterscheidet es sich durch den größeren Bildausschnitt. Dadurch kann der Maler Teile des Interieurs einbeziehen, die Hinweise auf die juristische Tätigkeit des Dargestellten liefern.¹¹⁸⁵ B-Myllendonk-27 (Abb. 542) zeigt seinen Vater Emmerich Krey. Ausgehend vom Alter des Modells müsste das Porträt aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts stammen. Es zeichnet sich durch eine geschmackvolle Farbigkeit und die routinierte Wiedergabe der Garderobendetails aus, doch fehlt der historische Rahmen und außerdem weist das Bild kaum Altersspuren auf. Entweder handelt es sich um ein sehr gründlich instandgesetztes Original oder um eine Kopie.

Bei den Bildnissen B-Myllendonk-29–35 konnte die Identität der Dargestellten nicht zweifelsfrei geklärt werden. Vier dieser Bilder scheinen aufgrund der nahezu identischen Rahmung in engem Zusammenhang zu stehen. Diese Bilder zeichnen sich durch alte, aufgemalte Inventarnummern auf der Rückseite aus. Dabei handelt es sich um zwei Damen- (B-Myllendonk-29 und 30, Abb. 544 und 546) und zwei Herrenporträts (B-Myllendonk-31 und 32, Abb. 547 und 538), die in das Ende des 17. bzw. in den Anfang des 18. Jahrhunderts zu datieren sind. Trotz vielfältiger Übereinstimmungen unterscheiden sich die Gemälde in Bezug auf die Bildgröße. Das Porträt B-Myllendonk-32 weicht außerdem in der Konstruktion des ovalen Keilrahmens von den übrigen Porträts ab. Sekundäre Beschriftungen weisen das Model auf B-Myllendonk-30 als Frau „v. Märcken geborene Fasman“ und B-Myllendonk-31 als Herrn „v. Killman“ aus. Die Verbindung zu diesen Familien lässt sich in keinen zeitlich plausiblen Zusammenhang zu den Gemälden bringen.¹¹⁸⁶ So bleiben die Identität der Dargestellten und die Provenienz der Bilder vorerst ungeklärt.

¹¹⁸⁴ Es handelt sich um Maria Josepha Wüllenweber, die Gattin des Hofrats Emmerich Krey und Mutter von Karl Joseph Krey, vgl. LOEVENICH, F. v.: „Die Familie Krey 1590–1920“, in: *Mitteilungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde*, Bd. 6, 1929, Sp. 281.

¹¹⁸⁵ Auf dem angeschnittenen Schreibtisch finden sich mehrere juristischen Werke, die sich auf die Tätigkeit des Modells als Justizrat beziehen.

¹¹⁸⁶ Eine Verbindung zwischen Märcken und Vasman gab es im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts, vgl. OIDTMAN Bd.10, S. 130. Die Verwandtschaft zu der Familie v. Kylman ergab sich aber erst über die Verbindung mit dem Raitz v. Frentz auf Garath in der Mitte des 19. Jahrhunderts, vgl. LICHTENBERG 1968, S. 168.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Die folgenden drei Einzelporträts ließen sich ebenfalls nicht identifizieren. Das Porträt B-Myllendonk-33 (Abb. 549) zeigt einen Malteserritter und kann aufgrund der Barttracht des Dargestellten in die Mitte des 17. Jahrhunderts datiert werden. Trotz des beigefügten Wappens bleibt der Dargestellte unbekannt.¹¹⁸⁷ Das Herrenporträt B-Myllendonk-34 (Abb. 550) zeigt ein ebenfalls unbekanntes Modell. Das Porträt ist aufgrund der gefältelten und mit Bändern versehenen Krawatte in das dritte Viertel des 17. Jahrhunderts zu datieren.

Ein weiteres Herrenporträt (B-Myllendonk-35, Abb. 551) soll laut rückseitiger Inschrift Franz Otto Joseph Wüllenweber (1730–1793) darstellen.¹¹⁸⁸ Kleidung, Haartracht und das Alter des Dargestellten schließen dies aber aus. Das mindestens 50-jährige Modell wurde wohl noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts porträtiert und kann daher unmöglich den 1730 geborenen Bürgermeister der Stadt Neuss darstellen.

Den Abschluss der Sammlung bilden die Porträts des Kurfürsten und der Kurfürstin v. d. Pfalz aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Es handelt sich um zwei Bildpaare. Die großformatigen Kniestücke B-Myllendonk-36 und 37 (Abb. 552 und 553) sind hervorragende Kopien nach Desmarées bzw. Ziesensis und sicherlich im Umkreis des kurpfälzischen Hofes entstanden. Ich halte eine direkte historische, vielleicht auch künstlerische Verbindung zu dem Porträt des Erzbischofs und Kurfürsten v. Mainz, Johann Friedrich Graf v. Ostein (B-Myllendonk-1, Abb. 516) für plausibel. Die Bilder könnten beispielsweise im Auftrag des Erzbischofs entstanden sein oder kamen als Geschenke des kurpfälzischen Hofes an die Osteins und so nach Myllendonk.

Die kleinen Herrscherbilder B-Myllendonk-38 und 39 (Abb. 554 und 555) zeigen ebenfalls den Kurfürsten und die Kurfürstin v. d. Pfalz. Sowohl die Qualität der Malerei als auch die Bildgröße und der Bildausschnitt lassen auf eine komplett andere Verwendung dieser Porträts schließen. Während B-Myllendonk-36 und 37 als repräsentative Ausstattungsstücke im höfischen Kontext einzustufen sind, haben wir es hier mit kleinformatigen Bildern für Amtsstuben zu tun.

¹¹⁸⁷ Laut Auskunft von Dr. Franz Stephen Pelgen handelt es sich um ein Mitglied der Familie v. Ahr.

¹¹⁸⁸ Zu seinen Lebensdaten, vgl. LICHTENBERG 1968, S. 167.

VIII. Anhang

Geyr-Gielsdorf

Die Bildnissammlung Gielsdorf ist die kleinste der untersuchten Sammlungen. Sie umfasst 24 Porträts, wovon der Großteil aus Ehegattenbildnissen der Besitzer von Gielsdorf des 19. Jahrhunderts besteht. Ein Viertel der Bilder stammt aus anderer Provenienz und gelangte erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts nach Gielsdorf.¹¹⁸⁹ Die Bildnisse B-Gielsdorf-12 und 16 (Abb. 567 und 571) sind als Kopien nach älteren Originalen entstanden.

Gielsdorf war als adeliger Zehnthof mit dem Erbmarschallamt der Propstei von Bonn verbunden und gelangte im 18. Jahrhundert durch Heirat an die Familie Geyr v. Schweppenburg. Obwohl wiederholt an Töchter des Hauses vererbt, kam der Besitz immer wieder an die Familie Geyr v. Schweppenburg zurück. Maria Antonia Freiin Geyr v. Schweppenburg ließ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Sommerhaus errichten, das sie der Familie ihrer Schwester vermachte. In der Folge wurde das Gebäude erweitert und zum bevorzugten Wohnsitz des Familienzweigs v. Geyr zu Schweppenburg.¹¹⁹⁰

Porträts Geyr v. Schweppenburg

Mit den Bildnissen B-Gielsdorf-1–3 sind die Porträts der eben erwähnten Bauherrin, ihrer Schwester und ihres Schwagers vorhanden. Die Maße und die Rahmung dieser Bilder entsprechen sich, wodurch die drei Porträts eine einheitliche Gruppe darstellen. Es handelt sich um kleinformatige Brustbilder, bei denen der Maler den Dargestellten einen verhältnismäßig großen Bildumraum gibt. Das Porträt der Maria Antonia (B-Gielsdorf-3, Abb. 558) zeigt einen Landschaftshintergrund mit dem Haus Gielsdorf, wie es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Sommerhaus errichtet wurde.¹¹⁹¹ Das Bild ist in harmonischen Farben gehalten und sorgfältig ausgeführt, was sich besonders in der detaillierten Wiedergabe der Korkenzieherlocken und den Schattierungen des Umhangs widerspiegelt. Das Porträt der Maria Agnes Freifrau Geyr v. Schweppenburg (B-Gielsdorf-2, Abb. 557) zeigt dieselbe genaue Beobachtung und sorgfältige Wiedergabe und ist wohl

¹¹⁸⁹ B-Gielsdorf-17–19 und B-Gielsdorf-23 (Abb. 572–574 und 578) stammen aus dem Schloss Arff und haben sich laut rückseitigen Inventarzetteln bis ins 20. Jahrhundert dort befunden. B-Gielsdorf-20 und 21 (Abb. 575 und 576) gehörten zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch zur Sammlung Kempis, was durch Fotografien im Archiv Haus Rankenberg nachweisen lässt, vgl. Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561. Für B-Gielsdorf-8 und 9 (Abb. 563 und 564) ist ebenfalls ein ursprünglicher Zusammenhang mit der Sammlung Kempis anzunehmen, aber nicht einwandfrei nachzuweisen.

¹¹⁹⁰ Die ältere Linie, die sich noch im Besitz der Schweppenburg befindet, nennt sich Geyr zu Schweppenburg, während die übrigen Linien des Hauses den Namen Geyr v. Schweppenburg tragen.

¹¹⁹¹ Die Aufstockung der Seitenflügel fehlt auf diesem Porträt noch.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

von gleicher Hand. Die Dame ist vor einen grauen Hintergrund gesetzt, der durch sparsamste Mittel als Innenraum gekennzeichnet wird. Hinter dem Rücken des Modells wird auf der linken Seite des Bildes die Lehne eines Stuhles sichtbar, während rechts im Mittelgrund ein gefaltetes Blatt Papier auf einem roten Tuch zu erkennen ist. Durch die Reduzierung der Bildgegenstände auf wenige Details, die mit großer Sorgfalt behandelt und farblich auf die Gesamtwirkung des Bildes abgestimmt sind, wirkt das kleine Bild besonders exquisit. Schade, dass die Bildoberfläche im Laufe der Zeit durch Runzelbildung und Krakelee so uneben geworden ist.

Das Porträt des Ehemannes, Hermann Maximilian Freiherr Geyr v. Schweppenburg (B-Gielsdorf-1, Abb. 556), bleibt hinter der Qualität der beiden anderen Bildnisse zurück. Trotz der feinen Ausführung sind die Gesichtszüge flach und ohne individuelle Mimik. Außerdem fehlt durch den abgewandten Blick der direkte Bezug zum Betrachter, der den Damenbildnissen ihre Eindringlichkeit gibt. Ich halte daher das Bildnis B-Gielsdorf-1 für ein postumes Porträt. Vielleicht stammt es auch von anderer Hand.

Die Bilder dieser Gruppe entstanden um die Mitte der 1830er Jahre, vielleicht kurz nach 1835, dem Todesjahr des Hermann Maximilian Freiherrn Geyr v. Schweppenburg. Unterschiede bezüglich des Hintergrundes, der bei B-Gielsdorf-2 als Innen- und bei B-Gielsdorf-3 als Außenraum erscheint, sprechen gegen eine Gesamtplanung für diese Bildgruppe. Die Gemälde sind wohl in lockerer Folge und unabhängig voneinander beauftragt worden. Allerdings achtete man darauf, dass sich sekundäre Bildmerkmale, wie Bildgröße und Rahmung gleichen.

Die folgenden Pendants zeigen Bildnisse von Ehegatten. Mit Ausnahme des letzten Ehepaars (B-Gielsdorf-8/9, Abb. 563 und 564) stellen die Porträts ehemalige Besitzer von Gielsdorf dar.

Auf den Bildern B-Gielsdorf-4 und 5 (Abb. 559 und 560) sind Franz Joseph v. Geyr zu Schweppenburg (1832–1907) und seine zweite Ehefrau Wilhelmine, geb. Freiin v. Hövel (1835–1908) abgebildet.¹¹⁹² Es handelt sich um reichliche Brustbildnisse in reduzierter Farbigkeit. Der Oberkörper ist auf diesen Bildern als massige Basis gegeben. Hier verzichtete der unbekannte Künstler auf eine genauere Ausarbeitung, kaum ist der Ansatz

¹¹⁹² Vgl. OIDTMAN Bd. S. 447.

der Oberarme zu erkennen. Im Damenporträt (B-Gielsdorf-5) ist die Kleidung durch Hinzufügung eines ruppig gemalten Pelzbesatzes etwas differenzierter ausgefallen. Insgesamt fokussiert der Maler auf die Gesichter. Der Farbauftrag ist hier dichter und die Pinselführung ruhiger, feiner und glatter, dabei aber keineswegs zimperlich. Die unregelmäßigen Züge der Dame, das störrische Haar des Herrn und sein buschiger Bart sind ohne Schmeichelei wiedergegeben. Die Mimik des Paares wirkt ernst und verhalten. Weder Malweise noch Kleidung, Hintergrund oder Körperhaltung verraten den Stand der Personen. Die in die obere linke Ecke der Bilder gemalten Wappen sind die einzigen Hinweise auf die soziale Stellung des Paares. Die Bilder sind 1872 datiert, aber nicht signiert. Die realistische, ja spröde Malweise zeigt aber, dass der Maler die Arbeiten von Gustave Courbet und Wilhelm Leibl kannte.

Im Jahre 1896 schuf der Maler v. Plüskow¹¹⁹³ die Porträts des Freiherrn Paul v. Geyr zu Schweppenburg (B-Gielsdorf-6, Abb. 561) und seiner Ehefrau Theresia geb. v. Kempis (B-Gielsdorf-7, Abb. 562).¹¹⁹⁴ Hier haben wir es mit sehr ausgeleuchteten, knappen Halbfigurenporträts zu tun. Im Vergleich zu den vorherigen Bildnissen fällt die gleichmäßige Schilderung der Gesichter und Kleidungsdetails auf. Allerdings hat der Maler bei der Ausführung der Kleidung den Blick wohl nicht häufig von der Leinwand genommen. Besonders das Kleid der Dame ist in der Wiedergabe der Falten und Volumen schematisch ausgefallen. Dies ist umso befremdlicher, da der Toilette offensichtlich viel Raum und Bedeutung zugemessen wurde. Insgesamt sind es konventionelle und teilnahmslos gemalte Porträts. Der Kontakt zu dem Maler dürfte von den Eltern der Therese Geyr v. Schweppenburg herrühren: Zwischen 1888 und 1889 erhielt Carl v. Plüskow verschiedene Porträtaufträge von der Familie Kempis zu Kendenich.¹¹⁹⁵

¹¹⁹³ Carl v. Plüskow (*1863), vgl. *Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der adeligen Häuser, Uradel*, 21. Jahrgang, Gotha 1920, S. 684.

¹¹⁹⁴ Paul v. Geyr zu Schweppenburg (*1864) heiratete 1891 Theresia v. Kempis (*1864), vgl. GGT-FH., 61 Jg. (1911), S. 279.

¹¹⁹⁵ Vgl. die Bildnisse der Eltern, der Großeltern und des Onkels der Dargestellten in der Bildnissammlung Kempis (B-Rankenberg-7 – 10 und B-Rankenberg-19, Abb. 195–198 und 207).

Pendants der Familie v. Kempis

Die Porträts B-Gielsdorf-8 und 9 (Abb. 563 und 564) haben eine direkte Verbindung zu der Familie v. Kempis. Auf diesen Porträts hielt der Maler Poebing-Mylot¹¹⁹⁶ den Bruder und die Schwägerin der Freifrau Therese Geyr v. Schweppenburg (B-Gielsdorf-7, Abb. 562) fest. Die Forschungsarbeiten und Erhaltungsmaßnahmen, die Max v. Kempis für die Bildnissammlung seiner Familie unternahm, sind bereits gewürdigt worden.¹¹⁹⁷ Erstaunlicherweise findet sich sein Porträt heute nicht mehr in der Bildnissammlung v. Kempis, sondern gelangte wohl durch seine Schwester in die Sammlung Geyr zu Schweppenburg. Die Bildnisse des Herrn Max v. Kempis und seiner Ehefrau Lilly, geb. Heinen, entstanden 1929, dem Todesjahr des Max v. Kempis.¹¹⁹⁸ Obwohl diese Bilder aufgrund der Übereinstimmungen in Bildgröße und Rahmung als Pendants gelten können, fallen bezüglich des Bildhintergrundes Unterschiede auf. So ist der Herr vor den Hintergrund eines dunkelroten Vorhangs gesetzt. Seine Frau hingegen ist in einer Landschaftskulisse abgebildet. Ihr Porträt erhielt durch ein gemaltes Oval eine zusätzliche optische Rahmung. Bei diesen Bildnissen wurde die traditionelle „heraldische“ Ausrichtung der Modelle verkehrt.¹¹⁹⁹ Es handelt sich auch hier um konventionelle, routiniert aber flach gemalte Bildnisse.

Identifizierte Einzelporträts

Den Abschluss der Sammlung bilden sieben Einzelporträts, von denen es sich in zwei Fällen um Kopien nach älteren Originalen handelt. Der Maler von B-Gielsdorf-12 (Abb. 567) ist Freiherr Paul v. Geyr zu Schweppenburg.¹²⁰⁰ Es zeigt einen Herrn in Kleidung und der Haartracht des zweiten Viertels des 17. Jahrhunderts. Laut Inschrift soll es sich um „A. Wolff von Metternich“ handeln. Gemeint ist sehr wahrscheinlich Johann Adolf Wolff v. Metternich,¹²⁰¹ der 1641 in den Reichsfreiherrnstand erhoben wurde, wobei unklar bleibt weshalb das Gemälde angefertigt wurde. Eine direkte Beziehung zwischen dem Modell und der Familie des Künstlers bestand nicht.

¹¹⁹⁶ Zu diesem Künstler ließen sich bisher keine Lebensdaten finden.

¹¹⁹⁷ Vgl. oben Kap. III.B.2 Die Bildnissammlung Kempis.

¹¹⁹⁸ Max v. Kempis (1861–1929) heiratete 1909 Lilly Heinen (*1875), vgl. OIOTMAN Bd. 3, S. 396.

¹¹⁹⁹ Vgl. oben Kap. II.1.4 Körper und Raum.

¹²⁰⁰ Vgl. Anm. 1194.

¹²⁰¹ Vgl. OIOTMAN Bd. 17, S. 720.

VIII. Anhang

Die zweite Kopie (B-Gielsdorf-15, Abb. 570) stammt von dem Künstler Max Volkers¹²⁰² und wurde im Jahre 1933 angefertigt. Die Vorlage bildete hier ein Gemälde aus dem Besitz der Familie v. Kempis, das Bildnis eines Knaben aus der Familie Snellen.¹²⁰³

Das Damenporträt B-Gielsdorf-10 (Abb. 565) zeigt Sophia (1833–1868), die erste Gattin des Franz Joseph Geyr zu Schweppenburg.¹²⁰⁴ Aufgrund des Alters der jungen Frau dürfte das Porträt kurz vor oder in den ersten Jahren ihrer Ehe (ab 1861) entstanden sein. Allerdings wird die Dargestellte mit so ruhiger und unbestimmter Mimik wiedergegeben und Kleidung, Frisur und Hintergrund sind so unspezifisch gestaltet, dass man an einer leibhaftigen Begegnung zwischen Modell und Künstler zweifeln kann. Bei dieser Zurückhaltung, die sich auch in Maltechnik, Komposition und Farbwahl zeigt, wird eine kleine blaue Schleife am Kleid der Dargestellten zum Hingucker, zumal dadurch die blauen Augen der Dame betont werden.

Nach dem Tod seiner ersten Gemahlin heiratete Franz Joseph v. Geyr zu Schweppenburg 1870 Wilhelmine Freiin v. Hövel¹²⁰⁵. Ein großformatiges Porträt (B-Gielsdorf-11, Abb. 566) zeigt sie sitzend mit einer Handarbeit auf dem Schoß. Das Bildnis erinnert stark an die Arbeiten des Louis Krevel aus der Bildnissammlung Paffendorf. Neben der vergleichbaren Platzierung des Modells vor einem neutralen graubraunen Hintergrund fallen vor allem die genau wiedergegebenen stofflichen Qualitäten des dargestellten Materials und der Einsatz vereinzelter effektiv gesetzter Licht- und Glanzpunkte auf. Aufgrund des jugendlichen Alters der Dargestellten, der Bekleidung und der Haartracht ist das Porträt etliche Jahre vor der Hochzeit (1870) gemalt worden.¹²⁰⁶

Bei dem Altersporträt der Maria Agnes Freifrau Geyr v. Schweppenburg (B-Gielsdorf-13, Abb. 568) handelt es sich um ein Brustbild, das von Jenny Hippenmeyer¹²⁰⁷ im Jahre 1884 ausgeführt wurde. Der Kopf der Greisin ist von den Schleifen und Bänder eines

¹²⁰² Durch seine Ehefrau war Max Volkers (1874–1946) sowohl mit den v. Kempis als auch den Geyr zu Schweppenburg weitläufig verwandt, vgl. *Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 78 der Gesamtreihe: Adelige Häuser B, Bd. XIV., hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1981, S. 249.

¹²⁰³ Vgl. das Original befindet sich in der Bildnissammlung Kempis (B-Rankenbergs-93, Abb. 285).

¹²⁰⁴ Franz Joseph Geyr zu Schweppenburg heiratete 1861 Sophia Freiin v. Fürstenberg-Stammheim, vgl. OIDTMAN Bd.6, S. 447

¹²⁰⁵ Vgl. Lebensdaten B-Gielsdorf-11 (Abb. 566).

¹²⁰⁶ Das Gemälde dürfte in der zweiten Hälfte der 1850er Jahre gemalt worden sein.

¹²⁰⁷ Jenny Hippenmeyer (1851-nach 1911), vgl. SCHÄFKE 2006, S. 126 und THIEME-BECKER XVII, 1924, S. 123.

Kapotthutes gerahmt. Der lebhaft gemusterte und aus verschiedenen Materialien angefertigte Hut steht dabei in deutlichem Kontrast zu Gesicht und Inkarnat. Allerdings wusste die Malerin diesen Gegensatz künstlerisch nicht zu nutzen. Bei prononcierterem Einsatz von Maltechnik und Farbe hätte der Kontrast reizvoller inszeniert werden können.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstand das Pastellbildnis des damals sechsjährigen Franz v. Geyr zu Schweppenburg (G14).¹²⁰⁸ Ein rundes Brustbildnis, das vor einen Landschaftshintergrund gesetzt ist. Das 1901 von Wilhelm Fiesel¹²⁰⁹ geschaffene Bildnis zeigt große künstlerische Routine. Die Gesichtszüge sind körperlich und mimisch mit großer Glaubwürdigkeit erfasst und detailliert und sensibel durchgearbeitet. Die Matrosenbluse des Kindes ist summarisch aber souverän wiedergegeben. Der Hintergrund ist mittels schöner Farbzonen in Blau-, Grün-, Braun- und Weißtönen zu einer Landschaftsfolie verrieben. In der geschickten Behandlung des Materials und der maltechnischen Fokussierung auf das Gesicht handelt es sich um eine schöne Arbeit.

Unbekannte Porträts

Bei den folgenden Porträts war bisher nicht zu klären, wen sie darstellen. Es handelt sich um eine Gruppe von Herrenporträts aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts (B-Gielsdorf-17 bis 19, Abb. 572–574) sowie um zwei Damenporträts aus der Zeit um 1700 (B-Gielsdorf-20 und 21, Abb. 575 und 576).

Die Herrenporträts B-Gielsdorf-17 bis 19 (Abb. 572–574) stammen aus Haus Arff und weisen in den sekundären Bildmerkmalen starke Ähnlichkeiten auf: Die Bildmaße sind annähernd identisch und die Rahmen gleichartig ausgeführt. Lediglich der Rahmen zu B-Gielsdorf-19 stellt durch die in den Rahmenecken eingefügten blattförmigen Ornamente eine Variante dar.¹²¹⁰ Auf den Bildern sind jeweils junge Herren im Alter zwischen etwa 15 und 20 Jahren abgebildet. Auf den Bildern B-Gielsdorf-17 und 19 tragen diese Männer eine Uniform, wie sie in der Zeit der Befreiungskriege üblich war. Der Herr auf B-Gielsdorf-17 trägt die Kriegsdenkmünze für Kombattanten, die 1813 und 1815 von König

¹²⁰⁸ Franz Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg (*1895), vgl. OIDTMAN Bd.6, S. 455.

¹²⁰⁹ Der Künstler stammte aus Schramberg in Württemberg. Ab Nov. 1903 in der Malschule von Carl v. Marr (Akademie der Bildenden Künste in München), vgl. <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00004662/images/index.html?id=00004662&fip=217.237.113.238&no=&seite=266> (letzter Zugriff 14.04.2021).

¹²¹⁰ Dieses Bild ist auch 4 cm höher und 2,5 cm breiter als die beiden anderen Bilder.

VIII. Anhang

Friedrich Wilhelm III. v. Preußen für die Teilnehmer an den Kriegen gegen Napoleon gestiftet wurde. Da ich den Orden für keine nachträgliche Hinzufügung ansehe, ergibt sich hieraus eine Datierung des Bildes nach 1813. Das Porträt B-Gielsdorf-18 ist als einziges der Gruppe signiert und datiert, es stammt vom Maler Beckenkamp und wurde im Jahr 1820 angefertigt. Das Modell dieses Porträts ist zugleich die einzige in Zivil gekleidete Person der Gruppe. Die Malweise der beiden anderen Bilder weist in der glatten und sensiblen Schilderung der Oberflächen so große Ähnlichkeiten zu B-Gielsdorf-18 auf, dass die ganze Gruppe als Werk eines Künstlers gelten kann. Eventuell liegen zwischen der Ausführung der einzelnen Arbeiten wenige Jahre. Alles in allem dürfte aber eine direkte Verbindung zwischen den drei Bildern feststehen. Bei den Dargestellten handelt es sich wohl um Brüder. Eventuell sind es die Söhne von Joseph Heinrich Emanuel Geyr v. Schweppenburg und Maria Agnes, geb. Hendrix¹²¹¹: Franz Philipp (1800–1867), Carl Theodor (1801–1875) und Hermann Maximilian (1803–1835) v. Geyr zu Schweppenburg. Insgesamt eine sehr schöne Gruppe, die ich dem Spätwerk Beckenkamps zuschreibe und die in ihrem kleinen Format typisch für die ersten rheinischen Ölporträts nach der Französischen Revolution und der Ära Napoleon ist.

Ebenfalls aus der Provenienz Haus Arff stammen die ovalen Porträts zweier Damen aus der Zeit um 1700. Die Bilder zeigen junge Frauen in annähernd halber Figur. Die kunstvoll arrangierte Frisur und die komplizierte Toilette aus verschiedenen kostbaren Stoffen zeugen von der hohen gesellschaftlichen Stellung der Damen. Die Bilder entsprechen in der Inszenierung der Modelle, der ovalen Bildform und dem Bildaufbau dem Typus des Adelsporträts um 1700. Sie stellen aber insofern eine Abwandlung dar, als dass wir es hier mit deutlich unterlebensgroßen Darstellungen zu tun haben.¹²¹² Diese Form taucht gelegentlich für Bildnisgruppen und insbesondere bei Damenbildnissen auf.¹²¹³

¹²¹¹ Dieser Familienzweig lebte auf Haus Arff, was zur Provenienz der Gemälde passen würde. Diese stammen laut Klebezetteln auf der Rückseite aus Arff. Zu den Besitzungen der unterschiedlichen Familienzweige und deren verwandtschaftlichen Beziehungen zueinander, vgl. OIETMAN Bd.6, S. 446–449.

¹²¹² Die Bilder messen 39 x 32 cm.

¹²¹³ Weitere Beispiele solcher Bildnisgruppen sind für die Sammlung Salm-Reifferscheidt durch Fotografien im Besitz der Grafen Wolff Metternich nachgewiesen. Vgl. Kap. III.B.3 Bildnissammlung Dyck. Auch die Hofdamenporträts der Anna Maria Luisa v. Medici gehören in diesen Zusammenhang, vgl. oben Kap. II.2 Verortung in der europäischen Kunstgeschichte.

Durch Retuschen ist bei dem Bild B-Gielsdorf-20 (Abb. 575) das Gesicht verändert, weshalb sich die Qualität der Bilder heute stark unterscheidet, dennoch halte ich die Bilder für historisch zusammengehörig.

Gruppenbildnisse

Neben den Porträtgruppen, Pendants und Einzelbildnissen haben sich in der Sammlung Gielsdorf auch zwei Gruppenbildnisse erhalten. Dabei handelt es sich um das Porträt des Grafen Franz Egon v. Fürstenberg-Stammheim und seiner Tochter (B-Gielsdorf-22, Abb. 577) und das Porträt eines unbekanntes Ehepaars, das vermutlich aus der Familie Geyr stammt (B-Gielsdorf-23, Abb. 578).

Das unterlebensgroße Porträt des Grafen Fürstenberg-Stammheim mit seiner Tochter ist ungewöhnlich, da das Kind nur in der Rückenansicht abgebildet wurde. Entsprechend kann man bei der Darstellung des Mädchens nicht von einem Porträt sprechen und die Bezeichnung des Werks als Doppelporträt ist nicht ganz präzise. Der Graf ist in Dreiviertelfigur gegeben und sitzt auf einem ornamentierten Lehnstuhl. Zusammen mit dem beigestellten Schreibtisch ist somit ein Interieur angedeutet. Der seitliche Vorhang kann als atavistischer Verweis auf das barocke Herrscherporträt gedeutet werden. Bildausschnitt und die beigeordneten Ausstattungstücke wirken repräsentativ und werden durch die feine und detaillierte Malerei, die harmonische Farbpalette und den aufwändigen Rahmen in der Kostbarkeit noch gesteigert.

Das Kind steht seitlich des Grafen, ist diesem aber zugewandt, so dass es nur von der Rückseite sichtbar ist. Die Hand des Vaters liegt leicht auf der Schulter des Mädchens, das auf dessen Knien mit einem kleinen Puppenhandfeger spielt. Das geringe Bildformat und das liebevolle Miteinander von Vater und Tochter bringen einen intimen und gefühlvollen Zug in das Werk.

Dieser Arbeit steht das Porträt eines Ehepaars (B-Gielsdorf-23) durch die betonte Innigkeit der Dargestellten, bei einer gleichzeitig repräsentativen Inszenierung, nahe. Das Gemälde von Wilhelm Volkhardt¹²¹⁴ wurde 1845 gemalt und zeigt in Unterlebensgröße einen sitzenden Herrn in Uniform, der seine stehende Ehefrau umarmt. Diese hat ihren

¹²¹⁴ Wilhelm Volkhardt (1815–1876), vgl. *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819–1918*, Bd. 3, Hg. vom Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof und von der Galerie Paffrath, München 1998, S. 380 f. und THIEME-BECKER XXXIV, 1940, S. 521.

VIII. Anhang

Arm um die Schultern des Mannes gelegt. Der aufwändig geschnitzte Lehnstuhl, auf welchem der Herr sitzt, ist im oberen Bereich von einem geschnitzten Vogel bekrönt. Hierbei könnte es sich um das Wappentier der Familie Geyr handeln. Eine rote Draperie und eine Vielzahl von Gegenständen scheinen auf die Lebenssphäre des Paares hinzuweisen. So sieht man ein goldenes Kruzifix, eine Pferdestatue, ein Bücherregal und einige Militärrequisiten in Form einer Schirmmütze und eines Säbels. Auf der anderen Seite befindet sich ein Gefäß aus dem ein Orangenbaum und eine Passionsblume wachsen.

Durch die kleinteilige Gestaltung und die Vielzahl von Details wirkt das Gemälde voll und unruhig. Diese Fülle wird auch nicht durch eine stringente Farbkomposition, wie auf dem Porträt B-Gielsdorf-22 (Abb. 577), zusammengehalten.

Das Herrscherporträt ist lediglich mit dem Bildnis des Maximilian Heinrich, Erzbischof und Kurfürsten von Köln¹²¹⁵ (B-Gielsdorf-24, Abb. 579), in der Sammlung Geyr vertreten. Das konventionelle Brustbild, in ovalem, gemaltem Rahmen, ist sehr wahrscheinlich eine Ausschnittkopie des 18. Jahrhunderts.

Weitere Sammlungen

Die folgenden Sammlungen wurden in dieser Arbeit nicht inventarisiert. Es handelt sich um Bildnissammlungen, über die ich nur unvollständige Kenntnis habe: Von den Sammlung Schweppenburg und Dyck stellten mir die Besitzer freundlicherweise Abbildungen zur Verfügung. Die Sammlung Gracht durfte ich besichtigen und fotografieren. Über die Sammlungen Harff, Diersfordt und Gartrop existieren Publikationen, in denen ein Teil der Gemälde abgebildet wurde.¹²¹⁶ Der Umfang der Sammlungen und/oder die Qualität einzelner Bildnisse rechtfertigen ihre Aufnahme in dieser Arbeit. Zudem zeigte sich, dass diese Sammlungen die bisherigen Beobachtungen prononcieren und damit das Gesamtbild der regionalen Porträtentwicklung abrunden.

¹²¹⁵ Maximilian Heinrich (1621–1688) war ab 1650 Erzbischof und Kurfürst von Köln.

¹²¹⁶ Harff, 58 Familienbildnisse gelistet davon 32 abgebildet; vgl. OHM/VERBEEK 1971, S.78–83 und Abb. 356–389. Diersfordt insgesamt 19 Porträts abgebildet (3 + 16): WILKES/BRANDTS/KASTNER 1957, Abb.2–4 und KASTNER 1993, Abb. 45–61. Gartrop 16. Bildnisse abgebildet, vgl. KOHL 1980, Abb. 20–35.

Dyck

Neben der umfangreichen Ahnengalerie existierte in Schloss Dyck auch eine Bildnissammlung. Clemen erwähnt 1897 einige Bildnisse, doch bleiben seine Angaben allgemein. Wir erfahren, dass sich Porträts in der unteren Galerie befanden und eine große „Anzahl von guten Familienporträts“¹²¹⁷ in den an die Ahnengalerie anstoßenden Zimmern.¹²¹⁸

In einem dieser Räume hing auch das große Reiterporträt (X-Dyck-76, Abb. 625), auf dem der Graf August Eugen Bernhard zu Salm-Reifferscheidt vor dem Schloss Alfter dargestellt ist.¹²¹⁹ Von Graf August Eugen Bernhard haben zwei Reiterporträts überdauert: das Porträt mit Schloss Alfter im Hintergrund und eins, auf dem Schloss Dyck abgebildet ist. Letzteres (X-Dyck-77, Abb. 626) befindet sich heute in der Bibliothek von Schloss Dyck. Auf diesem Gemälde trägt der Graf den Michaelsorden, dessen Mitglied er seit 1731 war.¹²²⁰ Aufgrund dieses Indizes, der Kleidung und des Alters des Dargestellten sind beide Bildnisse in das zweite Viertel des 18. Jahrhunderts zu datieren.

Das Porträt des Grafen Franz Wilhelm (1714–1775) und das dazugehörige Pendant seiner Gemahlin Augusta Maria, geb. Gräfin zu Truchsess-Zeil-Wurzach (1743–1805) hingen 1897 im Billardzimmer.¹²²¹ Diese Bilder (X-Dyck-93/94, Abb. 642 und 644) werden weiter unten besprochen.

Des Weiteren erwähnt Paul Clemen noch ein Porträt im roten Salon. Dieses Bild zeigt Wilhelm Salentin Graf zu Salm-Reifferscheidt (†1633) und stammt aus dem 18. Jahrhundert.¹²²² Die Arbeit steht im Zusammenhang mit der Ahnengalerie. Wie diese, dürfte das

¹²¹⁷ CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler des Kreises Grevenbroich* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 3.5), Düsseldorf 1897, S.20.

¹²¹⁸ Ebd.

¹²¹⁹ Ebd. Das Reiterporträt befindet sich heute als Leihgabe der Familie Wolff Metternich im sogenannten Altgrafenzimmer.

¹²²⁰ BREMER 1959, S. 75.

¹²²¹ CLEMEN 1897, S. 20. Das Billardzimmer wurde später als Rauchsalon genutzt und ist heute in Dyck unter dem Namen Terrassenzimmer bekannt. Die Bilder sind heute im Privatbesitz, wurden aber veröffentlicht, vgl. WUNDERLICH, Heinke: *Studienjahre der Grafen Salm-Reifferscheidt (1780–1791). Ein Beitrag zur Adelserziehung am Ende des Ancien Régime* (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 8), Heidelberg 1984. Zugl. Wuppertal, Univ., Diss., 1982. Abb. 3 und Abb. 4.

¹²²² CLEMEN 1897, S. 21. Etwa 1960 wurde in diesem Zimmer eine chinesische Seidentapete eingebaut. Damals veränderte man den Kaminaufbau und das Porträt wurde entfernt. Als Leihgabe der Familie Wolff Metternich wird es zurzeit im Altgrafenzimmer von Schloss Dyck gezeigt.

VIII. Anhang

Gemälde unter der Herrschaft von Franz Ernst zu Salm-Reifferscheidt-Dyck zur Ausstattung der Schlossräume angefertigt worden sein. Entweder handelt es sich um die Kopie nach einem verschollenen Gemälde oder um eine freie Variante nach dem Porträtstich des Grafen von Jacob van der Heyden.¹²²³ Diese fünf Bilder sind noch in Dyck vorhanden.

Darüber hinaus existierten etliche Porträts, die um 1897 von dem aus Düsseldorf stammenden Fotograf Hugo Starck abgelichtet wurden und heute zum großen Teil verschollen sind.¹²²⁴ Das von Stark geschaffene Fotokonvolut umfasst Innen- und Außenansichten des Schlosses, die einzelnen Bildnisse der Ahnengalerie und 47 weitere Porträts. Jeweils 2–9 Reproduktionen der Porträts wurden in symmetrischer Anordnung auf Kartonblätter gezogen und in einer Sammelmappe vereinigt.¹²²⁵ Da Fotografien nachweislich spiegelverkehrt reproduziert wurden, ist nicht auszuschließen, dass auch das Größenverhältnis der Bilder zueinander aus Symmetriegründen verändert wurde. Über die Bildgrößen lassen sich also keine Aussagen machen. Da die Identität der Modelle nur in Ausnahmefällen bekannt ist, können auch kaum familiäre Verbindungen hinsichtlich der Genese der Sammlung zu Rate gezogen werden.¹²²⁶ Immerhin sind alle Bilder mit ihren Rahmen wiedergegeben, so dass zusammenhängende Rahmengruppen erkennbar sind. Weiterhin lassen sich die Bilder durch die Kleidung und Frisuren stilistisch und chronologisch ordnen.

Die umfangreichste Rahmengruppe umfasst neun ovale Gemälde.¹²²⁷ Vier Halbfigurenporträts dieser Gruppe stammen aus der Zeit um 1680. Aufgrund der starken Ähnlichkeit zwischen den Damen könnte es sich um die Porträts zweier Schwestern¹²²⁸ und ihrer

¹²²³ MORTZFELD, Peter: *Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, Bd. 21, München 1992, A 18614 (Abbildung) und MORTZFELD, Peter: *Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, Bd. 35, München 2002, A 18614 (Beschreibung).

¹²²⁴ Die Fotografien von ‚H. Stark in Düsseldorf‘ werden bei Clemen erwähnt, vgl. CLEMEN 1897, Vorbemerkung S. VI und S. 13. Damit ist wohl der Fotograf Hugo Starck gemeint, der 1897 sein Atelier in der Benrather Str. 10 hatte, vgl. ADRESSBUCH der Stadt Düsseldorf für das Jahr 1897, Düsseldorf 1897, S. 383. Online unter URL <<https://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/periodical/pageview/8476570>> (letzter Zugriff 30.01.2022).

¹²²⁵ Die Sammelmappe befindet sich im Besitz der Grafen Wolff Metternich (Adelebsen/ Vinsebeck). Graf Peter Wolff Metternich gestattete mir 2008 Einsicht und erlaubte mir Reproduktionen davon anzufertigen.

¹²²⁶ Graf Peter Wolff Metternich teilte mir 2008 mit, dass selbst der in genealogischen Fragen ihrer Familie gut orientierten Altgräfin Paula zu Salm-Reifferscheidt (1906–1968) die Modelle fast aller Ahnenbildnisse unbekannt waren.

¹²²⁷ Die ovalen Profilrahmen sind innen mit einem Flechtband, außen mit einem Zahnschnittfries verziert (X-Dyck-31, 33, 35–40 und 42, Abb. 580, 582, 584–589 und 591)

¹²²⁸ Damenporträts X-Dyck-36 und 38 (Abb. 585 und 587).

Ehemänner handeln. Die Herren sind in Rüstung wiedergegeben.¹²²⁹ Die Arbeiten zeichnen sich durch eine lebensnahe und plastische Wiedergabe der Gesichter aus. Die übrigen fünf Damenporträts dieser Rahmengruppe stammen vom Anfang des 18. Jahrhunderts.¹²³⁰ Diese Bildnisse sind künstlerisch schwächer. Die Gesichter sind wenig modelliert und die Anatomie der Oberkörper unter der Garderobe ist steif und unorganisch.

Die zweite Rahmengruppe umfasst sechs rechteckige Profilrahmen.¹²³¹ Die Bildnisse mit gemalten ovalen Rahmen zeigen sechs Mädchen aus der Zeit um 1690. Alle sechs Halbfiguren sind vor einer Parklandschaft abgebildet. Mindestens vier der jungen Frauen sind durch ein Brustkreuz als Stiftsdamen gekennzeichnet. Es könnte sich hierbei um die Töchter des Grafen Ernst Salentin zu Salm handeln.¹²³²

Die dritte Rahmengruppe besteht ebenfalls aus Profilrahmen.¹²³³ Die Porträts sind durch ein ovales mit gewässerter Seide bespanntes Passepartout gefasst. Es handelt sich um ein Knabenbildnis von ca. 1700.¹²³⁴ Der junge Mann in der Tracht eines Klerikers zeichnet sich durch ausgeprägte Wangenknochen, ein schmales Kinn und einen vollen Mund aus. Es besteht starke Ähnlichkeit zu den Damenporträts der ersten Bildnisgruppe von 1680, eventuell ist es ein Sohn einer der Damen. Ebenfalls aus der Zeit um 1700 stammen die Halbbildnisse dreier junger Frauen.¹²³⁵ Der Bildausschnitt ist hier größer gefasst, so dass im Gegensatz zu dem Knabenporträt die Ansätze der Arme sichtbar sind. Eine der Damen trägt einen mit Hermelin gefütterten Umhang – wohl ein Hinweis auf ihren fürstlichen Rang. Das letzte Bild der Rahmengruppe zeigt eine etwa 40–50-jährige Dame aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts. Das beigefügte Wappen ist das der

¹²²⁹ X-Dyck-31 und 35 (Abb. 580 und 584).

¹²³⁰ X-Dyck-33, 37–40 und 42 (Abb. 582, 586–589 und 591).

¹²³¹ Die rechteckigen Profilrahmen mit einer tiefen mittleren Hohlkehle und schmalere unterkehlttem Innen- und Außenprofil (X-Dyck-46–48, 64–66, Abb. 595–597, Abb. 613–615)

¹²³² Sechs Töchter des Grafen Ernst Salentin waren in Damenstiften, allerdings ist eine Tochter bereits 1677 verstorben, weshalb die Identifizierung kostümgeschichtlich unsicher ist, vgl. BREMER 1959, S. 73.

¹²³³ Die Profilrahmen haben eine betonte Mittelkehle. Das schmale Innenprofil wird aus einem außen ansteigenden Karnies und einem Halbrundstab gebildet. Das Außenprofil besteht lediglich aus einem Halbrundstab.

¹²³⁴ X-Dyck-54 (Abb. 603).

¹²³⁵ X-Dyck-43–45 (Abb. 592–594).

Familie Salm-Reifferscheidt. Aufgrund des Brustkreuzes und des Ordens am Dekolleté wird es sich um eine Stiftsdame handeln.¹²³⁶

Die vierte Rahmengruppe umfasst drei Plattenrahmen.¹²³⁷ Die Bildnisse stammen aus der letzten Dekade des 18. Jahrhunderts und zeigen drei junge Frauen mit gelöstem Haar antikisch drapiert im Stil der Angelika Kaufmann.¹²³⁸ Auf den beiden Brustbildern sind laut Beschriftung Mitglieder aus der Familie Salm-Dyck dargestellt. Leider ist nur der Vorname der Fanny Salm-Dyck (1774–1849) zu entziffern.¹²³⁹ Das Halbfigurenporträt mit entblößter Schulter und vor der Brust gerafftem Umhang ist vom selben Künstler. Stilistisch eng verwandt ist das Halbfigurenbildnis einer Dame mit gepuderter, lockig gebauschter Frisur und nachlässig drapiertem Brusttuch von ca. 1785–95.¹²⁴⁰ Durch den seitlich geneigten Kopf und den abgewandten in die Ferne gerichteten Blick bekommt das Porträt eine elegische Stimmung.

Bei den folgenden Bildnissen handelt es sich um Pendants, die in keinen größeren Zusammenhang einzuordnen sind. Chronologisch stehen Pendants von ca. 1660 am Anfang. Auf diesen Dreiviertelporträts sind ein Herr und eine Dame zu sehen.¹²⁴¹ Bei den Rahmen handelt es sich um Profilrahmen mit einer breiten Mittelkehle. Der obere Teil des Bildes wird durch einen segmentbogenartigen Abschluss begrenzt. Die repräsentativen Bildnisse sind vor eine Draperie mit seitlichem Landschaftsausblick gesetzt. Der linke Arm des Herrn ruht auf einem Schriftstück, das wiederum auf einem beigegestellten Tisch abgelegt ist. Die Dame stützt sich mit ihrer linken Hand auf einem balusterförmigen Pfeiler. Der mit Hermelin verbrämte Umhang wird auch hier ein Hinweis auf den fürstlichen Rang der Dame sein. Die repräsentativen Bildnisse zeichnen sich durch die veristische Wiedergabe der Physiognomien aus.

¹²³⁶ X-Dyck-52 (Abb. 601).

¹²³⁷ Das schmale Innenprofil setzt sich aus einem Karnies und einem Halbrundstab zusammen. Es folgt nach außen eine knapp dreimal so breite Platte und ein Außenprofil, das im Aufbau dem Innenprofil entspricht, aber etwas doppelt so breit ist.

¹²³⁸ X-Dyck-67, 69 und 71 (Abb. 616, 618 und 620).

¹²³⁹ Walburga Franziska Marie Therese Altgräfin zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, Canonica in St. Ursula zu Köln, war seit 1797 mit Maximilian v. Gumpenberg verheiratet, vgl. SCHWENNICKÉ, Detlev (Hg.): *Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. Standesherrliche Häuser I*, Neue Folge, Bd. 4, Marburg 1981, Tafel 112.

¹²⁴⁰ X-Dyck-68 (Abb. 617).

¹²⁴¹ X-Dyck-73 und 75 (Abb. 622 und 624).

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Die Porträts von Franz Ernst zu Salm-Reifferscheidt-Dyck (1659–1727) und seiner Gemahlin Anna Franziska, geb. Prinzessin v. Thurn und Taxis (1683–1763) stammen von dem Maler Godefroy Boy.¹²⁴² Es handelt sich um zwei Halbporträts in gemalten ovalen Rahmen.¹²⁴³ Der Herr ist in Rüstung mit schulterlangem natürlichem Haar gezeigt. Im Bildhintergrund links sieht man einen federgeschmückten Helm. Die Dame trägt eine Robe mit reichem Stoff- und Schmuckbesatz. Ein Hermelinmantel ist locker um ihre Schultern gelegt. Ihre rechte Hand umfasst ein kleines Hündchen. Die aufgerichtete Körperhaltung der Modelle wirkt steif und abweisend. Die Tiefererstreckung der Arme ist perspektivisch verzerrt. Die Gesichtszüge sind ungeschönt und die Details der Kleidung der Dame mit großer Genauigkeit erfasst. Das Herrenbildnis ist rückseitig 1723 datiert.¹²⁴⁴

Die oben erwähnten Porträts des Grafen Johann Franz Wilhelm zu Salm (1714–1775) und der Auguste zu Salm, geb. Gräfin v. Waldburg-Zeil-Wurzach (1743–1805) fanden keine Aufnahme in die Fotomappe.¹²⁴⁵ Sie sind aber durch Clemen für diese Zeit in Dyck belegt.¹²⁴⁶ Der Künstler kann hier aufgrund eines Skizzenbuches im Wallraf-Richartz-Museum eindeutig bestimmt werden.¹²⁴⁷ Es handelt sich um zwei Arbeiten von Johann Jacob Schmitz, die um 1775 entstanden.¹²⁴⁸ Bemerkenswert ist die Genauigkeit, mit der Schmitz die Juwelen der Gräfin wiedergibt. Die abgebildeten Stücke lassen sich durch ein Inventar von 1775 zweifelsfrei identifizieren.¹²⁴⁹ Darüber hinaus hat sich im Archiv Schloss Dyck die Zeichnung des Colliers erhalten, das 1768 von dem Juwelier Johann

¹²⁴² Zu den biografischen Angaben, vgl. SCHWENNICKER Bd. 4 1981, Tafel 112. Die Bilder befinden sich noch im Familienbesitz und wurden unter Angabe des Künstlers 1984 reproduziert, vgl. WUNDERLICH 1984, Abb. 1 u. Abb. 2.

¹²⁴³ Die rechteckigen Plattenrahmen sind innen mit einem Perlstab geschmückt. Außen befindet sich entweder ein Karnies oder ein aus einer Kehle und einem Halbrundstab zusammengesetztes Profil. Die Ecken sind durch leicht erhöhte Quadrate mit Rosette akzentuiert. X-Dyck-49 und 51 (Abb. 598 und 600).

¹²⁴⁴ Godefroy Boy pinxit in Dyck Anno 1723. Laut Wunderlich sind die Bilder 1721/22 entstanden, WUNDERLICH 1984, Abb. 1 und Abb. 2.

¹²⁴⁵ Die Bilder sind bei WUNDERLICH 1984 als Abb. 3 und Abb. 4 reproduziert. X-Dyck-93 und 94 (Abb. 642 und 644).

¹²⁴⁶ CLEMEN 1897, S. 20.

¹²⁴⁷ Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Slg. 1929/82 (ZB1), Johann Jacob Schmitz: Skizzenbuch, fol 70r, fol 71r und 71v.

¹²⁴⁸ Fol 71r ist entsprechend datiert.

¹²⁴⁹ Im Inventar über den Schmuck der Gräfin zu Salm, das von dem Juwelier Teichmann aus Düsseldorf am 24.10.1775 nach dem Tod des Grafen Johann Franz Wilhelm aufgestellt wurde, vgl. Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 503, S. 549–555.

VIII. Anhang

Daniel Röderer aus Straßburg für die Familie Salm angefertigt wurde und das mit dem von Schmitz gemalten Halsband übereinstimmt.¹²⁵⁰

Auf einer ganzen Reihe von Bildern sind Kleriker aus unterschiedlichen Perioden des 18. Jahrhundert zu sehen. Zwei Porträts in gleichartigen Rahmen – die Geistlichen in identischem Habit – sind ca. 1720 entstanden.¹²⁵¹

Zu zwei weiteren Porträts bestehen aufgrund der Kleidung starke Ähnlichkeiten: Ein Halbfigurenporträt zeigt das gleiche Habit wie die Bilder von 1720. Da auf diesem Bild rechts im Hintergrund das Straßburger Münster abgebildet ist, wird es sich um einen Straßburger Domherrn handeln.¹²⁵² Bei einem weiteren Halbfigurenporträt trägt das Modell über der oben erwähnten Tracht noch eine weiße Almutie mit einem Besatz aus Pelzquasten.¹²⁵³ Dieses Porträt zeigt den Straßburger Domherrn Maximilian Philipp Graf v. Manderscheid-Kail.¹²⁵⁴

Das Porträt von Armand I. Gaston Maximilian Kardinal Rohan-Soubise (1674–1749)¹²⁵⁵ ist eine Ausschnittkopie des Dreiviertelporträts von Hyacinthe Rigaud.¹²⁵⁶ Es stimmt hinsichtlich der Rahmung mit dem Porträt des Grafen v. Manderscheid-Kail überein.¹²⁵⁷ Beide Bilder wurden 1775 im Nachlass des Straßburger Domherrn Friedrich Ernst Graf zu Salm-Reifferscheidt-Dyck (1708–1775) verzeichnet und kamen anschließend nach Dyck.¹²⁵⁸

¹²⁵⁰ Vgl. Zeichnung in Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 503, S. 552 f. Eine Erläuterung zur Zeichnung und eine Quittung über erhaltene und gelieferte Juwelen zur Verfertigung des Schmucks datiert 14. September 1768 in Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 503, S. 3 f.

¹²⁵¹ Es handelt sich um Profilrahmen mit breitem nach außen abfallendem Wulst. Die Ecken und Mittelpartien sind mit barocken Rankenornamenten geschmückt. X-Dyck-55 und 57 (Abb. 604 und 606).

¹²⁵² X-Dyck-50 (Abb. 599).

¹²⁵³ X-Dyck-58 (Abb. 607).

¹²⁵⁴ Maximilian Philipp (1669–1727) war ab 1679 Domherr zu Straßburg, vgl. SCHWENNICKE Bd. 11 1986, Tafel 8.

¹²⁵⁵ Armand Gaston Maximilian (1674–1749) war seit 1685 Domherr und seit 1704 Bischof v. Straßburg, vgl. SCHWENNICKE, Detlev (Hg.): *Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. Pairs de France und ihre Familien*. Neue Folge, Bd. 10, Marburg 1986, Tafel 22.

¹²⁵⁶ X-Dyck-60 (Abb. 609).

¹²⁵⁷ Es handelt sich um reichornamentierte Profilrahmen in Stil des Régence mit Akanthusranken und Voluten.

¹²⁵⁸ Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 468, S. 813.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Die oben erwähnte weiße Almutie mit dem Besatz aus Pelzquasten erscheint in zwei weiteren Porträts.¹²⁵⁹ Auf dem einen Bildnis trägt das Modell zusätzlich den Kölner Domkapitularstern.¹²⁶⁰ Bei dem Dargestellten handelt es sich mit Sicherheit um einen Domgrafen¹²⁶¹, möglicherweise um den bereits erwähnten Friedrich Ernst Graf zu Salm-Reiferschheidt-Dyck (1708–1775), der sowohl in Straßburg als auch in Köln im Domkapitel saß.¹²⁶²

Zwei weitere Porträts von Geistlichen beschließen diesen Abschnitt.¹²⁶³ Die Brustbilder mit gemalten ovalen Rahmen stammen aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts und zeigen einen etwa 60-jährigen Herrn mit dem Kölner Domkapitularstern und einen etwa 30-jährigen Mann mit dem Orden des St. Esprit. Beide Männer tragen eine weiße Almutie, wobei nicht zu erkennen ist, ob es sich wieder um die Ausführung mit den auffälligen Pelzquasten handelt.

Die Bedeutung der Almutie kann hier nicht abschließend geklärt werden. Sie war im Mittelalter eine Mütze, die kragenartig über die Brust und den Rücken reichte und Kanonikern zustand.¹²⁶⁴ Seit dem 15. Jahrhundert soll sie die Form eines Schultermäntelchens angenommen haben, das vorne nur noch die Ausmaße einer Stola hatte. Die hier beschriebene Form bedeckt Rücken, Oberarme und Brust gleichermaßen und erinnert insofern an eine Mozetta. Allerdings ist sie an der Vorderseite nur unter dem Hals zusammengehakt und nicht durchgehend geknöpft. Vor dem sozialen Hintergrund der Familie Salm-Reiferschheidt und der mit Ihnen verwandten Häusern scheint es vorstellbar, dass diese Form der Almutie zur Chorkleidung der Domgrafen gehörte. Dabei ist in erster Linie an die hochadeligen Domkapitel in Straßburg oder Köln zu denken. Der Umstand, dass die Almutie nur gelegentlich mit dem Domkapitularstern gemeinsam erscheint, spricht nicht gegen Köln. Der Domkapitularstern wurde erst 1731 von Clemens August gestiftet und

¹²⁵⁹ X-Dyck-59 und 61 (Abb. 608 und 610).

¹²⁶⁰ X-Dyck-59 (Abb. 608).

¹²⁶¹ Domgrafen waren die hochadeligen Mitglieder des Kölner Domkapitels.

¹²⁶² Zum Porträt seines Bruders, des Grafen Johann Franz Wilhelm (1714–1775) besteht eine eindeutige Ähnlichkeit. Vielleicht ist sogar Johann Franz Wilhelm vor seiner Resignation als Domkapitular abgebildet, vgl. SCHWENNICKER Bd. 4 1981, Tafel 112.

¹²⁶³ X-Dyck-70 und 72 (Abb. 619 und 621).

¹²⁶⁴ BRAUN, Joseph: *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg i. Br. 1907, S. 355.

zunächst gar nicht zur Chorkleidung, sondern zur geistlichen Tracht außerhalb des Gottesdienstes getragen.¹²⁶⁵ Des Weiteren scheint eine weiße Almutie eine Besonderheit des kölnischen Klerus gewesen zu sein.¹²⁶⁶

Die verbleibenden neun Einzelporträts sollen zum Abschluss in chronologischer Reihe vorgestellt werden.

Aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts stammt das Halbfigurenporträt eines Knaben.¹²⁶⁷ Der Junge ist in Rüstung abgebildet. Durch die Gegenläufigkeit von Körper-, Kopf- und Blickrichtung gelingt dem Maler trotz des beschränkten Bildausschnitts eine bewegte Komposition. Aufgrund der Physiognomie könnte es sich um ein Kinderbildnis des Grafen Franz Ernst zu Salm-Reifferscheidt-Dyck handeln.

Zeitlich folgt das ovale Halbfigurenporträt einer Dame mit Hermelinmantel von etwa 1720. Ein konventionelles Damenbildnis, das künstlerisch in die Nähe der jüngeren Porträts aus der ersten Rahmengruppe gehört, sich allerdings durch seinen Rahmen von diesen unterscheidet.¹²⁶⁸

Drei Einzelporträts stammen aus der Zeit um 1725: Das steife Halbfigurenbildnis einer jungen Dame, die Blüten in einem Tuch trägt.¹²⁶⁹

Weiter das Dreiviertelporträt einer Frau in Hermelinmantel.¹²⁷⁰ Sie lehnt mit ihrem linken Ellenbogen an einem Armlehnstuhl und zeigt mit ihrer linken Hand auf einen Punkt außerhalb des Bildes. Im Hintergrund befindet sich links eine Säule. Der obere Abschluss des Bildes wird durch eine mit Quasten verzierte Draperie eingenommen. Auf der linken Bildseite steht im Rücken der Dame ein Tisch, auf dem – seltsam beziehungs-

¹²⁶⁵ TORSY 1964, S. 25.

¹²⁶⁶ Angeblich wurde der Kölner Geistlichkeit für ihre Standhaftigkeit während der Reformation vom Papst das Tragen einer Almutia aus weißem Pelz als Vorrecht verliehen, vgl. KÖHLER, Carl: *Die Trachten der Völker in Bild und Schnitt, 2. Teil*, Dresden 1871, S. 346.

¹²⁶⁷ X-Dyck-53 (Abb. 602).

¹²⁶⁸ Das Bild befindet sich in einem ovalen Profilrahmen. Innen eine Kehle mit stilisierter Blattspitzen, gefolgt von einem Schraubstab und einer Hohlkehle. Danach folgt ein Schmuckstab mit Akanthus- und Blütenornamenten. Das Profil fällt schließlich nach außen mit einer Hohlkehle ab, die mit stilisierten Blattornamenten geschmückt ist. Oben werden die unterschiedlichen Profilebenen in der Mitte durch ein volutenförmiges Akanthusornament verkröpft. X-Dyck-41 (Abb. 590).

¹²⁶⁹ X-Dyck-45 (Abb. 594).

¹²⁷⁰ X-Dyck-74 (Abb. 623).

los zum Modell – ein Schoßhund sitzt. Der Kopf des Tieres ist streng im Profil wiedergegeben, das sichtbare Auge fixiert den Betrachter. Ein sonderbares Werk bei dem der repräsentative Anspruch und die künstlerische Umsetzung kontrastieren.

Das repräsentatives Ganzfigurenporträt eines des Ferdinand Truchsess von Waldburg (1736–1779) in Husarenuniform ist um 1744 zu datieren.¹²⁷¹ Der junge Graf ist opulent in Szene gesetzt. Eine Draperie, ein beigestellter Tisch, ein reichgemusterter Fußboden und ein Landschaftsausschnitt, in dem ein Schloss am Dorfrand sichtbar ist, bilden die repräsentativen Würdeformeln dieses Porträts. Zu diesem Bild gibt es einen Brief seiner Mutter, der Gräfin Anna Maria Luise Truchsess von Waldburg, einer geborenen Gräfin zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, der vom 26. Jan. 1744 datiert:

“... die von Ew. Gnad. gnädig anverlangt portrait schicke hiermitt ab, mit der Landkusche. es wird aber noch wohl ein Zeitlang hergehen, bis sie hinab kommen, der Ferdinand ist just gemahlt so gros als er ist, und wie er gekleidet ist, es sehet ihm uberaus wohl gleich außershalb ein wenig zu serios, er hatt bei sich, das Schlos Kisselegg, mein Graf aber Wolfegg und ich das Schlos Walburg. Nun wäre mir wohl ein gnad wan das portrait von meiner Fraw Schwägerin auch mir ausbitten dörffte, es müsste aber nicht größer sein, als dies von meine Bruder August, damit sie neben einander aufmachen konte. Der Mahler Becker machet es zu besten, auch wollte unterth. bitten umb das Portrait von meinem lieben papa sel. das man, von dem so in großen Sall ist konnte cupiren, dies müßte aber nicht größer sein als das von Ew. gnad. Ma Chere Mama...”¹²⁷²

Die drei erwähnten Porträts der Eheleute Joseph Franz (1704–1774) und Anna Maria Louise Charlotte v. Waldburg zu Wolfegg (1712–1760) und ihres ältesten Sohnes Ferdinand Maria Graf zu Waldburg zu Wolfegg (1736–1779) sind tatsächlich nach Dyck geliefert worden. Sie befanden sich 1763 im Kabinett der verstorbenen Gräfin Franziska zu Salm-Reifferscheidt-Dyck auf Schloss Dyck.¹²⁷³

¹²⁷¹ X-Dyck-62 (Abb. 611).

¹²⁷² Der Brief der Anna Maria Louise Charlotte Gräfin v. Waldburg zu Wolfegg, geb. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck (1712–1760) ist datiert Wolfegg, den 26. Jan. 1744, Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 404, S. 429–431.

¹²⁷³ Archiv Schloss Dyck, Blaue Bände Nr. 442, S. 83

VIII. Anhang

Eventuell liegt mit dem oben erwähnten Dreiviertelporträt einer jungen Frau mit Hermelinmantel und Blumenstrauß das Porträt der Anna Maria Gräfin Waldburg zu Wolfegg vor. Leider ist auf der Reproduktion nicht zu erkennen, ob sich in Hintergrund das erwähnte Schloss Waldburg befindet.¹²⁷⁴

Ein Halbfigurenporträt ebenfalls aus den 1740er Jahren zeigt dasselbe Modell mit einer Maske (X-Dyck-32, Abb. 581).

Aus der Zeit um 1775 stammt ein weiteres Porträt des Johann Franz Wilhelm zu Salm-Reifferscheidt-Dyck (X-Dyck-34, Abb. 583). Dieses Bild ist aufgrund der Komposition als eine Arbeit von Johann Jacob Schmitz anzusehen. Schmitz hält sich bei diesem Bildnis noch enger an seine Skizze von 1775, als auf dem Porträt X-Dyck-93 (Abb. 642).

Den chronologischen Abschluss der Fotomappe bildet das Porträt des Fürsten Alfred zu Salm-Reifferscheidt-Dyck (1811–1888).¹²⁷⁵ Das Brustbild (X-Dyck-56, Abb. 605) zeigt den letzten Fürsten aus der Linie Salm-Reifferscheidt-Dyck mit dem Bruststern des Schwarzen Adlerordens.¹²⁷⁶ Das Bild wurde wohl anlässlich der Verleihung des Ordens 1879 gemalt.¹²⁷⁷

Ergänzt werden muss hier noch eine Gruppe, die um 1785 von dem Maler Benedikt Beckenkamp für den Grafen Sigismund zu Salm-Reifferscheidt geschaffen wurde.¹²⁷⁸ Die zehn unterlebensgroßen Halbfigurenporträts (X-Dyck-78 bis 87, Abb. 627–636) zeigen die Kinder des Grafen.¹²⁷⁹ Bei dem kleinen Format besticht Beckenkamp durch die detaillierte Ausarbeitung der Requisiten und des Hintergrundes. Ganz besonders gelungen ist ihm die lebensnahe Charakterisierung der jugendlichen und kindlichen Modelle.

¹²⁷⁴ X-Dyck-63 (Abb. 612).

¹²⁷⁵ SCHWENNICKE Bd. 4 1981, Tafel 112.

¹²⁷⁶ Der Rahmen ist aus orthogonalen Profilwangen mit abgerundeten Ecken gebildet. Auf einen Halbrundstab folgt eine Hohlkehle, ein Absatz und ein halbrunder Schmuckstab, auf dem mit einem Band umwickelt Lobrbeerblätter abgebildet sind. Es folgen weiter eine breite Hohlkehle, ein Drehstab und ein schmaler gewellter Absatz. In der Mitte befindet sich oben das von zwei volutenförmigen Akanthusranken flankierte Wappen der Familie Salm mit einer Fürstenkrone. Unten ist die Mitte durch ein aus Bandwerk gebildetes Schleifendekor betont. X-Dyck-56 (Abb. 605).

¹²⁷⁷ Anlässlich der goldenen Hochzeit des Kaiserpaares erhielt Fürst Alfred zu Salm-Reifferscheidt-Dyck am 11.6.1879 den Schwarzen Adlerorden, vgl. BREMER 1959, S. 200.

¹²⁷⁸ X-Dyck-78–87 (Abb. 627–636).

¹²⁷⁹ Vgl. oben Kap. II.2 Verortung in der europäischen Kunstgeschichte.

Die Porträts X-Dyck-88–92 (Abb. 637–641) zeigen die Töchter des Hauses Salm-Reifferscheidt um 1800. Diese Bilder entstanden aber nicht mehr im Rheinland, sondern nach der Emigration der Familie nach Süddeutschland.¹²⁸⁰

Gracht

Der Artikel über Schloss Gracht in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz nennt im Jahr 1900 explizit 24 Bildnisse. Davon bildeten 19 Porträts eine Ahnengalerie, die sich im Südwestturm des Schlosses befunden haben soll.¹²⁸¹ Diese Ahnengalerie war in die Vertäfelung der Wände eingelassen und zeigte neun Generationen der Familie Wolff Metternich zur Gracht. Ein großes Familienbildnis, auf dem die Eheleute Johann Adolf und Maria Katharina Wolff Metternich zur Gracht mit ihren 14 Kindern abgebildet waren, vervollständigte die Ausstattung.¹²⁸² Clemen nennt außerdem zwei Familienbildnisse und drei Porträts des Kölner Kurfürsten Clemens August – darunter eine Replik oder Kopie des berühmten Porträts von Vivien aus Schloss Falkenlust.¹²⁸³

In seiner Arbeit über Johann Adolf Freiherrn Wolff Metternich zur Gracht veröffentlicht Karl Stommel acht Familienporträts.¹²⁸⁴ Sieben dieser Bildnisse könnten mit den bei Clemen erwähnten Bildern identisch sein. Die Dargestellten entsprechen den ersten drei Generationen der Ahnengalerie. Außerdem ist bei Stommel das große Familienbildnis, das 1900 ebenfalls im Turmzimmer hing, reproduziert. Das Porträt des Hieronymus Wolff Metternich zur Gracht auf dem Totenbett findet dagegen bei Clemen keine Erwähnung.¹²⁸⁵ Womit die Zahl der überlieferten Bilder auf mindestens 25 steigt.

Im Zuge des Verkaufs von Schloss Gracht an die Gemeinde Liblar im Jahr 1957 wurde das bewegliche Inventar aus den Gebäuden entfernt. Spätestens damals verschwanden

¹²⁸⁰ Die Familie Salm-Reifferscheidt-Bedburg war im Zuge der Französischen Revolution enteignet worden und erhielt als Entschädigung das aus mainzischen und würzburgischen Besitzungen gebildete Fürstentum Krautheim, vgl. BREMER 1959, S. 202 f. Diese ältere Linie der Familie beerbte 1888 die Linie Salm-Reifferscheidt-Dyck und kehrte erst in der Folge ins Rheinland zurück, ebd., S. 204 f.

¹²⁸¹ Die Ausrichtung des Schlosses ist bei Clemen falsch angegeben. Der östliche Hauptflügel wird dort als Südflügel bezeichnet. Entsprechend ist wohl auch die Lage der Ahnengalerie im Südostturm in unmittelbarer Nähe zum Festsaal anzunehmen, vgl. RENARD/CLEMEN 1900, S. 68.

¹²⁸² STOMMEL 1986, Abb. 16.

¹²⁸³ CLEMEN 1891, S. 69.

¹²⁸⁴ STOMMEL 1986, die im Folgenden erwähnten Bilder finden sich auf S. 15–16 (Abb. 2 u. 3); 21–22 (Abb. 5 u. 6); 31–32 (Abb. 8 u. 9) und S. 65 (Abb. 16).

¹²⁸⁵ Ebd., S. 14 (Abb. 1).

VIII. Anhang

auch die Ahnengalerie und die übrigen Bildnisse.¹²⁸⁶ Eine unbestimmte Anzahl von Porträts gelangte nach Schloss Vinsebeck, wo sie in den folgenden Jahren verblieben.¹²⁸⁷ Anfang der 1990er Jahre kamen nach einer Restaurierung insgesamt 34 Porträts nach Gracht zurück.¹²⁸⁸ Als Dauerleihgabe der Familie Wolff Metternich wurden diese Gemälde zur Ausschmückung auf die Räume des Schlosses verteilt.¹²⁸⁹ Offensichtlich handelt es sich bei diesen 34 Porträts nur um einen Teilbestand.¹²⁹⁰ Höchstens vier der heute in Gracht befindlichen Gemälde sind mit den bei Clemen erwähnten abgebildeten Porträts identisch.¹²⁹¹ Womit der Gesamtbestand belegter Porträts auf wenigsten 55 Arbeiten zu beziffern ist.

Das Porträt des Freiherrn Johann Adolf Wolff gen. Metternich zur Gracht (X-Gracht-1, Abb. 649) vom Maler Christian Neumann aus dem Jahr 1654 wird sowohl von Clemen als auch von Stommel behandelt. Das repräsentative Dreiviertelporträt mit Architekturkulisse und Landschaftsausschnitt ist in ein gemaltes Oval eingepasst. Es ist innerhalb dieser Arbeit eines der wenigen Porträts über dessen Entstehung und Kosten eine schriftliche Quelle vorliegt:

*„Meister Christian Neumann, Maler, Bruder des Capuziners aus Tongern, hat meines und uxoris Conterfei lebensgroß mit beiden Händen gemalt, jedes vor 10 Reichstaler“*¹²⁹²

Weiter nennt Clemen das Porträt des Paderborner Fürstbischofs Hermann Werner Wolff gen. Metternich zur Gracht (X-Gracht-2, Abb. 650). Ebenfalls ein repräsentatives Dreiviertelporträt mit einer Draperie und einer Schlossanlage im Hintergrund. Auffällig ist der weit gefasste Bildausschnitt, der dem Model einen großzügigen Umraum verleiht.

¹²⁸⁶ BOEBÉ, Sabine: *Schloß Gracht in Erftstadt-Liblar* (Rheinische Kunststätten, Bd. 355), Köln 1990, S. 30.

¹²⁸⁷ Mündliche Mitteilung des Grafen Peter Wolff Metternich (2009).

¹²⁸⁸ Die Restaurierung der Bilder wurde von der Nordrhein-Westfalen-Stiftung gefördert. Eine Kopie des Restaurierungsberichtes und eine Auflistung der Bilder lag 2008 in Gracht vor und wurde mir zur Einsicht freundlicherweise von Herrn Dipl. Ök. Ulrich Linnhoff (ESMT) zu Verfügung gestellt.

¹²⁸⁹ Die Hängung der Gemälde folgte 2008 keiner erkennbaren Ordnung oder Systematik.

¹²⁹⁰ Das Gros der Bilder soll nach Schloss Jettingen in Bayern transportiert worden sein, mündliche Mitteilung des Peter Graf Wolff Metternich (2009). Eine schriftliche Anfrage in Jettingen blieb unbeantwortet.

¹²⁹¹ Die Porträts von Johann Adolf Wolff Metternich zur Gracht (1592–1669), Hermann Werner Fürstbischof zu Paderborn (1704–1718) und der Eheleute Levin und Josephine Wolf Metternich zur Gracht, vgl. RENARD/CLEMEN 1900, 68 f.

¹²⁹² Tagebucheintragung des Johann Adolf vom 23.8.1654, zitiert nach STOMMEL 1986, S. 31.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Schließlich werden von Clemen noch Porträts der Eheleute Levin und Josephine Wolff Metternich zur Gracht genannt. Ihre in Gracht befindlichen Bildnisse unterscheiden sich in Format, Bildausschnitt und Ausführungsqualität so stark voneinander, dass sie nicht als Pendants konzipiert wurden. Das Damenporträt (X-Gracht-4, Abb. 652) – ein glatt gemaltes Dreiviertelporträt in pyramidalen Komposition – malte Carl Sohn 1842. Das ursprünglich ovale Brustbild des Grafen Levin (X-Gracht-3, Abb. 651) wurde später rechteckig angestückt. Vielleicht eine Kopie, jedenfalls künstlerisch schwächer, als die vorher genannten Bilder.

Provenienz Wolff Metternich

Sowohl künstlerisch als auch familiär zusammengehörig, ist eine von Benedikt Beckenkamp um 1793 gemalte Gruppe Einzelporträts von Mitgliedern der Familie Wolff Metternich. Es handelt sich um das Bildnis des bereits 1790 verstorbenen Johann Ignaz Graf Wolff Metternich zur Gracht (X-Gracht-5, Abb. 653) und drei seiner Kinder: Max Werner (X-Gracht-6, Abb. 654), Felicitas (X-Gracht-7, Abb. 655) und Ferdinandine (X-Gracht-8, Abb. 656).¹²⁹³ Die ganzfigurigen Bildnisse sind unterlebensgroß und zeigen die Modelle bei verschiedenen Tätigkeiten. Während die Herren in ihren Arbeitszimmern am Schreibtisch wiedergegeben wurden, sieht man die Töchter im Park zeichnend und musizierend. Vergrößerte Ausschnittkopien dieser Bildnisse sind für eine weitere Tochter – Theresia Freifrau v. Landsberg-Velen – von dem westfälischen Maler Johann Christoph Rincklake angefertigt worden.¹²⁹⁴ Sonderbarerweise fehlen die Porträts der Schwester Theresia und das der erst 1827 verstorbenen Mutter. Die Gruppe gehört zu den letzten Porträts, die von rheinischen Adelligen vor dem Einmarsch französischer Revolutionstruppen in Auftrag gegeben wurden. Der Typus des ganzfigurigen unterlebensgroßen Porträts taucht bei Beckenkamp mehrfach auf.¹²⁹⁵

Die lebensgroßen Dreiviertelporträts von Ferdinand Reichsgraf Wolff Metternich zur Gracht (X-Gracht-9, Abb. 657) und seiner Ehefrau Flaminia geb. Prinzessin zu Salm-Salm (X-Gracht-10, Abb. 658) wurden 1908/09 von Jean Baptist Discart gemalt. Die

¹²⁹³ Johann Ignaz Felix Graf Wolff Metternich (1740–1790), Max Werner Anton Joseph Graf Wolff Metternich (1770–1839), Felicitas (∞ 1793) Ferdinandine (Stiftsdame in Frödenberg 1785) vgl. OI DTMAN Bd.16, S. 726 f.

¹²⁹⁴ WESTHOFF-KRUMMACHER 1984, S. 115–121.

¹²⁹⁵ Vgl. Kap. II.2 Verortung in der europäischen Kunstgeschichte.

VIII. Anhang

Ausrichtung der Eheleute ist heraldisch vertauscht: die Dame ist nach rechts und der Herr nach links ausgerichtet. Beide Modelle sind in Galakleidung abgebildet: der Herr im gestickten Rock mit Orden und Schwert, die Dame in langer Robe und Diadem.

Kinderbildnisse

Das Doppelporträt von zwei unbekanntem Kindern aus dem 17. Jahrhundert (X-Gracht-11, Abb. 659) ist aufgrund des Kostüms bemerkenswert. Beide Kinder sind in Ordens-tracht abgebildet, wobei der Knabe links auf einem Lehnstuhl sitzt und das Mädchen stehend auf der rechten Bildhälfte abgebildet wurde. Die Körperhaltung der Kinder, eine Balustrade mit einem Nelkentopf im Mittelgrund und die Aussicht in einen Park geben dem Bild trotz der klösterlichen Kleidung einen repräsentativen Charakter.¹²⁹⁶

Aus dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts stammen die Porträts der Theresia (X-Gracht-12, Abb. 660) und der Felicitas Wolff Metternich zur Gracht (X-Gracht-13, Abb. 661).¹²⁹⁷ Die Kleinkinder sind im Sinn des repräsentativen Standesporträts vor einer Draperie mit beige gestelltem Sessel bzw. Tisch und weisenden Gesten wiedergegeben. Die Porträts stammen vom selben Künstler, passen aber aufgrund der Bildgröße nicht zusammen. In das Bild der Theresia (X-Gracht-12) ragt die Hand eines Erwachsenen, die das Gängelband des Kindes hält. Daher liegt die Vermutung nahe, dass dieses Gemälde beschnitten wurde.

Das Bildnis der jüngsten Schwester Ferdinandine (X-Gracht-14, Abb. 662) zeigt einen geänderten Porträtgeschmack. Das Mädchen sitzt in einer Parklandschaft, wobei das Sitzmotiv durch den weitgebauchten Rock verunklärt ist. Das ungepuderte Haar fällt offen auf die Schultern. Auf Attribute wurde verzichtet. Die aufrechte Körperhaltung und die Eleganz, mit der das Kind ein Armband am Handgelenk befestigt, zeugen aber vom Fortbestehen höfischer Körperdisziplin.¹²⁹⁸

Zwei runde Miniaturen zeigen die vier Kinder des Johann Ignaz Wolff Metternich zur Gracht. Die beiden älteren Töchter (X-Gracht-15, Abb. 663) sind mit hohem Kopfputz in

¹²⁹⁶ Die Nelken sind diesem Zusammenhang wohl religiös als Verweis auf Martyrium Christi zu verstehen, vgl. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hg. von Günter Butzer/Joachim Jacob, Stuttgart/Weimar 2008, S. 251.

¹²⁹⁷ Lebensdaten Theresia Caroline (†1800) seit 1784 verheiratet mit Paul Joseph Freiherrn v. Landsberg-Velen, vgl. OIDTMAN Bd.16, S. 727.

¹²⁹⁸ Zur Körperhaltung vgl. oben Kap. II.1.4 Körper und Raum.

einem Interieur mit Verweisen auf Malerei, Musik und Literatur dargestellt. Der Sohn Max Werner und das jüngste Kind, Ferdinandine Wolff Metternich zur Gracht, (X-Gracht-16, Abb. 664) sind ebenfalls im Innenraum wiedergegeben. Der Knabe befasst sich mit geometrisch-mathematischen Studien. Das Kleinkind hält eine Rassel mit Puppenkopf. Ein Globus, eine Bücherwand und ein Schiffsmodell vervollständigen die Ausstattung. Für die Miniatur der beiden Schwestern existiert eine Porträtvorlage (X-Gracht-17, Abb. 665). Sie wurde 1779 von Johann Heinrich Fischer gemalt.¹²⁹⁹ Ob eine entsprechende Vorlage auch für die andere Miniatur existierte, ist nicht bekannt. Beide Porträtgruppen stehen in Abhängigkeit vom englischen *conversation piece*. Der Maler vereint genrehaft die Interaktion zwischen den Modellen und impliziert Aktivität, die in den standesgemäßen Beschäftigungen zum Ausdruck kommt, mit einem repräsentativen Interieur und kostbarer Kleidung. Das Porträt verdeutlicht also nicht mehr nur den Stand der Person, sondern verweist darüber hinaus auf persönliche Beziehungen, Interessen und Wohnverhältnisse. Im Vergleich zu englischen *conversation pieces* wirkt das Porträt von 1779 im Bildausschnitt zu eng gefasst und in der Komposition gedrungen – ein Eindruck, der sich bei den Miniaturen noch verstärkt.

Porträtgruppen unterschiedlicher Provenienz

Sechs bzw. sieben Porträts lassen sich der Familie Asseburg zuordnen. Die Gruppe umfasst die Bildnisse des Freiherrn Hermann Werner v. d. Asseburg (X-Gracht-18, Abb. 666), seiner Gemahlin Theresia, geb. v. d. Lippe zu Vinsebeck (X-Gracht-19, Abb. 667), zwei seiner Schwiegersöhne (X-Gracht-20/22, Abb. 668 und 671) und zwei bzw. drei seiner Töchter (X-Gracht-21/23 und 24, Abb. 669, 672 und 673).¹³⁰⁰ Bei allen Bildnissen handelt es sich um Halbfigurenporträts aus dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts und es wurde viel Wert auf die Wiedergabe kostbarer Stofflichkeit gelegt. Die Porträts der Eltern sind heute unterschiedlich gerahmt. Format und Malweise belegen aber, dass diese Bilder zusammengehörige Pendants sind. Die Porträts der beiden Schwiegersöhne (X-Gracht-20 und 22) verfügen noch über die einheitliche Rahmung des 18. Jahrhunderts. In Bezug auf die Wiedergabe der Garderobes und die Reflexionen der Goldstickerei ähneln

¹²⁹⁹ Zu den Arbeiten Fischers, vgl. Kap. II.2 Verortung in der europäischen Kunstgeschichte.

¹³⁰⁰ Das Modell auf dem Porträt Nr. 23 könnte aufgrund der Familienähnlichkeit eine dritte Tochter des Paares darstellen. Es weicht aber in Format und Komposition von den übrigen Bildern ab und ist auch künstlerisch eine schwächere Arbeit.

sich die beiden Bilder. Unterschiede erkennt man hingegen in der Behandlung des Inkarnats. Hier fällt das Porträt des Clemens August v. Westphalen (X-Gracht-20) aufgrund der stärkeren Lichtkontraste aus dem Rahmen. Die Porträts X-Gracht-21 und 24 (Abb. 669 und 673) zeigen zwei Töchter des Freiherrn v. d. Asseburg. Die originale Rahmung ist bei diesen Bildern verloren gegangen. Künstlerisch sind es die besten Arbeiten der Gruppe. Der duftige, irisierende Farbauftrag und die Detailgenauigkeit, mit welcher Juwelen und Spitzen erfasst wurden, erinnern ebenso wie die zerriebenen Konturen der Körpersilhouette an Arbeiten von Georg Desmarées. Trotz der nahezu identischen Formate, des vergleichbaren Bildausschnitts und der einheitlichen Komposition, erscheint die Gruppe künstlerisch heterogen. Einige dieser Bilder stammen wohl von dem Paderborner Maler Anton Joseph Stratmann.¹³⁰¹ Eventuell handelt es sich bei anderen Bildern lediglich um Kopien oder Repliken, anders lassen sich die Qualitätsunterschiede nicht schlüssig erklären.

Die Bildnisse der Eheleute Clemens August und Louise v. d. Wenge¹³⁰² (X-Gracht-25 und 26, Abb. 674 und 675) stammen ebenfalls aus anderer Provenienz. Dargestellt sind die Schwiegereltern des Max Werner Graf Wolff Metternich zur Gracht. Die Bilder sind wohl zusammen mit dem Haus Beck bei Feldhausen an die Familie Wolff Metternich gefallen.¹³⁰³ Die Gemälde sind gleich groß, doch ohne kompositorischen Bezug. Das Herrenporträt wurde 1758, also neun Jahre vor der Eheschließung des Paares, gemalt. Vermutlich ergänzte man das Porträt der Gattin später und orientierte sich nur hinsichtlich der Größe am Bildnis des Ehemanns.

Einzelbildnisse unterschiedlicher Provenienz

Den Abschluss der Sammlung bilden acht Porträts, bei denen es sich nach derzeitigem Kenntnisstand um Einzelbildnisse handelt. Wohl noch vom Ende des 16. Jahrhunderts

¹³⁰¹ Die Porträts der Eheleute Westphalen/Asseburg (X-Gracht-20 und 21, Abb. 668 und 669) sind Wiederholungen bzw. Varianten der von Stratmann gemalten Bildnisse, vgl. STROHMANN, Dirk: *Anton Joseph Stratmann (1734–1807). Leben und Werk eines Malers aus dem Paderborner Hochstift*, (Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte, Bd. 33), Paderborn 1997, Kat.-Nr. C 17, C 19 und C 20.

¹³⁰² Clemens August Freiherr von der Wenge (1740–1818) heiratete 1767 Maria Luisa (oder Ludovica) Freiin v. Eynatten (1748–1803), vgl. FAHNE, Anton: *Die Geschichte der Freiherren und Herren v. Hövel*, Bd. 1.2, Köln 1860, S. 200.

¹³⁰³ Im Jahr 1850 erbte Levin Graf Wolff Metternich (1811–1869) Haus Beck von seinem Onkel Friedrich Florenz Raban Freiherr v. d. Wenge (1850), vgl. FAHNE, Anton: *Die Dynasten, Freiherren und jetzigen Grafen von Bochoitz*, Bd. 1.2, Köln 1859, S. 129.

stammt das Brustbild einer Dame mit dem Wappen Wolff Metternich (X-Gracht-27, Abb. 676). Es handelt sich dabei eventuell um die 1590 verstorbene Katharina Wolff Metternich zur Gracht, geb. v. Buschfeld.¹³⁰⁴ Anfang des 17. Jahrhunderts entstand das Brustbild eines Herrn mit Halskrause und Henri-Quarte-Bart (X-Gracht-28, Abb. 677). Laut der rückseitigen Inschrift soll es ein Bildnis des Johann Adolf Wolff Metternich zur Gracht sein. Stilistisch erinnert das Bild an Arbeiten von Geldorp Gortzius.

Das Dreiviertelporträt einer Dame mit Haube, Halskrause, Goldkettengürtel und Handschuhen ist 1611 datiert (X-Gracht-29, Abb. 678). Laut Wappen und Inschrift ist eine 24-jährige Frau aus der Familie v. Pallandt dargestellt und nicht, wie überliefert, die 1590 im hohen Alter verstorbene Katharina v. Buschfeld.¹³⁰⁵

Aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert stammen zwei für ihre Epoche herkömmliche Porträts von Kirchenfürsten. Das Halbfigurenporträt eines Bischofs (X-Gracht-30, Abb. 679) wurde vom Maler Jean Baptist de Ruel 1675 gemalt. Die im Grachter Bildverzeichnis gegebene Identifizierung des Modells als Franz Arnold Fürstbischof v. Paderborn muss aus stilistischen Gründen abgelehnt werden.¹³⁰⁶ Ein Brustbild von 1695 (X-Gracht-31, Abb. 680) zeigt dem Paderborner Fürstbischof Hermann Werner Wolff Metternich zur Gracht.

Zeitlich folgt das Brustbild einer unbekanntenen Dame (X-Gracht-32, Abb. 681), welches nach der Frisur zu urteilen in der letzten Dekade des 17. Jahrhunderts entstanden ist. Es könnte sich hierbei allerdings um eine spätere Kopie handeln.

Von der Reichsgräfin Josephine Wolff Metternich existiert ein lebensgroßes Pastell (X-Gracht-33, Abb. 682). Die Arbeit wurde 1901 von Carl Flamm geschaffen.

Den Abschluss der Sammlung bildet das Porträt des Reichsgrafen Paul Wolff Metternich (X-Gracht-34, Abb. 683). Das konventionelle Dreiviertelporträt des unbekanntenen Künstlers stammt aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und zeigt den Diplomaten in Galauniform.¹³⁰⁷

¹³⁰⁴ STOMMEL 1986, S. 16, Abb. 3.

¹³⁰⁵ Als solche wird das Modell im Grachter Bildverzeichnis identifiziert.

¹³⁰⁶ Franz Arnold war bei Anfertigung des Bildes 17 Jahre alt.

¹³⁰⁷ Paul Graf Wolff Metternich (1853–1934) war u. a. Deutscher Botschafter in London, vgl. KESSLER, Walter: *„Botschafter in London – Paul Graf Wolff Metternich zur Gracht – vor 160 Jahren geboren“*, in: *Jahrbuch der Stadt Erfstadt*, 2013, S. 50–52.

Harff

Auch die Bildnissammlung der Familie v. Mirbach wurde für diese Arbeit nicht inventarisiert. Bestehende Veröffentlichungen über die Sammlung erlauben dennoch eine Annäherung.

Schon 1899 wurde die Sammlung von Paul Clemen im Rahmen der Publikation über die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz aufgenommen. Im Zusammenhang mit Schloss Harff wurden einige Bildnisse der Mirbach'schen Bildersammlung explizit genannt.¹³⁰⁸ Da jedoch keines der Gemälde abgebildet wurde, ist diese Quelle für diese Arbeit unergiebig.

Im Jahr 1971 wurden die Gemälde aus Schloss Harff für die Inventarreihe „Die Denkmäler des Rheinlandes“ erneut behandelt. Insgesamt haben die Bearbeiter Ohm und Verbeek 74 Bildnisse verzeichnet, von denen 34 Porträts im Bildteil abgebildet worden sind.¹³⁰⁹ Diese Veröffentlichung bildet die Grundlage für die folgende Analyse. Der Einfachheit halber werden hier die von Ohm und Verbeek eingeführten Zählung der Gemälde benutzt.

Betrachtet man den gesamten von Ohm und Verbeek übermittelten Bestand, also auch die lediglich erwähnten Bildnisse, so lässt sich die Sammlung Mirbach in vier Provenienzen scheiden.

Den Kernbestand bildet erwartungsgemäß die Gruppe der Mirbach-Harff'scher Gemälde vom 17. bis zum 19. Jahrhundert.

Im 19. Jahrhundert wurde die Familie v. d. Vorst-Lombeck und Gudenau Nachfolgerin und Erbin der Mirbach, so dass sich deren Porträtbestand aus dem 19. Jahrhundert unmittelbar an die Mirbach-Harff'scher Überlieferung anschließt.

Noch zur Zeit der Mirbach kam in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Konvolut von Bildern aus der Erbschaft der Familie Velbrück nach Harff. Zu diesem Bestand gehörten auch Bildnisse der Familien Vlatten, Spies v. Büllenheim, Blankhart und Gymnich.

¹³⁰⁸ Clemen nennt sechs Bildnisse ausdrücklich: das Porträt des Johann v. d. Vorst von 1620, das Porträt des Engelbert v. d. Vorst, das Reiterporträt Johann Wilhelms v. d. Pfalz, das Kinderporträt des Karl Adolph Joseph v. Mirbach, das Porträt des Freiherrn Baur v. Frankenberg als römischer Feldherr und das Porträt des Prinzen Alexius Anton von Nassau-Siegen, vgl. POLACZEK/CLEMEN 1899, S. 80.

¹³⁰⁹ OHM/VERBEEK 1971, S. 78–83 und die Abbildungen 356–389.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Um 1884 erwarb Ernst Graf v. Mirbach, Freiherr v. d. Vorst-Lombeck eine Reihe Porträts aus Schloss Lüftelberg. Es handelt sich hierbei um Bildnisse der Vorst-Lombeck, die durch Erbschaft an die Familie v. Jordan gefallen waren.

Ein Restbestand ließ sich keiner Provenienz zuordnen. Hiervon werden nur die künstlerisch signifikanten Arbeiten am Ende des Abschnitts erwähnt.

Der Kernbestand Mirbach-Harff umfasst Bildnisse des 17. bis 19. Jahrhunderts, auf denen die Stammherren der Familie v. Mirbach, deren Ehefrauen und Geschwister abgebildet sind. Vor dem Hintergrund der Bedeutung der Familie und ihres Wohlstands überrascht die Qualität der Bildnisse.¹³¹⁰ Soweit es sich auf Grundlage der Reproduktionen beurteilen lässt, sind die Arbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts von geringem künstlerischem Wert. Dieser steigert sich erst im 19. Jahrhundert spürbar.

Die Porträts des 17. Jahrhunderts entsprechen den stilistischen Konventionen ihrer Zeit. So ist der Maler des Porträts Johann von Mirbachs (X-Harff-1, Abb. 684) mit dem Werk des Kölner Malers Gottfried von Wedig vertraut und der Künstler, der das Porträt der Barbara v. Mirbach (X-Harff-2, Abb. 685) schuf, kannte die Arbeiten des Antonis van Dyck und der Brüder Honthorst. Der repräsentative Anspruch, der sich im großzügig gefassten Bildausschnitt zeigt, wird in maltechnischer Hinsicht nicht eingelöst.

Im Jahr 1664 entstand das Porträt des Deutsch-Ordens-Ritters Hieronymus Dietrich v. Mirbach (X-Harff-3, Abb. 686). Dem Maler gelingt eine lebensnahe Schilderung der Physiognomie. Der an den Brüdern Honthorst orientierte Porträttyp ist zur Entstehungszeit allerdings stilistisch überholt.

Hier bietet sich ein Vergleich mit dem rund 70 Jahre später entstandenen Porträt Heinrich Wilhelm Theodor v. Mirbach (X-Harff-4, Abb. 687) an. Dieser war, wie sein Onkel Hieronymus, Ritter des Deutschen Ordens und wurde entsprechend porträtiert. Rüstung und Brustkreuz sind im Vergleich zu 1664 nahezu unverändert geblieben, doch gehört nun ein Umhang mit dem aufgenähten Deutschordenskreuz zu Ausstattung. Die modischen Details haben sich gewandelt. Eine gepuderte Perücke *à la Cadogan* ersetzt das

¹³¹⁰ Hinsichtlich der Kulmination von Gütern und Hofämtern, den Eheverbindungen und daraus erwachsenen Erbschaften war die Familie im 17. und 18. Jahrhundert sehr erfolgreich, vgl. OIDTMAN Bd.10, S. 750 f. und 754 f.

VIII. Anhang

natürliche Haar und auch die Kragenform des Hemdes hat sich verändert. Dieses Bildnis gehört in den Umkreis des Malers Franz Lippold.¹³¹¹

Um 1700 entstand einige Kinderbildnisse (X-Harff-5 bis 7). Es handelt sich um ganzfigurige Porträts der Kinder von Gotthard Adolf Freiherrn v. Mirbach und seine Ehefrau Maria v. Hochkirchen.¹³¹² Das Porträt des Carl Adolph Joseph (X-Harff-5, Abb. 688) ist 1692 datiert. Der Säugling, nackt bis auf einen federgeschmückten Kopfputz, sitzt selbständig auf einem Paradekissen, neben sich ein Schoßhündchen. Das Bildnis der Alexandrine (X-Harff-6, Abb. 689) entstand 1694. Das im Alter von zwei Monaten verstorbene Kind wurde stehend in dekolletierter Robe mit Fächer und einem Kopfputz *à la Fontange* gezeigt. Die Gruppe wird durch das Porträt des Johannes Franziskus Josephus (X-Harff-7, Abb. 690) aus dem Jahr 1705 abgeschlossen. Der acht Monate alte Knabe ist stehend im Kostüm eines Pilgers oder Mönchs wiedergegeben.¹³¹³

Der Typus des auf einem Paradekissen sitzenden Kindes hat auch noch zwei Generationen später Anwendung gefunden. Der 1739 geborene Gerhard Johann Wilhelm (X-Harff-8, Abb. 691) wurde, wie sein Großvater, mit einer Haube und einem Schoßhund abgebildet. Allerdings trägt das Kind nun ein Hemdchen.¹³¹⁴

Bei den übrigen Gemälden aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts handelt es sich um Halbfigurenporträts in ovalen oder oval-gemalten Formaten. Die Porträts der Eheleute Carl Adolph Joseph v. Mirbach (X-Harff-9, Abb. 692) und Gabrielle Felicitas v. Mirbach (X-Harff-10, Abb. 693) orientieren sich an den Arbeiten Douvens, ohne dessen Qualität zu erreichen.¹³¹⁵ Das Porträt des Herrn ist 1740 datiert und entstand somit elf Jahre nach

¹³¹¹ Lippold hat um diese Zeit mehrere Ritter des Deutschen Ordens porträtiert: 1737: Friedrich Christian v. Plettenberg-Schwarzenberg (BK-Gymnich-16), 1740: Ignaz Felix Freiherrn v. Roll zu Bernsau (Schloss Augustusburg, Brühl).

¹³¹² Das Paar heiratete 1690, ihre Kinder kamen zwischen 1691 und 1705 zur Welt, vgl. OIDTMAN Bd.10, S. 750 f.

¹³¹³ Auch diese Porträts ist posthum entstanden.

¹³¹⁴ Das auf dem Gemälde vermerkte Datum bezieht sich auf den Todestag des Modells (5.2.1794) und nicht auf die Entstehung des Gemäldes.

¹³¹⁵ Die Ehefrau Gabriele Felicitas entstammte der Familie Schaesberg, einer der einflussreichsten Familien am Hof des Johann Wilhelm v. d. Pfalz. Somit bestand eine direkte Verbindung zum Düsseldorfer Hof und den dortigen Künstlern. Vgl. oben Kap. III.A.1 Fürstliche Ahnengalerien allgemein und fürstliche Bildnissammlungen in der Region.

dem Tod des Modells. Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass beide Bilder lediglich Kopien verschollener Gemälde sind.

Um 1740 ließ die Familie v. Mirbach einen Generationenwechsel durch Bildnisaufträge dokumentieren. Neben den erwähnten Porträts des Sohnes (X-Harff-8) und des Vaters (X-Harff-9) ließ Wilhelm Ludwig Joseph v. Mirbach auch Bildnisse seiner Geschwister anfertigen. Erhalten blieben das Porträt seines Bruders Karl Joseph, Domscholastiker in Speyer (X-Harff-11, Abb. 694) und das seiner Schwester Luise, Stiftsdame zu St. Maria im Kapitol¹³¹⁶ (X-Harff-12, Abb. 695). Beide Bilder stammen von einem unbekanntem Maler, der durch die detailgetreue Wiedergabe der Ordensabzeichen auffällt.

Das Porträt der Gattin des Wilhelm Ludwig, der Maria Margarete, geb. v. Bocholtz (X-Harff-13, Abb. 696) war 1737, zwei Jahre vor der Hochzeit, entstanden. Der Bildausschnitt ist größer gefasst als bei den vorherigen Bildnissen, ohne dass dem Künstler dadurch eine repräsentative Steigerung gelingt. Die ovale Bildfläche ist für das Halbfigurenporträt ungeeignet. Durch den weiten Bildausschnitt ergeben sich unschöne Überschneidungen im Bereich der Arme und des Schoßes, die bei kleinerem Bildausschnitt hätten vermieden werden können. Für eine angemessene Inszenierung der wehenden Draperie ist der Bildausschnitt wiederum zu klein ausgefallen, so dass Komposition und Körperhaltung kompliziert, unmotiviert und gedrängt wirken.

Zwei Bildnisse aus dem 17. Jahrhunderts zeigen Verwandte der Maria Margarete. Es handelt sich um ein konventionelles Herrenporträt aus der Zeit um 1660 (X-Harff-14, Abb. 697) und das Porträt einer Dame (X-Harff-15, Abb. 698) aus den 1690er Jahren.

Sonderbarerweise fehlt das Porträt des Wilhelm Ludwig v. Harff, weder Kinderporträts noch Bildnisse als Erwachsener scheinen von ihm überliefert zu sein.¹³¹⁷

Sein Sohn Johann Gerhard Wilhelm ist im Gegensatz dazu das meist porträtierte Mitglied der Familie. Neben dem bereits erwähnten Kinderbildnis (X-Harff-8, Abb. 691),

¹³¹⁶ Sie trägt an der Brustschärpe unterhalb ihrer rechten Schulter die Medaille des Stifts. Vgl. Porträt eine Fräuleins Waldbott von Bassenheim in der Sammlung Paffendorf (B-Paffendorf-36, Abb. 428).

¹³¹⁷ Weder bei OHM/VERBEEK 1971 noch im LVR-Bildarchiv sind Porträts nachgewiesen.

existiert ein Jugendbildnis von 1751 (X-Harff-16, Abb. 699), auf dem der Knabe in kompletter Rüstung dargestellt wurde. Die linke Hand hat das Kind in die Hüfte gestemmt. Die rechte Hand ruht auf einem federgeschmückten Helm.

Das Motiv der Rüstung scheint Johann Gerhard Wilhelm so gut gefallen zu haben, dass er sich als Erwachsener in nahezu identischer Pose und Kleidung erneut porträtieren ließ (X-Harff-17, Abb. 700). Das lebensgroße Porträt in ganzer Figur und vollständiger Rüstung ist in den 1770er Jahren entstanden. Zwar kommen auf rheinischen Adelsporträts bis zum Ende des Ancien Régime Elemente der Rüstung vor, doch beschränken sich diese auf einen Harnisch. Die Ausstattung, der Bildausschnitt und Bildgröße erinnert an die Ahnengalerie in Neersen und Dyck. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts stellt diese Porträtform bereits einen Anachronismus dar (vgl. A-Neersen-58, Abb. 701).

Ein viertes Porträt des Freiherrn, wie auch die Porträts seiner Frau und der Schwiegereltern werden bei Ohm und Verbeek lediglich genannt.¹³¹⁸

Wie in allen Bildnissammlungen des rheinischen Adels tritt auch in der Sammlung Harff Ende des 18. Jahrhunderts eine Unterbrechung der Porträtüberlieferung ein. Die auf Johann Gerhard Wilhelm folgende und letzte Generation der Familie Mirbach ließ sich erst um 1830 porträtieren. Carl Ferdinand Sohn malte 1829 das Porträt von Antonia Auguste Franziska v. Mirbach (X-Harff-18, Abb. 702). Im darauffolgenden Jahr entstand das Pendant des Gatten Johann Wilhelm v. Mirbach¹³¹⁹ (X-Harff-19, Abb. 704). Beide Bilder zeichnen sich durch eine kreisrunde Bildfläche aus. Große Ähnlichkeit besteht zu Porträtwerken von Friedrich Wilhelm v. Schadows (Abb. 703 und 705).¹³²⁰ Carl Sohn gelang eine ausgewogene Komposition, bei der Bildausschnitt und Bildform eine glückliche Synthese ergeben. Obwohl sich Sohn auf Brustbildnisse beschränkt, bewirkt die runde Bildform eine großzügige Räumlichkeit. Die Ausrichtung von Oberkörper und Kopf ist gegenläufig, was den Bildern eine ansprechende Dynamik verleiht. Aus diesem

¹³¹⁸ OHM/VERBEEK 1971, S. 81, Nr. 33–36.

¹³¹⁹ Seit 1840 preußischer Graf nach dem Erstgeburtsrecht, vgl. OIDTMAN Bd.10, S. 733.

¹³²⁰ Das Herrenporträt folgt im Aufbau Schadows Porträt von Immermann aus dem Jahr 1828 (Museum Kunstpalastr Düsseldorf). Darüber hinaus bestehen Ähnlichkeiten zu Schadows Arbeiten für die Hohenzollern: Im Ausschnitt zwar kleiner, entsprechen die Körperhaltung und die akribische Beschreibung der Uniform bei Johann Wilhelm v. Mirbach dem Porträt des Prinzen Friedrich Wilhelm v. Preußen auf dem Doppelporträt mit dem Prinzen von Solms-Braunfels von Schadow von 1830 (Museum Kunstpalastr Düsseldorf). Dem Porträt der Gräfin v. Mirbach gleicht eine Fassung des Porträts der Prinzessin Wilhelmine Luise v. Preußen von Schadow von 1840 (Anhaltische Gemälde Galerie Dessau).

Motiv ergibt sich eine besondere Pendantwirkung der Bilder. Heraldisch gesehen ist die Körperausrichtung des Paares gegenläufig, da sich die Eheleute bei entsprechender Hängung der Bilder den Rücken zukehren. Durch die Wendung der Köpfe ist der Bezug aber hergestellt.

Auch die Schwester des Grafen Mirbach, die Freifrau v. d. Vorst-Lombeck-Gudenau, hat Carl Sohn beschäftigt. 1832 malte Sohn ihr Porträt (X-Harff-20, Abb. 706), später entstand das Bildnis ihrer Tochter Johanna Freiin v. d. Vorst-Lombeck-Gudenau (X-Harff-21, Abb. 707).¹³²¹ Beide Bilder wirken durch das hochrechteckige Format konventioneller als Sohns Porträts für die Mirbach. Diese Gemälde gehören zur Provenienz der Familie Vorst-Lombeck-Gudenau, die nach dem Tod des Grafen Johann Wilhelm v. Mirbach (†1849) Namen und Erbe des Verstorbenen antraten.¹³²² Rund 15 Porträts zeigen Mitglieder dieser Familie Vorst-Lombeck und solche ihrer engsten Verwandten.¹³²³ Diese Bilder sind nicht publiziert worden, so dass hier keine Besprechung erfolgen kann.

Familienporträts der Vorst-Lombeck-Gudenau aus der Zeit vor der Mirbach'schen Erbschaft sind nur vereinzelt vorhanden. Ergänzt werden kann in diesem Zusammenhang nur das Porträt des Joseph Clemens Freiherrn v. d. Vorst-Lombeck-Gudenau (X-Harff-22, Abb. 708). Das von Isidor Popper 1839 gemalte Porträt orientiert sich hinsichtlich der Ausstattung an barocken Bildtraditionen.¹³²⁴ Bildausschnitt, Bildformat und die Körperhaltung des Modells kontrastieren aber mit den höfischen Bildelementen. Der konzentrierte und ernsthafte Gesichtsausdruck des Modells ist mit Anteilnahme geschildert und steht in Kontrast zum elaborierten Prunk der Umgebung und der beigegebenen Rangabzeichen.

¹³²¹ Dieses Bild ist nicht signiert oder datiert, doch scheint die Zuweisung an Carl Ferdinand Sohn und die Datierung um 1840 von Ohm und Verbeek plausibel, vgl. OHM/VERBEEK 1971, S. 81.

¹³²² Richard Freiherr v. d. Vorst-Lombeck zu Gudenau nahm mit königlicher Genehmigung 1850 den Namen Graf von Mirbach-Harff an, vgl. OIDTMAN Bd.10, S. 733.

¹³²³ Insgesamt sechs Porträts der angeheirateten Familien Thun und Hoyos, vgl. OHM/VERBEEK 1971, S. 81 f.

¹³²⁴ Im Hintergrund sieht man die Basis einer Säule und einen mit Kordeln und Quasten drapierten Vorhang.

Provenienz Velbrück

Sieben Bildnisse der Sammlung stammen aus dem Umfeld der Familien Velbrück und Vlatten. Hierbei handelt es sich um einen Bestand, den Augusta v. Mirbach, geb. v. Velbrück¹³²⁵ geerbt hat und zu dem auch das Porträt des Carl Otto v. Gymnich (X-Harff-23, Abb. 709) zählt.¹³²⁶ Das schlichte Pastell dürfte um 1780 im familiären Umfeld entstanden sein. Die sekundären Ergänzungen am oberen und unteren Bildrand stellen Bezüge zur Bibliothek der Familie v. u. z. Gymnich her, die als Erbschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an die v. Mirbach fiel.¹³²⁷ Die übrigen Bilder dieser Provenienz sind von Ohm und Verbeek nicht abgebildet worden.

Provenienz Lüftelberg

Um 1884 kaufte der Graf Ernst v. Mirbach-Harff einige Gemälde aus Schloss Lüftelberg.¹³²⁸ Diese Bilder zeigen Mitglieder der Familie Vorst-Lombeck aus dem 16. und 17. Jahrhundert, wobei einige Bilder lediglich als Kopien vorhanden sind: so das Porträt des Engelbert v. d. Vorst (X-Harff-24, Abb. 710). Das Halbfigurenporträt zeigt das Modell in Rüstung. Die linke Hand ruht auf einem Helm im Vordergrund, in der rechten Hand hält der Adelige ein Schwert. Laut Inschrift geht die Kopie auf ein Original aus dem Jahr 1526 zurück.

Das ganzfigurige stark unterlebensgroße Porträt des Johann v. d. Vorst entstand 1620 (X-Harff-25, Abb. 711). Dieser befehligte unter Don Gonzales de Córdoba eine Kompagnie und wurde bei Fleurus und Hepstadt verwundet.¹³²⁹ Clemen schrieb das Bildnis Bruegel zu, Ohm und Verbeek nennen als Maler Sebastian Vrancx.¹³³⁰ Beide Zuschrei-

¹³²⁵ Elisabeth Auguste Gräfin v. Velbrück heiratete 1769 Johann Gerhard Wilhelm Freiherrn v. Mirbach. Sie starb 1814, vgl. OIOTMAN Bd.10, S. 754.

¹³²⁶ Mit ihrem Schwager, dem Freiherrn Clemens August v. u. z. Gymnich (†1806), war diese Familie in der männlichen Linie ausgestorben. Dessen Witwe Clementine Rosa Freifrau v. u. z. Gymnich, geb. Gräfin v. Velbrück, eine Schwester der Auguste v. Mirbach, starb 1818. Ein Teil der Gymnicher Erbschaft ist in der Folge an die Familie v. Mirbach gefallen, vgl. OIOTMAN Bd.7, S. 188.

¹³²⁷ Oben das Emblem der Honig sammelnden Bienen mit dem Sinnspruch: NON NISI MELLA, entsprechend dem Exlibris des Freiherrn Carl Otto v. u. z. Gymnich, vgl. LEININGEN-WESTERBURG, Karl Emich Graf zu: *Deutsche und österreichische Bibliothekzeichen. Ein Handbuch für Sammler, Bücher- und Kunstfreunde*, Stuttgart 1901, S. 238. Online unter URL <https://archive.org/details/bub_gb_X6wgAQAAAJ/page/n7/mode/2up> (letzter Zugriff 30.01.2022).

¹³²⁸ OIOTMAN Bd.6, S. 105.

¹³²⁹ OIOTMAN Bd.6, S. 101.

¹³³⁰ POLACZEK/CLEMEN 1899, S. 80 bzw. OHM/VERBEEK 1971, S. 79.

bungen werden weder begründet, noch scheinen sie plausibel. Ich halte sowohl den Kontrast zwischen Bildausschnitt und Bildgröße als auch den zu großen Maßstab im Faltenwurf des Vorhangs im Hintergrund für bewusst eingesetzte Stilmittel. Meiner Ansicht nach handelt es sich um das Werk eines unbekanntes Miniaturmalers, der hier mit den Merkmalen des Repräsentationsporträts spielt.

Ebenfalls aus der Lüftelberger Provenienz dürfte das Porträt der Anne Marie du Trieu, geb. v. d. Vorst (X-Harff-26, Abb. 712) stammen. Dieses Bild ist nach Ohm und Verbeek eine Kopie nach einem Original des 17. Jahrhunderts.

Weitere Bilder der Sammlung Harff ließen sich keiner Provenienz zuordnen. Nur die bemerkenswertesten seien hier genannt:

Das Porträt eines Mannes auf dem Totenbett (X-Harff-27, Abb. 713), eine Darstellung von 1605 dem Umkreis des Geldorp Gortzius zugeschrieben.¹³³¹ Es ist die einzige Darstellung eines Aufgebahrten in dieser Untersuchung, doch ist das Motiv im Rheinland nicht völlig singulär.¹³³²

Aus der Zeit um 1670 stammt das Porträt eines Herrn Baur v. Frankenberg¹³³³ (X-Harff-28, Abb. 714), der mit einem Kommandostab in der Tracht eines römischen Feldherrn abgebildet wurde. Es könnte sich um den bergischen Generalleutnant, Geheimen-Kriegs-Rat, Landkommissar und Obersten Johann Friedrich Baur v. Frankenberg handeln, der 1678 in den Freiherrenstand erhoben wurde.¹³³⁴ Dem unbekanntes Künstler waren offensichtlich *portraits historé* niederländischer Prägung bekannt.

Darüber hinaus beinhaltet die Sammlung einige Fürstenporträts, von denen hier das Reiterbildnis des Kurfürsten Johann Wilhelm v. d. Pfalz (X-Harff-29, Abb. 715) genannt

¹³³¹ OHM/VERBEEK 1971, S. 79.

¹³³² Vergleichbar das Porträt des Johannes von Swolgen auf dem Totenbett aus dem Besitz der Kölner Gymnasial und Stiftungsfonds, Abgebildet in: SCHÄFKE 2006, Abb. 3060, S. 426. Des Weiteren das Porträt des Hieronymus Wolff genannt Metternich auf dem Totenbett von 1592, vgl. STOMMEL 1986, S. 14 Abb. 1.

¹³³³ Die Familie wird auch Bawyr v. Frankenberg geschrieben.

¹³³⁴ OIDTMAN, Ernst von: „Die Burg Frankenberg und ihre Besitzer“, in: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, Bd. 45, 1923, S. 198–212, hier S. 211.

werden muss und das vielleicht aus der oben erwähnten Velbrücker Erbschaft stammt.¹³³⁵ Ohm und Verbeek schreiben diese Arbeit Douven zu.¹³³⁶

Zur Gruppe der Fürstenporträts gehört das Bildnis eines Kölner Domherrn (X-Harff-30, Abb. 716). Dabei soll es sich um Alexius Anton Christian v. Nassau-Siegen handeln (1734)¹³³⁷. Die Miniatur orientiert sich an repräsentativen Kirchenfürstenporträts in der Nachfolge von Rigaud, wie sie spätestens durch das Porträt des Kölner Erzbischof Joseph Clemens des Malers Joseph Vivien im Rheinland eingeführt wurden.¹³³⁸

40 weitere Bildnisse sind in der Publikation von Ohm und Verbeek gelistet. Es handelt sich dabei größtenteils um Ehegattenbildnisse der Familie Mirbach des 17. bis 19. Jahrhunderts, des Weiteren einige Einzelbildnisse aus dieser Familie.

Weiter werden verschiedene Porträts angeheirateter Familien genannt: Den Spies¹³³⁹ den Thun¹³⁴⁰ und den Hoyos.¹³⁴¹

Fünf Porträts zeigen Fürsten des 18. und 19. Jahrhunderts und acht Bilder bisher nicht identifizierte Personen.¹³⁴²

Schweppenburg

Auf der Schweppenburg befindet sich heute ein kleiner Porträtbestand von 21 Werken. Es handelt sich um Bildnisse des 17. bis 20. Jahrhunderts, wobei die Arbeiten des 18. Jahrhunderts überwiegen. Etwa zwei Drittel der Bilder sind durch aufgemalte Wappen oder Inschriften identifiziert. Der Bestand ist unterschiedlichen Familien zuzuordnen und erscheint daher heterogen. Dennoch sind auch hier Bildnisgruppen und Pendants auszumachen, wodurch die Sammlung geordnet vorgestellt werden kann.

¹³³⁵ Es bestand eine enge Verbindung der Familie Velbrück zum Hof in Düsseldorf.

¹³³⁶ Laut Clemen stammt das Gemälde von Adam Frans van der Meulen, vgl. Clemen, S. 80. Ohm u. Verbeek sehen darin eine einhändige Arbeit von Jan Frans Douven, dem ein Gemälde von 1707 im Pal. Pitti in Florenz entsprechen soll, OHM/VERBEEK 1971, S. 82.

¹³³⁷ OHM/VERBEEK 1971, S. 82.

¹³³⁸ BÖRSCH-SUPAN, Helmut: „Joseph Vivien als Hofmaler der Wittelsbacher“, in: *Münchener Jahrbuch der Kunst*, 3. Folge, Bd. 14, München 1963, S. 129–212.

¹³³⁹ Ersteres vom Ende des 17. Jahrhunderts, Letztere als Pendants aus der Mitte des 18. Jahrhunderts.

¹³⁴⁰ Pendants von F. Schrotzberg aus dem Jahr 1850.

¹³⁴¹ Zwei als Pendants um etwa 1840, ein Porträt von J. Karve im Jahr 1869 gemalt.

¹³⁴² OHM/VERBEEK 1971, S. 83.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Die Porträts X-Schweppenburg-1 und 2 zeigen Peter v. Geyr und seinen Sohn Rudolph Adolph v. Geyr. Die ovalen Bilder befinden sich in identischen Rahmen und stimmen auch im Stil der aufgemalten Wappen überein. Die Lichtmodulation im Gesicht des Vaters (X-Schweppenburg-1, Abb. 717) zeichnet sich durch harte Kontraste aus. Es handelt sich um eine Ausschnittkopie von A-Müddersheim-1 (Abb. 156) aus der Sammlung Müddersheim, die wohl zeitgleich mit dem Porträt des Sohnes angefertigt wurde.¹³⁴³ Die Horizontlinie, mit rotleuchtendem Himmel und verschatteten Mittelgrund erinnert an die Bildnisse des Johann Justus Borchers in der Sammlung Kempis (B-Rankenberg-86 bis 88, Abb. 278–280). Auf dem Porträt von Rudolph Adolph Geyr v. Schweppenburg (X-Schweppenburg-2, Abb. 718) taucht zudem die Silhouette eines Säulenschafts auf. Ein Element das ebenfalls auf Arbeiten von Borchers verweist.¹³⁴⁴

Meiner Einschätzung nach war diese Gruppe einmal umfangreicher, doch sind keine weiteren Porträts nachweisbar. Das Bildnis des Rudolph Adolph Geyr v. Schweppenburg befand sich um 1919 im Besitz der Familie von Kempis, was für verwickelte Erbteilungen oder Tauschaktionen zwischen den verwandten Familien spricht.¹³⁴⁵

Drei Bildnisse (X-Schweppenburg-3 bis 5, Abb. 719–721) aus den 1760er Jahren zeigen Angehörige der Familie v. Wecus.¹³⁴⁶ Diese Bilder stammen von einer Hand, doch ist der Maler unbekannt. Die Wiedergabe glänzender Materialien, wie Juwelen und Gold, der locker gesetzte und zerriebene Farbauftrag im Bereich der Stoffe und des Hintergrundes zeigen eine Orientierung an Georg Desmarées, ohne das Vorbild zu erreichen. Vielleicht handelt es sich bei dem Maler J. Fischer um den Hofmaler Johann Heinrich Fischer. Welche Verbindung die Familie Wecus zu den Geyr zu Schweppenburg hatte ist unbe-

¹³⁴³ Dafür spricht auch die Frisur bzw. Perücke, die bei der Kopie der aktuellen Mode angepasst wurde: die gescheitelte Form kam erst nach dem Tod des Peter Geyr (†1683) auf.

¹³⁴⁴ Vgl. das Damenporträt B-Rankenberg-87 (Abb. 279).

¹³⁴⁵ Das Porträt des Rudolph Adolph Geyr v. Schweppenburg war 1919 im Besitz der Familie v. Kempis, vgl. MWGfF. Bd. 2 Nr. 2, S. 48 f. Höchstwahrscheinlich von Max v. Kempis an die Geyr zu Schweppenburg zurückgegeben, vgl. Kap. III.B.2 Bildnissammlung Kempis.

¹³⁴⁶ Es handelt sich um Anna Ursula v. Wecus, geb. Dieffenbach (1701–1787), ihren Sohn Wilhelm Joseph v. Wecus (†1799) und eine unbekannte Dame aus der Verwandtschaft. Zur Familie Wecus vgl. FAHNE, Anton: *Geschichte der Kölnisch, Jülichischen und Bergischen Geschlechter in Stammtafeln, Wappen, Siegeln und Urkunden*, Bd. 1, Köln/Bonn 1848, S. 444. Online unter URL <<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10328089?page=9>> (letzter Zugriff 30.01.2022).

VIII. Anhang

kannt. Es scheinen ursprünglich noch weitere Porträts dieser Familie auf der Schweppenburg vorhanden gewesen zu sein.¹³⁴⁷ Allerdings wurden 1941 nur die noch heute vorhandenen Bildnisse genannt.¹³⁴⁸

Aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts stammt eine Gruppe von drei Kinderbildnissen. Laut sekundärer Beschriftung handelt es sich um Theodor (X-Schweppenburg-6, Abb. 722) und Wilhelm v. Geyr (X-Schweppenburg-7, Abb. 723). Das Mädchenporträt (X-Schweppenburg-8, Abb. 724) wird wohl eine Schwester der Beiden darstellen.¹³⁴⁹ Weil die Bilder nicht nur in Rahmung und Bildausschnitt, sondern auch in den malerischen Details übereinstimmen, kann man die Gruppe einem Maler zuordnen. Keines der Bildnisse ist signiert, doch steht auf dem Keilrahmen von Bild X-Schweppenburg-6 „*Theodor von Geyr gem. von Bräkelenkamp 1825*“. Hier ist sicherlich Benedikt Beckenkamp gemeint, in dessen Werk die Bilder gut passen.¹³⁵⁰

Neben diesen Bildnisgruppen haben sich in der Sammlung Schweppenburg einige Ehegattenpendants erhalten. Die Porträts des Johann Christoph Freiherrn v. Backum¹³⁵¹ (X-Schweppenburg-9, Abb. 725) und Maria Catharina, geb. Freiin Schall v. Bell (X-Schweppenburg-10, Abb. 726) entstanden 1744 anlässlich ihrer Hochzeit. Das Herrenporträt ist auf der Rückseite datiert und von Ph. Engelhard signiert.¹³⁵² Es handelt sich um Halbfigurenporträts mit angeschnittenen Armen. Die Ausrichtung des Paares zueinander entspricht der traditionellen Anordnung, bei der das Bild des Herrn links (heraldisch rechts) vom Bild der Dame gehängt wird. Die Malweise ist konventionell, wobei der Maler besonderen Wert auf den Glanz von Rüstung, Stickerei und Juwelen gelegt hat. Über den Maler Engelhard ist bisher nichts Weiteres bekannt.

¹³⁴⁷ Laut Oidtman existierte noch ein Porträt des Raban Wilhelm v. Wecus, des Ehemannes von M. Ursula v. Wecus (X-Schweppenburg-4, Abb. 720), eventuell liegt aber eine Verwechslung mit dem Porträt des Sohnes (X-Schweppenburg-3, Abb. 719) vor, da Oidtman dieses Porträt nicht nennt, vgl. OIDTMAN Bd.16, S. 70.

¹³⁴⁸ CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler des Kreises Mayen* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 17.2), Düsseldorf 1941, S. 411.

¹³⁴⁹ Johann Theodor (1806–1882) und Thomas Wilhelm (1809–1841) hatten drei Schwestern Clementine (*1804–1891), Caroline (1805–1869) und Marie Agnes (1807–1839). Vgl. OIDTMAN Bd.6, S. 447.

¹³⁵⁰ MOSLER 2003, S. 106, 110 und 270.

¹³⁵¹ Johann Christoph (1686–1746) heiratete 1744 die Freiin M. Catharina Schall v. Bell (1707–1788). Das einzige Kind Maria Anna Isabella (1745–1811) ist auf X-Schweppenburg-12 und 17 (Abb. 728 und 733) abgebildet. Zu den genealogischen Verbindungen, vgl. OIDTMAN Bd.1, S. 449.

¹³⁵² Schriftliche Auskunft von Karl Theodor Freiherrn v. Geyr zu Schweppenburg.

Die Tochter und Erbin des Paares, Maria Anna Isabella Freiin v. Backum heiratete 1762 den Freiherrn Rudolf Constantin Geyr zu Schweppenburg.¹³⁵³ Bei den Bildnissen dieses Paares (X-Schweppenburg-11 und 12, Abb. 727 und 728) handelt es sich um reichliche Halbfigurenporträts mit angedeutetem Interieur. Auf dem Porträt des Herrn ist rückseitig sein Lebensalter im Jahr 1766 vermerkt, in Gegensatz dazu findet man auf der Rückseite des Damenporträts die entsprechenden Altersangaben aus dem Jahr 1762. Beide Modelle sind *en robe de chambre* dargestellt, was für diese Zeit in der niederrheinischen Porträtmalerei noch ungewöhnlich ist.¹³⁵⁴ Zumindest die Altersangabe der Dame scheint sich auf das Jahr der Eheschließung zu beziehen und nicht auf die Entstehung des Gemäldes. Die Malweise wirkt, besonders in der Wiedergabe der Stofffalten, unbeholfen und steht damit im Gegensatz zur anspruchsvollen Gesamtkomposition der Gemälde. Aus diesem Grund halte ich die Porträts für Kopien des 18. Jahrhunderts, wobei die Datierungsfrage vorerst nicht zu lösen ist.

Den Abschluss der Ehegatten Pendants bilden zwei gemeinsam gerahmte Zeichnungen der Eheleute Geyr v. Schweppenburg und v. Becker (X-Schweppenburg-13, Abb. 729) aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Die heraldische Ausrichtung des Paares wurde hier aufgegeben. Die Ausführung der Porträts spricht für eine Entstehung im familiären Kontext, nicht für die Arbeit eines professionellen Künstlers.

Sechs Einzelporträts der Sammlung Schweppenburg können identifiziert werden. Das früheste Gemälde ist eine Replik oder Kopie des Porträts des Freiherrn Reinhart v. Metternich zu Scherffen (X-Schweppenburg-14, Abb. 730).¹³⁵⁵ Die Ausstattung betont mit Degen, Handschuhen, Amtskette mit Gnadenpfennig und dem aufwendigen Spitzenkragen den hohen gesellschaftlichen Rang des Dargestellten. Die Wappen der Eltern im oberen Drittel des Gemäldes belegen die adelige Abstammung.

¹³⁵³ Rudolf Constantin Freiherr Geyr zu Schweppenburg (1735–1795) heiratete 1762 Maria Anna Isabella Freiin v. Backum (1745–1811), vgl. OIETMAN Bd.1, S. 449.

¹³⁵⁴ Vgl. Kap. II.1.5 Kleidung und Accessoires u. Anm. 185.

¹³⁵⁵ Das auf Holz gemalte Original von 1617 befindet sich im Bestand des Wallraf-Richartz-Museums in Köln (WRM 1518 = HM 1940/112) und wird Hieronymus van Kessel zugeschrieben, vgl. *Kölnischer Bildersaal* 2006, S. 139. Reinhard v. Metternich zu Oberscherff (*1585) war kurpfälzischer Kämmerer und Amtmann zu Misenloe, vgl. OIETMAN Bd.10, S. 606.

VIII. Anhang

Im Jahr 1739 malte H. E. Beckers das Bildnis des Johann Wilhelm Graf v. Schellart zu Obbendorf (X-Schweppenburg-15, Abb. 731).¹³⁵⁶ Anlass zu dem Gemälde dürfte die Eheschließung mit Maria Barbara Freiin Schall v. Bell zu Morenhoven gewesen sein, deren Porträt sich allerdings nicht erhalten hat.¹³⁵⁷ Das konventionelle Halbfigurenporträt mit angeschnittenen Armen ist in einen gemalten ovalen Rahmen eingefügt. Im Hintergrund ist eine Burganlage zu sehen, bei der es sich um den Rittersitz Gürzenich handeln soll.¹³⁵⁸

Auf seinem 1760 von dem Maastrichter Maler Pierre-François Habricx gemalten Porträt trägt Johann Martin Freiherrn v. Wassenaer (X-Schweppenburg-16, Abb. 732) ein geistliches Habit.¹³⁵⁹ Dieses Gewand entspricht bis in die Details dem des Max Heinrich Geyr v. Schweppenburg (B-Müddersheim-50, Abb. 383), wobei nicht genau geklärt ist, ob es sich um die Kleidung der Domherren des Liebfrauenstiftes in Maastricht oder der Kanoniker des St. Servatius Stifts zu Maastricht handelt. Das Gemälde ist höchstwahrscheinlich über die Großnichte des Modells, die Freifrau Clementine Auguste Geyr zu Schweppenburg, geb. Freiin v. Wassenaer (1784–1857) an die Familie gekommen.¹³⁶⁰

Ein unsignierte Damenbildnis zeigt Maria Anna Isabella Geyr v. Schweppenburg (X-Schweppenburg-17, Abb. 733).¹³⁶¹ Das Brustbildnis lässt sich durch die Hochfrisur in die Zeit um 1770 datieren.

Das Halbfigurenporträt der Sophie Freifrau Geyr zu Schweppenburg, geb. Freiin v. Fürstenberg (X-Schweppenburg-18, Abb. 734) zeigt das Modell an einem kleinen Tisch

¹³⁵⁶ Die Signatur und Datierung wurde mir dankenswerterweise von Karl Theodor Freiherrn v. Geyr zu Schweppenburg übermittelt. Der hier porträtierte Graf v. Schellart war in zweiter Ehe mit Maria Barbara Freiin Schall v. Bell zu Morenhoven verheiratet und damit der Schwager von X-Schweppenburg-9 und X-Schweppenburg-10 (Abb. 725 und 726), vgl. OIDTMAN Bd.14, S. 45 und OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln*, 13. Bd.: *Mappe 995–1070, Reven-Scheidt gt. Weschpfennig* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 88), Köln 1997, S. 660.

¹³⁵⁷ Im Jahr 1941 war es noch auf der Schweppenburg vorhanden, vgl. CLEMEN 2 1941, S. 411.

¹³⁵⁸ Ebd.

¹³⁵⁹ Es handelt sich um eine Monzetta aus schwarzem Stoff, die mit horizontalen weißen Pelzstreifen überreich besetzt ist. An der Front und über den Schultern sind zusätzlich vertikale Pelzstreifen aufgenäht. Der Saum der Monzetta ist oberhalb des rechten Armes mit einer schwarzen Schleife auf der Schulter befestigt, so dass hier das Schwarze Innenfutter sichtbar ist.

¹³⁶⁰ SCHWENNICKE, Detlev (Hg.): *Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. Zwischen Maas und Rhein 4*. Neue Folge, Bd. 28, Frankfurt a. M. 2011, Tafel 151.

¹³⁶¹ Maria Anna Isabella Freiin v. Backum heiratete 1762 den Freiherrn Rudolf Constantin Geyr zu Schweppenburg. Durch ihre Mutter war sie mit der Familie Schall v. Bell und der Familie Schellart zu Obbendorf verwandt. Vgl. OIDTMAN Bd.1, S. 449.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

mit Büchern sitzend. Das Gemälde ist wohl nach einer fotografischen Vorlage gemalt worden, weshalb auch eine posthume Anfertigung nach 1868 möglich ist.

Als posthumes Porträt entstand 2011 das Bildnis des 1969 verstorbenen Freiherrn Karl Theodor v. Geyr zu Schweppenburg (X-Schweppenburg-19, Abb. 735). Das Bild wurde von Charlotta Freifrau v. Geyr gemalt und zeigt das Modell lediglich bis zum Ansatz der Schultern. Hier diente eine Porträtfotografie als Vorlage.

Den Abschluss der Sammlung bilden zwei Porträts unbekannter Persönlichkeiten. Das Bildnis einer Dame (X-Schweppenburg-20, Abb. 736) ist hinsichtlich der Frisur und der Kleidung in das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts zu datieren. Gepuderte Beutelperücke, Rüstung und roter Umhang auf dem Herrenporträt (X-Schweppenburg-21, Abb. 737) verweisen zwar auf das 18. Jahrhundert, doch handelt es sich um eine sehr schwache Kopie, bei der Details der Garderobe frei interpretiert, wenn nicht erfunden wurden.

Diersfordt

Auf Schloss Diersfordt ist durch Paul Clemen 1892 eine Bildnissammlung des 17. und des 18. Jahrhunderts belegt. Der Bestand umfasste vor allem Porträts von Mitgliedern der v. Wylich und angeheirateter Familien, wie der v. Kalckstein.¹³⁶² Leider liefert Clemen weder Abbildungen, noch macht er zum Umfang der Bildnissammlung Angaben und geht nur auf wenige Porträts genauer ein. So erwähnt er zwei Porträts, die 1722 vom preußischen Hofmaler Antoine Pesne gemalt wurden.¹³⁶³

Im Heimatkalender des Landkreises Rees wurden 1954 vier Familienporträts abgebildet.¹³⁶⁴ Weitere Porträts sind 1957 und 1993 in den Bänden zum Inventar der Urkunden des Archivs von Schloss Diersfordt reproduziert worden. Insgesamt lassen sich so 20 Porträts nachweisen.

¹³⁶² CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler des Kreises Rees* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 2.1), Düsseldorf 1892, S.19.

¹³⁶³ Neben den 1722 von Antoine Pesne gemalten Bildnissen der Elisabeth Helene Brandt von Lindau und Eva Lucretia v. Kalckstein, nennt Clemen noch Porträts des Generalfeldmarschalls Christoph Wilhelm von Kalckstein, vgl. CLEMEN 1892, S. 19.

¹³⁶⁴ Das Porträt des General-Leutnant Friedrich Freiherrn v. Wylich (X-Diersfordt-14, Abb. 751) ist nur hier zu finden, vgl. MÜLLER, Heinrich: „Der letzte Reichsfreiherr von Wylich in Diersfordt“, in: Heimatkalender Landkreis Rees 1954, Emmerich 1953, S. 107–110, Abbildung Nr. 2.

VIII. Anhang

Von diesem Bestand ausgehend umfasste die Bildnissammlung sieben Generationen der Familie Wylich zu Diersfordt. Das älteste Porträt zeigt den 1558 verstorbenen Derick v. Wylich (X-Diersfordt-1, Abb. 738)¹³⁶⁵ das jüngste Christoph Alexander Freiherrn v. Wylich zu Diersfordt (X-Diersfordt-16, Abb. 753), mit dem der Familienzweig auf Schloss Diersfordt 1831 ausgestorben ist.¹³⁶⁶

Fünfzehn der zwanzig Bilder zeichnen sich durch eine einheitliche Beschriftung aus. Diese listet die Namen, Lebensdaten, Ämter und Besitzungen der Porträtierten auf und könnte auf eine einheitliche Präsentation der Bilder hinweisen.¹³⁶⁷ Bei zehn dieser Porträts begrenzen aufgemalte ovale Rahmen die rechteckige Bildfläche.¹³⁶⁸ Hier wurde jedoch nicht einheitlich verfahren. Bei sechs Bildern sind die gemalten Rahmen durch Licht- und Schattenpartien räumlich aufgefasst.¹³⁶⁹ Die übrigen vier Porträts weisen im Bereich der Bildränder lediglich dunkel ausgemalte Restflächen auf. Der überwiegende Teil der beschrifteten Porträts zeigt den Kopf und den Oberkörper der Dargestellten, wobei die Arme nur bis zum Ansatz der Ellenbogen wiedergegeben sind. Nur auf dem Porträt der Louise Amelie Sophie v. Grappendorf, geb. Freiin v. Wylich (X-Diersfordt-11, Abb. 748) ragen der linke Unterarm und die linke Hand des Modells in das ovale Bildfeld. Der Arm ist vor dem Oberkörper angewinkelt, in der Hand hält die Dame eine Maske. Die malerische Qualität der Bildnisse schwankt, allerdings fällt die differenzierte physiognomische Wiedergabe der Porträts Anna v. Wylich, geb. v. Merfeldt (X-Diersfordt-5, Abb. 742), Johann Hermann v. Wylich (X-Diersfordt-6, Abb. 743), Johanna v. Wylich, geb. v. Pallandt (X-Diersfordt-7, Abb. 744), Louise Amelie Sophie v. Grappendorf, geb. Freiin v. Wylich (X-Diersfordt-11, Abb. 748) und des Dietrich Carl Freiherr v. Wylich (X-Diersfordt-17, Abb. 754) auf.

Bei zehn Bildern fehlt diese gemalte Rahmung. In diesen Fällen ist nicht klar, ob vollständige Reproduktionen der originalen Gemälde oder Ausschnittkopien vorliegen.

¹³⁶⁵ Die Abbildungsnummern beziehen sich zusammen mit den Jahreszahlen auf die erwähnten Publikationen

¹³⁶⁶ Die Abbildungen der Porträts in WILKES/BRANDTS/KASTNER 1957, Abbildungen 2–4. Die übrigen Abbildungen in KASTNER 1993, Abb. 45–60.

¹³⁶⁷ X-Diersfordt-1, 3–15 und 17 (Abb. 738, 740–752 und 754).

¹³⁶⁸ X-Diersfordt-4–8, 10–13 und 17 (Abb. 741–745, 747–750 und 754).

¹³⁶⁹ X-Diersfordt-6, 7, 10, 11, 13 und 17 (Abb. 743, 744, 747, 748, 750 und 754).

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Die Porträts von Derick v. Wylich (X-Diersfordt-1, Abb. 738) und seines Sohnes Dietrich (X-Diersfordt-3, Abb. 740) weisen in Ausstattung, Bildausschnitt und Malweise große Übereinstimmungen auf, wobei die summarische und flache Wiedergabe von Gesichtern, Kleidung und Schmuck ein Hinweis darauf sein könnten, dass es sich bei diesen Bildern um Kopien handelt.

Auf den Herrenporträts dieser Epoche sind die Amtsketten besonders auffällig. Diese stehen wohl in Zusammenhang mit dem Erbhofmeisteramt oder der Funktion als Amtmann von Ringenberg. Die beiden Ketten des Derick v. Wylich – eine kleinere vierreihige und eine größere zweireihige Kette – tauchen auch auf dem Porträt seines Sohnes Adolf (X-Diersfordt-2, Abb. 739) auf. Er folgte dem Vater in beiden Ämtern. Hier ist die kleinere Kette allerdings um vier Gnadenpfennige ergänzt.¹³⁷⁰

Die Porträts von Ehegatten sind im 17. Jahrhundert stark aufeinander bezogen und klar als Pendants gestaltet. Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts zeigt sich eine deutliche Orientierung an den Porträts der Brüder Honthorst (X-Diersfordt-6, 7 und 17, Abb. 743, 744 und 754). Spätestens mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts findet sich eine Orientierung an der französischen Hofkunst. Bei den Porträts von Dietrich Friedrich Freiherrn v. Wylich (X-Diersfordt-9, Abb. 746) und seiner Ehefrau Sophie Amelie Freifrau v. Wylich, geb. Gräfin zu Sayn-Wittgenstein-Homburg (X-Diersfordt-10, Abb. 747) fehlt die Pendantwirkung.¹³⁷¹ Die Bilder stammen auch nicht vom gleichen Maler. Das Herrenbildnis ist von besserer Qualität, zudem fehlt hier der ovale Scheinrahmen.

Insgesamt sind die Porträts der Familie Wylich aber sehr homogen gestaltet. Vieles spricht für einen größeren Präsentationszusammenhang; ob in Form einer Ahnengalerie kann jedoch nur vermutet werden.

Provenienz Kalckstein

Einer anderen Provenienz sind die Bildnisse der Familien Kalckstein und Brandt v. Lindau (X-Diersfordt-15 und 19, Abb. 753 und 756) zuzuordnen. Die Porträts zeigen die mütterlichen Vorfahren des Christoph Alexander v. Wylich (X-Diersfordt-16, Abb.

¹³⁷⁰ Zu den Amtsketten vgl. auch Kap. II.1.5 Kleidung und Accessoires.

¹³⁷¹ Zur Ausrichtung der Bildnisse von Eheleuten, vgl. oben Kap. II.1.4 Körper und Raum.

753).¹³⁷² Da Christoph Alexander v. Wylich die Herrschaft Diersfordt erst 1776 von einem Onkel erbte, können diese Bildnisse frühestens zu diesem Zeitpunkt ins Rheinland gekommen sein.¹³⁷³ Zu diesem Bestand gehören auch von Antoine Pesne geschaffenen Porträts der Eva Lucretia v. Kalckstein, geb. Brandt v. Lindau (X-Diersfordt-19) und ihrer Mutter Elisabeth Helene Brandt v. Lindau, geb. Gans Edele v. Putlitz.¹³⁷⁴ Eva Lucretia v. Kalckstein ist in Halbfigur wiedergegeben. Der Oberkörper weist nach rechts, der Kopf ist leicht nach links gewandt und geneigt. Der rechte Arm der Dame hängt gerade herab und ist bis zur Mitte des Unterarms gemalt worden. Der linke Arm verschwindet unter einer Draperie, so dass nur der Ansatz des Oberarms zu sehen ist. Es handelt sich um eine Standardkomposition für kleinere Halbfigurenporträts des Künstlers. Sie findet sich nahezu identisch bei den folgenden Damenporträts von Antoine Pesne wieder: „Gräfin Truchsess zu Waldburg“ (1729)¹³⁷⁵, „Ernestine Rosine v. Thulemeyer“ (ca. 1738)¹³⁷⁶, „Damenbildnis“ (ca. 1740)¹³⁷⁷ und „Junge Dame mit großer Schleife vor dem Hals“ (ca. 1747)¹³⁷⁸. Weitere sechs Abbildungen des Werkkatalogs zeigen Varianten.¹³⁷⁹ Das Bildnis der Eva Lucretia gehört somit zu einer Gruppe von Porträts bei denen Pesne in Größe, Figurenausschnitt, Garderobe und Körperhaltung ein zurückhaltendes Dekor umwählte.¹³⁸⁰

Dem gleichen Typus entspricht das Bildnis der Sophie Wilhelmine Freifrau v. Wylich, geb. v. Kalckstein (X-Diersfordt-15, Abb. 752). Hier scheint bezüglich der Komposition eine direkte Abhängigkeit zu Antoine Pesne zu bestehen.

Ob das Antoine Pesne zugeschriebene Porträt der Elisabeth Helene Brandt v. Lindau ebenfalls diesem Typus entspricht, kann aufgrund fehlender Bildquellen nicht gesagt werden.¹³⁸¹

¹³⁷² Christoph Alexander Freiherr v. Wylich (1753–1831), vgl. KASTNER 1993, S.22.

¹³⁷³ Christoph Alexander war als Sohn des preußischen General-Lieutenants Friedrich Freiherr v. Wylich in Potsdam geboren und wuchs in Preußen bzw. Brandenburg auf, vgl. MÜLLER 1953, S. 107 f.

¹³⁷⁴ BERCKENHAGEN, Ekhart: *Antoine Pesne*, Berlin 1958. Hier werden die Porträts als Nr. 37 und Nr. 166 im Werkkatalog geführt, S. 106 u. 147.

¹³⁷⁵ Ebd., Nr. 308 a S. 181.

¹³⁷⁶ Ebd., Nr. 303 a S. 180.

¹³⁷⁷ Ebd., Nr. 401, S. 195 f.

¹³⁷⁸ Ebd., Nr. 404, S. 196.

¹³⁷⁹ Ebd., Nr. 9 b, 65 a, 66 a, 148 a, 161 a und 330 a.

¹³⁸⁰ Im Gegensatz dazu stehen die zahlreichen Damenbildnisse von Pesne, die als Dreiviertelporträts mit raumgreifenden Gesten und reicher Ausstattung an Accessoires geschaffen wurden.

¹³⁸¹ Vgl. BERCKENHAGEN 1958, S. 106.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Aus gleicher Provenienz stammen die Bildnisse des General Christoph Wilhelm v. Kalckstein (X-Diersfordt-18, Abb. 755) und das seines Schwiegersohnes Friedrich Freiherr v. Wylich (X-Diersfordt-20, Abb. 757). Es handelt sich um zwei Militärporträts, die eine massive Körperpräsenz vermitteln. Beinstellung und Körperausrichtung sind parallel zur Bildfläche orientiert. Die mächtigen Oberkörper sind durch Harnische, Ordensbänder, Rockaufschläge und Hüftschärpen flächig unterteilt. Die Körpersilhouette ist fast vollständig geschlossen. Auch hier zeigt sich eine enge Verbindung zur preußischen Hofkunst, insbesondere zu Porträts des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I. v. Preußen.¹³⁸² Alle Bildnisse dieser Provenienz sind wohl in Preußen entstanden, wo ein Zweig der Familie bis 1776 lebte.¹³⁸³

Das jüngste Bild der Sammlung ist das Porträt des Christoph Alexander Freiherrn v. Wylich (X-Diersfordt-16, Abb. 753). Ein Gemälde das 1821 von Egidius Mengelberg gemalt wurde. Christoph Alexander sitzt aufrecht auf einer Gartenbank, wobei im Hintergrund ein Himmelsausschnitt und einige Bäume angedeutet sind. Der linke Arm des Freiherrn ruht auf der Lehne der Bank, während der rechte Arm vor der Brust in den geöffneten Rock geschoben ist. Links im Bild ist ein Buch zu sehen, das aufrecht an der Hüfte des Modells lehnt. Die aufgestellten Kragen von Rock und Weste unterstreichen die gerade Körperhaltung. Am Halsband trägt er zwei preußische Orden.¹³⁸⁴ Dem Maler Mengelberg gelingt hier ein sehr glaubwürdiges und charakteristisches Porträt: Die aufrechte und zugleich entspannte Körperhaltung, die Ehrenabzeichen getragen in der ländlichen Umgebung eines Parks, der greise Kopf, der auf den Betrachter herunterblickt, vermitteln den Eindruck eines verdienten Staatsbeamten im Ruhestand.

¹³⁸² So etwa das Porträt des Königs von Antoine Pesne aus dem Jahr 1727 oder das Porträt von Georg Wenzeslaus Knobelsdorff von 1737.

¹³⁸³ Friedrich Freiherr v. Wylich (1706–1770) gehörte seit 1736 zum Rheinsberger Freundeskreis des späteren Friedrich II. v. Preußen. Seit 1750 lebte er als königlicher Generaladjutant ständig in Potsdam. Seine Frau Sophie Wilhelmine, eine geborene v. Kalckstein, stammte aus ostpreußischem Adel und war Hoffräulein der preußischen Königin, vgl. KASTNER 1993, S. 21 f.

¹³⁸⁴ Es handelt sich mit großer Wahrscheinlichkeit um den Roten-Adler-Orden und den Königlich Preussischen St. Johanniter-Orden.

Nach dem Tod des Christoph Alexander Freiherrn v. Wylich zu Diersfordt fiel Schloss Diersfordt und somit auch die Porträtsammlung an Verwandte seine Ehefrau. Es ist anzunehmen, dass weitere Familienporträts entstanden, doch liegen darüber keine Informationen vor.

Gartrop

Die ehemalige Bildnissammlung der Freiherren v. Nagell auf Schloss Gartrop ist durch Hinweise von Clemen (1893)¹³⁸⁵, Günter (1968)¹³⁸⁶ und Kohl (1980)¹³⁸⁷ dokumentiert. Die Sammlung umfasste nach Clemen „*eine grössere Reihe von Familienporträts, meist der Linie Quadt von Wickrath angehörig, Porträt des Erbauers [von Schloss Gartrop, M. W.] Albrecht Georg von Huchtenbruch, Brustbild von 1675, Herzog Karl Theodor von Kleve-Jülich-Berg, im Hintergrunde das Klever Schloss und seine Gemahlin, Kniestücke.*“¹³⁸⁸

Im Jahre 1968 schmückten einige Familienbildnisse in historistischen Rahmen die Wände des Wohnzimmers im Südflügel des Schlosses, während der große Saal im Nordflügel als Ahnengalerie eingerichtet war.¹³⁸⁹ Leider äußert sich Günter weder über den Umfang der Ahnengalerie bzw. Bildnissammlung, noch liefert er Abbildungen der Bildnisse oder der Räume.

Somit geben heute lediglich die sechzehn Abbildungen aus der 1980 veröffentlichten Publikation über das Archiv von Schloss Gartrop einen Anhaltspunkt zum Bildbestand. Da nicht ersichtlich ist, ob die Gemälde vollständig oder lediglich als Ausschnitt reproduziert wurden, kann auch über diesen Bestand keine umfassende Aussage getroffen werden. Bildmaße fehlen ebenfalls und so muss offenbleiben, welche Porträts kompositorisch oder in Bezug auf die Bildgröße zusammengehören. Entsprechend beschränke ich mich auf eine kurze kunst- und kostümgeschichtliche Übersicht.

¹³⁸⁵ CLEMEN, Paul (Hg.): *Die Kunstdenkmäler der Stadt Duisburg und der Kreise Mülheim a. d. Ruhr und Ruhrort* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 2.2), Düsseldorf 1893, S. 59–61.

¹³⁸⁶ GÜNTER 1968, S. 40–46.

¹³⁸⁷ KOHL 1980, Abbildungen 12, 20, 21, 23–35.

¹³⁸⁸ CLEMEN 1893, S. 61.

¹³⁸⁹ GÜNTHER 1968, S. 43.

Exkurs 1: Genese der Bildnissammlungen

Besonders auffällig sind drei Damenbildnisse in Dreiviertelansicht.¹³⁹⁰ Laut der aufgemalten Wappen handelt es sich um Albertina Sibylla Freiin v. Hüchtenbruck, die Erbtöchter von Gartrop (†1701, X-Gartrop-1, Abb. 758),¹³⁹¹ ihre Stiefmutter und Schwägerin Anna Luise Freifrau v. Hüchtenbruck, geb. v. Quadt zu Wykradt (†1695, X-Gartrop-2, Abb. 759)¹³⁹² und ihre Tante Luise Maria Freifrau v. Heiden, geb. Freiin v. Diepenbroick (†1750, X-Gartrop-3, Abb. 760).¹³⁹³ Aufgrund der Garderobe und der Lebensdaten der Modelle sind die Bilder in die letzte Dekade des 17. Jahrhunderts zu datieren. Alle drei Damen sind prunkvoll gekleidet und frisiert vor einem Park abgebildet. Mit einer Hand raffen sie ihr Gewand, die andere Hand hält eine Blüte. Die Behandlung von Stoff und Spitzen ist steif, die Anatomie ungelenkt wiedergegeben.

Drei Herrenporträts sind ebenfalls als Dreiviertelporträts wiedergegeben, doch handelt es sich hierbei nicht um Pendants zu den eben genannten Damenbildnissen. Das älteste von etwa 1700 zeigt Johann Sigismund Freiherrn v. Heiden (X-Gartrop-4, Abb. 761)¹³⁹⁴ in Rüstung mit Armschienen und ohne Perücke als Ritter des Johanniterordens.¹³⁹⁵ Es folgen das Porträt des Ludwig Graf Wylich zu Lottum als preußischer Kürassier-Oberst mit dem preußischen Orden de la Générosité (X-Gartrop-5, Abb. 762) von etwa 1725 und das Porträt von Wilhelm Albrecht Freiherr v. Quadt und Hüchtenbruck (X-Gartrop-6, Abb. 763). Letztere als preußischer Obristleutnant der Kavallerie um ca. 1750 gemalt.

Die übrigen Gemälde sind Einzelbildnisse, die nur teilweise identifiziert sind. Die früheste Arbeit, ein Damenporträt von ca. 1660 (X-Gartrop-7, Abb. 764), orientiert sich an der Bildnismalerei der Brüder Honthorst. Die übrigen Bilder sind konventionelle Adelsbildnisse, wobei die Herrenporträts überwiegen. Zunächst erfolgt die Darstellung in Rüstung mit langem natürlichem Haar, später in Harnisch, Justaucorps und Perücke.

¹³⁹⁰ KOHL 1980, Abbildungen 21, 24 und 27.

¹³⁹¹ OIDTMAN Bd.12, S. 316 f.

¹³⁹² Ebd.

¹³⁹³ SCHWENNICK, Detlev (Hg.): *Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. West-, mittel- und nordeuropäische Familien*, Bd. 8, Marburg 1980, Tafel 70,

¹³⁹⁴ KOHL 1980, Abbildung 26 v.

¹³⁹⁵ Ritter des Schwarzen-Adler-Ordens und des Johanniterordens. Gouverneur von Wesel, vgl. KÖNIG, Anton Balthasar: *Biographisches Lexikon aller Helden und Militärpersonen. 2. Teil (G-L)*, Berlin 1789, S. 153 f. Online unter URL <https://books.google.de/books?id=00xFAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=one-page&q&f=false> (letzter Zugriff 30.01.2022).

Der unbekannte Maler des Porträts von Graf Karl Wilhelm von Quadt und Hüchtenbruck (X-Gartrop-14, Abb. 771) ragt durch seine detaillierte und genaue Wiedergabe der Garderobe und das konzentrierte Erfassen der Gesichtszüge des Modells hervor. Das Porträt der Gattin (X-Gartrop-15, Abb. 772), mit straff in die Höhe frisiertem Haar, ist wohl von anderer Hand. Die Gesichtszüge und die Mimik der Gräfin wirken offen und sympathisch. Die Behandlung verrät ein reduziertes Distinktionsbedürfnis zugunsten einer psychologischen Durchdringung des Modells. Von der letzten Gräfin Quadt von Hüchtenbruck (†1842, X-Gartrop-16, Abb. 773) ist nur ein gezeichnetes Porträt aus der Biedermeierzeit reproduziert worden.¹³⁹⁶

Bei den drei Damenporträts vom Ende des 17. Jahrhunderts zeigt sich die Abhängigkeit von der kurpfälzischen Hofkunst in Düsseldorf. Hier sind insbesondere die ganzfigurigen Porträts der Kurfürstin Anna Maria Luisa v. d. Pfalz von Jan Frans van Douven zu erwähnen.

Die Herrenporträts des 18. Jahrhunderts sind nicht nur durch die Uniformen klar auf Preußen bezogen. Auch in der massiven und frontalen Körpergestaltung (X-Gartrop-5 und 6, Abb. 762 und 763) wird eine kompositorische Abhängigkeit von preußischen Militärporträts erkennbar. Hierin gleichen sie den im vorigen Abschnitt erwähnten Bildnissen in der Sammlung Diersfordt. Beide Familien waren protestantisch, so dass man hier eine konfessionell motivierte kulturelle Orientierung nach Brandenburg-Preußen vermuten könnte.

Exkurs 2: Porträt- und Gemäldewerte in zeitgenössischen Inventaren

Ein direkter Vergleich der Porträtwerte im Sinne einer Preisentwicklung ist aufgrund der wechselnden Währungen, der unterschiedlichen Funktionen der Quellen (Bestandsinventare, Nachlassverzeichnisse, Versicherungspolizen, Verkaufslisten etc.) sowie der unterschiedlich qualifizierten Verfasser problematisch. Eine fundierte Studie zur Preisentwicklung des rheinischen Porträts müsste auf eine breitere Datenbasis gestellt werden, außerdem wäre der wechselnde Kaufwert der angegebenen Währungen stärker zu berücksichtigen. Um dennoch zu tragfähigen Beobachtungen zu gelangen, sind folgende Grundlagen

¹³⁹⁶ OIOTMAN Bd. 12, S. 324.

beachtet worden: Sämtliche Währungen wurden entsprechend des jeweils relevanten Münzfußes in Dezimalwerte umgerechnet.¹³⁹⁷ Soweit bekannt, wurden die Gutachter benannt, so dass deutlich wird, ob die Schätzung von Laien oder Kunstkennern durchgeführt wurde. Aus den Inventaren wurden jeweils ein Durchschnittswert des Porträtbestandes und ein Durchschnittswert des übrigen Gemäldebestandes ermittelt. Somit liegen zwei Vergleichswerte einer Quelle vor. Außerdem wurden die höchsttaxierten Porträts und Gemälde der Inventare genannt. Wenn möglich, wurde der Wert des Gemälde- und des Porträtbestands ins Verhältnis zum Gesamtwert der im Inventar gelisteten Ausstattung gesetzt. Da die Inventare den Gemäldebestand bestimmter Häuser zu unterschiedlichen Zeiten wiedergeben, ließen sich auch lokale Einzelentwicklungen ermitteln.

Herwegh (1755)

Die Sammlung des Kölner Bürgermeisters Johann Peter v. Herwegh wurde nach seinem Tod 1755 vom Maler Schmitz (wohnhaft auf dem Thumbhof in Köln) inventarisiert.¹³⁹⁸ Mit der Taxierung beauftragten die Familie einen Fachmann, schließlich galt es eine 280 Positionen umfassende Kunstsammlung gerecht auf fünf Erben zu verteilen.¹³⁹⁹ In der Gemäldeliste werden nur 22 Porträts geführt, dabei handelte es sich um großformatige Gruppenbildnisse und Porträts von der Hand geschätzter Maler, die als Kunstwerke und nur im Ausnahmefall als Familienbildnisse einzustufen sind.¹⁴⁰⁰ Die Porträts der Familie wurden – wie bereits erwähnt – lediglich summarisch erfasst, nicht bewertet und gleichmäßig zwischen den Erben verteilt. Die Porträts der Kunstsammlung wurden im Durchschnitt mit 14,5 Rtl. bewertet und lagen damit über dem Durchschnittswert des übrigen Bildbestandes von 11,4 Rtl.¹⁴⁰¹ Das teuerste Porträt war ein Gruppenbildnis von Pottgießer (80 Rtl.), während das kostbarste Gemälde eine *Sacra Familia* von Rubens (300 Rtl.)

¹³⁹⁷ So entsprechen 5,5 Reichstaler fünf und einem halben Reichtaler und nicht 5 Reichtalern und 5 Stübern/Albus oder sonstigen Unterwährungen.

¹³⁹⁸ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 2156.

¹³⁹⁹ Pendants und Bildgruppen wurden in der Regel zusammengefasst, so dass der Bestand insgesamt über 370 Gemälde umfasste.

¹⁴⁰⁰ Gruppen- und Doppelporträts von Pottgießer erreichen 80 bzw. 40 Rtl. Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 2156, S. 85 f. Den Spitzenwert nimmt mit 300 Rtl. eine *Sacra Familia* ein, die Rubens zugeschrieben wird, Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 2156, S. 87.

¹⁴⁰¹ Historienbilder der Sammlung wurden im Durchschnitt mit 15,6 Rtl. bewertet, Landschaften 10,8 Rtl., Stilleben 7,7 Rtl.

war.¹⁴⁰² Angesichts der Qualität der Sammlung und des Umstands, dass gewöhnliche Familienporträts bei der Bewertung unberücksichtigt blieben, erklärt sich der hohe Wert von über 14 Reichstalern. Dieser liegt über den Neukosten für ein Porträt beim kurkölnischen Hofmaler Johann Heinrich Fischer.¹⁴⁰³

Betrachtet man den Gesamtwert aller mobilen Güter des Nachlasses, so rangierte die Gemäldesammlung nach dem Silber und vor den Möbeln mit einem Anteil von gut 24 % auf dem zweiten Platz der unterschiedlichen Warengruppen. Die Porträts für sich genommen bildeten knapp 2 % des Nachlasses. Damit lagen sie hinter dem Wert des im Haus befindlichen Zinns, aber vor den Musikinstrumenten.

Geyr zu Schweppenburg Köln (1766) und Müddersheim (1766)

Für das Stadtpalais der Familie v. Geyr in Köln und Haus Müddersheim haben sich taxierte Gemäldelisten aus dem Jahr 1766 erhalten.¹⁴⁰⁴ Die Gemälde im Kölner Haus wurden vom kurkölnischen Hofmaler Leonard Blanckart beurteilt. Die Bilder hatten einen Durchschnittswert von ca. 7,4 Rtl., wohingegen die Porträts im Mittel mit 4,7 Rtl. bewertet wurden. Aus bereits genannten Gründen unterblieb die Bewertung der zum Fideikommiss gehörenden Bildnisse. Teuerstes Gemälde der Sammlung war eine auf Kupfer gemalte *Schleifung Christi durch den Bach Cedron*, die auf 80 Rtl. geschätzt wurde.¹⁴⁰⁵ Mit 25 Rtl. ist das Porträt des Rudolf Adolf v. Geyr zu Schweppenburg (†1752) von dem Maler Dominicus van der Smissen das teuerste Bildnis.¹⁴⁰⁶

Die Gemälde der Familie auf dem Haus Müddersheim wurden von dem kölnischen Maler Frans Lehman bewertet.¹⁴⁰⁷ Die Müddersheimer Gemälde kamen im Schnitt auf 3,4 Rtl. und auch die Porträts in Müddersheim blieben mit 2,6 Rtl. hinter der Ausstattung des Kölner Stadthauses zurück. Das teuerste Gemälde in Müddersheim war auf 50 Rtl. taxiert und zeigte eine „*Historie aus dem Alten Testament* vom Mahler van Dix“.¹⁴⁰⁸ Die

¹⁴⁰² Es handelt sich um das Gruppenbildnis einer Familie als König David und Abigail, heute Sammlung Caen (B-Caen-48, Abb. 493).

¹⁴⁰³ Vgl. oben Kap. IV.2 Abschnitt Porträtrechnungen.

¹⁴⁰⁴ Kölner Haus, vgl. Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 24 III, 4. Haus Müddersheim, Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 81a.

¹⁴⁰⁵ Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 24 III, 4, lfd. Nr. 129.

¹⁴⁰⁶ Ebd., 4, lfd. Nr. 122. Als Bestand des Fideikommisses nachträglich gestrichen.

¹⁴⁰⁷ Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 81a.

¹⁴⁰⁸ Ebd., lfd. Nr. 10.

wertvollsten Porträts waren zu 5 Rtl. bewertete Brustbilder, über die das Inventar keine weiteren Aussagen macht.¹⁴⁰⁹ Da man davon ausgehen kann, dass die Maler Blanckart und Lehman eine ähnlich kompetente Taxierung vorgenommen haben, spricht der Qualitätsunterschied der Porträtausstattung für die repräsentativere Funktion des Kölner Stadthauses.¹⁴¹⁰

Becker (1786)

Im Jahr 1786 wurde der Nachlass der Familie v. Becker zwischen zwei Erbtöchtern verteilt.¹⁴¹¹ Mit der Taxierung der Gemälde wurde der Maler Schmitz aus Köln beauftragt. Auch in diesem Fall verzichtete man auf die Taxierung der Familienbildnisse und unterließ es zudem, die im Haus vorhandenen Fürstenporträts zu bewerten.¹⁴¹² Da nur künstlerisch bedeutsame Porträts einbezogen wurden, erzielten diese mit fast 7 Rtl. einen hohen Durchschnittswert. Der Gemäldebestand wurde im Schnitt mit knapp 8,6 Rtl. bewertet. Das teuerste Gemälde und Bildnis der Sammlung war das Gruppenporträt von Pottgießer (B-Caen-48, Abb. 493), das diesmal mit 100 Rtl. (1755: 80 Rtl.) bewertet wurde.¹⁴¹³ Am Gesamtwert des mobilen Nachlasses hatte die Gemäldesammlung einen Anteil von 7,6 % und rangierte damit nach dem Weinvorrat auf dem 5. Platz der Warengruppen. Obwohl lediglich künstlerisch wertvolle Stücke bewertet wurden, machten die Porträts nur 1,3 % des Nachlasses aus. Die im Haus vorhandenen Uhren waren kostbarer.

Geyr zu Schweppenburg Andrimont (1787), Köln (1787) und Müddersheim (1787)

Besonders aufschlussreich sind die Inventare, die 1787 bei einem Generationenwechsel in der Familie Geyr v. Schweppenburg angelegt wurden.¹⁴¹⁴ Neben dem Stadthaus in Köln und dem Landsitz in Müddersheim liegt hier auch ein Inventar des Hauses Andrimont bei Verviers im heutigen Belgien vor.¹⁴¹⁵ Andrimont war 1734 durch Heirat an die Familie Geyr v. Schweppenburg gekommen, wurde aber nicht als Hauptwohnsitz genutzt

¹⁴⁰⁹ Ebd., lfd. Nr. 12.

¹⁴¹⁰ Beide waren als Meister in das Register des Kölner Maleramtes eingeschrieben: Leonard Blanckart (am 17. Januar 1735) und Joh. Franz Lehman (am 18. Juli 1744), vgl. MERLO 1850, S. 562,

¹⁴¹¹ Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 34, 5, 1, fol. 9r–23r.

¹⁴¹² Vgl. oben Kap. IV.2 Abschnitt Taxierung von Porträts in Inventarlisten.

¹⁴¹³ Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 34, 5, lfd. Nr. 124.

¹⁴¹⁴ Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 28 I.

¹⁴¹⁵ Archiv Schweppenburg, Bestand Schweppenburg Nr. 867.

VIII. Anhang

und wies um 1787 eine entsprechend schlichte Ausstattung auf.¹⁴¹⁶ Mit 1.414 Rtl. blieb deren Wert weit hinter dem des Inventars im Kölner Stadthaus (32.000 Rtl.) und dem in Müddersheim (6.020 Rtl.) zurück. Die Gemälde bildeten 3,7 %, die Porträts 1,5 % des Gesamtwerts der in Andrimont erfassten mobilen Ausstattung. Bei den 44 in Haus Andrimont befindlichen Porträts handelte es sich vielleicht um einen Restbestand, was den geringen Durchschnittswert von gut 0,5 Rtl. erklären könnte. Allerdings kann man sich fragen, ob der in Andrimont tätige Notar Friedrich Froitzheim auf Kunstgutachten spezialisiert war.

Für die Bewertung der Kölner und Müddersheimer Gemälde beschäftigte die Familie Geyr v. Schweppenburg zur selben Zeit den kurkölnischen Hofmaler Johann Martin Metz. Vielleicht entschied man sich aufgrund der höheren Qualität der Bilder einen gesonderten Sachverständigen hinzuzuziehen.¹⁴¹⁷

Im Vergleich zu 1766 bleiben die Werte für die Gemälde in Köln und in Müddersheim relativ konstant.¹⁴¹⁸ Sonderbarerweise sind aber die Durchschnittspreise der Porträts stark gefallen. Im Kölner Stadthaus der Familie erzielen die Porträts 1787 einen Durchschnittswert von 1,6 Rtl. (1766: 4,7 Rtl.). Die Müddersheimer Porträts werden hingegen im Schnitt nur noch mit 0,5 Rtl. abgeschätzt (1766: 2,6 Rtl.). Damit liegen die Porträts im Hauptschloss Müddersheim auf dem Niveau der Porträtausstattung des Nebengutes in Andrimont. Der Umstand, dass der Maler Metz die im Jahr 1766 mit jeweils 3 Rtl. bewerteten zwölf *Kaiserporträts* nur noch auf 0,5 Rtl. taxiert, scheint dafür zu sprechen, dass dieser Gutachter Bildnissen generell nur geringen Wert beimaß. Das teuerste Porträt in Köln wurde auf 4 Rtl. geschätzt und ein *antikes Porträt* in Müddersheim brachte es auf 1 Rtl. Bei den Gemälden nehmen in Müddersheim eine *Gefangennahme Christi* mit 75 Rtl. und in Köln ein *Alter Kopf* mit 80 Rtl. die Spitzenpositionen ein. Am Gesamtwert der Ausstattung in Köln haben die Gemälde einen Anteil von gut 3,9 %, die Porträts nur 0,3 %. Für Müddersheim liegt der Anteil der Gemälde bei 6,8 % und jener der Porträts, wie im Stadthaus, bei 0,3 %.

¹⁴¹⁶ Ferdinand Joseph Balthasar Freiherr Geyr v. Schweppenburg heiratete 1734 Aleid de Fays, die Erbin von Andrimont, vgl. OI DTMAN Bd.6, S. 464. Genauere Angaben zum Hergang der Übernahme der Herrschaft Andrimont, vgl. GERSMANN/LANGBRANDTNER 2009, S. 150 ff.

¹⁴¹⁷ Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 28 I.

¹⁴¹⁸ Vgl. oben Kap. IV.2 Abschnitt Taxierung von Porträts in Inventarlisten.

v. Brocke Hueth (1792)

Im Jahr 1792 sah sich die Familie v. Brocke auf Schloss Hueth bei Kleve gezwungen, Teile des Inventars zur Tilgung von Schulden zu verkaufen.¹⁴¹⁹ Über 800 Losnummern wurden damals aufgerufen, wobei auch 90 Gemälde zur Versteigerung kamen. Darunter befanden sich 40 Porträts, die zusammen 51,9 Rtl. erbrachten, was einem Durchschnittswert von ca. 1,3 Rtl. pro Porträt entspricht. Bei den Porträts erzielte ein *Familiengemälde* mit 6 Rtl. den höchsten Erlös.¹⁴²⁰ Mit 20 Rtl. war *Die Pilgrimschaft* das teuerste Gemälde.¹⁴²¹ Die Gemälde erzielten einen durchschnittlichen Verkaufspreis von 3,9 Rtl. Vom Gesamterlös der Versteigerung entfielen auf die Porträts 1,6 % und auf die übrigen Gemälde knapp 5 %.

Müddersheim (1821)

Die nächste Quelle, die Hinweise auf den Preis von Porträts liefert, stammt aus dem Jahr 1821. Es handelt sich um ein Nachlassinventar, das von der Familie nach dem Tod der Franziska Freifrau Geyr von Schweppenburg auf Haus Müddersheim angelegt wurde.¹⁴²² Dem vorrevolutionären Durchschnittswert der Müddersheimer Gemälde von 3,7 Rtl. (1787) steht ein gestiegener Wert von 4,3 Talern (5,59 Rtl.)¹⁴²³ gegenüber. Der Wert der Porträts wurde 1821 im Mittel mit 1,46 Talern (=1,9 Rtl.) veranschlagt (1787: 0,5 Rtl.). Im Verhältnis zum gesamten Bildbestand hat die Porträtausstattung damit aufgeholt, bleibt aber immer noch weit über zwei Taler hinter dem Durchschnittspreis der Gemälde zurück. Teuerstes Gemälde ist eine *Enthauptung des Heiligen Johannes* in Lebensgröße für 40 Taler.¹⁴²⁴ Bei den Porträts nehmen 1821 zwölf *Kaiserbildnisse* (jedes zu 3 Talern) den Spitzenplatz ein.¹⁴²⁵ Es handelt sich um dieselben Gemälde, die Johann Martin Metz nur mit 0,5 Rtl. taxierte. Damit liegt ein weiteres Indiz vor, dass Metz die Porträts 1787 tatsächlich sehr gering beurteilt hat. Am Gesamtwert der Mobilien haben die Gemälde nun einen Anteil von 4,6 % (1787: 6,8 %) und die Porträts 1,8 % (1787: 0,3 %).

¹⁴¹⁹ Landesarchiv NRW, Herrschaft Hueth, Akten II Nr 42.

¹⁴²⁰ Ebd., lfd. Nr. 297.

¹⁴²¹ Ebd., lfd. Nr. 303.

¹⁴²² Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 34, 8.

¹⁴²³ Laut zeitgenössischen Lohnlisten wurde 1,3 Rtl. = 1 Tlr. veranschlagt, vgl. Archiv Schloss Dyck, Rechnungsbestand, Bd 38 (1826/27), S. 80–94.

¹⁴²⁴ Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 34, 8, fol. 8.

¹⁴²⁵ Ebd.

Frens (1850)

Im Jahr 1850 erreichte die Gemäldeausstattung in Schloss Frens einen Durchschnittswert von 27,6 Talern.¹⁴²⁶ Der Mittelwert für die Porträts erscheint mit über 137 Talern exorbitant, lässt sich aber durch eine Analyse der Porträtbestände erklären. Das teuerste Porträt in Schloss Frens war das Gruppenbildnis *Stollberger Brautwerbung*, das auf 5.333 Taler taxiert wurde und 58 % des gesamten Porträtwertes ausmachte.¹⁴²⁷ Es folgten mit erheblichem Abstand die lebensgroßen, ganzfigurigen Porträts des Grafen Franz Hugo Edmund (II.) Beissel v. Gymnich und seiner ersten Frau (B-Frens-25/26, Abb. 500 und 501), deren Wert der unbekannte Gutachter auf jeweils 283 Taler abschätzte.¹⁴²⁸ Des Weiteren wurden zwei Porträts der Schwestern des Grafen mit 85 Talern bewertet.¹⁴²⁹ Die Porträts der Ahnengalerie sind mit jeweils 80 Talern veranschlagt worden.¹⁴³⁰ Da diese Gemälde zum damaligen Zeitpunkt noch keine 20 Jahre alt waren und ihr Auftraggeber noch lebte, vermute ich, dass bei der Bewertung die Anschaffungskosten berücksichtigt wurden. Die übrigen Bildnisse schwanken zwischen 80 und 4 Talern, wobei sich aufgrund mangelnder Angaben keine genaueren Unterscheidungsmerkmale erschließen.

Lässt man das großformatige Gruppenbildnis unberücksichtigt liegt der Durchschnittswert für die Porträts bei 58,4 Talern. Der Anteil der Porträts am Gesamtwert des Inventars erreicht dann 6,3 % (mit dem Gruppenporträt 13,8 %), während die übrigen Gemälde nur 4,3 % ausmachen. Hier nahm ein Gemälde mit der Darstellung von Adam und Eva mit 213 Talern den Spitzenplatz ein.¹⁴³¹

Schmidtheim (1850)

Gleichzeitig wurde in derselben Quelle das ebenfalls in Besitz der Familie Beissel v. Gymnich befindliche Schloss Schmidtheim inventarisiert.¹⁴³² Im Haus waren 42 Porträts

¹⁴²⁶ Archiv Schloss Frens, Aktenarchiv, Caps. XXXVI, Conv. 1. Das Inventar diente als Nachweis über den Besitz des Grafen Franz Hugo Edmund Graf Beissel v. Gymnich (1798–1863) und wurde anlässlich der Eheschließung von seiner zweiten Ehefrau, Maria geb. Gräfin Borchgrave d'Altena, am 5. Dezember 1850 unterschrieben und ausdrücklich anerkannt. Der Taxator ist unbekannt. Gemäldebestand Frens, fol. 1r–4r; übrige Mobilien in Frens fol. 4v–32r

¹⁴²⁷ Ebd., fol. 1v.

¹⁴²⁸ Ebd.

¹⁴²⁹ Ebd., fol. 1r.

¹⁴³⁰ Ebd., fol. 1v.

¹⁴³¹ Ebd., fol. 4r.

¹⁴³² Ebd., fol. 32r–37v.

vorhanden, die im Durchschnitt mit 26,9 Talern bewertet wurden. Die teuersten zwei Porträts, wahrscheinlich Pendants, hingen im Zimmer des Grafen. Sie wurden zusammen auf 120 Taler taxiert, aber nicht weiter beschrieben.¹⁴³³ Die übrige Bildausstattung beschränkte sich auf vierzehn Gemälde, die einen Durchschnittswert von 5,3 Talern erreichten. Die teuersten Werke waren eine *kleine Landschaft* und ein *Jagdstück* zu jeweils 10 Talern.

Insgesamt fällt im Jahr 1850 der starke Unterschied in der Ausstattung zwischen Frens und Schmidheim auf. Während die Ausstattung in Frens auf rund 66.000 Taler taxiert wurde, erreichte das Inventar im abgelegenen Schloss Schmidheim nur 3.720 Taler. An der Ausstattung von Schmidheim hatten die Gemälde einen Anteil von knapp 2 %, wohingegen die Porträts 30,4 % ausmachten. Das ist der mit Abstand größte Anteil von Porträts an einer Schlossausstattung, der in dieser Arbeit festgestellt wurde. Offensichtlich waren 1850 fast alle kostbaren Ausstattungsstücke aus Schmidheim abgezogen, so dass die verbliebenen Familienporträts einen hohen Anteil am Gesamtwert des Inventars hatten. Viele dieser Bildnisse hatte der Graf für die Ahnengalerie in Schloss Frens kopieren lassen, so dass die Originalgemälde in Schmidheim zurückblieben.¹⁴³⁴ Diese historischen Ahnenbilder wurden im Schnitt auf 28 Taler geschätzt. Die Kopien in Frens (jeweils 80 Taler) wurden also als kostbarer angesehen als die Originale.

Bianco (1855)

Fünf Jahre später fiel das Erbe des Herrn Franz Joseph v. Bianco an die Familie v. Kempis. Mit der Bewertung der Kunstgegenstände des Nachlasses war der Antiquar Heinrich Lempertz aus Köln betraut.¹⁴³⁵ Der Mittelwert der Gemälde lag bei gut 11,4 Talern, wohingegen die Porträts durchschnittlich auf 7,5 Taler geschätzt wurden. Teuerstes Gemälde war ein großes Blumenstillleben (36 Taler). Das teuerste Bildnis war das Porträt eines Geistlichen im Prunksessel (36 Taler).¹⁴³⁶ Da die Porträts der Bianco'schen Erbschaft in der Sammlung v. Kempis erhalten blieben, kann eine differenzierte Aussage über die Qualität der Arbeiten gemacht werden. Bei dem Sitzporträt handelt es sich um eines der

¹⁴³³ Ebd., fol. 34r.

¹⁴³⁴ Vgl. oben Kapitel III. Ahnengalerien in der Region: Frens, S. 145 ff.

¹⁴³⁵ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 318.

¹⁴³⁶ Ebd., lfd. Nr. 854.

Bildnisse des Bischofs v. Antwerpen (B-Rankenbergs-36 oder B-Rankenbergs-37, Abb. 224 oder Abb. 226). Das von Happel gemalte Porträt des verstorbenen Herrn v. Bianco (B-Rankenbergs-66, Abb. 258) kommt auf 18 Taler.¹⁴³⁷ Die meisten Porträts taxierte Heinrich Lempertz zwischen 8 und 4 Talern, wohingegen für kleinere Brustbilder lediglich 2–3 Taler veranschlagt wurden. Die Bewertung der Porträts scheint in erster Linie größenabhängig erfolgt zu sein. Die hohe Taxierung des Porträts des Herrn v. Bianco von Happel liegt im Gegensatz dazu wahrscheinlich im geringen Alter des Bildes von damals fünf Jahren begründet.¹⁴³⁸ Aus heutiger Sicht sind die von Johann Jakob Schmitz gemalten Familienbildnisse (B-Rankenbergs-62 und 63, Abb. 252 und 254) von vergleichbarer Qualität. Diese wurden 1855 aber nur mit jeweils 6 Talern bewertet.¹⁴³⁹ Die Gemälde machten 14,6 % und die Porträts 5,6 % der Erbschaft aus.

Loë Wissen (zwischen 1849 und 1871)

Das Verzeichnis der Gemälde des Grafen Max v. Loë ist undatiert, muss aber zwischen 1849 und 1871 entstanden sein.¹⁴⁴⁰ Der Gutachter ist unbekannt, doch sind fast die Hälfte der Bilder einem Meister oder einer Schule zugewiesen, was für einen Kunstsachverständigen spricht. Von den 196 Gemälden können mindestens 65 als Bildnisse gelten.¹⁴⁴¹

Der Durchschnittswert der Gemälde liegt bei 25,2 Talern. Die Bildnisse sind im Schnitt auf 14,6 Taler taxiert. Das teuerste Werk ist ein kleiner Altar mit drei Gemälden und zwei Figuren (250 Taler).¹⁴⁴² Unter den Bildnissen erreicht ein nicht weiter beschriebenes Porträt 100 Taler.¹⁴⁴³

Bei einigen Bildnissen, zum Beispiel dem Porträt von Rubens Frau (30 Taler), ist klar, dass es sich um Kunstwerke handelt, die keinen Bezug zur Familie haben.¹⁴⁴⁴ Bei 26 Werken spricht der Verfasser aber ausdrücklich von Familienbildern bzw. Familienporträts. Die Schätzpreise für diese Bilder liegen zwischen 3 und 30 Talern und erreichen

¹⁴³⁷ Ebd., lfd. Nr. 908.

¹⁴³⁸ Vgl. oben Kap.III.B Die Bildnissammlung Kempis-Rankenbergs (Provenienz Bianco)

¹⁴³⁹ Archiv Haus Rankenberg. Akten Kendenich Nr. 318, lfd. Nr. 855.

¹⁴⁴⁰ Im Jahr 1849 trat Max v. Loë die Nachfolge seines Vaters an. Da als Währung noch Taler angegeben sind muss es vor der Einführung der Reichsmark (1871) entstanden sein, vgl. Archiv Schloss Wissen, Akten Wissen 1 – Nr. 1.

¹⁴⁴¹ In zwei Fällen „1. alter Mann u. 1. alte Frau.“ ist nicht eindeutig, ob es sich um Genregemälde oder Porträts handelt, ebd., Nr. 75 und 76

¹⁴⁴² Ebd., Nr. 120,

¹⁴⁴³ Ebd., Nr. 114.

¹⁴⁴⁴ Ebd., Nr. 21.

einen Durchschnittswert von ca. 10 Talern. Die Bewertung für diese Arbeiten liegt also noch einmal unter dem Wert für die Bildnisse insgesamt. Unter Nr. 112 werden 15 Familienporträts im Bibliotheksaal genannt. Es handelt sich um die größte zusammenhängende Bildnisgruppe im Verzeichnis. Höchstwahrscheinlich bezieht sich der Eintrag auf die Ahnengalerie der Familie v. Loë. Jedes dieser Porträts wurde mit 5 Talern bewertet.

Kendenich (1876 und 1882)

1876 wurde das Inventar in Haus Kendenich abgeschätzt.¹⁴⁴⁵ Mit dem Gutachten war der vereidigte Taxator Eicheler aus Fischenich beauftragt.¹⁴⁴⁶ Der Durchschnittswert des Bildbestandes betrug knapp 16 Mark. Für die Porträts ergab sich ein Mittelwert von gut 36 Mark. Auch in diesem Fall erreichten große Familienporträts den höchsten Schätzwert. Die großen Ölgemälde waren den Familien Sierstorpf und Herwegh zugeordnet und wurden mit 100 bzw. 120 Mark bewertet.¹⁴⁴⁷ Das Gros der Porträts schwankte zwischen 15 und 75 Mark, wobei für einige Porträts der Wert bis auf 3 Mark sank. Das teuerste Gemälde war ein großes Bild mit Vögeln, das mit 200 Mark bewertet wurde.¹⁴⁴⁸

Die Taxierung von 1876 ist bei der 1882 erfolgten Erbteilung zugrunde gelegt worden. Der Gemäldebestand wurde nahezu identisch erfasst. Abweichungen ergaben sich nur durch irreführende Bezeichnungen. Beispielsweise erwiesen sich 17 Bilder, die im Inventar von 1876 als Ölgemälde bezeichnet wurden, im Inventar von 1882 als Porträts.¹⁴⁴⁹ Dies wurde in der Analyse des Inventars von 1876 berücksichtigt. Die Gemälde machten 1882 einen Anteil von 8,2 % des mobilen Nachlasses aus, während die Porträts in Kendenich auf einen Anteil von 12,7 % kamen.

Paffendorf (1888)

Das Inventar von Schloss Paffendorf aus dem Jahr 1888 wurde anlässlich des Erbschaftsantritts des Grafen Pius v. Walderdorff angefertigt.¹⁴⁵⁰ Aufgrund der kinderlosen Ehe seiner Tante mit dem Freiherrn Ludwig v. d. Bongart nahm er damals Familiennamen, Titel,

¹⁴⁴⁵ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 950.

¹⁴⁴⁶ Der Taxator ist im Inventar zwar nicht genannt, wird aber als Verfasser des Inventars an andere Stelle genannt, vgl. Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 560, fol. IV.

¹⁴⁴⁷ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 950, S. 6.

¹⁴⁴⁸ Ebd., S. 17.

¹⁴⁴⁹ Ebd., S. 26 und Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 560, S. 5, Los 5 lfd. Nr. 52.

¹⁴⁵⁰ Archiv Schloss Paffendorf, Akte Nr. 149.

VIII. Anhang

Wappen und Besitz der v. d. Bongart an und gründete die Linie der Freiherren v. d. Bongart aus dem Stamm v. Walderdorff.¹⁴⁵¹ Der Gemäldebesitz in Paffendorf erzielte einen Mittelwert von 35,5 Mark, wohingegen die durchschnittliche Taxe für Porträts bei ca. 52 Mark lag. Aufgestellt wurde das Inventar von dem vom königlichen Amtsgericht in Bergheim vereidigten Taxator Heinrich Rohe. Das lebensgroße Porträt des Freiherrn Ludwig v. d. Bongart (B-Paffendorf-12, Abb. 404) war mit 1.000 Mark das höchsttaxierte Bildnis.¹⁴⁵² Das teuerste Gemälde war eine „Audienz beim Papst“, mit einem Schätzwert von 3.000 Mark.¹⁴⁵³ Beide Bilder stammten von dem Maler Peter Molitor und waren um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden.¹⁴⁵⁴ Die übrigen Familienbilder schwanken zwischen 10 und 30 Mark. Die Gemälde kamen auf 5,7 % des mobilen Inventarwertes und für die Porträts lag der Anteil bei 2,8 % (1,3 % ohne das Porträt B-Paffendorf-12, Abb. 404 von Molitor).

Geyr zu Schweppenburg Bonn (1908)

Ein Nachlassinventar wurde 1908 von der Familie Geyr zu Schweppenburg nach dem Tod der Freifrau Wilhelmine Geyr zu Schweppenburg (1835–1908) verfasst.¹⁴⁵⁵ Dabei handelt es sich um die Ausstattung des Stadthauses der Familie in Bonn. Bei dieser Taxierung erzielten die Gemälde im Mittel rund 43,7 Mark. Die Porträts wurden im Durchschnitt mit 32,5 Mark bewertet. Eine Landschaft zu 100 Mark war das teuerste Einzelbild.¹⁴⁵⁶ Bei den Porträts wurde ein Damenbildnis mit 75 Mark am höchsten bewertet.¹⁴⁵⁷ Der Anteil der Gemälde am Inventar des Stadthauses lag bei 19 % während die Porträts 2,7 % ausmachten.

Dyck (1912)

Im Jahr 1912 schätzte Dr. Lempertz aus Köln das Inventar von Schloss Dyck.¹⁴⁵⁸ In diesem Verzeichnis wurden 193 Gemälde aufgenommen, darunter befanden sich 67 Porträts,

¹⁴⁵¹ Vgl. X. Anhang Exkurs 1 Abschnitt Bildnissammlung Bongart-Paffendorf.

¹⁴⁵² Archiv Schloss Paffendorf, Akte Nr. 149, lfd. Nr. 201.

¹⁴⁵³ Ebd., lfd. Nr. 200.

¹⁴⁵⁴ Peter Molitor war in den 1850er Jahren für Ludwig v. d. Bongart tätig. Das Porträt des Freiherrn entstand anlässlich der 1856 erfolgten Aufschwörung in den bayr. St. Georg-Orden, vgl. GERSMANN/LANGBRANDTNER 2009, S. 196. Zu Molitor, vgl. JUNGJOHANN 1929, S. 28 f.

¹⁴⁵⁵ Archiv Schweppenburg, Bestand Schweppenburg Nr. 486.

¹⁴⁵⁶ Ebd., S. 10.

¹⁴⁵⁷ Ebd., S. 4.

¹⁴⁵⁸ Archiv Schloss Dyck, Bestand 8, Nr. 56.

deren Wert im Schnitt bei 259 Mark lag. Die übrigen Bilder erreichten einen Mittelwert von 206 Mark. Ein Morelese zugeschriebenes Porträt des Herzogs Christian v. Braunschweig nahm mit 5.000 Mark den Spitzenplatz unter den Porträts ein und war auch das teuerste Gemälde der gesamten Bildersammlung. Die großformatigen Porträts der Ahnengalerie wurden 1912 mit jeweils 200 Mark veranschlagt. An der Gesamtausstattung des Schlosses hielten die Gemälde einen Anteil von 4,2 %, die Porträts hingegen 2,8 %.

Frens (ca. 1935)

Um 1935 wurde im Zusammenhang einer Versicherung von der Provinzial Feuerversicherungsanstalt der Rheinprovinz das Inventar von Schloss Frens abgeschätzt.¹⁴⁵⁹ Der Durchschnittswert der Gemälde lag bei 338 RM. Bei den Bildnissen kam die Versicherungsgesellschaft auf einen Mittelwert von 327 RM. Den Spitzenplatz unter den Porträts in Frens nahm einmal mehr das Gruppenbildnis *Stollberger Brautwerbung* mit 3.000 RM (1850: 5.333 Taler) ein.¹⁴⁶⁰ Teuerstes Einzelporträt war ein Damenbildnis von Fritz Reusing (1.500 RM).¹⁴⁶¹ Die 20 Bilder des Ahnensaales werden jeweils auf 300 RM (1850: 80 Taler) geschätzt. Das wertvollste Gemälde ist ein Lukas Cranach zugeschriebenes Bild *Adam und Eva*, das auf 15.000 RM taxiert wurde.¹⁴⁶² Vielleicht ist es mit dem 1850 auf 80 Taler geschätzten Gemälde identisch.

Der Anteil der Gemälde am versicherten Hausrat liegt nur für 1921 vor und belief sich auf 6,4 %. Allerdings wurde 1921 keine Unterscheidung zwischen Porträts und sonstigen Gemälden vorgenommen. Überträgt man auf diesen Wert das Verhältnis zwischen Gemälden und Porträts von 1935 ergäbe sich für die Porträts ein Anteil von 2,4 % und für die übrigen Gemälde ein Anteil von 4 % am gesamten Ausstattungswert des Schlosses.¹⁴⁶³

¹⁴⁵⁹ Archiv Schloss Frens, Renteiarchiv unverzeichnet.

¹⁴⁶⁰ Ebd., im Weißen Saal.

¹⁴⁶¹ Ebd., im Zimmer der Gräfin.

¹⁴⁶² Ebd., im Schlafzimmer der Eltern.

¹⁴⁶³ Im Versicherungsantrag vom 4. Mai 1921 wird nicht zwischen Porträts und sonstigen Gemälden unterschieden, vgl. Archiv Schloss Frens, Renteiarchiv unverzeichnet.

Dyck (1942)

Nachdem Schloss Dyck beim Ausbruch des Zweiten Weltkriegs von der Wehrmacht beschlagnahmt wurde, ließ die Familie die Ausstattung des Schlosses vom Kunsthistoriker Dr. Paul Wallraf abschätzen.¹⁴⁶⁴ Obwohl durch den Umzug der Familie Salm-Reifferscheidt nach Alfter bereits 1930 bedeutende Kunstwerke aus Dyck abgezogen waren, ist der Durchschnittswert der verbliebenen Gemälde mehr als doppelt so hoch wie 1912.¹⁴⁶⁵ Das teuerste Gemälde ist eine Mariendarstellung mit dem Christuskind und dem heiligen Johannes von 1650, die auf 5.000 RM geschätzt wurde (1912: 1.000 Mark). Das teuerste Bildnis ist ein ovales Familienporträt (2.500 RM), das sich dem Inventar von 1912 nicht zuordnen lässt. Die Porträts der Ahnengalerie wurden mit jeweils 300 RM (1912: 200 Mark) und das Reiterbildnis in der Bibliothek mit 800 RM (1912: 100 Mark) bewertet. Im Mittelwert sind auch die Schätzpreise für Porträts gestiegen, doch fiel die Steigerung geringer aus und der Wert für die Porträts liegt nun unter dem der Gemälde.¹⁴⁶⁶ Die Gemälde machten knapp 4 % am Wert des Schlossinventars aus. Die Porträts kamen auf 1,7 %.

¹⁴⁶⁴ Von diesem Inventar existieren mindestens zwei Exemplare, vgl. Archiv Schloss Dyck, Bestand 8, Nr. 56. Ohne Signatur und Datum. Eine weitere Durchschrift ist handschriftlich 1.10.1942 datiert und von dem Kunsthistoriker Dr. Paul Wallraf unterschrieben, vgl. Archiv Schloss Dyck, unverzeichneter Aktenbestand (z. Zt. Schloss Dyck).

¹⁴⁶⁵ Gemälde in Dyck (1912: 206 Mk, /1942: 522 RM).

¹⁴⁶⁶ Porträts in Dyck (1912: 259 Mk. / 1942: 419 RM)

IX. Die nachgewiesenen Künstler

Diese alphabetische Liste erfasst alle Künstlerinnen und Künstler deren Werke in den untersuchten Sammlungen zu finden sind. Dabei wurden auch die nicht katalogisierten Sammlungen berücksichtigt. Vorrangiges Ziel war die direkte Zuordnung der Künstler zu den in dieser Arbeit erfassten Bildbeständen. Falls bekannt, wurden die Lebensdaten der Künstler und Künstlerinnen angegeben. Es wurde aber darauf verzichtet Angaben zum Leben und Werdegang aus einschlägigen Künstlerlexiken zu paraphrasieren.

AVESNE, P. d¹⁴⁶⁷

Porträt des Franz Wilhelm zu Salm-Reifferscheidt-Dyck von 1769 aus der Dycker Ahnengalerie. (A-Dyck-29, Abb. 94)

BECKENKAMP, Benedikt (1747–1828)¹⁴⁶⁸

Kinderporträts Familie Salm-Reifferscheidt, ca. 1785. (X-Dyck-78–87, Abb. 627–636)

Porträts der Familie Wolff Metternich, ca. 1792.

-Johann Ignaz Freiherr Wolff Metternich zur Gracht (X-Gracht-5, Abb. 653)

-Max Werner (X-Gracht-6, Abb. 654)

-Felicitas (X-Gracht-7, Abb. 655)

-Ferdinandine (X-Gracht-8, Abb. 656)

Porträt eines jungen Mannes, 1820. (B-Gielsdorf-18, Abb. 573)

Porträts der Eheleute Maximilian und Anna Lucia v. Kempis, 1822. (B-Ranken-berg-5 und 6, Abb. 193 und 194)

Kinderporträts Familie Geyr v. Schweppenburg, 1825. (X-Schweppenburg-6–8, Abb. 722–724)

Zugeschrieben:

Porträt Cornel Geyr v. Schweppenburg, ca. 1820 (A-Müddersheim-7, Abb. 162)

Zwei Porträts junger Männer, ca. 1820. (B-Gielsdorf-17 und 19, Abb. 572 und 574)

BECKERS, H. E. de¹⁴⁶⁹

Porträt Maria Anna Elis. Clara v. Blanckardt, 1714. (Slg. Harff, o. Abb.)

Porträt Johann Wilhelm Graf v. Schellart zu Obbendorf, 1739. (X-Schweppenburg-15, Abb. 731)

BEISSEL, N. N.¹⁴⁷⁰

Porträts der Eheleute Lupold und Olga Auguste v. Abercron, Mitte 20. Jahrhundert. (B-Frens-27 und 28, Abb. 502 und 503)

BLOEMAERT, Hendrick (1601/2–1672)¹⁴⁷¹

Porträt einer Dame aus der Familie v. Winckel, ca. 1650. (B-Caen-27, Abb. 471)

BLOMMERENCY

Porträt Peter Joseph v. Francken-Sierstorpf, Bischof v. Antwerpen, 1712. (B-Ranken-berg-36, Abb. 224)

¹⁴⁶⁷ Über den Künstler fanden sich keine weiteren Angaben. Er war laut Inschrift in Mons ansässig.

¹⁴⁶⁸ AKL 8, 1994, S. 151 f.

¹⁴⁶⁹ Zu diesem Künstler fand sich keine Literatur.

¹⁴⁷⁰ Zu diesem Künstler fand sich keine Literatur.

¹⁴⁷¹ AKL 11, 1995, S. 550 f.

BONIN, H. v.

Porträts der Eheleute Franz Karl und Ines Graf und Gräfin Beissel v. Gymnich, ca. 1920. (B-Frens-21 und 22, Abb. 495 und 496)

Porträt der Auguste Gräfin Beissel v. Gymnich, ca. 1920. (B-Frens-23, Abb. 497)

Zwei Porträts der Olga Freifrau v. Romberg, ca. 1920. aus der Sammlung Frens. (B-Frens-24 und 24I, Abb. 498 und 499)

BORCHERS, Johann Justus († um 1731)¹⁴⁷²

Drei Porträts (ein Herr und zwei Damen) einer unbekanntten Familie, 1707. (B-Ranken-berg-86–88, Abb. 278–280)

Zugeschrieben:

Drei Porträts der Familie v. Loë, (B-Wissen-37–39, Abb. 314–316)

BOY, Godefroy (1701–1755)¹⁴⁷³

Porträts der Eheleute Franz Ernst Graf zu Salm-Reifferscheidt-Dyck und Anna Franziska, geb. Prinzessin v. Thurn und Taxis, ca. 1725. (X-Dyck-49 und 51, Abb. 598 und 600)

BYE, Harmen de (um 1601/2–1688)¹⁴⁷⁴

Porträt Freifrau Maria v. Quadt zu Wykradt, 1660 (A-Wickrath-4, Abb. 99)

Porträt Freiherr Wilhelm Thomas v. Quadt zu Wykradt, 1662. (A-Wickrath-3, Abb. 98)

BYENS, HD¹⁴⁷⁵

Porträt eines unbekanntten Herrn (laut nachträglich aufgemaltem Wappen ein Herr v. Ruys), 1636 (B-Caen-22, Abb. 466)

CAENEN, Theodorus¹⁴⁷⁶

Porträt Gräfin Anna v. Quadt zu Wykradt, 1753 (A-Wickrath-10, Abb. 106)

Zugeschrieben:

Porträts für die Ahnengalerie der Familie Quadt zu Wykradt, 1754 f. (A-Wickrath-1–2 und 5–8, Abb. 96–97 und Abb. 100-103)

CARON, Suzanne¹⁴⁷⁷

Porträt Kanonikus Franz Kaspar Freiherrn v. Francken-Sierstorpff, 1770. (B-Ranken-berg-32, Abb. 220).

Porträt Franz Kaspar v. Francken-Sierstorpff, Weihbischof von Köln, ca. 1770. (B-Ran-kenberg-30, Abb. 218)

Porträt Peter Gerwin Freiherrn v. Francken-Sierstorpff Domherr zu Köln, ca. 1770. (B-Ranken-berg-31, Abb. 219)

COURTEN, Angelo Graf von (1848–1925)¹⁴⁷⁸

Porträt Degenhard Bertram Grafen v. Loë, 1898. (B-Wissen-28, Abb. 305)

Porträt des Felix Freiherrn v. Loë, 1912. (B-Wissen-31, Abb. 308)

CROIX, Pierre Frédéric de la (1709–1782)¹⁴⁷⁹

Porträt eines unbekanntten Herrn, 1742. (B-Caen-46, Abb. 491)

¹⁴⁷² THIEME-BECKER IV, 1910, S. 340.

¹⁴⁷³ AKL 13, 1996, S. 448.

¹⁴⁷⁴ AKL 15, 1997, S. 415.

¹⁴⁷⁵ Zu diesem Künstler liegt keine Literatur vor.

¹⁴⁷⁶ AKL 15, 1997, S. 492.

¹⁴⁷⁷ JEFFARES 2021 und AKL 16, 1997, S. 517.

¹⁴⁷⁸ AKL 21, 1999, S. 591.

¹⁴⁷⁹ AKL 22, 1999, S. 394.

DAVID, Antonio (vor 1684–nach 1735)¹⁴⁸⁰

Porträt eines Geistlichen aus der Familie Loë, 1706 oder 1726. (B-Wissen-58, Abb. 335)

DELGLEIZE, Henri François († nach 1751)¹⁴⁸¹

Porträt Johann Andreas Freiherrn v. Francken-Sierstorpf Domherr zu Köln, 1722. (B-Ranken-berg-40, Abb. 229)

DESMARÉES, Georg (1697–1776)

Zugeschrieben:

Porträt der Eheleute Johann Reiner und Marie Theresia v. Kempis, ca. 1752. (B-Ranken-berg-3 und 4)

DISCART, Jean Baptist (1856–?)¹⁴⁸²

Porträts der Eheleute Ferdinand und Flaminia Grafen und Gräfin Wolff Metternich von 1908/9. (X-Gracht-9 und 10, Abb. 657 und 658)

DÖRMANN, Hermann (1888–1952)¹⁴⁸³

Porträts der Familie Loë:

-Porträt Wessel Freiherrn v. Loë, 1944. (B-Wissen-33, Abb. 310)

-Porträt Elisabeth Freiin v. Loë, 1944. (B-Wissen-34, Abb. 311)

-Porträt Paula Freiin v. Loë, 1944. (B-Wissen-35, Abb. 312)

-Porträt Fritz Graf v. Loë, 1945. (B-Wissen-32, Abb. 309)

-Porträt Isabella Gräfin v. Loë, 1948. (B-Wissen-36, Abb. 313)

EBERSBERG, Carl Alois Martin (1818/24–1880)¹⁴⁸⁴

Porträt Wilhelm Otto Friedrich Graf v. Quadt-Wykradt und Isny, 1842. (A-Wickrath-13, Abb. 109)

ENGELHARD, Ph.

Porträt Christoph Freiherr v. Backum, 1744. (X-Schweppen-berg-9, Abb. 725)

Zugeschrieben:

Porträt Maria Catharina Freifrau v. Backum, geb. Freiin Schall v. Bell, ca. 1744. (X-Schweppen-berg-10, Abb. 726)

FASSBENDER, Wilhelm (1873–1938)¹⁴⁸⁵

Porträt Karl v. Kempis, ca. 1900. (B-Ranken-berg-11, Abb. 199)

Porträt Ferdinand Graf Wolff Metternich, 1929. (B-Müddersheim-55, Abb. 388)

FIESSEL, Wilhelm (1874–?)¹⁴⁸⁶

Porträt Franz Freiherr v. Geyr zu Schweppen-berg, 1901. (B-Gielsdorf-9, Abb. 564)

Porträt Ludwiga Freifrau v. d. Bongart, 1920. (B-Paffendorf-13, Abb. 403)

FISCHER, Johann Heinrich (1735–nach 1789)¹⁴⁸⁷

Porträt Wilhelm Otto Friedrich Graf v. Quadt zu Wykradt, 1773. (A-Wickrath-9, Abb. 104)

¹⁴⁸⁰ AKL 24, 2000, S. 423 f.

¹⁴⁸¹ AKL 25, 2000, S. 459.

¹⁴⁸² AKL 27, 2000, S. 559.

¹⁴⁸³ AKL 28, 2001, S. 251.

¹⁴⁸⁴ AKL 32, 2002, S.3.

¹⁴⁸⁵ AKL 37, 2003, S. 168.

¹⁴⁸⁶ Der Künstler stammte aus Schramberg in Württemberg und trat im Nov. 1903 in die Malschule con Carl v. Marr (Akademie der Bildenenden Künste in München) ein. Vgl. *Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste*, Bd. 3, 1884-1920, in: Bayrische Landesbibliothek Online. Online unter <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00004662/images/index.html?id=00004662&fip=217.237.113.238&no=&seite=266> (letzter Zugriff 14.04.2021).

¹⁴⁸⁷ SCHÄFKE 2006, S. 87 und AKL 40, 2004, S. 364 f.

IX. Die nachgewiesenen Künstler

Doppelporträt Theresia und Felicitas Freiinnen Wolff Metternich, 1779. (X-Gracht-17, Abb. 665)

Zugeschrieben:

Porträt Wilhelm Joseph v. Wecus, 1762. (X-Schweppenburg-719)

Porträt A. Ursula v. Wecus, ca. 1762. (X-Schweppenburg-720)

Porträt unbekannte Verwandte der Familie v. Wecus, ca. 1762. (X-Schweppenburg-721)

Miniaturporträt Theresia und Felicitas Wolff Metternich, ca. 1779. (X-Gracht-15, Abb. 663)

Miniaturporträt Max Werner und Ferdinandine Wolff Metternich, ca. 1779. (X-Gracht-16, Abb. 664)

FISCHER, Gerhard

Kopien Porträts Eheleute Franz Jacob und Agathe v. Herwegh, 1917. (B-Rankenberg-74 und 75, Abb. 266 und 267)

Kopie Porträt Eberhard Anton v. Groote, 1926. (B-Rankenberg-56, Abb. 246)

FLAMM, Carl (1870–1914)¹⁴⁸⁸

Porträt Josephine Reichsgräfin Wolff Metternich, 1901. (X-Gracht-33, Abb. 682)

Porträt Eduard Retienne, 1914. (B-Frens-37, Abb. 512)

FOELIX, Heinrich (1732–1803)¹⁴⁸⁹

Porträts der Eheleute Franz Kaspar und Eva Franziska Freiherr und Freifrau v. Francken-Sierstorpff, um 1775. (B-Rankenberg-28 und 29, Abb. 216 und 217)

Porträt Franz Theodor Freiherr v. Francken-Sierstorpff, 1775. (B-Rankenberg-33, Abb. 221)

Zugeschrieben:

Porträt Franz Theodor Bartholomäus Freiherr v. Francken-Sierstorpff, ca. 1775 (B-Rankenberg-34, Abb. 222)

GELDORP Gortzius

Alte Zuschreibung:

Porträt des Senators Wichem, 1588. (B-Rankenberg-81, Abb. 273)

GIESE, Paul¹⁴⁹⁰

Porträt Maria Mathilde Freiin v. Loë, 1908. (B-Wissen-30, Abb. 307)

GOLTZIUS, Hendrick (1558–1617)¹⁴⁹¹

Alte fragliche Zuschreibung:

Porträtmedaillons eines unbekanntes Ehepaars, ca. 1600. (B-Wissen-42 und 43, Abb. 319 und 320)

GRAF, Ludwig (1838–1894)¹⁴⁹²

Porträts der Eheleute Friedrich Leopold und Paula Graf und Gräfin v. Loë, 1891. (A-Wissen-17 und 18, Abb. 131 und 132)

GREUTER, Hermann Josef (1752–1819)¹⁴⁹³

Bildnisse für die Familie v. Märcken:

-Porträt Franz Gottfried v. Märcken, 1784. (B-Myllendonk-9, Abb. 524)

-Porträt Caroline v. Märcken, 1784. (B-Myllendonk-10, Abb. 525)

-Porträt Constanze v. Märcken, 1784. (B-Myllendonk-11, Abb. 526)

¹⁴⁸⁸ AKL 41, 2004, S. 68 und THIEME-BECKER XII, 1916, S. 71.

¹⁴⁸⁹ SCHÄFKE 2006, S. 89 f. und AKL 41, 2004, S. 446 f.

¹⁴⁹⁰ Zu diesem Künstler liegen keine Nachrichten vor.

¹⁴⁹¹ AKL 57, 2008, S. 408–412.

¹⁴⁹² AKL 60, 2008, S.85.

¹⁴⁹³ AKL 61, 2009, S. 499 und FELDHAUS 1956, S. 11–14.

-Porträt Johanna v. Märcken von 1784. (B-Myllendonk-12, Abb. 527)

Zugeschrieben:

Porträt Anna Margarete Lichtschlag, verw. v. Märcken, 1784. (B-Myllendonk-7, Abb. 522)

Porträt Joseph Lichtschlag, ca. 1784. (B-Myllendonk-8, Abb. 523)

HABRICX, Pierre-François

Porträt Johann Martin Freiherrn v. Wassenaer, 1760. (X-Schweppenburg-16, Abb. 732)

HALM, Franz (1845–1924)¹⁴⁹⁴

Porträt Agathe de Grootte (Kopie nach einer Miniatur), 1914. (B-Rankenberg-50, Abb. 240)

Porträt Henriette v. Grootte (Kopie nach einer Miniatur von Kuntze aus dem Jahr 1788), 1916. (B-Rankenberg-57, Abb. 247)

HAMM, C.

Porträt Theresia Freifrau Geyr v. Schweppenburg, 1884. (A-Müddersheim-10, Abb. 165)

HAPPEL, Carl (1819–1914)¹⁴⁹⁵

Porträt Anton Joseph v. Bianco, 1850. (B-Rankenberg-66, Abb. 258)

HASTENRATH, Lambert (1815–1882)¹⁴⁹⁶

Porträt Karl Krey, 1852. (B-Myllendonk-28, Abb. 543)

Porträt Elisabeth Konstantine Freifrau v. Wüllenweber, 1857. (B-Myllendonk-19, Abb. 534)

Porträt des Joseph Theodor Freiherrn v. Wüllenweber, 1859. (B-Myllendonk-18, Abb. 533)

Porträt der Francisca Lichtschlag, 1865. (B-Myllendonk-20, Abb. 535)

HAUCK, Friedrich Ludwig (1718–1801)¹⁴⁹⁷

Porträt Franz Michael v. Becker, 1748. (B-Rankenberg-78, Abb. 270)

HELMONT, J. P. van

Zugeschrieben:

Porträt Peter Joseph v. Francken-Sierstorpf, Bischof v. Antwerpen, ca. 1722. (B-Ranken-berg-37, Abb. 226)

HERBO, Léon (1850–1907)¹⁴⁹⁸

Porträt Marquise Maria de Villers, 1892. (B-Caen-34, Abb. 478)

¹⁴⁹⁴ Ein aus Siegburg stammende Maler, vgl. N.N.: „Wer war Franz Halm ‚Mit Rauschebart und Zylinder‘“ in: Kreisstadt Siegburg, 2014. Online unter <<https://siegburg.de/stadt/newsletter/nl/51493/newsletter.html>>. (letzter Zugriff 13.01.2022). Zwischen 1907 und 1918 in Köln als Restaurator und Kunsthändler nachweisbar, vgl. *Greven's Adressbuch 1907* für Köln und Umgebung insbesondere auch Mühlheim am Rhein und Kalk, 53. Jg., Köln o. J. Online unter URL <https://www.ub.uni-koeln.de/cdm4/document.php?CISOROOT=/_RHV&CISOPTR=102413> (letzter Zugriff 30.01.2022) und *Greven's Adressbuch 1918* für Köln und Umgebung insbesondere auch Mühlheim am Rhein und Kalk, 64. Jg., Köln o. J. Online unter URL <<https://wiki-de.genealogy.net/w/index.php?title=Datei:Koeln-AB-1918.djvu&page=10>> (letzter Zugriff 30.01.2022).

¹⁴⁹⁵ ALK 69, 2011, S. 251 und LOHMEYER, Karl: „Karl Happel (1819–1914). Ein vergessener Maler“, in: *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, Jg. 55. Heft 11, 1940, S. 264. Online unter URL <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1939_1940/0278> (letzter Zugriff 30.01.2022).

¹⁴⁹⁶ FEY 1897, S. 73 und ARENS, Eduard: *Geschichte des Club Aachener Casino*, Aachen 1964, S. 19.

¹⁴⁹⁷ AKL 70, 2011, S. 153 f.

¹⁴⁹⁸ AKL 72, 2012, S. 123 f.

IX. Die nachgewiesenen Künstler

HIPPENMEYER, Jenny (1851–nach 1911)¹⁴⁹⁹

Porträt Maria Agnes Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg, 1884. (B-Gielsdorf-13, Abb. 568)

Porträt Maximilian Joseph Freiherr Geyr v. Schweppenburg, 1884. (B-Caen-1, Abb. 445)

Porträt Joseph Michael Freiherr Geyr v. Schweppenburg, 1901. (B-Müddersheim-53, Abb. 386)

Porträt Max Hubertus Graf v. Loë, 1902. (B-Wissen-20, Abb. 296)

Porträt Klemens Freiherr v. Loë, 1903. (B-Wissen-29, Abb. 306)

HOFFMANN, Georg Andreas (1752–1808)¹⁵⁰⁰

Porträt eines unbekanntem Herrn, 1780. (B-Rankenber-100, Abb. 292)

HOMA, J.¹⁵⁰¹

Porträt Gisbert Graf Beissel v. Gymnich, 1971. (B-Frens-33, Abb. 508)

HUMMEL, Fritz (1828–1905)¹⁵⁰²

Porträt Generalfeldmarschall Walter Freiherr v. Loë, ca. 1880. (A-Wissen-19, Abb. 133)

KARVE, J.

Porträt Rudolf Graf Hoyos, wohl 1869. (Slg. Harff, o. Abb.)

KOHL, T.¹⁵⁰³

Porträt Theodor Freiherr v. Wüllenweber, 1946. (B-Myllendonk-26, Abb. 541)

KREBSBACH, Franz Ignaz (†1744)¹⁵⁰⁴

Porträt Peter Cornelius v. Beywegh, Weihbischof v. Speyer, 1731. (B-Rankenber-94, Abb. 286)

KREVEL, Ludwig (1801–1876)¹⁵⁰⁵

Porträt Josepha Ferdinandine Freiin Geyr v. Schweppenburg, 1855. (B-Müddersheim-39, Abb. 372)

Porträt Sophia Gräfin v. Loë, 1856. (B-Wissen-47, Abb. 324)

Zugeschrieben:

*Die Ahnengalerie der Beissel v. Gymnich, ca. 1840*¹⁵⁰⁶ (A-Frens-1–20, Abb.135–151, 153–155)

Porträt Charlotte Freifrau v. d. Bongart, ca. 1843. (B-Paffendorf-7, Abb. 399)

Porträt Ludwig Freiherr v. d. Bongart, ca. 1843. (B-Paffendorf-8, Abb. 400)

Porträt Auguste Freifrau Waldbott v. Bassenheim, ca. 1843. (B-Paffendorf-9, Abb. 401)

LAMBERT, Gustav (1866–1942)¹⁵⁰⁷

Porträt Hadwig v. Kempis, 1937. (B-Rankenber-12, Abb. 200)

¹⁴⁹⁹ SCHÄFKE 2006, S. 126 und THIEME-BECKER XVII, 1924, S. 123.

¹⁵⁰⁰ THIEME-BECKER XVII, 1924, S. 256.

¹⁵⁰¹ Zu diesem Künstler liegen keine Nachrichten vor.

¹⁵⁰² THIEME-BECKER XVIII, 1925, S. 130.

¹⁵⁰³ Zu diesem Künstler liegen keine Nachrichten vor.

¹⁵⁰⁴ THIEME-BECKER XXI, 1927, S. 481.

¹⁵⁰⁵ SCHÄFKE 2006, S. 154 u. THIEME-BECKER XXI, 1927, S. 523.

¹⁵⁰⁶ OHM/VERBEEK 1971, S. 37.

¹⁵⁰⁷ Vgl. HÜMMER, Michael E.: „Gustav Lambert (1866-1942). Daten zur Person“, in: *Treffpunkt Kunst*, o. J. Online unter URL <<https://www.treffpunkt-kunst.net/k%C3%BCnstlerprofile-bonner-k%C3%BCnstler/gustav-lambert/>> (letzter Zugriff 12.01.2022).

LAUENSTEIN, Heinrich (1835–1910)¹⁵⁰⁸

Porträt Friedrich Leopold Freiherr Geyr v. Schweppenburg, ca. 1904. (A-Müddersheim-11, Abb. 166)

LIPHART, Ernst Friedrich v. (1847–nach 1905)¹⁵⁰⁹

Porträt Franziska Freifrau Geyr v. Schweppenburg, 1866. (B-Caen-2, Abb. 446)

LIPPOLD, Franz (1688–1768)¹⁵¹⁰

Porträt Friedrich Christian Freiherr v. Plettenberg-Schwarzenberg, ca. 1737. (BK-Gymnich-16)

MENGELBERG, Egidius (1770–1849)¹⁵¹¹

Porträt Christoph Alexander Freiherr v. Wylich zu Diersfordt, 1821. (X-Diersfordt-16, Abb. 753)

MIRO, J.

Porträt Maria (Magdalena) Freifrau v. Dalwigk zu Lichtenfels, ca. 1910. (B-Frens-30, Abb. 505)

MOLITOR, Peter (1821–1898)¹⁵¹²

Porträt Ludwig Freiherr v. d. Bongart, ca. 1856. (B-Paffendorf-12, Abb. 404)

NESSELRODE, R. Gräfin v.¹⁵¹³

Porträt Friedrich Karl Freiherr Geyr v. Schweppenburg, 1920. (A-Müddersheim-13, Abb. 168)

Porträt Eleonore Freifrau Geyr v. Schweppenburg, 1922. (A-Müddersheim-14, Abb. 169)

NEUMANN, Christian (†1663)¹⁵¹⁴

Porträt des Johann Adolf Wolff Metternich von 1654 aus der Sammlung Gracht.

PESNE, Antoine (1683–1757)¹⁵¹⁵

Porträt Eva Lucretia v. Kalckstein, geb. Brandt v. Lindau, 1722. (X-Diersfordt-19, Abb. 756)

PETERSEN, Walter (1862–1950)¹⁵¹⁶

Porträt des Grafen Friedrich Leopold v. Loë, letztes Viertel 19. Jahrhundert. (B-Wissen-50, Abb. 327)

¹⁵⁰⁸ *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819–1918*, Bd. 2, Hg. vom Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof und von der Galerie Paffrath, München 1998, S. 316 f. und THIEME-BECKER XXII, 1928, S. 434.

¹⁵⁰⁹ THIEME-BECKER XXIII, 1929, S. 265.

¹⁵¹⁰ THIEME-BECKER XXIII, 1929, S. 278.

¹⁵¹¹ THIEME-BECKER XXIV, 1930, S. 388. Seit 23.5.1787 aufgenommen im Kölner Maleramt, vgl. MERLO 1850, S. 563.

¹⁵¹² THIEME-BECKER XXV, 1931, S. 38 und N.N.: „Personal u. Atelier Nachrichten“, in: *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, Jg. 13, Heft 18, 15. Juni 1898, S. 284. Online unter URL <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1897_1898/0361> (letzter Zugriff 30.01.2022).

¹⁵¹³ Zu dieser Künstlerin liegen keine Nachrichten vor.

¹⁵¹⁴ THIEME-BECKER XXV, 1931, S. 416 und MERLO 1850, S. 561.

¹⁵¹⁵ THIEME-BECKER XXVI, 1932, S. 467–470.

¹⁵¹⁶ *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819–1918*, Bd. 3, Hg. vom Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof und von der Galerie Paffrath, München 1998, S. 85 f. und THIEME-BECKER XXVI, 1932, S. 487.

PLÜSKOW, Carl Joseph v. (1863–nach 1920)¹⁵¹⁷

Porträts der Eheleute Maximilian und Maria Caroline v. Kempis, 1888. (B-Rankenberg-9 und 10, Abb. 197 und 198)

Porträts der Eheleute Philipp und Theresia v. Kempis (Kopien nach Ludwig Krevel), 1889. (B-Rankenberg-7 und 8, Abb. 195 und 196)

Porträt Franz v. Kempis, 1889. (B-Rankenberg-19, Abb. 207)

Porträts der Eheleute Paul und Theresia Geyr v. Schweppenburg, 1896. (B-Gielsdorf-6 und 7, Abb. 561 und 562)

POEBING-MYLOT, Max¹⁵¹⁸

Gruppenporträt der Kinder v. Kempis, 1928. (B-Rankenberg-21, Abb. 209)

Porträts der Eheleute Maximilian und Lilly v. Kempis, 1929. (B-Gielsdorf-8 und 9, Abb. 563 und 564)

POPPER, Isidor (1816–1884)¹⁵¹⁹

Porträt Joseph Clemens v. Gudenau, Domherr von Trier und Hildesheim, 1839. (X-Harff-22, Abb. 708)

POTTGIEßER, Johann Wilhelm (1637–vor 1690)

Gruppenbildnis einer Familie (Begegnung von David und Abigail), ca. 1665. (B-Caen-48, Abb. 493)

Zugeschrieben:

Bildnis eines Knaben als Heiliger Georg, ca. 1670. (B-Rankenberg-96, Abb. 288)

REINERS, G. A.¹⁵²⁰

Porträt Maria Christine Wüllenweber, 1751. (B-Myllendonk-17, Abb. 532)

REPERT-BISMARCK, Hans Jörg v.¹⁵²¹

Porträt Egon Graf Beissel v. Gymnich, zweite Hälfte 20. Jahrhundert. (B-Frens-34, Abb. 509)

REUSING, Fritz (1874–1956)¹⁵²²

Porträt Karl Freiherr v. Romberg, 1900. (B-Frens-35, Abb. 510)

Porträt Alfred Fürst zu Salm-Reifferscheidt, 1915. (X-Dyck-95, Abb. 646)

Porträt Otto Graf Beissel v. Gymnich, 1926. (B-Frens-31, Abb. 506)

RICKELT, Karl (1857–1944)¹⁵²³

Porträts der Eheleute Hugo und Elise v. Wüllenweber, 1906. (B-Myllendonk-24 und 25, Abb. 539 und 540)

Porträt Max Joseph Freiherr v. Boeselager, 1906. (B-Myllendonk-22, Abb. 537)

Porträt Fanny Freifrau v. Boeselager, 1909. (B-Myllendonk-23, Abb. 538)

¹⁵¹⁷ *Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der adeligen Häuser, Uradel*, 21. Jahrgang, Gotha 1920, S. 684.

¹⁵¹⁸ Zu diesem Künstler liegen keine Nachrichten vor.

¹⁵¹⁹ THIEME-BECKER XXVII, 1933, S. 266 f.

¹⁵²⁰ Zu diesem Künstler liegen keine Nachrichten vor.

¹⁵²¹ Zu diesem Künstler liegen keine Nachrichten vor.

¹⁵²² SCHÄFKE 2006, S. 227; *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819–1918*, Bd. 3, Hg. vom Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof und von der Galerie Paffrath, München 1998, S. 135 f. und THIEME-BECKER XXVIII, 1934, S. 196.

¹⁵²³ SCHÄFKE 2006, S. 227.

ROETING, Julius Amatus (1822–1896)¹⁵²⁴

Porträt Joseph Fürst zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, 1854. (A-Dyck-30, Abb. 95)

RUEL/ RÜLL/ RUL, Johan Baptist de (um 1634–1685)¹⁵²⁵

Porträt Hermann Werner Wolff Metternich, Fürstbischof v. Paderborn, 1675. (X-Gracht-30, Abb. 679)

SCHÄFER, Laurenz (1840–1904)¹⁵²⁶

Porträt Joseph Theodor Freiherr v. Wüllenweber, 1898. (B-Myllendonk-21, Abb. 536)

SCHMITZ, Johann Jacob (1724–1801)¹⁵²⁷

Porträt Maria Leopoldine Freiin Geyr v. Schweppenburg als Schwester Theresia Walburgis, ca. 1770. (B-Müddersheim-21, Abb. 354)

Porträts der Eheleute Johann Franz Wilhelm und Auguste Graf und Gräfin zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, 1775. (X-Dyck-93 und 94, Abb. 642 und 644)

Porträts der Eheleute Franz Johann und Maria Magdalena v. Bianco, ca. 1785. (B-Ranken-berg-62 und 63, Abb. 252 und 254)

SCHMITZ, Peter Augustin (belegt 1719–1749)¹⁵²⁸

Porträt Everhard Antonius de Groote, 1735. (B-Ranken-berg-59, Abb. 249)

Porträt Maria Franz Jacob Gabriel de Groote, 1735. (B-Ranken-berg-61, Abb. 251)

Porträt eines unbekanntenen Knaben mit einem Lorbeerzweig, 1746. (B-Ranken-berg-98, Abb. 290)

SCHROTZBERG, Franz (1811–1889)

Porträts der Eheleute Theodor und Marie Graf und Gräfin Thun, 1850. (Slg. Harff, o. Abb.)

SEUL, Anna¹⁵²⁹

Porträt Matthias Heinrich v. Tils (Kopie), 1931. (B-Ranken-berg-69b)

Porträts Eheleute Johann Reiner und Maria Theresia v. Kempis (Kopien), 1931. (B-Ranken-berg-3b und 4b, Abb. 191 und 192)

Porträts Eheleute Maximilian Joseph und Anna Lucia v. Kempis (Kopien), 1932 und 1931. (B-Ranken-berg-5b und 6b)

Porträts Eheleute Philipp und Maria Theresia v. Kempis (Kopien), 1933. (B-Ranken-berg-7b und 8b)

Porträt Franz Kaspar Freiherr v. Francken-Sierstorpff (Kopie), 1934. (B-Ranken-berg-39b, Abb. 228)

SEYDEWITZ, Max v. (1862–?)¹⁵³⁰

Porträt Sophie Freifrau Geyr v. Schweppenburg, 1935. (A-Müddersheim-12, Abb. 167)

¹⁵²⁴ THIEME-BECKER XXVIII, 1934, S. 505 und N.N.: „Personal u. Atelier Nachrichten“, in: *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, Jg. 11, Heft 19, 1. Juli 1896, S. 302 f. Online unter URL <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1895_1896/0384> (letzter Zugriff 30.01.2022).

¹⁵²⁵ THIEME-BECKER XXIX, 1935, S. 168.

¹⁵²⁶ SCHÄFKE 2006, S. 242 f.; *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819–1918*, Bd. 3, Hg. vom Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof und von der Galerie Paffrath, München 1998, S. 185 und THIEME-BECKER XXIX, 1935, S. 551.

¹⁵²⁷ SCHÄFKE 2006, S. 246; ROBELS 1990, S. 221–240 und THIEME-BECKER XXX, 1936, S. 176.

¹⁵²⁸ MERLO 1850, S. 562, ROBELS 1990, S. 222, SCHÄFKE 2006, S. 252 und THIEME-BECKER XXX, 1936, S. 177.

¹⁵²⁹ Zu dieser Künstlerin liegen keine Nachrichten vor.

¹⁵³⁰ THIEME-BECKER XXX, 1936, S. 550.

SMISSEN, Dominicus van der (1704–1760)¹⁵³¹

Porträt Maria Esther Genoveva v. Becker, ca. 1750. (B-Rankenberg-77, Abb. 269)

Porträt Max Heinrich Joseph Freiherr Geyr v. Schweppenburg, ca. 1750. (B-Müddersheim-20, Abb. 353)

Zugeschrieben:

Porträt Maria Anna Alexandrina (Marianna) v. Becker, ca. 1750. (B-Caen-11, Abb. 455)

Porträt Ferdinand Freiherr Geyr v. Schweppenburg, ca. 1750. (A-Müddersheim-5, Abb. 160)

Porträt Alida Agnes Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg, ca. 1755. (A-Müddersheim-6, Abb. 161)

SOHN, Carl Ferdinand (1805–1867)¹⁵³²

Porträt Antonia Auguste Franziska v. Mirbach, 1829. (X-Harff-18, Abb. 702)

Porträt Johann Wilhelm v. Mirbach, 1830. (X-Harff-19, Abb. 704)

Porträt Ottilie v. d. Vorst-Lombeck-Gudenau, 1832. (X-Harff-20, Abb. 706)

Porträt Johanna v. d. Vorst-Lombeck-Gudenau, um 1840. (X-Harff-21, Abb. 707)

Porträt Josephine Gräfin Wolff Metternich, 1842. (X-Gracht-4, Abb. 652)

SOHN, Richard (1834–1912)¹⁵³³

Porträts der Eheleute Richard und Julie Graf und Gräfin v. Mirbach-Harff, 1873. (Slg. Harff, o. Abb.)

SPEE, P. Graf v.¹⁵³⁴

Porträts der Eheleute Franz Joseph und Marion v. Kempis, 1998. (B-Rankenberg-13 und 14, Abb. 201 und 202)

STALZER, Hans (1878–?)¹⁵³⁵

Porträt des Feldmarschalls Erzherzog Friedrich v. Österreich, 1917. (B-Wissen-51, Abb. 328)

STRAMOT, Nicolaas (1672–97 tätig)¹⁵³⁶

Porträt Africain Graf v. Varo, 1672. (B-Caen-8, Abb. 452)

Zugeschrieben:

Porträt Johanna Ferdinande de Varo, ca. 1672. (B-Caen-9, Abb. 453)

URLAUB, Georg Anton Abraham (1744–1788)¹⁵³⁷

Porträt Clemens August Ignaz Freiherr v. Plettenberg-Schwarzenberg, 1772. (BK-Gymnich-8)

¹⁵³¹ MERLO 1852, S. 226, SCHÄFKE 2006, S. 274 und THIEME-BECKER XXXI, 1937, S. 165.

¹⁵³² SCHÄFKE 2006, S. 275 f.; Lexikon Düsseldorf Malerschule, Bd. 3, S. 291–294 und THIEME-BECKER XXXI, 1937, S. 216.

¹⁵³³ THIEME-BECKER XXXI, 1937, S. 217.

¹⁵³⁴ Zu diesem Künstler liegen keine Nachrichten vor.

¹⁵³⁵ THIEME-BECKER XXXI, 1937, S. 455.

¹⁵³⁶ Wohl aus Diest stammend und zwischen 1679 und 1697 in Löwen tätig. Ca 1695/6 Aufenthalt in England, vgl. EVEN, Edouard van: „Note sur Nicolas Stramot, peintre belge, de la fin du XVIIe siècle“ in: *Bulletin de l'académie Royal de sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 67. Jg., XXXIII, 1897, S. 367–374. Online unter URL <<https://www.biodiversitylibrary.org/item/25928#page/405/mode/1up>> (letzter Zugriff 30.01.2022).

¹⁵³⁷ THIEME-BECKER XXXIII, 1939, S. 596.

USADEL, Max¹⁵³⁸

Porträt einer unbekanntten Dame, wohl Olga Freifrau v. Romberg, 1901. (B-Frens-36, Abb. 511)

VOLKERS, Max (1874–1946)¹⁵³⁹

Porträt Catharina v. Duisterloë (Kopie nach einem Gemälde H. von Aachen von 1588), 1927. (B-Rankenberg-42, Abb. 231)

Porträt eines Knaben aus der Familie Snellen (Kopie), 1933. (B-Gielsdorf-15, Abb. 570)

VOLKHARDT, Wilhelm (1815–1876)¹⁵⁴⁰

Porträt des Ehepaares Geyr v. Schweppenburg, 1845. (B-Gielsdorf-23, Abb. 578)

WEILAND, Johannes (1856–1909)¹⁵⁴¹

Porträts der Eheleute Ernst und Wilhelmine Graf und Gräfin v. Mirbach-Harff, 1879. (Slg. Harff, o. Abb.)

WINDHAUSEN, Heinrich (1832–1903)

Porträt Constantin v. v. Ruys-Nieuwenbroeck, 1878. (B-Caen-17, Abb. 461)

ZINKEL, H.

Porträt Wilhelmine Gräfin v. Mirbach-Harff, 1890. (X-Harff-51)

¹⁵³⁸ Max Usadel (Porträtmaler) ist zwischen 1898 und 1910 in Düsseldorf nachgewiesen, vgl. Adreßbuch der Stadt Düsseldorf für das Jahr 1898, Düsseldorf 1898m S. 427 u. Adressbuch für Düsseldorf und Vororte, Jg. 1910, Düsseldorf 1910, S. 477.

¹⁵³⁹ War mit Agnes Maria v. Groote (*1875) verheiratet und somit weitläufig mit den Auftraggebern v. Kempis und Geyr zu Schweppenburg verwandt, vgl. *Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der adeligen Häuser, alter Adel und Briefadel*, 16. Jahrgang, Gotha 1922, S. 321 und GHdA Bd. 78 (1981), S. 249.

¹⁵⁴⁰ *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819–1918*, Bd. 3, Hg. vom Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof und von der Galerie Paffrath, München 1998, S. 380 f. und THIEME-BECKER XXXIV, 1940, S. 521.

¹⁵⁴¹ THIEME-BECKER XXXV, 1942, S. 284.

X. Kataloge

Gliederung der Erfassung:

Bei der Erfassung, der Vermessung und beim Fotografieren der Porträts war es allein aus praktischen Erwägungen sinnvoll von Raum zu Raum vorzugehen, also sämtliche Porträts eines Zimmers zu erfassen und erst dann die Arbeit im anschließenden Raum fortzusetzen. Wie lange die Bilder bereits in der vorgefundenen Hängung präsentiert wurden, ließ sich nicht immer ermitteln. In einigen Fällen hatten die jetzigen Besitzer die Anordnung der Gemälde übernommen, häufig waren aber aufgrund von Umzügen, Erbschaften, kriegsbedingten Einflüssen oder schlicht aus ästhetischen Gründen Veränderungen vorgenommen worden.

Durch die Hinzuziehung von Inventarlisten wurde versucht, die historische Hängung der Porträts innerhalb der Schlösser zu ermitteln. In Kapitel IV. wurde ausführlich auf die aus diesen Quellen gezogenen Informationen eingegangen. Für die Genese einer Sammlung ergaben sich hieraus wichtige Erkenntnisse (vgl. Kapitel III.B.).

Die Bilder einer Sammlung stammen fast immer aus verschiedenen Zusammenhängen. Sie waren den jetzigen Eigentümern oder ihren Vorfahren durch Erbschaft zugefallen, für einen bestimmten Anlass hergestellt oder einander angeglichen worden. Bei der Aufstellung des Katalogs stellte sich die Frage, in welcher Reihenfolge die Bilder aufgelistet und vorgestellt werden sollten. Da, wie oben ausgeführt, die aktuelle Zusammenstellung der Bilder nur eingeschränkte Aussagekraft hat und eine vollkommene Rekonstruktion anhand von archivalischen Quellen unmöglich war, schienen die Bilder selber der beste Ausgangspunkt für die Untersuchung zu sein. Es verbot sich den Gesamtbestand einer Bildnissammlung chronologisch zu präsentieren, weil auf diese Weise zusammengehörige Familienporträts verschiedener Generationen getrennt voneinander behandelt worden wären. Jene Bilder, die aufgrund formaler und/oder inhaltlicher Faktoren als eine Bildnisgruppe verstanden werden können, werden im Katalog zusammenhängend vorgestellt. Diese Gruppen fasse ich, falls sie mehrere Generationen einer Familie darstellen, als eine Ahnengalerie auf. Entsprechend kann es vorkommen, dass innerhalb der Bildnissammlung einer Besitzerfamilie mehrere Ahnengalerien inkorporiert sind.

Da diese Arbeit auch die Entwicklung des Standesporträts untersucht, soll die soeben beschriebene Ordnung nach Bildnisgruppen mit einer chronologischen Betrachtung der

einzelnen Bildnissammlungen verschränkt werden. Das bedeutet in der Praxis, dass die Bildnisse einer Sammlung chronologisch vorgestellt werden, aber nach dem ältesten Porträt einer Bildnisgruppe zuerst sämtlich Bilder dieser Gruppe behandelt, bevor in chronologischer Ordnung weiterverfähren wird.

Die Reihenfolge, in der die Bildnissammlungen vorgestellt werden, sagt nichts über den Rang oder die Bedeutung der Besitzerfamilie aus, sie erfolgt nach dem Umfang der Bildnissammlungen in absteigender Reihe.

War eine gesonderte Ahnengalerie vorhanden, so ist diese zuerst gelistet und mit einer A-Signatur versehen (z. B. A-Wissen-1 bis A-Wissen-19) dann folgen die übrigen Bilder der Sammlung mit einer B-Signatur, aber in fortlaufender Nummerierung! (z. B. ..., A-Wissen-18, A-Wissen-19, B-Wissen-20, B-Wissen-21 etc.). Varianten oder Kopien haben keine eigene Signatur erhalten. Sie wurden mit einer zusätzlichen römischen Ziffer kenntlich gemacht, sind aber nicht immer im Tafelteil reproduziert worden.

1. Katalog der Bildnissammlung Kempis-Rankenberg

Ahnenbildnisse der Familie Kempis

B-Rankenberg-1 Christian v. Kempis, unbekannter Maler, 1721 (Abb. 189)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes, langes Haar, das in Locken auf seine Schulter fällt. Er trägt einen braunen Justaucorps und ein weißes Hemd mit Spitzenkrawatte. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die linke obere Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Kempis gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Leinwandbruch

Bezeichnet: Rückseitig:

Christianus de Kempis nat. 7.4.1675

Öl auf Leinwand, 81 x 64 cm

Rheinischer Privatbesitz

Christian v. Kempis¹⁵⁴² (1675–1726), Sohn von Johann Hermann v. Kempis und Maria Catharina (geb. Heyden). Seit 1719 war er mit Henriette Dambroich verheiratet. Er war

¹⁵⁴² OIOTMAN Bd.3, S. 396.

kurkölnischer Geheimer Hofrat, Lehnndirektor und Archivar. 1715 ließ er den Reichsadelsstand seiner Familie bestätigen.

B-Rankenberg-2 Henriette v. Kempis, unbekannter Maler, 1721 (Abb. 190)

Das Pendant zur vorigen Nummer. Ein knappes Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und gepudertes hochfrisiertes Haar. Jeweils eine kleine Haarlocke ist in ihre Stirn frisiert. Sie trägt ein silbernes mit Goldlitzen gesäumtes Kleid mit einem Spitzeneinsatz am Dekolleté. Die gebauschten halblangen Ärmel sind in Höhe der Ellenbogen mittels einer Agraffe umgeschlagen, so dass das rosafarbene Innenfutter des Kleides und die Spitzenmanschette des Hemdes sichtbar werden. Ein blauer Umhang mit goldenem rot und silbern besticktem Innenfutter ist um ihre rechte Schulter drapiert. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Ecke des Bildes ist das Allianzwappen der Familien Kempis und Dambroich gemalt.

*Bezeichnet: Rückseitig:
Maria Henrietta de Dambroich
nata 13 Juny 1685
picta 24. April 1721
Öl auf Leinwand, 81 x 64 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Henriette v. Kempis¹⁵⁴³ (1685–1769), Tochter von Johann Reiner Dambroich und Clara Maria (geb. Stamm). Seit 1719 war sie mit Christian v. Kempis verheiratet.

B-Rankenberg-3 Johann Reiner v. Kempis, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1752¹⁵⁴⁴

Ein Halbfigurenbildnis nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine weißgepuderte Haarbeutelperücke. Die Kleidung besteht aus einem braunen Justaucorps, der mit breiten Goldbordüren verziert ist, einer weißen Halsbinde und einem weißen Hemd mit Spitzenjabot. Über seine linke Schulter ist ein blauer Umhang mit Goldstickereien gelegt. Dieser Umhang bedeckt den linken Arm des Modells und bauscht sich hinter seinem Rücken auf der linken Seite des Bildes auf. Im Hintergrund ist ein wolkiger Himmelsausschnitt zu sehen. In die oberen Bildecken sind links das Wappen der Familie Kempis und rechts das Wappen der Familie Dambroich gemalt.

¹⁵⁴³ Ebd.

¹⁵⁴⁴ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „40/ und 41/ Eheleute Kempis Sierstorpff aus Kendenich. Waren in der Erbschaft nach Joh. Reiner Kempis auf dessen Tochter Johanna verheiratete Münch-Bellinghausen und durch sie auf Max [...] übergegangen, der sie hochherziger Weise meinem Großvater Philipp v. Kempis wieder überließ. durch Maler Halm im Juli 1910 restaurieren lassen für zusammen 80 Mark. ph[otographiert] 9/8 11 (25 u. 26). Die Bilder der Eheleute dürften kurz nach der Heirat 1752 entstanden sind.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Farbsprünge im Bereich der Draperie, Farbaussprünge im Hintergrund rechts etwa auf Schulterhöhe des Dargestellten

Bezeichnet: Rückseitig:

Reiner v. Kempis

Öl auf Leinwand, 81 x 63,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Johann Reiner v. Kempis¹⁵⁴⁵ (1720–1775), Sohn von Christian v. Kempis und Henriette (geb. Dambroich). 1752 heiratete er Maria Theresia Freiin v. Francken-Sierstorpff. Er war kurkölnischer Geheimer Kanzleidirektor, Geheimer Konferenzsekretär und Archivar.

B-Rankenberg-3I Eine Kopie angefertigt von Anna Seul, 1931 (Abb. 191)

Bezeichnet: Cop. Anna Seul 1931

Rückseitig:

Johann Reiner v. Kempis

geb. 19.11.1720 † 11.3.1775

Öl auf Leinwand, 81 x 64 cm

Rheinischer Privatbesitz

B-Rankenberg-4 Marie Theresia v. Kempis, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1752

Das Pendant zur vorigen Nummer: Ein Halbfigurenbildnis, leicht nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und weißgepudertes Haar, das den Kopf rahmt und hinten in langen Locken auf den Rücken fällt. Die Dargestellte trägt ein silbernes Seidenkleid mit einem großen Dekolleté und einem weißen Spitzeneinsatz. Eine blaue Schleife schmückt ihren Hals. Eine weitere blaue Schleife ist mittig an ihrem Ausschnitt befestigt. Die linke Schulter der Dargestellten ist mit einem rosafarbenen Umhang bedeckt, der hinter ihrem Körper und über ihrem rechten Unterarm drapiert ist. Den Hintergrund bildet ein wolziger Himmelsausschnitt. In die oberen Bildecken sind links das Allianzwappen der Familien Kempis und Francken-Sierstorpff und rechts das Wappen der Familie Geyr zu Schweppenburg gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Farbsprünge im Bereich des Keilrahmens

Bezeichnet: Rückseitig:

Theresia v. Kempis geb. v. Sierstorpff

Öl auf Leinwand, 81 x 63,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Maria Theresia Rudolphine v. Kempis, geb. Freiin v. Francken-Sierstorpff¹⁵⁴⁶ (1728–1795), Tochter von Engelbert Freiherrn v. Francken-Sierstorpff und Maria Anna (geb.

¹⁵⁴⁵ OI DTMAN Bd.3, S. 396.

¹⁵⁴⁶ Ebd., S. 396 u. BOLEY, Karl-Hermann: *Stifter u. Stiftung v. Francken-Sierstorpff u. Rensing* (Stiftungen des Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds, Bd. 8), Köln 1982, S. 20.

Freiin Geyr v. Schweppenburg). Sie war seit 1752 mit Johann Reiner v. Kempis verheiratet.

B-Rankenberg-4I Eine Kopie angefertigt von Anna Seul, 1931 (Abb. 192)

Bezeichnet: Cop. Anna Seul
Rückseitig:
Maria Theresie v. Kempis geb. v. Sierstorpf
geb. 27.12.1728 † 3.10.1795
Öl auf Leinwand, 81 x 64 cm
Rheinischer Privatbesitz

B-Rankenberg-5 Maximilian v. Kempis¹⁵⁴⁷, Benedikt Beckenkamp, 1822 (Abb. 193)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat eine Stirnglatze und graues, kurzes Haar. Er trägt einen blaugrauen, doppelreihigen Rock mit fallendem Fasson und ein weißes Hemd, mit geöffnetem Stehkragen. Der rechte Arm ist angewinkelt vor den Oberkörper geführt. In der Hand hält er das von Görres verfasste Buch: *In Sachen der Rheinprovinz* von 1822. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Links oben in die Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Kempis, in die rechte Ecke das Wappen der Familie Sierstorpf gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche
Bezeichnet: Rückseitig:
Maximilian Joseph v. Kempis
geb. 20 Juni 1757 † 5. Nov. 1823
B. Beckenkamp pinxit 1822
Öl auf Leinwand, 61 x 52 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maximilian Joseph v. Kempis¹⁵⁴⁸ (1757–1823), Sohn von Johann Reiner v. Kempis und der Maria Theresia Rudolphine (geb. Freiin v. Francken-Sierstorpf). Seit 1793 war er mit Anna Lucia v. Herwegh verheiratet. Er war kurkölnischer Hofkammerrat und Stadtrat zu Köln.

B-Rankenberg-5I Eine Kopie angefertigt von Anna Seul, 1931

Bezeichnet: Anna Seul 1932
Rückseitig:
Maximilian Joseph von Kempis
nat. 20. Juni 1757-† 5. Nov. 1823

¹⁵⁴⁷ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „38/ u. 39/ Eheleute Kempis / Herwegh stammen aus Kendenich gemalt 1822 von Hofmaler Beckenkamp durch Maler Halm im Juli 1910 restaurieren lassen für zusammen 70 M. ph[otographiert M. W.] 9/8 11 (23 u. 24)“.

¹⁵⁴⁸ OIOTMAN Bd.3, S. 396.

B. Beckenkamp pinxit 1822
cop. Anna Seul 1932
Öl auf Leinwand, 61 x 51 cm
Rheinischer Privatbesitz

B-Rankenberg-6 Anna Lucia v. Kempis¹⁵⁴⁹, Benedikt Beckenkamp, 1822 (Abb. 194)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewandt. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und braunes an den Schläfen in Löckchen gebauschtes Haar. Sie trägt eine Spitzenhaube und ein blaues Kleid, dessen lange Ärmel einen Oberarmpuff haben. Die Ärmel sind im Bereich des Handgelenks mit einem Bund versehen. Die Manschetten aus demselben Stoff wie das Kleid fallen bis auf den Handrücken. Ein dreiviertelkreisförmiger Halskragen (Stuart-Kragen) aus gefalteter Spitze umrahmt den Hals. Die Arme sind angewinkelt und vorm Oberkörper übereinandergelegt. Ihre rechte Hand mit dem Ehering liegt dabei dem linken Unterarm auf. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die linke obere Ecke des Bildes ist das Allianzwappen der Familien Kempis und Herwegh gemalt. In die gegenüberliegende Ecke malte man das Wappen der Familie Hilgers.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche

Bezeichnet: Rückseitig:

Anna Lucia Philippina Walbur.

geb. v. Herwegh

nat. 9. Oct. 1768 – nup. 12 Oct. 1793

† 19. April 1833

gemalt von B. Beckenkamp 1822

Öl auf Leinwand, 61 x 52 cm

Rheinischer Privatbesitz

Anna Lucia v. Kempis¹⁵⁵⁰ (1768–1833), Tochter von Eberhard Melchior v. Herwegh und Franziska Wilhelmine (geb. Freiin v. Hilgers). Seit 1793 war sie mit Maximilian Joseph v. Kempis verheiratet.

B-Rankenberg-6I Eine Kopie angefertigt von Anna Seul, 1931

Bezeichnet: Anna Seul 1932

Rückseitig:

Anna Lucia Philippina Walburgis v. Kempis

geb. v. Herwegh

nat. 9. Oct. 1768 – nup. 12 Oct. 1793

† 19. April 1833

gemalt von B. Beckenkamp 1822

cop. Anna Seul 1932

¹⁵⁴⁹ Vgl. vorige Nummer.

¹⁵⁵⁰ OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln*, 8. Bd.: *Mappe 585–665, Heimbach-Hoven* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 74), Köln 1995, S. 194 u. OIDTMAN Bd.3, S. 396.

Öl auf Leinwand, 61 x 51 cm
Rheinischer Privatbesitz

B-Rankenberg-7 Philipp v. Kempis¹⁵⁵¹, Kopie von Carl v. Plüskow nach einem Original von Ludwig Krevel aus dem Jahr 1836, 1889 (Abb. 195)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen, dunkelblondes, seitlich gescheiteltes, kurzes Haar und einen Wangenbart (Favoris). Er trägt einen schwarzen Rock, eine in Weiß und Rosa gestreifte Weste, ein weißes Hemd mit hohem Stehkragen (Vatermörder) und eine breitgewickelte schwarze Krawatte. Das Modell sitzt auf einem rotgepolsterten Stuhl, dessen Rückenlehne auf der linken Seite des Bildes teilweise sichtbar ist. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die linke obere Bildecke ist das Wappen der Familie Kempis, gegenüberliegend ist das Wappen der Familie Herwegh gemalt.

Bezeichnet: Æatis 42
Rückseitig:
Philipp Johann Joseph v. Kempis
geb. 14 Aug. 1794 28. Juni 1876
Copie CvP 89
Öl auf Leinwand, 81 x 63 cm
Rheinischer Privatbesitz

Philipp Johann Joseph v. Kempis¹⁵⁵² (1794–1876), Sohn von Maximilian v. Kempis und Anna Lucia (geb. v. Herwegh). Er war seit 1821 mit Maria Theresia Clementina v. Grootte verheiratet und der Besitzer der Güter Golzheim, Glessen, Zündorf, Rankenberg und Römerhof.

B-Rankenberg-7I Eine Kopie angefertigt von Anna Seul, 1933

Bezeichnet: cop. Anna Seul 1933
Öl auf Leinwand, 79 x 63 cm
Rheinischer Privatbesitz

B-Rankenberg-8 Theresia v. Kempis, Kopie von Carl v. Plüskow nach einem Original von Ludwig Krevel, 1889¹⁵⁵³ (Abb. 196)

¹⁵⁵¹ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „87/ und 88/ Eheleute Kempis-Grootte Die Originalporträts meiner Großeltern Philipp v. Kempis und Therese v. Grootte vom Maler Crefelds [Ludwig Krevel] fielen bei der Kendenicher Teilung 1882 an meine Tante Agathe v. Hilgers geb. v. Kempis und befinden sich gegenwärtig im Besitz meines Vetters Max v. Hilgers in Bonn. 1889 ließ mein Onkel Franz diese Bilder durch den 190[?] verstorbenen Maler Carl von Plüskow copieren und so befinden sich leider nur die Copien in der Kendenicher Ahnengalerie [...]photographiert M. W.] 9/8 11 (52 u. 53)“.

¹⁵⁵² *Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 9 der Gesamtreihe: Adelige Häuser B, Bd. I., hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Glücksburg/ Ostsee 1954, S. 204 u. OIDTMAN Bd.3, S. 396.

¹⁵⁵³ Vgl. vorige Nummer.

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und braunes Haar, welches in der Mitte gescheitelt, zu einem Knoten aufgesteckt und seitlich über den Ohren gelockt ist. Sie trägt ein violette, tailliertes Kleid mit keulenförmigen Puffärmeln. Eine dunkelbraune Pelzstola, eine goldene Gürtelspange und Ohrringe vervollständigen die Toilette. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, aber um den Kopf des Modells aufgehellt. In die obere linke Bildecke ist das Allianzwappen der Familien Kempis und Grootte, in die rechte obere Bildecke das Wappen der Familie Becker gemalt.

Bezeichnet: Aetatis 36

Rückseitig:

Theresia Clementine v. Kempis, geb. v. Grootte

geb. 5 Juli 1800 verm. 19 Juli 1821 gest. 28 Decbr. 1881

Copia CvP

Öl auf Leinwand, 81 x 63 cm

Rheinischer Privatbesitz

Maria Theresia Clementina v. Kempis, geb. v. Grootte¹⁵⁵⁴ (1800–1881) Tochter von Everhard Anton von Grootte und Henriette Caroline Josepha (geb. v. Becker). Seit 1821 war sie mit Philipp v. Kempis verheiratet. Durch sie kam Schloss Kendenich an die Familie v. Kempis.

B-Rankenberg-8I Eine Kopie angefertigt von Anna Seul, 1933

Bezeichnet: cop. Anna Seul 1933

Öl auf Leinwand, 79 x 63 cm

Rheinischer Privatbesitz

B-Rankenberg-9 Maximilian v. Kempis¹⁵⁵⁵, Carl v. Plüskow, 1888 (Abb.197)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen, dunkelblondes Haar mit einigen grauen Strähnen und einen dunkelblonden Oberlippenbart. Er trägt einen schwarzen Anzug mit steigendem Fasson, dazu ein weißes Hemd mit Umlegekragen und einer schwarzen Schleife. Seinen rechten Arm hält er seitlich angewinkelt. Mit seiner rechten Hand greift er die Knopfleiste seines Anzugs. An dieser Hand trägt er einen Siegelring mit rotem Stein. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die oberen Ecken des Bildes ist links das Wappen der Familie v. Kempis und rechts das Wappen der Familie Grootte gemalt.

Bezeichnet: 10 [alte Inventarnummer]

C. v. Plueskow

Df 88

¹⁵⁵⁴ SCHLEICHER, Herbert M. (Bearb.): *80.000 Totenzettel aus rheinischen Sammlungen*, Bd. 2, (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 38), Köln 1987, S. 674 und KETTEN Bd. 2, S. 345.

¹⁵⁵⁵ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „89/ u. 90/ Eheleute Kempis – Solemacher im Juli 1888 von dem vorderseitig genannten Maler Carl von Plüskow teils nach dem Leben teils nach Photographien aus dem Jahr 1871 gemalt.“

Rückseitig:
Max von Kempis
nat. 4. April 1824.
Öl auf Leinwand, 81,5 x 65 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maximilian Joseph Philipp Hubert v. Kempis¹⁵⁵⁶ (1824–1914), Sohn von Philipp Johann Joseph v. Kempis und Theresia Clementine (geb. v. Groote). Seit 1860 war er mit Maria Caroline v. Solemacher verheiratet. Er war Besitzer der Burg Kendenich, Oberlandesgerichtsrat und Geheimer Justizrat.

B-Rankenberg-10 Maria Carolina Magdalena v. Kempis¹⁵⁵⁷, Carl v. Plüskow, 1888 (Abb. 198)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und braunes Haar, welches in der Mitte gescheitelt, streng nach hinten frisiert und aufgesteckt ist. Sie trägt ein schwarzes Seidenkleid mit Kürasstaille und dreiviertellangen Ärmeln. Diese enden in Volants mit Bändern und einer weißen Spitzenmanschette. Der Stehkragen des Kleides hat einen schmalen Spitzeneinsatz. Ihr rechter Arm ist angewinkelt und der Unterarm vor die Hüfte geführt. In ihrer rechten Hand hält sie einen zusammengeklappten Fächer. Eine Goldbroche am Kragen und eine goldene Kette mit Kreuzifix vervollständigen ihre Ausstattung. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die oberen Ecken des Bildes ist links das Allianzwappen der Familien Kempis und Solemacher, rechts das Wappen der Familie Handel gemalt.

Bezeichnet: C. v. Plueskow Df 1888
Öl auf Leinwand, 81,5 x 65 cm
Rückseitig:
Carolina Magdalena von Kempis
geb. Freiin von Solemacher-Antweiler
nat. 27. Januar 1838
Rheinischer Privatbesitz

Maria Carolina Magdalena v. Kempis¹⁵⁵⁸ (1838–1901), Tochter von Anton v. Solemacher und Luise (geb. v. Handel). Seit 1860 war sie mit Maximilian v. Kempis verheiratet.

B-Rankenberg-11 Joseph v. Kempis, Wilhelm Fassbender, undatiert, erstes Drittel 20. Jh. (Abb.199)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen, hellbraunes Haar und einen hellbraunen Oberlippenbart. Er trägt eine grüne Jacke mit Umschlagekragen, Schulterstücken und einer Brusttasche, außerdem einen grünen Filzhut mit dem Abzeichen des preußischen Adlers. Er hat ein Gewehr geschultert dessen Riemen er mit der

¹⁵⁵⁶ GHdA Bd. 9, S. 204.

¹⁵⁵⁷ Vgl. vorige Nummer.

¹⁵⁵⁸ GHdA Bd. 9, S. 204.

linken Hand in Brusthöhe festhält. In der rechten Hand hält er einen Spazierstock. Der um den Hals gehängte Feldstecher vervollständigt die Ausstattung. Im Hintergrund ist ein weiter Himmelsausschnitt über einer dunstigen Landschaft zu sehen. Details sind hier nicht auszumachen, lediglich im Mittelgrund erkennt man einen Holzzaun. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie v. Kempis gemalt.

Bezeichnet: W Fassbender

Rückseitig:

Josef v. Kempis geb. am 18 Juni 1865

† am 30 Januar 1928 zu Katzenelnbogen

gemalt v. W. Fassbender

Öl auf Leinwand, 103 x 80 cm

Rheinischer Privatbesitz

Joseph Viktor Franz Hubert v. Kempis¹⁵⁵⁹ (1865–1928) Sohn von Maximilian Joseph Philipp Hubert v. Kempis und Maria Carolina Magdalena (geb. v. Solemacher). Verheiratet mit Hadwig Freiin v. Elverfeldt. Er war preußischer Forstmeister und Oberförster zu Katzenelnbogen.

B-Rankenberg-12 Hadwig v. Kempis, G. Lambert, 1937 (Abb. 200)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und braunes onduliertes Haar. Die Ponyhaare sind seitlich in die Stirn gelegt. Das Haupthaar ist nach hinten frisiert und aufgesteckt. Sie trägt ein schwarz-braun changierendes Kleid mit V-Ausschnitt und Ballonärmeln. Perlenohrringe, eine Perlenkette, eine Brillantbroche und ein Ring vervollständigen ihre Ausstattung. Die Dame steht hinter einem Stuhl im Rokostil. Ihre rechte Hand ruht auf der Rückenlehne. Die linke Hand stützt sich, etwas weiter im Hintergrund, auf eine Tischplatte. Abgesehen von der Stuhllehne und der angedeuteten Tischplatte fehlen weitere Details. Der Bildhintergrund ist sehr bewegt in verschiedenen Schwarz- und Braunabstufungen wiedergegeben. In die obere linke Bild-ecke ist das Allianzwapen der Familien Kempis und Elverfeldt gemalt.

Bezeichnet: G. Lambert 37

Öl auf Leinwand, 104 x 81cm

Rheinischer Privatbesitz

Hadwig v. Kempis¹⁵⁶⁰ (1893–1977) Tochter von Ferdinand Freiherrn v. Elverfeldt und Maria (geb. v. der Wall). Seit 1918 war sie mit Joseph v. Kempis verheiratet.

B-Rankenberg-13 Franz Joseph v. Kempis, P. Graf Spee, 1998 (Abb. 201)

Ein Dreiviertelporträt –sitzend – nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen, graues Haar mit zurückgehendem Ansatz und einen Oberlippenbart. Er trägt eine graugrüne Trachtenjacke mit grünem Stehkragen und goldenen Knöpfen, eine farblich darauf abgestimmte

¹⁵⁵⁹ Ebd., S. 205.

¹⁵⁶⁰ Ebd.

Hose und ein weißes Hemd mit einer roten Krawatte. Der Herr sitzt auf einem rosagepolsterten Fauteuil in den Formen des Rokokos. Er hat sein rechtes Bein über das linke Bein geschlagen und die Hände im Schoß übereinandergelegt. Am kleinen Finger seiner linken Hand trägt er einen Siegelring. Der blaugraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Bildecke ist das Wappen der Familie v. Kempis gemalt.

*Bezeichnet: PSp 1998
Öl auf Leinwand, 72 x 58 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Franz-Joseph v. Kempis¹⁵⁶¹ (1919–2014), Sohn von Joseph v. Kempis und Hadwig (geb. Freiin v. Elverfeldt), seit 1947 mit Marion Freiin v. Eltz-Rübenach verheiratet.

B-Rankenberg-14 Marion v. Kempis, P. Graf Spee, 1998 (Abb. 202)

Ein Dreiviertelporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braun-graue Augen und graues nackenlanges Haar. Das Haar ist nach hinten frisiert und fällt an den Seiten in natürliche Locken. Sie trägt eine weiße Bluse mit einem weißen Halstuch, einen schwarzen Rock und eine rote Jacke mit einem Goldknopf. Eine am Halstuch befestigte Ziernadel, eine doppelreihige Perlenkette, eine Brosche am Revers der Jacke und zwei Ringe an der linken Hand vervollständigen die Ausstattung der Dame. Sie sitzt auf einem rosagepolsterten Fauteuil in den Formen des Rokokos und hat die Hände im Schoß übereinandergelegt. Der blaugraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Bildecke ist das Allianzwappen der Familien Kempis und Eltz-Rübenach gemalt.

*Bezeichnet: PSp 1998
Öl auf Leinwand, 72 x 58 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Marion Alexandra v. Kempis, geb. Freiin v. Eltz-Rübenach¹⁵⁶² (1923–2017), Tochter von Paul Freiherr v. Eltz-Rübenach und Marion (geb. v. Hutier), seit 1947 mit Franz Joseph v. Kempis verheiratet.

Porträts weiterer Mitglieder der Familie Kempis

B-Rankenberg-15 Thomas a Kempis/von Kempen/Hemerken¹⁵⁶³, unbekannter Maler, undatiert, eine Kopie wohl 18. Jh. (Abb. 203)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Dargestellte hat dunkelbraunes kurzes Haar. Er trägt ein weißes Rochett und ein schwarzes Schultertuch mit schwarzen Fransen. Sein rechter Arm ist angewinkelt und die rechte Hand berührt die Brust. In seiner linken Hand trägt er ein Kruzifix. Der graue Hintergrund

¹⁵⁶¹ Ebd.

¹⁵⁶² Ebd.

¹⁵⁶³ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „33/ Thomas de Kempis stammt aus Kendenich. Im Juli 1910 durch Maler Halm restauriert für 45 Mark. 1930 Godesberg“.

ist nicht weiter gekennzeichnet. Im unteren Bereich des Bildes befindet sich ein schmaler beschrifteter Streifen.

Farbabreibungen im Bereich des Keilrahmens
Bezeichnet: V. P: Thomas de Kempis Canon.
Regul: obiit AS 1472 ætatis 92
Öl auf Leinwand, 80 x 62 cm
Rheinischer Privatbesitz

Thomas a Kempis (1380–1491), Der Augustiner-Chorherr, Mystiker und geistliche Schriftsteller kann nur aufgrund der Namensgleichheit in Zusammenhang mit der Familie v. Kempis gebracht werden. Eine verwandtschaftliche Verbindung ist nicht nachgewiesen, Thomas a Kempis wurde als Thomas Hemerken geboren.

B-Rankenbergr-16 Johann Kempis, unbekannter Maler, 1566 oder 1573 (Abb. 204)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist nach rechts gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen und braunes nackenlanges Haar. Das Haar ist hoch in der Stirn zu einem Pony abgeschnitten. Er trägt ein schwarzes rotgefüttertes Untergewand mit pelzverbrämten Kragen und Ärmelsäumen. Darüber ein weißes Chorhemd und einen weißen Umhang mit grauem Pelzbesatz. Das Modell hält mit gefalteten Händen ein rotgebundenes Buch vor dem Oberkörper. Er steht hinter einem Tisch, der den größten Teil des Vordergrunds einnimmt und nur die rechte untere Ecke freilässt. Auf diesem Tisch liegt das Baret des Geistlichen. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Auf der rechten Seite des Bildes ist in Höhe des Gesichts des Dargestellten das Wappen der Familie Kempis gemalt. Die Bildtafel ist im oberen Abschnitt zur Mitte hin bogenförmig erhöht.

Bezeichnet: IRD
Auf dem Rahmen:
Ioannes Kempis LL. Doctor, Metropol: Colonieñ et S. C.aßy Bonneñ Ecclesiarum
Canonicus nec non Curiae Archiepiscopalis Officialis
Ao 1573 Ætatis suæ 48
[darunter durchscheinend die Inschrift:] Ioannes Kempis bonnen Metropolit[...]
Eccle: Colo[...] Canon[...] Archiepiscopalis Officialis Anno [...] 1566 Ætatis
su[...]]: 42
Öl auf Holz, 43 x 36,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Johann Kempis¹⁵⁶⁴ (1525–1602), Sohn von Johann Kempis (†1544) und Nesgin (†1564). Er war Dr. jur. utr. Lic. der Domkirche zu Köln, Kölner Offizial und Domherr, außerdem Priester und Kanonikus des kurfürstlichen geistlichen Gerichtshofes Köln.

B-Rankenbergr-17 Johann v. Kempis, unbekannter Künstler, 1597¹⁵⁶⁵ (Abb. 205)

¹⁵⁶⁴ OI DTMAN Bd.3, S. 395.

¹⁵⁶⁵ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „29/ Johann Kempis das große Bildchen anno 1597 stammt aus Kendenich, durch den Maler Halm im Juni 1910 restaurieren

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und graues kurzes Haar. Er trägt ein rotes Barett, eine schwarze Seidenrobe mit schwarzen Aufschlägen, dazu eine gestärkte weiße Halskrause und ebensolche Manschetten. Seinen linken Arm hat der Dargestellte vor dem Oberkörper angewinkelt. Seine linke Hand ist mit einem Siegelring geschmückt, in dem ein roter Stein mit dem Wappen der Familie Kempis gefasst ist. In der linken Hand hält er eine Pisambüchse, die mittels einer Kette am Fingerring getragen werden konnte und zur Aufbewahrung von Duftstoffen diente.¹⁵⁶⁶ Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Kempis gemalt.

Holzträger an beiden Seiten stark gebogen

Bezeichnet: Ætatis 72

A: 1597

Öl auf Holz, 59 x 43 cm

Rheinischer Privatbesitz

Johann Kempis¹⁵⁶⁷ (1525–1602), Sohn von Johann Kempis (†1544) und der Nesgin (†1564). Er war Dr. jur. utr. Lic. der Domkirche zu Köln, kölnischer Offizial und Domherr, außerdem Priester und Kanonikus des kurfürstlichen geistlichen Gerichtshofes Köln.

B-Rankenberg-18 Kinderporträt des Johann Reiner v. Kempis¹⁵⁶⁸, unbekannter Maler, 1725 (Abb. 206)

Ein ganzfiguriges Porträt – stehend – leicht nach links, das Gesicht leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und hellbraunes kurzgeschnittenes Haar. Er trägt eine blaue Husarenuniform mit silbernem Besatz, einen pelzgefütterten Umhang, eine pelzbesetzte Mütze und einen Degen. Seine linke Hand ist in die Hüfte gestemmt. Der rechte Arm ruht auf einem Globus, der auf einer Konsole mit Rocailles steht. Diese Konsole nimmt die linke Seite des Bildes ein und ist mit dem Wappen der Familie Kempis geschmückt. Der Hintergrund wird auf dieser Seite von einer nicht näher gekennzeichneten Innenarchitektur eingenommen. Auf der rechten Bildhälfte ist im Mittelgrund ein Schemel mit einer Draperie und einem roten Buch (Katechismus) abgebildet. Im rechten Hintergrund öffnet sich der Ausblick in einen bewölkten Himmel. Ein roter-brauner Vorhang schließt das Bild nach oben und zur rechten Seite hin ab.

Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Farbzusammenziehungen im Bereich der Stiefel, Übermalungen

lassen. 25 Mark, durch denselben den Rahmen dazu: 7,50, [zusammen] 32,50. ph[otographiert M. W.] 9/8 11 (11)“.

¹⁵⁶⁶ Diese Riechbüchsen wurden nach dem Moschus „Pisam“ auch Pisamapfel oder Pisamknöpfe genannt, vgl. BOEHN, Max von: *Beiwerk der Mode. Spitzen, Fächer, Handschuhe, Stöcke, Schirme, Schmuck*. München 1928, 209–14.

¹⁵⁶⁷ OIETMAN Bd.3, S. 395.

¹⁵⁶⁸ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „9/ Bild des Joh. Reiner Kempis als Kind stammt aus Kendenich. Am 25/2 1910 an Maler Halm für wiederherstellen bezahlt 90 [Mark] Neuen Rahmen dazu durch Halm bezogen am 1. März 1910 15 [Mark, zusammen:] 105 Mark“.

Bezeichnet: nat: 19 9bris 1720

pic. 25 Juli 1725

31 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Joës Reiner Christian Maria de Kempis

S.R.I. Eques

Öl auf Leinwand, 110 x 83,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Johann Reiner v. Kempis¹⁵⁶⁹ (1720–1775), Sohn von Christian v. Kempis und Henriette (geb. Dambroich). Seit 1752 war er mit Maria Theresia Freiin v. Francken-Sierstorpf verheiratet. Er war Kurkölnischer Geheimer Kanzleidirektor, Geheimer Konferenzsekretär und Archivar.

B-Rankenbergr-19 Franz v. Kempis¹⁵⁷⁰, Carl v. Plüskow, 1889 (Abb. 207)

Ein Dreiviertelporträt in fast frontal zum Betrachter gewendeter, leicht nach links geneigter Haltung. Gesicht und Blick sind auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und weißes, kurzes Haar. Er trägt einen schwarzen Anzug und ein weißes Hemd mit schwarzer Schleife. Er sitzt auf einem Lehnstuhl. Sein rechter Arm ruht auf der Armlehne. Der linke Arm ruht auf dem Oberschenkel. Am Zeigefinger der linken Hand trägt er einen goldenen Ring mit rotem Stein. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie v. Kempis gemalt.

Farbzusammenziehungen

Bezeichnet: C. von Plueskow Kendenich 89

Rückseitig:

Franz v. Kempis, nat. 16 Oct. 1825

Öl auf Leinwand, 119 x 82 cm

Rheinischer Privatbesitz

Franz v. Kempis¹⁵⁷¹ (1825–1899) Sohn v. Philipp Johann v. Kempis und Theresia Clementine (geb. v. Groote). Er war der Besitzer des Gutes Ahrburg bei Golzheim und starb unverheiratet.

B-Rankenbergr-20 Karl v. Kempis als Paderborner Husar, Wilhelm Fassbender, undatiert, Anfang 20. Jh. (Abb. 208)

Ein ganzfiguriges Bildnis – stehend – Körper und Gesicht sind leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und einen braunen Oberlippenbart. Er trägt die Uniform der Paderborner Husaren. Die Orden auf der Brust werden durch das Bandelier verdeckt, lediglich das Eiserne Kreuz ist zu erkennen. Die Hände sind vor dem Körper übereinandergelegt und auf dem Säbel abgestützt.

¹⁵⁶⁹ OIOTMAN Bd.3, S. 396.

¹⁵⁷⁰ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „91/ Franz v. Kempis im Juli 1889 durch den [...] Maler v. Plüskow nach dem Leben gemalt“.

¹⁵⁷¹ OIOTMAN Bd.3, S. 396.

Im Bild links neben dem Dargestellten sitzt ein Hund. Der Hintergrund zeigt eine Landschaft mit bewölktem Himmel und das Haus Rankenberg bei Brenig. Das Wappen der Familie Kempis ist in die obere linke Ecke des Bildes gemalt.

*Bezeichnet: W. Fassbender
Öl auf Leinwand, 132 x 82 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Karl Franz Maria Bernhard Hubert v. Kempis¹⁵⁷² (1879–1936), Sohn von Karl August Hubert v. Kempis und Franziska (geb. v. Jordans). Er war der Besitzer der Güter Rankenberg und Römerhof. und seit 1906 mit Maria Theresia v. Clavé-Bouhaben verheiratet. Diese Ehe blieb kinderlos.

B-Rankenbergs-21 Kinderbildnis der Brüder v. Kempis, Max Poebing-Mylot, 1928 (Abb. 209)

Ein Gruppenbildnis der Söhne von Joseph v. Kempis. Die vier Kinder sitzen auf einer Bank. Ganz links Franz-Joseph, er hat blondes, kurzes Haar und blaue Augen. Der Junge blickt den Betrachter an. Er trägt eine blaugraue Trachtenjoppe, ein weißes Hemd und eine kurze grüne Lederhose. Die Beine hat er übereinandergeschlagen. Seine rechte Hand ruht auf dem Knie, seinen linken Arm hat er um die Schultern seines Bruders Eberhard gelegt. Dieser hat blondes, an den Seiten gebauschtes Haar und blaue Augen. Sein Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Er trägt ein weißes Hemd und eine kurze Lederhose mit Hosenträgern. Mit beiden Händen hält ein kleines Spielzeughaus auf einem Schoß. Es folgt Friedrich, der auf dem rückwärtigen Teil der Bank sitzt. Sein Oberkörper und das Gesicht sind nach rechts gewendet, während der Blick auf den Betrachter gerichtet ist. Er hat blaue Augen, hellbraunes kurzes Haar und trägt einen Matrosenanzug. Seine linke Hand ruht auf der Schulter von Johann Reiner. Johann Reiner sitzt ganz rechts auf der Bank. Sein Körper ist leicht nach rechts, das Gesicht im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick geht nach links. Johann Reiner hat blaue Augen und hellbraunes kurzes Haar. Er trägt ein beiges Hemd und eine kurze Lederhose mit Hosenträgern. Die Arme sind seitlich des Oberkörpers angewinkelt. Mit beiden Händen umgreift er die Trage der Hose. Bei der Landschaft im Hintergrund soll es sich um die Gegend bei Katzenellenbogen handeln, wo der Vater der Jungen als Oberförster tätig war.¹⁵⁷³

*Karton leicht gewellt
Bezeichnet: M. Poebing-Mylot 28
Pastell auf Karton, 99 x 139 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Söhne von Joseph v. Kempis und Hadwig (geb. Freiin v. Elverfeldt):

Franz-Joseph¹⁵⁷⁴ (1919–2014), Friedrich Karl¹⁵⁷⁵ (1920–2016), Johann Reiner¹⁵⁷⁶ (1922–2016) und Eberhard¹⁵⁷⁷ (1923–1943)

¹⁵⁷² GHdA Bd. 9, S. 207.

¹⁵⁷³ Mündliche Mitteilung von Herrn Franz-Joseph v. Kempis.

¹⁵⁷⁴ GHdA Bd. 9, S. 205.

¹⁵⁷⁵ Ebd.

¹⁵⁷⁶ Ebd.

¹⁵⁷⁷ Ebd.

Ahnengalerie Francken-Sierstorppf

B-Rankenber-22 Andreas v. Francken-Sierstorppf¹⁵⁷⁸, unbekannter Maler, 1697 (Abb. 210)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen, einen schwarzen Oberlippenbart und schwarzes Haar, das in Locken auf seine Schultern fällt. Er trägt einen braunen Morgenmantel, unter dem ein weißes Hemd mit einer Spitzenkrawatte zum Vorschein kommt. Der dunkelbraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. Oben links im Bild ist das Wappen der Familie Francken-Sierstorppf, oben rechts das Wappen der Familie Cronenberg wiedergegeben.

feine Krakeliüren und Farbrisse

Bezeichnet: 1697

47 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Andreas v. Francken-Sierstorppf

Stadtgraf von Cöln

geb. 1636 †1707 verm. 1662.

Öl auf Leinwand, 72 x 60 cm

Rheinischer Privatbesitz

Andreas v. Francken-Sierstorppf¹⁵⁷⁹ (1636- 1707) Sohn von Theodor Francken von Sierstorppf und Clara (geb. v. Cronenberg). Er war seit 1662 mit Catharina Magdalena v. Buschmann verheiratet. Er war kurfürstlich kölnischer Hofrat und Stadtgraf von Köln. Im Jahr 1700 wurde er in den Reichsadelstand erhoben.

B-Rankenber-23 Catharina Magdalena v. Francken-Sierstorppf¹⁵⁸⁰, unbekannter Maler, 1697 (Abb. 211)

Ein knappes Halbfigurenbildnis nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Das graugepuderte Haar ist über der Stirn in symmetrischen Locken in die Höhe frisiert. Die Dargestellte trägt ein rotbraunes Kleid. Im Bereich der Arme, des Dekolletés und des Mieders ist der Spitzenbesatz des weißen Hemds sichtbar. Ein Halsband aus Perlen vervollständigt die Ausstattung. Der dunkelbraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In den oberen Ecken des Bildes befinden sich links und rechts die Wappen der Familien Buschmann und Froehof. Links im Bild in Augenhöhe der Dame ist das Allianzwappen der Familien Francken-Sierstorppf und

¹⁵⁷⁸ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „11/ und 12/ Bilder der Eheleute Sierstorppf / Buschmann waren in Kendenich. durch Maler Halm März 1919 restaurieren lassen für 100 M. phtgr. 7/9 11 (3).

¹⁵⁷⁹ BOLEY 1982, S. 14.

¹⁵⁸⁰ Vgl. vorige Nummer.

Buschmann und auf der gegenüberliegenden Seite ist das Wappen der Familie Froehof gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche

Bezeichnet: 1697

44 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Cath. Magdalena v. Francken-Sierstorppf

geb. v. Buschmann, g. 1640, †1719, verm. 1662.

Renov. Frz. Halm

Cöln 1910

Öl auf Leinwand, 72 x 61,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Catharina Magdalena v. Francken-Sierstorppf, geb. v. Buschmann¹⁵⁸¹ (1640–1719), Tochter von Petrus v. Buschmann und Marie (geb. Froehof). Sie war seit 1662 mit Andreas v. Francken-Sierstorppf verheiratet.

B-Rankenber-24 Johann Theodor v. Francken-Sierstorppf¹⁵⁸², unbekannter Maler, undatiert, ca. 1740¹⁵⁸³ (Abb. 212)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine gepuderte Allongeperücke. Die Kleidung besteht aus einem schwarzen Gewand oder Talar und einer weißen Krawatte. Der dunkelbraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In Augenhöhe des Herrn befindet sich auf der linken Seite des Bildes das Wappen der Familie Francken-Sierstorppf und auf der gegenüberliegenden Seite das Wappen der Familie Buschmann.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Übermalungen und Retuschen

Bezeichnet: Aetatis 71

40 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Joh. Theodor Freiherr v. Francken-Sierstorppf

Stadtgraf von Cöln u. kurköln. Geheimrat

geb. 1669, † 1748, verm. 1694

Renov. Frz. Halm

Cöln 1910

Öl auf Leinwand, 73 x 63 cm

Rheinischer Privatbesitz

¹⁵⁸¹ BOLEY 1982, S. 14 u. KETTEN Bd. 2, S. 196.

¹⁵⁸² Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „13/ u. 14/ Bilder d. Eheleute Sierstorff / Beyweg stammen aus Kendenich. März 1910 vom Maler Halm restaurieren lassen für 100 Mark. fotogr. 7/8 11 (5)“.

¹⁵⁸³ Die Datierung ergibt sich aufgrund der Altersangabe.

Johann Theodor v. Francken-Sierstorppf¹⁵⁸⁴ (1669–1748), Sohn von Andreas v. Francken-Sierstorppf und Catharina Magdalena (geb. v. Buschmann). Er war seit 1694 mit Maria Margarete Therese v. Beywegh verheiratet. Er war Stadtgraf zu Köln, kurkölnischer Geheimrat und seit 1738 Reichsfreiherr.¹⁵⁸⁵

B-Rankenber-25 Maria Margarete Therese v. Francken-Sierstorppf¹⁵⁸⁶, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1740 (Abb. 213)

Ein knappes Halbfigurenporträt leicht nach rechts, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und hellbraunes Haar, das nach hinten frisiert in langen Locken auf den Rücken fällt. Sie trägt ein grünes Kleid mit einem Spitzeneinsatz am Dekolleté. Um ihre Schultern ist ein blauer Umhang mit weißem Innenfutter drapiert. Eine Juwelenbroche vervollständigt als Brustschmuck die Ausstattung der Dame. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In Augenhöhe der Dargestellten befindet sich auf der linken Seite des Bildes das Allianzwappen der Familien Francken-Sierstorppf und Beywegh und auf der gegenüberliegenden Seite das Wappen der Familie Pronck.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Retuschen, Farbabplatzungen und eine Flickstelle über dem Kopf der Dargestellten.

Bezeichnet: Ætatis 69

47 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Margaretha Theresia Freifrau v. Francken-Sierstorppf

geb. v. Beyweg

g. 1672 † 1743 h. 1694.

Öl auf Leinwand, 73 x 63 cm

Rheinischer Privatbesitz

Maria Margarete Therese v. Francken-Sierstorppf, geb. Beywegh¹⁵⁸⁷ (1672–1743), Tochter von Gerwin Beywegh und Margarete (geb. Pronck). Seit 1694 mit Johann Theodor v. Francken-Sierstorppf verheiratet.

B-Rankenber-26 Johannes Arnold Engelbert v. Francken-Sierstorppf¹⁵⁸⁸, unbekannter Maler, undatiert, zweites Viertel 18. Jh.¹⁵⁸⁹ (Abb. 214)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt graugepuderte Allongeperücke. Die Kleidung besteht aus einem blauen Umhang,

¹⁵⁸⁴ KETTEN Bd. 2, S. 196 u. BOLEY 1982, S. 16.

¹⁵⁸⁵ Sein Totenzettel ist abgedruckt in: OIETMAN Bd.6, S. 192.

¹⁵⁸⁶ Ebd.

¹⁵⁸⁷ KETTEN Bd. 2, S. 196.

¹⁵⁸⁸ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „15/ u. 16. Bilder der Eheleute Sierstorppf / Geyr stammen aus Kendenich. März 1910 vom Maler Halm restaurieren lassen für 75 Mark. photograph. 7 lgn. 9/8 11 (7)“.

¹⁵⁸⁹ Wahrscheinlich wurden die Porträts dieser Generation zeitgleich mit denen der vorherigen Generation gemalt und datieren um 1740, also kurz nach der Erhebung der Familien in den Freiherrenstand.

der den Oberkörper bedeckt und einem weißen Spitzenkragen. Der dunkelbraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In der unteren linken Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Francken-Sierstorpff und in die rechte untere Ecke das Wappen der Familie Beywegh gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche

Bezeichnet: 50 [alte Inventarnummer]

Joh. Arnold Engelb. Freiherr v. Francken-Sierstorpff

Geb. 1697, † 1772,

Stadtgraf u. kurköln. Geheimrath, h. 1723.

Renov. Franz Halm,

Cöln 1910.

Öl auf Leinwand, 74 x 61 cm

Rheinischer Privatbesitz

Johann Arnold Engelbert Freiherr v. Francken-Sierstorpff¹⁵⁹⁰ (1697–1772), Sohn von Johann Theodor Freiherr v. F.-S. und Maria Margaretha Theresia (geb. Beywegh). Seit 1723 war er mit Maria Anna Elisabeth Freiin Geyr v. Schweppenburg verheiratet. Er war kurkölnischer Hofrat und seit 1738 Reichsfreiherr.

B-Rankenbergr-27 Maria Anna Elisabeth v. Francken-Sierstorpff¹⁵⁹¹, unbekannter Maler, undatiert, zweites Viertel 18. Jh.¹⁵⁹² (Abb. 215)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und graugepudertes, zurück frisiertes Haar. Eine Locke ist über ihre linke Schulter nach vorne gelegt. Sie trägt ein blaues Kleid mit einem Spitzeneinsatz im Bereich des Dekolletés und einen roten, weißgefütterten Umhang. Dieser Umhang ist um ihre Schultern drapiert und mittels einer Agraffe am Kleid befestigt. Der dunkelbraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In die untere linke Ecke des Bildes ist das Allianzwappen der Familien Francken-Sierstorpff und Geyr v. Schweppenburg und in die rechte untere Ecke das Wappen der Familie Groote gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Farbrisse im Bereich des Keilrahmens

Bezeichnet: 49 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Anna Maria Elisabeth Freifrau v. Francken-Sierstorpff

Geb. Freiin v. Geyr-Schweppenburg

Geb. 1703, † 1773, verm. 1723.

¹⁵⁹⁰ BOLEY 1982, S. 18; KETTEN Bd. 2, S. 196 u. SCHLEICHER 1987, S. 22

¹⁵⁹¹ Vgl. vorige Nummer.

¹⁵⁹² Ebd.

Öl auf Leinwand, 75 x 61 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maria Anna Elisabeth Freifrau v. Francken-Sierstorpf, geb. Freiin Geyr v. Schweppenburg¹⁵⁹³ (1703–1773), Tochter von Rudolph Adolph Freiherr Geyr v. Schweppenburg und Marie (geb. de Groot). Seit 1723 mit Johann Arnold Engelbert v. Francken-Sierstorpf verheiratet.

B-Rankenber-28 Franz Kaspar v. Francken-Sierstorpf¹⁵⁹⁴, Heinrich Foelix, 1775 (Abb. 216)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und weißgepudertes Haar, das nach hinten frisiert und seitlich in vertikale Locken frisiert ist. Er trägt einen schwarzen Rock mit einer Spitzenkrawatte und einen schwarzen Mantel. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, aber um den Kopf des Dargestellten aufgehellt. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In der unteren linken Ecke des Bildes ist das Wappen der Familien Francken-Sierstorpf und in die rechte untere Ecke das Wappen der Familie Geyr v. Schweppenburg gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche

Bezeichnet: 37 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

François Caspar Marie Joseph

Baron de Franken-Sierstorpf

né le 5. Janvier 1743

peint par Henr. Foelix 1775

Öl auf Leinwand, 65 x 57 cm

Rheinischer Privatbesitz

Franz Kaspar Maria Joseph Freiherr v. Francken-Sierstorpf¹⁵⁹⁵ (1743–1819), Sohn von Johann Arnold Engelbert Freiherr v. Francken-Sierstorpf. und Maria Elisabeth (geb. Freiin Geyr v. Schweppenburg). Er war seit 1768 mit Eva Franziska Freiin Bertolf v. Belven verheiratet. Er war Herr zu Gastendonk, Attenbach u. Wildtshausen.¹⁵⁹⁶

B-Rankenber-29 Eva Franziska Freifrau v. Francken-Sierstorpf¹⁵⁹⁷, Heinrich Foelix, undatiert, 1775¹⁵⁹⁸ (Abb. 217)

¹⁵⁹³ BOLEY 1982, S. 18; KETTEN Bd. 2, S. 196 u. SCHLEICHER 1987, S. 22.

¹⁵⁹⁴ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „17/ u. 18/ Bilder der Eheleute Siertorpf / Bertolf Belven stammen aus Kendenich. April 1910 von Maler Halm restaurieren lassen für 50 Mark. photograph. 7/8 11 (9).

¹⁵⁹⁵ BOLEY 198, S. 20; KETTEN Bd. 2, S. 201 u. SCHLEICHER 1987, S. 22.

¹⁵⁹⁶ Vgl. Rheinische Vierteljahrsblätter Bd. 62, 1998, S. 119

¹⁵⁹⁷ Ebd.

¹⁵⁹⁸ Dieses Porträt und sein Pendant, die vorhergehende Nummer, vielleicht mit der Erbschaft Bianco (1855) an die Familie v. Kempis gefallen. Im Nachlassverzeichnis des Herrn Anton Joseph v. Bianco

Das Pendant zur vorhergehenden Nummer. Ein knappes Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und weißgepudertes Haar, das in die Höhe frisiert ist. Sie trägt einen blauen Seidenumhang mit Kapuze, rotbraunem Pelzbesatz und goldgelben Innenfutter. Der hellbraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, jedoch um den Kopf der Dargestellten aufgehellt. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In der unteren linken Ecke des Bildes ist das Allianzwappen der Familien Francken-Sierstorpf und Bertolf v. Belven und in die rechte untere Ecke das Wappen der Familie Backum gemalt.

Beschreibung

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche

Bezeichnet: 39 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Françoise Eve Baronne de

Francken-Seirstopff, née

Bertolf Baronne de Belve

d'Attenbach. Née le 28.

Mars 1745

peint par Hen. Foelix

Öl auf Leinwand, 65 x 56 cm

Rheinischer Privatbesitz

Eva Franziska Freifrau v. Francken-Sierstorpf, geborene Freiin Bertolf v. Belven¹⁵⁹⁹ (1745–1797), Tochter von Franz Maximilian Freiherr Bertolf v. Belven und Angela Catharina v. Backum. Sie war seit 1768 mit Franz Kaspar Freiherrn v. Francken-Sierstorpf verheiratet. Durch sie kam das Gut Attenbach an die Familie Francken-Sierstorpf.

Porträts, die formal zur Ahnengalerie Francken-Sierstorpf gehören, aber die Geschwister der Stammherren darstellen

B-Rankenberg-30 Franz Kaspar v. Francken-Sierstorpf, S. Caron, undatiert, drittes Viertel 18. Jh.¹⁶⁰⁰ (Abb. 218)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte trägt eine gepuderte Stutzperücke. Die Kleidung besteht aus einer grauschwarzen Mozetta mit roten Knöpfen und einem roten Innenfutter und einem weißen Stehkragen mit einem roten Saum. Ein Pektoral aus Diamanten und Edelsteinen an einer blau-goldenen Korde vervollständigt sie Ausstattung. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, aber hinter dem Modell

(†1855) geführt unter Nr. „897 zwei Portraits aus dem vorigen Jahrhundert,- die Dame in blauem Gewand mit Pelz, fünfzehn Thaler“ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 318, lfd. Nr. 897.

¹⁵⁹⁹ BOLEY 1982, S. 20; KETTEN Bd. 2, S. 201 u. SCHLEICHER 1987, S. 22.

¹⁶⁰⁰ Bei dem Bild handelt es sich um eine Teilkopie nach einem Porträt des Franz Kaspar v. Francken-Sierstorpf, das Johann Jacob Schmitz zugeschrieben wird und welches sich in der Sammlung der Kölner Gymnasial und Stiftungsfonds befindet, Abb. SCHÄFKE 2006, S. 412 Nummer 3015 u. KIER/ZEHNDER 1998, S. 203.

aufgehell. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In der unteren linken Ecke des Bildes ist das Stammwappen der Familie Francken-Sierstorppff gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Retuschen

Bezeichnet: S. Caron.

5 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

*Franz Caspar von Francken-
Sierstorppff*

geb. 1683 † 1770.

Epp. Rhodiop. Suffragan. Coloniens.

Öl auf Leinwand, 64 x 56 cm

Rheinischer Privatbesitz

Franz Kaspar v. Francken-Sierstorppff¹⁶⁰¹ (1683–1770), Sohn von Andreas v. Francken-Sierstorppff und Catharina Magdalena (geb. v. Buschmann). Er war seit 1724 Titularbischof von Rhodiapolis und Weihbischof im Erzbistum Köln.

B-Rankenbergs-31 Peter Gerwin Freiherr v. Francken-Sierstorppff¹⁶⁰², S. Caron, undatiert, drittes Viertel 18. Jh. (Abb. 219)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick geht in Richtung des Betrachters. Der Dargestellte hat blaue Augen und gepudertes zurückfrisiertes Haar. Er trägt einen schwarzen Talar und ein blaues weißgerändertes Beffchen. Das Brustkreuz der Kölner Domherren vervollständigt seine Ausstattung. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, jedoch um den Kopf des Dargestellten aufgehell. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In der unteren linken Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Francken-Sierstorppff gemalt.

Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Flickstelle und Retuschen

Bezeichnet: 42 [alte Inventarnummer]

S. Caron

Rückseitig:

*Peter Gerwin Frhr. von Francken-
Sierstorppff. I.U.D. Regens. Laur.*

Canon. Metrop. et Procancellar.

Geb. 1702 † 1763.

Öl auf Leinwand, 64 x 56 cm

Rheinischer Privatbesitz

¹⁶⁰¹ BOLEY 1982, S. 17; KETTEN Bd. 2, S. 196 u. SCHLEICHER 1987, S. 22.

¹⁶⁰² Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „21/ Bild von Peter Gervin Sierstorppff stammt aus Kendenich gemalt von S. Caron. März 1910 vom Maler Halm restaurieren lassen 40 Mark. ph[otographiert M. W.] 7/8 11 (12).

Peter Gerwin Freiherr v. Francken-Sierstorpf¹⁶⁰³ (1702–1763), Sohn von Johann Theodor Freiherr v. Francken-Sierstorpf und Margarete Therese (geb. v. Beywegh). Er war Kanonikus zu St. Georg in Köln (1726–1763), Regens des Laurentianer Gymnasiums (1730–1763), Domherr zu Köln (1753–1763) und Generalvikar (1761–63).

B-Rankenberg-32 Kanonikus Franz Kaspar v. Francken-Sierstorpf¹⁶⁰⁴, Suzanne Caron, 1770 (Abb. 220)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und eine weißgepuderte Zopfperücke. Er trägt eine schwarze Soutane, ein schwarzes weißgerändertes Beffchen und einen schwarzen Schulterumhang. Das Brustkreuz des St. Gereon Stifts vervollständigt seine Ausstattung. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In der unteren linken Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Francken-Sierstorpf gemalt.

Bezeichnet: 38 [alte Inventarnummer]

S. Caron

Rückseitig:

Cano: et Scholasticus

ad: S: Gerio[...]

Francois Caspar Baron de Francken

Sierstorpf. né le 19 Nov. 1711

tiré a Spa le 10 aout 1770

† 1783.

Öl auf Leinwand, 66 x 56 cm

Rheinischer Privatbesitz

Franz Kaspar Freiherr v. Francken-Sierstorpf¹⁶⁰⁵ (1711–1783), Sohn von Johann Theodor Freiherrn v. Francken-Sierstorpf und Margarete Therese (geb. v. Beywegh). Kanonikus in St. Gereon und St. Severin.

B-Rankenberg-33 Kanonikus Ferdinand Eugen v. Francken-Sierstorpf¹⁶⁰⁶, Heinrich Foelix, 1775. (Abb. 221)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen trägt eine weißgepuderte Zopfperücke. Die Kleidung besteht aus einer schwarzen Soutane, einem schwarzen, weißgeränderten Beffchen und einem schwarzen Schulterumhang. Das Brustkreuz der Kölner Domherren vervollständigt seine Ausstattung. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, aber um das Modell herum aufgehellt. In das rechteckige

¹⁶⁰³ BOLEY 1982, S. 18 u. KETTEN Bd. 2, S. 196.

¹⁶⁰⁴ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „22/ Bild des Canonicus Franz Caspar Sierstorpf (Bruder von Ferdinand Eugen) stammt aus Kendenich. Mai 1910 durch Maler Halm restaurieren lassen für 25 Mark. ph[otographiert M. W.] 7/8 11 (13).

¹⁶⁰⁵ BOLEY 1982, S. 18 u. KETTEN Bd. 2, S. 196.

¹⁶⁰⁶ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „20/ Bild von Ferdinand Eugen Sierstorpf stammt aus Kendenich. Mai 1910 durch Maler Halm restaurieren lassen 25 Mark. ph[otographiert M. W.] 7/8 11 (11).

Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In der unteren linken Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Francken-Sierstorpf gemalt.

retuschierter Leinwandriss
Bezeichnet: 40 [alte Inventarnummer]
Rückseitig:
Decanus ad S: Apolstulos
Et Cano: summæ ædis
Ferdinandus Eugenius Baron de
Francken-Sierstorpf, natus le
1er janvier 1714 peint par Hen. Foelix 1775
Öl auf Leinwand, 65 x 56 cm
Rheinischer Privatbesitz

Ferdinand Eugen Freiherr v. Francken-Sierstorpf¹⁶⁰⁷ (1714–1787), Sohn von Johann Theodor Freiherrn v. Francken-Sierstorpf und Margarete Therese (geb. v. Beywegh) Er war Kanonikus zu St. Andreas und St. Ursula (1739–1781), Regens des Laurentianer Gymnasiums (1751–1778), Dekan zu St. Aposteln (1753–1787) und Domherr zu Köln (1764–1787).

B-Rankenberg-34 Franz Theodor Bartholomäus Freiherr v. Francken-Sierstorpf¹⁶⁰⁸, Heinrich Foelix zugeschrieben, letztes Drittel 18. Jh. (Abb. 222)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und gepudertes, zurückfrisiertes Haar, welches an den Seiten in jeweils eine Locke eingedreht ist. Er trägt einen schwarzen Talar und ein schwarzes weißgerändertes Beffchen. Am Ärmelsaum erkennt man Spitzenmanschetten. Ein Brustkreuz des St. Gereon-Stifts in Köln vervollständigt seine Ausstattung. Seine linke Hand hat der Herr vor der Brust in die Soutane geschoben. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, jedoch um den Körper des Modells aufgehellt. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In der unteren linken Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Francken-Sierstorpf gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche
Bezeichnet: 36 [alte Inventarnummer]
Rückseitig:
Francois Theodore Bartholom. Baron de
Sierstorpf, Canonicus
ad S: Gerionem
g. 1730 † 1799.

¹⁶⁰⁷ BOLEY 1982, S. 18; KETTEN Bd. 2, S. 197 u. SCHLEICHER 1987, S. 22.

¹⁶⁰⁸ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „26/ Franz Caspar v. Sierstorpf Canonicus von Gereon (Bruder der Clara Cyriaca) stammt aus Kendenich. Mai 1910 durch Maler Halm restaurieren lassen für 24 Mark. ph[otographiert M. W.] 9/8 11 (15)“ Es handelt es sich um einen Kanoniker von St. Gereon aus der Familie v. Francken-Sierstorpf. Es ist aber nicht Franz Kaspar (1711–1783) vgl. B-Rankenberg-32 (Abb. 220). Auf Grund des Alters des Dargestellten und des Stils halte ich es für wahrscheinlich, dass es sich um Franz Theodor Bartholomäus (1730–1799) handelt.

Öl auf Leinwand, 64 x 57 cm
Rheinischer Privatbesitz

Franz Theodor Bartholomäus Freiherr v. Francken-Sierstorpf¹⁶⁰⁹ (1730–1799), Sohn von Johann Arnold Engelbert v. Francken-Sierstorpf und Maria Anna Elisabeth (geb. Freiin Geyr v. Schweppenburg). Er war Kanonikus zu St. Gereon in Köln.

B-Rankenber-35 Maria Anna Clara Cyriaca Freiin v. Francken-Sierstorpf¹⁶¹⁰, unbekannter Maler, undatiert, letztes Viertel 18. Jh.¹⁶¹¹ (Abb. 223)

Ein reichliches Bruststück frontal zum Betrachter, das Gesicht ist leicht nach links gewandt. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und gepudertes, in die Höhe frisiertes Haar. Die Frisur ist mit einer weißen Haube bekrönt. Das Modell trägt ein graues Kleid, das an den Ärmeln und an der Front mit weißen Litzen und Schleifen geschmückt ist. Die Litzen und Schleifen sind mit Blumenranken bestickt. Das Dekolleté wird seitlich durch drei Reihen von nebeneinandergenähten Spitzenbordüren gerahmt. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In die linken unteren Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Francken-Sierstorpf gemalt.

feine Krakeliüren auf der gesamten Bildfläche

Bezeichnet: 41 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Maria Anna Clara Cyriaca

Freiin v. Francken-Sierstorpf

geb. 1734 † 1803.

Öl auf Leinwand, 66,5 x 58 cm

Rheinischer Privatbesitz

Maria Anna Clara Cyriaca Freiin v. Francken-Sierstorpf¹⁶¹² (1734–1803) Tochter von Johann Arnold Engelbert v. Francken-Sierstorpf und Maria Anna Elisabeth (geb. Freiin Geyr v. Schweppenburg).

Porträts weiterer Mitglieder der Familie Francken-Sierstorpf

¹⁶⁰⁹ BOLEY 1982, S. 20 u. KETTEN Bd. 2, S. 201.

¹⁶¹⁰ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „27/ Clara Cyriaca v. Sierstorpf stammt aus Kendenich Mai 1910 durch Maler Halm restaurieren lassen für 40 Mark“

¹⁶¹¹ Im Nachlassverzeichnis des Herrn Anton Joseph v. Bianco (†1855) geführt „Oelbild, Brustbild einer Dame mit Haube, Spitzenkragen und Bändchen unten links das Wappen, -vier Thaler“ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 318, Nr. 858.

¹⁶¹² BOLEY 1982, S. 20.

B-Rankenberg-36 Peter Joseph v. Francken-Sierstorpf¹⁶¹³, Blommerency, 1712¹⁶¹⁴
(Abb. 224)

Ein Dreiviertelporträt – sitzend – nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt dunkelgraue Stutzperücke. Die Kleidung besteht aus einem Talar worüber ein Rochett und eine Mozetta. Die Farben von Talar und Mozetta sind nicht mehr genau auszumachen: entweder schwarz oder dunkelviolett. Die Mozetta ist rotgefüttert und mit roten Knöpfen versehen. Ein Brustkreuz und ein Bischofsring an der rechten Hand vervollständigen die Ausstattung. Das Modell sitzt auf einem barocken Lehnstuhl, dessen linke, geschnitzte und vergoldete Armlehne sichtbar ist. Auf seinem linken Oberschenkel steht ein Buch, welches er mit seiner linken Hand an der Oberkante stützt. Die rechte Hand ist an die Seiten des Buches geführt. Eine weitausladende Draperie aus rotem und goldenem Brokatstoff nimmt die obere Hälfte des Bildes ein. Am rechten Bildrand befindet sich eine vergoldete Konsole mit einer großen goldenen Pendüle, darin eingelegt das Wappen der Francken-Sierstorpf. Der weitere Hintergrund ist stark nachgedunkelt, so dass zusätzliche architektonische Elemente nur noch vermutet werden können.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Leinwand im unteren Drittel des Bildes gewellt, Übermalungen im Bereich der unteren Gesichtshälfte.

Bezeichnet: 15 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Fait par Blommerency 1712

Öl auf Leinwand, 142 x 107 cm

Rheinischer Privatbesitz

Peter Joseph v. Francken-Sierstorpf¹⁶¹⁵ (1666–1727), Sohn von Andreas v. Francken-Sierstorpf und Catharina Magdalena (geb. v. Buschmann). Er war Domherr zu Köln und seit 1707 Bischof zu Antwerpen.

B-Rankenberg-37 Peter Joseph v. Francken-Sierstorpf¹⁶¹⁶, unbekannter Maler, eventuell J. P. van Helmont¹⁶¹⁷, undatiert, ca. 1711–27¹⁶¹⁸ (Abb.226)

¹⁶¹³ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „35/ Peter Joseph v. Sierstorpf Ep. Antw. das große Bild mit Uhr. Aufschrift Blommerency 1712 stammt aus Kendenich. Durch Maler Halm im Juli 1910 restaurieren lassen für 125 Mark z. Zt. Godesberg (1930)“.

¹⁶¹⁴ Eine weitere Version dieses Porträts befindet sich in der Sakristei der Kathedrale in Antwerpen. vgl. HAAS, Barbara: „Drei Kölner Weihbischöfe im Zeitalter der Aufklärung“, in: *Hirt und Herde. Religiosität und Frömmigkeit im Rheinland des 18. Jahrhunderts*, hg. von Frank Günter Zehnder und Werner Schäfke, Ausst.-Kat. Schloss Augustusburg (Brühl), u. a. 13.5.–1.10.2000, (Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche, Bd. 5), Köln 2000, Abb. 2.

¹⁶¹⁵ OIOTMAN Bd.6, S. 194.

¹⁶¹⁶ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „34/ Peter Joseph v. Sierstorpf Ep. Antw. das kleine Bild mit Hermelin stammt aus Kendenich. Durch Maler Halm restaurieren lassen für 80 Mark bezahlt Juli 10 ph[otographiert M. W.] 9/8 11 (21)“.

¹⁶¹⁷ Eine Variante dieses Porträts befindet sich im Besitz der Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds: Inventarnummer KGStF19, vgl. SCHÄFKE 2006, S. 413 f.

¹⁶¹⁸ Im Nachlassverzeichnis des Herrn Anton Joseph v. Bianco (†1855) geführt unter Nr. „896 Kniestück, ein im Armsessel sitzender Geistlicher, ober rechts das Wappen der Familie von Franken-Sierstorff, zwanzig Thaler“ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 318.

Das Dreiviertelporträt eines sitzenden Geistlichen nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und graues lockiges nackenlanges Haar. Er trägt ein Talar, ein Rochett und eine Hermelinmozetta. Der Bischofsring und das Brustkreuz vervollständigen die Ausstattung. Ein graublauer Umhang ist leicht über die Schultern gelegt und verdeckt einen Teil der Armlehne. Der rechte Unterarm ruht auf dieser Armlehne, deren geschnitztes Ende er mit seiner rechten Hand locker umfasst. Der linke Arm des Modells ist angewinkelt und vor den Körper geführt. Die linke Hand berührt den Saum der Mozetta und gleichzeitig – im Aufrichtigkeitsgestus – die Brust. Im Hintergrund ist die rotgepolsterte Rückenlehne des Sessels sichtbar, darüber hinaus die Basis und der untere Teil einer Säule und eine goldbraune Draperie, welche die linke Bildhälfte einnimmt. Am rechten Rand des Bildes ist ein schmaler Himmelsausschnitt sichtbar, hier ist das Wappen der Francken-Sierstorppf wiedergegeben.

Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, mehrere Leinwandrisse

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 115 x 94 cm

Rheinischer Privatbesitz

Peter Joseph v. Francken-Sierstorppf¹⁶¹⁹ (1666–1727), Sohn von Andreas v. Francken-Sierstorppf. und Catharina Magdalena (geb. v. Buschmann). Er war Domherrn zu Köln und seit 1707 Bischof von Antwerpen.

B-Rankenbergr-38 Weihbischof Franz Kaspar v. Francken-Sierstorppf, unbekannter Künstler, 1752¹⁶²⁰ (Abb.227)

Ein Halbfigurenbildnis nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und eine weißgepuderte Stutzperücke. Er trägt über dem Rochett eine silbern-violett schimmernde Mozetta mit roten Nähten und Knöpfen. Ein weißer rotunterfütterter Stehkragen und ein Brustkreuz vervollständigen die Kleidung. In seiner linken Hand hält das Modell ein Schriftstück vor sich. Sein rechter Arm hängt locker seitlich des Oberkörpers herab und wird knapp unter dem Ellenbogen vom Bildrand überschritten. Der Hintergrund wird fast vollständig von einer roten Draperie eingenommen, lediglich in der linken oberen Ecke des Bildes wird ein schmaler Himmelsausschnitt sichtbar. Links im Bild, etwa auf Schulterhöhe des Dargestellten, ist das Wappen der Familie Francken-Sierstorppf gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche

Bezeichnet: ætatis 69

1752

9 [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 77 x 61 cm

Rheinischer Privatbesitz

¹⁶¹⁹ OIOTMAN Bd.6, S. 194.

¹⁶²⁰ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „24/ Weihbischof Franz Caspar v. Sierstorppf in lila Chorrock, stammt aus Kendenich. April 1910 von Maler Halm restaurieren lassen für 35 Mark. ph[otographiert M. W.] 9/8 11 (14).

Franz Kaspar v. Francken-Sierstorpf¹⁶²¹ (1683–1770), Sohn von Andreas v. Francken-Sierstorpf und Catharina Magdalena (geb. v. Buschmann). Seit 1724 war er Titularbischof von Rhodiapolis und Weihbischof im Erzbistum Köln, der weiteren war er Domherr zu Köln, Dekan und Kanoniker zu St. Severin zu Köln.

B-Rankenberg-39 Weihbischof Franz Kaspar v. Francken-Sierstorpf¹⁶²², unbekannter Maler, 1766

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weißgepuderte Stutzperücke. Die Kleidung besteht aus einem Rochett und einer blaugrauen Mozetta mit rotem Innenfutter. Ein Brustkreuz und ein Bischofsring vervollständigen seine Ausstattung. Mit seiner rechten Hand berührt er das Brustkreuz. Der Geistliche sitzt auf einem rotgepolsterten Fauteuil, dessen ornamentierte Arm- und Rückenlehne teilweise sichtbar sind. Der graue Hintergrund ist nicht näher gekennzeichnet. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Francken-Sierstorpf gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Übermalungen im Bereich des Unterarms

Bezeichnet: ætatis suæ 83

Anno 1766

Öl auf Leinwand, 87 x 70 cm

Rheinischer Privatbesitz

Franz Kaspar v. Francken-Sierstorpf¹⁶²³ (1683–1770), Sohn von Andreas v. Francken-Sierstorpf und Catharina Magdalena (geb. v. Buschmann). Er war Domherr zu Köln, Dekan und Kanonikus zu St. Severin in Köln und seit 1724 Titularbischof von Rhodiapolis und Weihbischof im Erzbistum Köln.

B-Rankenberg-39I eine Kopie ausgeführt von Anna Seul, 1934 (Abb. 228)

Bezeichnet: cp. Anna Seul 1934

Rückseitig:

Franz Caspar von Francken-Sierstorpf

geb. 1683 † 1770

Epp. Rhodiop. suffragan. Coloniens.

Öl auf Leinwand, 83 x 68 cm

Rheinischer Privatbesitz

¹⁶²¹ OI DTMAN Bd.6, S. 194.

¹⁶²² Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „25/ Weihbischof Franz Caspar v. Sierstopff æt. 83 stammt aus Kendenich. April 1910 vom Maler Halm restaurieren lassen für 45 Mark“.

¹⁶²³ OI DTMAN Bd.6, S. 194.

B-Rankenberg-40 Johann Andreas Freiherr v. Francken-Sierstorpf¹⁶²⁴, Henri François Delgleize, 1722 (Abb. 229)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht und der Blick sind zum Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen, und trägt eine weißgepuderte Stutzperücke. Die Kleidung besteht aus einer schwarzen Soutane, mit einem weißen Beffchen und dem sechsstrahligen Brustkreuz der Kölner Domherren. Die rechte Hand des Modells steckt in einem weißen Handschuh. Sie ist mit der Handfläche nach oben gerichtet und hält einen zweiten Handschuh. Der linke Arm hängt locker neben dem Oberkörper nach unten und ist in über dem Handgelenk durch den Bilderrahmen überschritten. Unter diesem Arm trägt der Herr einen Dreispitz. Im Hintergrund ist eine Landschaft mit Bäumen und bewölktem Himmel zu sehen. In die obere linke Bildecke ist das Wappen der Familie Francken-Sierstorpf gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Retuschen im Bereich der linken Schläfe und im Hintergrund rechts auf Höhe des Ellenbogens.

Bezeichnet: HF DELGLEZE. Fec: Ætatis 26 Ao. 1722

54 [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 86,5 x 67,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Johann Andreas Freiherr v. Francken-Sierstorpf¹⁶²⁵ (1696–1754), Sohn von Johann Theodor Freiherr v. Francken-Sierstorpf und Maria Magdalena Therese (geb. v. Beywegh). Er war seit 1717 Kanoniker an St. Severin in Köln, 1719 zum Priester geweiht, 1723 Domherr in Köln, seit 1724 Kanoniker an St. Maria im Kapitol in Köln. 1730 von Clemens August Erzbischof von Köln zum Generalvikar ernannt. Johannes Andreas Freiherr v. Francken-Sierstorpf ist im Kölner Dom bestattet.

Ahnengalerie der Familie Grootte

B-Rankenberg-41 Mathias v. Duisterloë¹⁶²⁶, P. v. Can[...], wohl die Kopie eines Gemäldes aus dem letzten Viertel 16. Jh. (Abb. 230)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen, braunes kurzes Haar und einen braunen Vollbart. Er trägt eine braune Schube mit schwarzen Streifen im oberen Bereich der Ärmel und einem Pelzkragen. Eine weiße Halskrause vervollständigt die Ausstattung. Sein linker Arm ist angewinkelt und seitlich an den Oberkörper geführt. In seiner linken Hand trägt er ein Paar Handschuhe, von denen allerdings nur die Stulpen zu sehen sind, der Rest ist vom Bilderrahmen überschritten.

¹⁶²⁴ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „19/ Bild des Kanonikus Andreas Sierstorpf, stammt aus Kendenich, Mai 1910 vom Maler Halm restaurieren lassen 65 Mark. ph[otographiert M. W.] 9/8 11 (10)“.

¹⁶²⁵ OIDTMAN Bd.6, S. 194.

¹⁶²⁶ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „45/ Matthias Duisterloë stammt aus Kendenich Mathias von Duisterloë † 1648 Durch Maler Halm im August 1910 restauriert für 70 Mark. Auf Vorderseite steht unter dem Wappen Anno 1662 60 [eine Alters- und Jahresangabe ist nicht zu finden]. Auf der Rückseite P. v. Can. Auf Bild in Kempen Æt. 60 (40) Anno 1588. ist Mathias Duisterloë sen. *1602 Ehemann d. Catharina Jabach sicher Kempener Bilder von Jan v. Aachen [...].“

Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Links oben im Bild ist – etwa auf Augenhöhe des Dargestellten – das Wappen der Familie Duisterloë gemalt.

Leinwand auf Holz doubliert
Bezeichnet: 26 [alte Inventarbezeichnung]
Rückseitig:
Mathias von Duisterloë
geb. 1548 † 1602
Cölner Senator P. v. Can. pinx.
Renov. Frz Halm
Cöln 1910
Öl auf Leinwand, 85 x 69 cm
Rheinischer Privatbesitz

Matthias v. Duisterloë¹⁶²⁷ (1548–1602), er war mit Catharina Jabach verheiratet, Ratsherr der Stadt Köln und Bannerherr der Buntwirkerzunft.

B-Rankenber-42 Catharina v. Duisterloë, Max Volkers Kopie nach einem Gemälde von Hans v. Aachen aus dem Jahre 1588, 1927 (Abb. 231)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick geht in Richtung des Betrachters. Die Dargestellte hat blaue Augen und gescheiteltes Haar. Sie trägt eine weiße Haube, ein schwarzes Kleid mit einer goldenen Kette als Gürtel und darüber einen „Weiten Rock“. Eine weiße Halskrause, weiße Manschetten und zwei goldene Fingerringe mit Edelsteinen vervollständigen ihre Ausstattung. Der rechte Arm der Dame ist vor dem Oberkörper angewinkelt. Mit ihrer rechten Hand berührt sie ihren Bauch. Der linke Arm hängt locker nach unten. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Rechts oben im Bild ist das Wappen der Familie Jabach gemalt.

Bezeichnet: 1588 ætatis 26 27 [alte Inventarnummer]
Rückseitig:
Bildnis der Duisterloë, geb. Jabach
Katharina Jabach 1588 Ætatis 26
gem. von Frans von Aachen anno 1588
Kopie Max Volkers 1927¹⁶²⁸
Fischenich b. Köln
Öl auf Leinwand auf Holz doubliert, 85 x 68 cm
Rheinischer Privatbesitz

¹⁶²⁷ KETTEN, Johann Gabriel von der: Die genealogisch-heraldische Sammlung des Kanonikus Johann von der Ketten in Köln. Abgeschrieben, alphabetisch neu geordnet und mit Ergänzungen versehen von Herbert M. Schleicher, Bd. 1 (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde Nr. 22), Köln 1983, S. 671.

¹⁶²⁸ Archiv Haus Rankenberg. Akten Kendenich Nr. 65: Restaurierung von Gemälden in Kendenich: „1926: [...] Bild der Catharina Duisterloë v. Jabach in Kempen von Max Volkers-Fischenich an Ort und Stelle copieren lassen für 310 M“.

Catharina Jabach (*1562), Tochter von Everhard Jabach und Hiltgen (geb. Wickrade). Sie war mit Matthias v. Duisterloë verheiratet.

B-Rankenberg-43 Heinrich de Grootte¹⁶²⁹, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 17. Jh.? (Abb. 232)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist fast im Profil nach rechts gewendet. Der Blick ist nach rechts gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen, braunes nackenlanges Haar und einen rotbraunen Oberlippen- und Kinnbart. Er trägt ein schwarzes Seidenkoller, dessen Ärmel vorne der Länge nach aufgeknöpft sind, so dass die schwarzen Ärmel des Untergewandes mit einer weißen Spitzenmanschette sichtbar werden. Ein goldener Gürtel und ein Mühlsteinkragen vervollständigen seine Ausstattung. Sein linker Arm ist angewinkelt und in die Hüfte gestemmt. Der rechte Arm hängt seitlich des Körpers nach unten und ist in Höhe des Unterarms durch den Bildrand überschritten. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Links oben im Bild ist über der Schulter des Dargestellten das Allianzwappen der Familien Grootte und Breusegem gemalt.

Leinwand auf Holz doubliert

Bezeichnet: 23 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Heinr. de Grootte

geb. 12. Jan 1585 † 2. Jan 1651,

der Stadt Cöln Rathsherr und Weinmeister

Öl auf Leinwand auf Holz doubliert, 84 x 69 cm

Rheinischer Privatbesitz

Heinrich de Grootte¹⁶³⁰ (1585–1651) Sohn von Niclas de Grootte und Maria (geb. v. Breusegem). Seit 1616 mit Maria Sibylla Duisterloë verheiratet. Ratsherr und Weinmeister zu Köln.

B-Rankenberg-44 Maria Sibylla de Grootte¹⁶³¹, unbekannter Maler, erstes Viertel 17. Jh.? (Abb. 233)

Das Pendant zur vorigen Nummer. Ein ovales Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht im Dreiviertelprofil nach links gewendet. Der Blick ist nach links gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und rotbraunes Haar, das unter eine weiße Spitzenhaube frisiert ist. Sie trägt ein schwarzes Oberkleid mit einer offenen Front, einem Mühlsteinkragen und Spitzenmanschetten. Das schwarze Unterkleid ist mit goldenen Stickereien verziert und hat an der Front eine Knopfleiste. Eine breite Goldkette ist gürtelartig um die Hüfte

¹⁶²⁹ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „49/ und 50/ Eheleute Grootte Duisterloë Bilder stammen aus Kendenich. Heinrich de Grootte g. 12. Januar 1585 † 2. Januar 1651. Der Stadt Köln Ratsherr & Weinmeister u. Maria Sibilla de Grootte geb. v. Duisterloë g. 5. Mai 1597 h 3.5.1666[sic!] † 19. Dezbr. 1636. Durch Maler Halm ließ ich beide Bilder im August 1910 restaurieren. Das Bild des Heinrich für 65 Mark, das d. Sibilla für 70 Mark ph[otographiert M. W.] 9/8 11 (31 u. 32)“.

¹⁶³⁰ KETTEN Bd. 2, S. 340 ff.

¹⁶³¹ Vgl. vorige Nummer.

des Modells gelegt. Perlenohrringe und ein goldenes Armband vervollständigen ihre Ausstattung. Die Arme hängen locker seitlich ihres Oberkörpers herab. Ihr rechter Arm ist im Bereich des Unterarms, der linke in Höhe der Finger durch den Bildrand überschritten. In der linken Hand hält die Dame ein Paar weiße goldgestickte Handschuhe. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Rechts oben im Bild ist auf Augenhöhe der Dargestellten das Allianzwappen der Familien Duisterloë und Jabach gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, auf Holz doubliert

Bezeichnet: 22 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Maria Sibylla de Grootte

geb. v. Duisterloë

g. 5. Mai 1597, h. 3. Mai. 1616

† 19. Dez. 1636

Öl auf Leinwand auf Holz doubliert, 84 x 69 cm

Rheinischer Privatbesitz

Maria Sibylla de Grootte, geb. Duisterloë¹⁶³² (1597–1636), Tochter von Matthias Duisterloë Herr zu Strunden und Catharina (geb. Jabach). Sie war seit 1616 mit Heinrich de Grootte verheiratet.

B-Rankenberg-45 Franz v. Brassart¹⁶³³, unbekannter Maler, 1662 (Abb. 235)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewandt. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen, braunes nackenlanges Haar und einen ergrauten Oberlippen- und Kinnbart. Er trägt die Amtstracht der Kölner Bürgermeister. Sein rechter Arm ist angewinkelt und vor den Oberkörper geführt. In seiner rechten Hand trägt er den weißen Bürgermeisterstab. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Links oben im Bild ist etwas unterhalb der Augenhöhe des Dargestellten das Wappen der Familie Brassart gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Leinwand doubliert

Bezeichnet: Anno 1662

Æt 60

25 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Franz v. Brassart

geb. 18 Feb. 1598, 4. Aug. 1671

Pannierherr u. Bürgermeister v. Cöln.

Öl auf Leinwand, 80 x 65,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

¹⁶³² KETTEN Bd. 2, S. 342.

¹⁶³³ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „53/ u. 54 Eheleute Brassart – Jabach Porträts stammen aus Kendenich Anno 1662 æt. 60 Franz von Brassart g. 18.2.1602 † 4. Aug 1671 Pannierherr u. Bürgermeister in Köln. Helene v. Brassart geb. v. Jabach g 1608 † 30.5. 1662 h 16 März 1629. Durch Maler Halm im August 1910 restaurieren lassen. Das Bild des Franz für 60, das der Helene für 70 Mark. ph[otographiert M. W.] 9/8 11 (35 u. 36)“.

Franz v. Brassart¹⁶³⁴ (1598–1671), Sohn von Franz Brassart sen. und Agathe (geb. Mertzenich). Seit 1629 war er mit Helene Jabach verheiratet. Er wurde zwischen 1651 und 1669 mehrfach zum Bürgermeister der freien Reichsstadt Köln gewählt.

B-Rankenberg-46 Helene Brassart¹⁶³⁵, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1662 (Abb. 236)

Pendant zur vorhergehenden Nummer. Ein ovales Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen, dunkelbraunes Haar, das seitlich in Locken gelegt ist. Sie trägt eine kleine, schwarze Haube, ein schwarzes Kleid mit dreiviertellangen Ärmeln und ein weißes Hemd mit gebauschten Puffärmeln. Ein weiter Kragen mit gradem Abschluss bedeckt ihre Schultern und ihre Brust. Er ist mittig mit einer großen Brosche geschmückt. Eine goldene Halskette, goldene Armbänder und ein Ring vervollständigen die Ausstattung. Der rechte Arm der Dame ist angewinkelt. Mit den Fingerspitzen ihrer rechten Hand berührt sie leicht den Bauch. Der linke Arm hängt locker nach unten und wird in Höhe des Handgelenks vom Bildrand überschritten. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Rechts oben im Bild ist auf Augenhöhe der Dargestellten das Wappen der Familie Jabach gemalt.

Leinwand auf Holz doubliert

Bezeichnet: 24

Rückseitig:

Helene v. Brassart, g. v. Jabach

**1608 † 30. Oct. 1662, h. 16. März 1629*

Renov. Franz Halm

Cöln 1910.

Öl auf Leinwand, 81 x 65,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Helene Brassart¹⁶³⁶ (1608–1662), Tochter von Everhard Jabach und Anna (geb. Reuters). Seit 1629 war sie mit Franz Brassart verheiratet.

B-Rankenberg-47 Heinrich v. Groote¹⁶³⁷, unbekannter Maler, undatiert, letztes Viertel 17. Jh. (Abb. 237)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen, braunes, halblanges Haar und einen dünnen Oberlippenbart. Er trägt die Amtsrobe der Kölner Bürgermeister. Sein linker Arm ist angewinkelt und neben den Körper geführt. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Links oben im Bild ist über der

¹⁶³⁴ SCHLEICHER 1982, S. 96.

¹⁶³⁵ Vgl. vorige Nummer.

¹⁶³⁶ SCHLEICHER 1982, S. 96 u. KETTEN Bd. 3, S. 48.

¹⁶³⁷ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „51/ u. 52/ Eheleute Groote – Brassart Bilder stammen aus Kendenich. Heinrich de Groote g. 24. Januar 1629 † 12. Juni 1694 Bürgermeister von Köln Anna de Groote geb. v. Brassart g. 7. Dezember 1633 h 15.1.1658 † 15. Dezember 1666. Durch Maler Halm im August 1910 restaurieren lassen für zusammen 120 Mark. ph[otografiert M. W.] 9/8 11 (33 u. 34)“.

Schulter des Dargestellten das Allianzwappen der Familien Grootte und Duisterloë gemalt.

feine Krakeliüren auf der gesamten Bildfläche

Bezeichnet: 31 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Heinrich de Grootte

geb. 29. Juni 1629 † 12. Juni 1694

Bürgermeister v. Cöln

Öl auf Leinwand auf Holz doubliert, 87 x 67 cm

Rheinischer Privatbesitz

Heinrich de Grootte¹⁶³⁸ (1629–1694) Sohn von Heinrich de Grootte und Maria Sibylla (geb. Duisterloë). Seit 1658 in erster Ehe mit Anna Brassart, dann ab 1669 in zweiter Ehe mit Anna Elisabeth Fourment verheiratet. Er wurde 1676 und 1679 zum Bürgermeister der freien Reichsstadt Köln erwählt.

B-Rankenber-48 angeblich Anna de Grootte¹⁶³⁹, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1700. (Abb. 238)

Ein ovales Halbfigurenporträt leicht nach rechts, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick geht rechts an dem Betrachter vorbei. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes in die Höhe frisiertes Haar, das mit rosa Bändern durchflochten ist. Sie trägt ein rosafarbenes Kleid mit Spitzeneinsatz an Dekolleté und Ärmeln. Ein blauer Umhang ist um ihre Schultern und schärpenartig vor ihrem Oberkörper drapiert. Der Umhang und Kleid sind mit Brillantagraffen geschmückt. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Rechts oben im Bild ist das Allianzwappen der Familien Brassart und Jabach gemalt.

Bezeichnet: 30 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Anna v. Grootte, geb. v. Brassart

geb. 7. Dez. 1633 h 15. Jan. 1658 † 15. Dez. 1666

Öl auf Leinwand auf Holz doubliert, 82 x 66,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Angeblich Anna de Grootte, geb. v. Brassart¹⁶⁴⁰ (1633–1666), Tochter von Franz Brassart und Helene Jabach. Seit 1658 mit Heinrich de Grootte verheiratet. Diese Zuschreibung ist trotz der aufgemalten Wappen aufgrund der Kleidung und der Haartracht zweifelhaft. Stilistisch um 1700 zu datieren. Vielleicht handelt es sich um ihre Schwiegertochter Agathe de Grootte, geb. Junckersdorff (1680–1750) zu deren Porträt (Nummer angeben) eine Ähnlichkeit besteht oder die zweite Ehefrau des Heinrich de Grootte Anna Elisabeth (geb. Fourment, 1649–1700).

¹⁶³⁸ KETTEN Bd. 2, S. 343 u. SCHLEICHER 1987, S. 184.

¹⁶³⁹ Vgl. vorhergehende Nummer.

¹⁶⁴⁰ KETTEN Bd. 2, S. 343.

B-Rankenberg-49 Franz de Groot¹⁶⁴¹, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 239)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und braunes langes Haar, das in Locken auf seine Schultern fällt. Er trägt die Amtsrobe der Kölner Bürgermeister. Sein linker Arm ist seitlich des Köpers angewinkelt. Seine linke Hand stützt sich auf den weißen Amtsstab. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Links oben im Bild ist das Allianzwappen der Familien Groot und Brassart gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Leinwand auf Holz doubliert

Bezeichnet: 35 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Franz de Groot

Geb. 15 Juni 1661, 1 März 1721.

Bürgermeister von Cöln

Öl auf Leinwand auf Holz doubliert, 82 x 66 cm

Rheinischer Privatbesitz

Franz de Groot¹⁶⁴² (1661–1721), Sohn von Heinrich de Groot und Anna (geb. Brassart). Er heiratete 1704 Agathe v. Junckersdorff. Zwischen 1713 und 1720 war er mehrfach Bürgermeister der freien Reichsstadt Köln.

B-Rankenberg-50 Agathe de Groot, Franz Halm, Kopie nach einer Miniatur, 1914 (Abb. 240)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht leicht nach links gewendet. Die Dargestellte hat braune Augen und weißgepudertes Haar, das glatt nach hinten frisiert ist. Sie trägt ein hellblaues Kleid mit Spitzenvolants an den Ärmeln und einen blauen pelzverbrämten Umhang. Ein schwarzer Halsschmuck, Ohrringe und eine Haarnadel vervollständigen die Ausstattung. Die beiden Arme sind vor dem Oberkörper angewinkelt und stecken in einem rotbraunen Pelzmuff. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Rechts oben im Bild ist das Allianzwappen der Familien Junckersdorff und Snellen gemalt.

Bezeichnet: 34 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Agatha de Junckersdorf

filia Francisci et Ursulae Richmodis

de Snellen

nata 31 May 1680 † 23 Oct 1750

uxor Francisci de Groot

8 Juni 1704.

Gemalt von Franz Halm in Cöln

¹⁶⁴¹ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „55/ Franciscus de Groot Bild stammt aus Kendenich. [...] geb. 15 Juli 1661 † 5 März 1721 Bürgermeister zu Cöln 1713, 16, 19. Durch Maler Halm im August 1910 restaurieren lassen für 70 Mark. ph[otographiert] 9/8 11 (37)“.

¹⁶⁴² KETTEN Bd. 2, S. 342.

*im Octob. des großen Kriegsjahrs 1914
nach einer Original-Miniatur
Öl auf Leinwand auf Holz doubliert, 84 x 69 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Agathe de Grootte, geb. v. Junckersdorff¹⁶⁴³ (1680–1750), Tochter von Franz v. Junckersdorff und Ursula Richmodis (geb. Snellen). Seit 1704 war sie mit Franz de Grootte verheiratet.

B-Rankenber-51 Nicolaus de Grootte¹⁶⁴⁴, unbekannter Maler, undatiert, letztes Drittel 17. Jh. (Abb. 241)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaugraue Augen und graues, gescheiteltes schulterlanges Haar. Er trägt einen blauen Morgenmantel mit goldenem Blumenmuster und einem rosa Innenfutter und dazu eine weiße Spitzenkrawatte. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, wird aber links im Bild von einer roten Draperie eingenommen. Links im Bild ist das Allianzwappen der Familien Grootte und Duisterloë gemalt.

Bezeichnet: 16 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Nicolas de Grootte

g. 12 März 1631 † 12 Aug. 1669

Kreuzbruder

Renov. Franz Halm

Cöln 1910

Öl auf Leinwand, 82 x 66,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Nicolaus de Grootte¹⁶⁴⁵ (1631–1669), Sohn von Heinrich de Grootte und Maria Sibylla (geb. Duisterloë) Mönch bei den Kreuzbrüdern. Aufgrund des Porträtstils und der Art der Kleidung wäre eine Identifizierung als Jacobus de Grootte¹⁶⁴⁶ (1627–1681) schlüssiger, vgl. (B-Rankenber-58)

Porträts weitere Mitglieder der Familie Grootte

B-Rankenber-52 Maria Franz Jacob Gabriel v. Grootte, unbekannter Maler, undatiert, Mitte 18. Jh. (Abb. 242)

Ein Halbfigurenbildnis nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt weißgeputzte Zopfperücke. Seinen Kleidung besteht aus einem schwarzen Justaucorps mit reichen

¹⁶⁴³ Ebd.

¹⁶⁴⁴ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „Nicolaus de Grootte, [...] stammt aus Kendenich. Nicolaus de Grootte g. 12. März 1631 † 12 Aug. 1669. Durch den Maler Halm im August 1910 restauriert für 60 Mark. ph[otographiert M. W.] 9/8 11 (30)“.

¹⁶⁴⁵ KETTEN Bd. 2, S. 343.

¹⁶⁴⁶ Ebd.

Goldstickereien, einer Weste aus Brokatstoff und einem weißen Hemd mit Halsbinde und Jabot. Sein linker Arm ist seitlich des Oberkörpers angewinkelt und die Hand in die Weste gesteckt. Hier werden die Spitzenmanschetten des Hemdärmels sichtbar. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In der oberen rechten Ecke des Bildes ist das Allianzwappen der Familien Grootte und Junckersdorff gemalt.

Farbrisse, Retuschen und Leinwandbruch
Bezeichnet: 4 [alte Inventarnummer]
Maria Franciscus Jacobus Gabriel de Grootte
natus 1721 d. 12. Juni
Öl auf Leinwand, 81 x 67 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maria Franz Jacob Gabriel von Grootte¹⁶⁴⁷ (1721–1791/92), Sohn von Franz v. Grootte und Agathe (geb. v. Junckersdorff). Seit 1749 mit Ursula Columba v. u. z. Pütz verheiratet. Zwischen 1756 und 1790 mehrfach Bürgermeister der freien Reichsstadt Köln. Herr auf Kendenich und den freien Reichsgütern Thurn und Wolfskeel zu Sinzig.

B-Rankenberg-53 Maria Ursula Columba v. Grootte, unbekannter Maler, undatiert, Mitte 18. Jh. (Abb. 243)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist en face wiedergegeben. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und weißgepudertes, zurück frisiertes Haar, welches in langen Locken auf den Rücken fällt. Sie trägt ein silbernes Kleid mit Spitzeneinsatz und Goldstickereien am Dekolleté und dazu einen blauen Umhang mit Goldfransen. Brillantohrringe und Brillantaigretten vervollständigen ihre Ausstattung. Der dunkelbraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Ecke des Bildes ist das Allianzwappen der Familien Pütz und Daemen gemalt.

Retuschen und kleine Farbabplatzungen.
Bezeichnet: 3 [alte Inventarnummer]
Maria Ursula Columba zum Pütz
nata 1734. 30 Xbris
Öl auf Leinwand, 81,5 x 68 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maria Ursula Columba v. Grootte, geb. zum Pütz¹⁶⁴⁸ (1734–1768), Tochter von Johann Kaspar v. u. z. Pütz und Maria Anna Theresia (geb. Daemen). Seit 1749 mit Franz Jacob Maria Gabriel v. Grootte verheiratet.

B-Rankenberg-54 Maria Franz Jacob Gabriel v. Grootte¹⁶⁴⁹, unbekannter Maler, undatiert, zwischen 1756–1768 (Abb. 244)

¹⁶⁴⁷ Ebd., S. 344 u. SCHLEICHER 1987, S. 186.

¹⁶⁴⁸ KETTEN Bd. 2, S. 344 u. SCHLEICHER 1987, S. 186 f.

¹⁶⁴⁹ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „1/ u. 2/ Die Porträts der Eheleute v. Grootte/ zum Pütz, die in meiner Cölner Wohnung hängen, habe ich am 10 Juli 1906 von der Elendskirche käuflich erworben für 50 Mark, ihr Rahmen durch Frau Frechen kostete [am] 13/10

Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weißgepuderte Zopfperücke. Die Kleidung besteht aus einem weißen Hemd mit Halsbinde, Spitzenjabot und Spitzenmanschetten. Darüber trägt das Modell die Amtstracht der Bürgermeister der freien Reichsstadt Köln. Den dazugehörigen Stab hält er in der linken Hand, des an den Körper angewinkelten Armes. Der obere Rand des Bildes wird von einer blauen Draperie mit goldenen Fransen eingenommen. Der Hintergrund ist braungrau und nicht weiter gekennzeichnet. Auf der rechten Bildseite ist unterhalb der Draperie das Wappen der Familie Grootte gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche

Bezeichnet: Rückseitig:

Maria Franz Jacob Gabriel

Reichsedeler von Grootte

zu Kendenich geb. 1721 † 1792

der Stadt Cöln Bürgermeister

h. 1749

renov. Frz Halm

Cöln 1910

Öl auf Leinwand, 82 x 70 cm

Rheinischer Privatbesitz

Maria Franz Jacob Gabriel von Grootte¹⁶⁵⁰ (1721–1792), Sohn von Franz v. Grootte und Agathe (geb. v. Junckersdorff). Seit 1749 war er mit Ursula Columba v. u. z. Pütz verheiratet. Er war zwischen 1756 und 1790 dreizehnmal regierender Bürgermeister der freien Reichsstadt Köln, zudem Herr auf Kendenich und der freien Reichsgüter Thurn und Wolfskeel zu Sinzig.

B-Rankenberg-55 Maria Ursula Columba v. Grootte, unbekannter Maler, undatiert, zwischen 1756–1768 (Abb. 245)

Pendant zur vorigen Nummer. Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist nur leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und gepudertes Haar, das locker nach hinten frisiert ist. Sie trägt höfische Galakleidung (Grande parure): Der rote Manteau ist mit einem Hermelinbesatz an den Säumen und goldbestickten Applikationen geschmückt. Der goldene Stecker ist an der Front mit rosa Schleifen dekoriert. Die Juppe ist aus einem goldfarbenen, bestickten Stoff gearbeitet. Im Bereich des Dekolletés wir ein Spitzeneinsatz bzw. die Spitze des Hemdes sichtbar. Den Abschluss der Ärmel bilden Volants aus Spitze (Engageantes). Ein blauer gebauschter Seidenumhang liegt über der rechten Schulter des Modells und verdeckt ihren Oberarm. Mit der rechten Hand fasst sie den Stoff auf Schulterhöhe. Ein Teil des Umhangs flattert über der linken Schulter der Dame, ein anderer Teil ist zwischen der Hüfte und ihrem linken Arm nach vorne gezogen und verdeckt den linken Unterarm. Neben einer rosa Halsschleife trägt die Dargestellte ein Paar Diamantohrringe und eine mit

[19]06 35 Mark. Ließ dieselben durch den Maler Halm nochmals restaurieren und Einlagen zu den Rahmen machen am 11. Februar 1910 bezahlt mit 160 Mark. Im April 1911 neue Goldrahmen drummachen lassen¹⁸ Mark. 273 Mark“.

¹⁶⁵⁰ KETTEN Bd. 2, S. 344 u. SCHLEICHER 1987, S. 186.

Perlen bzw. Diamanten besetzte Aigrette mit roten Federn im Haar. Oben wird das Bild von einer grünlichen Draperie mit goldenen Borten begrenzt. Der braungraue Hintergrund ist ansonsten nicht weiter gekennzeichnet. Auf der linken Bildseite ist etwa in Schulterhöhe der Dargestellten das Allianzwappen der Familien Grootte und Pütz gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche

Bezeichnet: Rückseitig:

Maria Ursula Columba v. Grootte

geb. zum Pütz g. 1734 † 1768. h. 1749

Öl auf Leinwand, 82 x 70 cm

Rheinischer Privatbesitz

Maria Ursula Columba v. Grootte, geb. zum Pütz¹⁶⁵¹ (1734–1768), Tochter von Johann Kaspar v. u. z. Pütz und Maria Anna Theresia (geb. Daemen). Seit 1749 war sie mit Franz Jacob Maria Gabriel v. Grootte verheiratet.

B-Rankenberg-56 Eberhard Anton v. Grootte, Gerhard Fischer, kopiert nach einer Miniatur, 1926 (Abb. 246)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen und weißgepudertes, gelocktes Haar. Er trägt einen violetten Rock, eine lila Weste und ein weißes Hemd mit einer Spitzenkrawatte. Der blaugraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Links im Bild befindet sich das Wappen der Familie Grootte.

Bezeichnet: Rückseitig:

Everhard Anton Joseph Edler von Grootte

zu Kendenich, Dransdorf u. Fürstl. Thurn und

Taxischer Ober-Postmeister, später Königl. Preuss. Post-

Direktor zu Köln † 22 Juni 1820

Gemalt v. Gerh. Fischer in Köln im Juni 1926 nach einer Original-Miniatur.

Öl auf Leinwand, 63,5 x 52,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Everhard Anton Joseph Edler von Grootte zu Kendenich¹⁶⁵² (1756–1820), Sohn von Maria Franz Jacob Gabriel v. Grootte und Maria Ursula (geb. zum Pütz). Seit 1784 verheiratet mit Henriette v. Becker.

B-Rankenberg-57 Henriette v. Grootte, Franz Halm, Kopie nach einer Miniatur von Kuntze aus dem Jahr 1788, 1916 (Abb. 247)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und weißgepudertes, hochtoupirtes Haar. Die Hochfrisur umrahmt ihren Kopf und fällt in einigen Korkenzieherlocken auf ihre Schultern. Sie trägt ein weißes Kleid mit einem Kragen aus Spit-

¹⁶⁵¹ KETTEN Bd. 2, S. 344 u. SCHLEICHER 1987, S. 186 f.

¹⁶⁵² KETTEN Bd. 2, S. 345 u. SCHLEICHER 1987, S. 188.

zenvolants. An der Front des Kleides ist eine rosa Schleife angebracht. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Rechts im Bild ist das Allianzwappen der Familien Groote und Becker gemalt.

*Bezeichnet: Ao 1788
13 [alte Inventarnummer]*

Rückseitig:

Maria Henriette v. Becker

geb. 14. Sept. 1759, † 27. April 1815

Erbin von Kitzburg u. Immendorf, heirat. 16. Nov. 1784

Everhard Anton Jos. von Groote zu Kendenich, † 22. Juli 1820

gemalt von Franz Halm in Cöln im März des grossen Kriegsjahrs 1916

nach einer Originalminiatur von Kuntze aus dem Jahr 1788

Öl auf Leinwand, 63,5 x 52,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Henriette Walburga v. Groote, geb. v. Becker¹⁶⁵³ (1759–1815), Tochter von Franz v. Becker und Ursula (geb. v. Herwegh). Seit 1784 verheiratet mit Everhard Anton Joseph v. Groote.

B-Rankenbergs-58 Jacob de Groote, unbekannter Maler, undatiert, letztes Viertel 17. Jh.¹⁶⁵⁴ (Abb. 248)

Eine Halbfigurenbildnis nach rechts, der Kopf ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und braunes, langes Haar, das in der Mitte gescheitelt ist. Er trägt einen graugrünen Justaucorps mit goldenen Knöpfen und eine entsprechende Weste. An den Ärmeln ist das weiße Hemd mit Spitzenmanschette zuerkennen. Eine Spitzenkrawatte vervollständigt die Ausstattung. In seiner rechten Hand hält der Dargestellte dem Betrachter ein Schriftstück entgegen. Die Inschrift ist jedoch nicht zu entziffern. Die linke Hand ist in die Weste geschoben. Auf der linken Seite des Bildes ist ein mit rotem Stoff bedeckter Tisch zusehen, auf dem ein Totenschädel ruht. Der Hintergrund wird von einer rotbraunen Draperie eingenommen und ist ansonsten nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Bildecke ist das Allianzwappen der Familien Groote und Duisterloë gemalt.

Starke Übermalungen im Bereich des Gesichts, senkrechter, mittig verlaufender Spannungsriss in der oberen Hälfte des Bildes

Bezeichnet: 26 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Jacobus de Groote

natus 16 Jun. 1627

† 1 October 1691 Fundator

¹⁶⁵³ Ebd.

¹⁶⁵⁴ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „3/ Bild d. Jacobus de Groote. Am 10 Juli 1906 wie Nr. 1 u. 2 [Porträts Eheleute Groote/Pütz, vgl. Fußnote 1079] von d. Elendskirche erworben ohne besondere Vergütung. Mißglückte Wiederherstellung durch Frau Frechen am 31/5 1906 eingeschlossen in N. 1. u. 2. herrichten durch Maler Halm 1906 [für] 5 [Mark] im Mai 1908 [für] 36 [Mark, zusammen:] 41 [Mark], ph[otographiert] 9/8 11 (1).“ Aufgrund der Herkunft aus der Elendskirche, dem Motiv des Totenkopfes und der rückwärtigen Inschrift das den Dargestellten als Stifter ausweist, ist das Bild wohl anlässlich des Todes des Stifters (†1691) entstanden.

Öl auf Holz, 40 x 30 cm
Rheinischer Privatbesitz

Jacobus de Grootel¹⁶⁵⁵ (1627–1681), Sohn von Heinrich de Grootel und Sibylla (geb. Duisterloel). Er verstarb unverehelicht und stiftete 30.000 Reichstaler zur Unterstützung sozialer und kultureller Zwecke.¹⁶⁵⁶

B-Rankenbergr-59 Everhard Antonius von Grootel¹⁶⁵⁷, Peter Augustin Schmitz, 1735 (Abb. 249)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und gepudertes, langes Haar. Er trägt einen mit rotem Samt gepolsterten Kürass, darüber einen grünen Justaucorps mit goldenen Tressen und einen roten Umhang, der über seine rechte Schulter drapiert ist. Eine weiße Spitzenkrawatte und weiße Spitzenmanschetten vervollständigen seine Ausstattung. Seinen linken Arm hat der Dargestellte angewinkelt und berührt mit der linken Hand seine Brust. Der Hintergrund wird durch eine rote gebauschte Draperie eingenommen. Oben links im Bild ist auf der Höhe der Stirn des Dargestellten das Allianzwappen der Familien Grootel und Junckersdorff gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche
Bezeichnet: Everhardus Antonius Jacobus Baltasar de Grootel
Natus 1718 die 11 Septembris
Rückseitig:
Everhard Anton Jacob Baltasar
de Grootel
g. 11. Sep. 1718 † 2 Jan. 1796
P. A. Schmitz 1735
Renov. Franz Halm
Cöln 1796
Öl auf Leinwand, 85 x 68 cm
Rheinischer Privatbesitz

Everhard Anton Jacob Baltasar v. Grootel¹⁶⁵⁸ (1718–1796), Sohn v. Franz v. Grootel und Agathe (geb. v. Junckersdorff). Er war Kanonikus zu St. Gereon, Maria im Kapitol und St. Severin.

¹⁶⁵⁵ KETTEN Bd. 2, S. 343.

¹⁶⁵⁶ KLUG, Clemens: *Die Familie von Grootel. Über mehrere Jahrhunderte in Köln angesehen und einflußreich*. Hürth 1988, S. 14 f.

¹⁶⁵⁷ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „47/ Everhardus de Grootel (das Kinderbildnis) stammt aus Kendenich. P. A. Schmitz 1735. Everhardus Antonius Jacobus Balthasar v. Grootel (Mutter v. Junckersdorff) geb. 11. Sep. 1718 † 6. Jan 1796. Durch den Maler Halm im August 1910 restauriert für 60 Mark. Auf der Vorderseite steht und sind: Evergardus Antonius Jacobus Balthasar de Grootel Natus 1718 die 11 Septembris.“

¹⁶⁵⁸ KETTEN Bd. 2, S. 342 u. SCHLEICHER 1987, S. 183.

B-Rankenberg-60 Everhard v. Grooten¹⁶⁵⁹, unbekannter Maler, undatiert, Mitte 18. Jh. (Abb. 250)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und eine weißgepuderte Stutzperücke. Er trägt eine schwarze Soutane und ein schwarzes Beffchen mit weißem Rand. An den Ärmeln der Soutane sind die weißen Manschetten des Hemdes sichtbar. Seinen rechten Arm hält er angewinkelt vor den Oberkörper. In seiner rechten Hand trägt er einen schwarzen Dreispitz. Der Hintergrund wird von einem bewölkten Himmel eingenommen. In die linke, obere Ecke des Bildes ist das Allianzwappen der Familien Grooten und Junckersdorff gemalt.

*Bezeichnet: Everhardus Antonius Jacobus Balthasar
de Grooten natus 1718 11 Septembris
Öl auf Leinwand, 81 x 68 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Everhard Anton Jacob Baltasar v. Grooten¹⁶⁶⁰ (1718–1796), Sohn v. Franz v. Grooten und Agathe (geb. v. Junckersdorff). Kanonikus zu St. Gereon, Maria im Kapitol und St. Severin.

B-Rankenberg-61 Maria Franz Jacob Gabriel von Grooten als Jugendlicher¹⁶⁶¹, Peter Augustin Schmitz, 1735 (Abb. 251)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und gepudertes schulterlanges Haar, welches in Locken nach hinten frisiert ist. Er trägt eine mit rotem Samt gepolsterte Rüstung und einen blauen Umhang, der über seine linke Schulter drapiert ist. Eine weiße Spitzenkrawatte, weiße Spitzenmanschetten und ein Degen an einem roten Hüftgürtel vervollständigen seine Ausstattung. Seine rechte Hand hat der Dargestellte in die Hüfte gestemmt, der linke Arm ist durch die Draperie verdeckt. Der Hintergrund wird durch einen bewölkten Himmel eingenommen. Links im Gemälde bildet ein Säulenschaft mit Basis und Postament den seitlichen Abschluss. Oben links ist auf der Höhe der Stirn des Dargestellten das Allianzwappen der Familien Grooten und Junckersdorff gemalt.

*Leinwanddoublierung und Leinwandriss
Bezeichnet: Maria Franciscus Jacob Gabriel de Grooten
Natus 1721 Die 12 Juny*

¹⁶⁵⁹ Ein weiteres Porträt des Everhard Anton v. Grooten befand sich 1916 in der Elendskirche in Köln: „gemalt v. J. J. Schmitz. Öl auf Leinwand, oval 70/85 cm. Ein länglicher Kopf mit kurzer Perücke; Beffchen und Orden vor der Brust. Daneben das Grooten'sche und Junckersdorff'sche Wappen und die Bezeichnung: Natus 1718, 11 Septembris. J. J. Schmitz pinxit 1786“ zitiert nach: CLEMEN 1916, S. 323.

¹⁶⁶⁰ KETTEN Bd. 2, S. 342 u. SCHLEICHER 1987, S. 183.

¹⁶⁶¹ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „48/ Mar. Franz Jacob Gabriel de Grooten (das Kinderbildnis) stammend aus Kendenich. Peter Augustin Schmitz Franz Jacob Maria Gabriel Reichsedler von Grooten zu Kendenich g. 12. Juni 1721 † 16 September 1792. Durch Maler Halm im August 1910 restauriert für 60 Mark. auf der Vorderseite: Maria Franz Jacob Gabriel De Grooten. Natus 1721 die 12 Juny“.

Rückseitig:

Franz Jacob Maria Gabriel de Groot

geb. 12 Juni 1721 † 16 Sep. 1792

P. A. Schmitz 1735

renov. Franz Halm 1910

Öl auf Leinwand, 81 x 68 cm

Rheinischer Privatbesitz

Franz Jacob Maria Gabriel von Groot¹⁶⁶² (1721–1792), Sohn von Franz v. Groot und Agathe (geb. v. Junckersdorff). Seit 1749 war er mit Ursula Columba v. u. z. Pütz verheiratet. Zwischen 1756 und 1790 dreizehnmal regierender Bürgermeister der freien Reichsstadt Köln. Herr auf Kendenich und den freien Reichsgütern Thurn und Wolfskeel zu Sinzig.

¹⁶⁶² KETTEN Bd. 2, S. 344 u. SCHLEICHER 1987, S. 186 f.

Porträts der Familie Bianco

B-Rankenberg-62 Franz Johann Anton v. Bianco, Johann Jacob Schmitz¹⁶⁶³, undatiert, ca. 1785¹⁶⁶⁴ (Abb. 252)

Ein Halbfigurenporträt fast frontal, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weißgepuderte Zopfperücke. Die Kleidung besteht aus einem schwarzen Justaucorps mit Goldstickereien an den Aufschlägen und den Vorderkanten und einer gelben Weste. Das weiße Hemd hat Spitzenmanschetten und ein Spitzenjabot und wird mit einer Halsbinde getragen. Beide Arme sind seitlich des Körpers angewinkelt. Sein rechter Arm ist vor den Oberkörper geführt. Den linken Unterarm hat er auf einem seitlichen Tisch abgestützt. Ein Brillantring zierte den kleinen Finger seiner linken Hand. Im Bildhintergrund ist rechts die Rückenlehne des Rokokostuhls sichtbar auf dem der Dargestellte sitzt. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere, linke Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Bianco gemalt. In das rechteckige Bind sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

Bezeichnet: 12 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Joh. Anton v. Bianco

g. 1725 † 1796, h 1747

Stimmeister in Cöln

Renov. Frz. Halm

Cöln 1910

Öl auf Leinwand, 82 x 67 cm

Rheinischer Privatbesitz

Franz Johann Anton v. Bianco¹⁶⁶⁵ (1725–1796), Sohn von Lorens Anton Bianco und Anna Catharina (geb. Cominot). Seit 1747 war er mit Maria Magdalena Tils verheiratet. Er war Stimmeister und Kammer-Assessor und wurde 1763 in den Reichsadelstand erhoben.

B-Rankenberg-63 Maria Magdalena v. Bianco, Johann Jacob Schmitz, undatiert, ca. 1785 (Abb. 254)

Ein Halbfigurenporträt fast frontal, das Gesicht und der Blick sind auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und weißgepudertes Haar, das zu einer Hochfrisur gearbeitet ist und in Rolllocken auf ihre Schultern fällt. Sie trägt Spitzenhaube (Dor-meuse), ein goldbraunes Kleid und einen silber-blauen Caraco mit üppigem Spitzenbesatz. Eine Perlenkette mit einem Bildnismedaillon, Armbänder und mehrere Brillantringe vervollständigen ihre Ausstattung. Ihre Arme sind angewinkelt und die Hände vor dem

¹⁶⁶³ Das Gemälde kann aufgrund einer Skizze im Skizzenbuch im Wallraf-Richartz-Museum dem Maler Johann Jacob Schmitz zugeschrieben werden.

¹⁶⁶⁴ Im Nachlassverzeichnis des Herr Anton Joseph v. Bianco (†1855) geführt unter Nummer „855 zwei Oelbilder, Portraits des achtzehnten Jahrhunderts mit den Wappen der Familien von Bianco und von Tils, wahrscheinlich die Großeltern des Herrn von Bianco zwölf Thaler“, Archiv Haus Rankenberg, Akten Ken- denich Nr. 318.

¹⁶⁶⁵ OIOTMAN Bd.2, S. 84.

Oberkörper übereinandergelegt. In ihrer rechten Hand hält sie zwischen Ring und Mittelfinger einen zusammengeklappten Fächer. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere, rechte Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Tils gemalt. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

Bezeichnet: 10 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Maria Magdalena v. Bianco

geb. v. Tils g. 1727, † 1809, h 1747

Öl auf Leinwand, 82 x 67 cm

Rheinischer Privatbesitz

Maria Magdalena v. Bianco¹⁶⁶⁶ (1727–1809), Tochter von Johann Jakob Tils und Maria Elise (geb. Breidbach). Seit 1747 mit Franz Johann Anton v. Bianco verheiratet.

B-Rankenbergr-64 Johann Anton Jakob v. Bianco¹⁶⁶⁷, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1795¹⁶⁶⁸ (Abb. 256)

Ein Halbfigurenbildnis nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und weißgepudertes Haar. Dieses ist in der Stirn kurzgeschnitten, seitlich jedoch auf Höhe der Ohren horizontal eingeschlagen und erinnert so noch an die Zopfperücken des 18. Jahrhunderts. Er trägt ein goldbesticktes, braunes Justaucorps, eine ebenso bestickte silberne Weste und eine Spitzenkrawatte. Ein Degen vervollständigt seine Ausstattung. Beide Arme sind seitlich des Körpers angewinkelt. Unter seinem linken Arm trägt er einen Dreispitz. Die rechte Hand ist im Bauchbereich in die Weste geschoben. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die oberen linken Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Bianco gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Farbzusammenziehungen

Bezeichnet: Rückseitig:

Joh. Anton Jakob von Bianco

Syndikus der freien Reichsstadt

Cöln

geb. 1755 † 1823

Renov. Frz. Halm

Cöln 1910

Öl auf Leinwand, 82 x 67 cm

Rheinischer Privatbesitz

¹⁶⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁶⁷ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „62/ Joh. Anton Jakob v. Bianco g 1753 † 1823 durch Biancische Erbschaft 1855 auf meinen Großvater gekommen. durch Maler Halm im September 1910 restaurieren lassen für 55 Mark. ph[otographiert M. W.] 9/8 11 (48)“.

¹⁶⁶⁸ Im Nachlassverzeichnis des Herrn Anton Joseph v. Bianco (†1855) geführt unter Nr. „856 Zwei Oelbilder, - Portraits des achtzehnten Jahrhunderts, anscheinend die Eltern des Herrn von Bianco, -zwölf Thaler“, vgl. Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 318, Nr. 856.

Johann Anton Jakob von Bianco¹⁶⁶⁹ (1753–1823), Sohn von Franz Joseph Anton v. Bianco und Maria Magdalena Tils. Seit 1794 war er mit Anna Eulalia Lucia v. Braumann verheiratet.

B-Rankenbergs-65 Anna Lucia Eulalia v. Bianco¹⁶⁷⁰, unbekannter Künstler, undatiert, ca. 1810¹⁶⁷¹ (Abb. 257)

Ein Dreiviertelporträt – sitzend – nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die dargestellte hat blaue Augen und dunkelbraunes, kunstvoll frisiertes Haar. Das Haupthaar ist nach hinten gekämmt und in geflochtenen Zöpfen beidseitig des Gesichtes zurück auf den Oberkopf geführt. Dort vereinigen sich die Zöpfe in einem kleinteiligen Lockenaufbau. Links und rechts wird die Frisur jeweils von einer Schläfenlocke ergänzt. Das Modell trägt ein dunkelbraunes Seidenkleid mit langen Ärmeln und einen weiten runden Ausschnitt. Über dem Kleid trägt sie ein ärmelloses, weiß besticktes Leibchen aus einem durchscheinenden, blusenartigen Stoff mit hohem Rüschenkragen. Dieses Oberteil ist mittig in vertikale Falten gelegt und mit einer Diamanten-Brosche in Form eines großen „B“'s geschmückt. Die Dame sitzt auf einem Stuhl, mit grün bezogener, ovaler Rückenlehne. Ihre Arme sind übereinandergelegt und stützen sich auf einem Schreibtisch mit klassizistischen Messingornamenten ab. An jeder Hand trägt sie einen Ring mit großen Schmucksteinen, die rechte Hand hält ein Buch. Der graugrüne Hintergrund ist nicht weiter charakterisiert, doch erkennt man links im Bild eine grüne Draperie.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, gewellte Leinwand auf Stirnhöhe der Dargestellten

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 82 x 66, 5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Anna Lucia Eulalia v. Bianco, geb. v. Braumann¹⁶⁷² (1759–1820), war die Tochter von Johann Friedrich v. Braumann und Maria Anna Sibylla (geb. Freiin v. Francken-Sierstorff). Sie heiratete 1789 in erste Ehe Johann v. Büsker und 1794 in zweiter Ehe Johann Anton Jakob v. Bianco.

¹⁶⁶⁹ OIDTMAN Bd.2, S. 84.

¹⁶⁷⁰ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „63/ Fräulein v. Bianco. Sophie de Bianco aus der Brüsseler Linie. ~~wahrscheinlich Schwester des unter 62/ genannten~~ durch Bianco'sche Erbschaft 1855 nach Kendenich gekommen. Durch Maler Halm im September 1910 restaurieren lassen für 55 Mark. 1930 nach Godesberg“. Nach v. Kempis würde es sich um Maria Anna Sophia Du Bois, geb. v. Bianco (ca. 1774–1839), Tochter von Johann Jakob v. Bianco und der Anna Elisabeth Gertrud (geb. v. Kaiserfeld) handeln. Sie war seit 1795 mit Philogène Josef Du Bois verheiratet. Aufgrund identischer Rahmung und Bildgröße halte ich das Bild für ein Pendant zur vorigen Nummer und für die Gattin von Johann Anton Jakob v. Bianco. Deren im Nachlassverzeichnis erwähntes Porträt wäre ansonsten verloren gegangen.

¹⁶⁷¹ Vgl. das zur vorhergehenden Nummer gesagte.

¹⁶⁷² OIDTMAN Bd.2, S. 612.

B-Rankenberg-66 Anton Joseph v. Bianco¹⁶⁷³, Carl Happel, 1850¹⁶⁷⁴ (Abb. 258)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen, einen ergrauten Wangenbart und braunes lockiges Haar, welches sorgfältig in seine Stirnglatze frisiert ist. Er trägt einen schwarzen Anzug, ein weißes Hemd mit einem Vaternörderkragen und einer schwarzen, breitgewickelten Krawatte. Ein dunkelbrauner Mantel vervollständigt seine Ausstattung. Der grauschwarze Hintergrund ist in diagonal gesetzten Pinselstrichen ausgeführt und nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Bildecke ist das Wappen der Familie Bianco gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Farbrisse

Bezeichnet: Carl Happel Cöln 1850

Öl auf Leinwand, 75 x 61 cm

Rheinischer Privatbesitz

Anton Joseph Cyriacus Franz Caspar v. Bianco (1794–1855), Sohn von Johann Anton Jakob v. Bianco und Anna Eulalia (geb. v. Braumann). Er war Königlicher Justizrat und Mitglied d. Verwaltungsrats der Gymnasialfonds und Studienstiftung. Seine Ehe mit Elise v. Mehring blieb kinderlos.

Porträts weitere Mitglieder und Verwandter der Familie Bianco

B-Rankenberg-67 Martin Cominot¹⁶⁷⁵, unbekannter Maler, 1709 (Abb. 259)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes, nackenlanges, gelocktes Haar. Er trägt einen rosafarbenen Morgenmantel mit hellblauem Revers und ein weißes Hemd mit Spitzenvolants und einem Spitzenjabot. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Rechts im Bild ist das Wappen der Familie Cominot gemalt.

Bezeichnet: 18 [alte Inventarnummer]

Martin Cominot

nat. 1660 22 9bris

fect. 1709

Öl auf Holz, 73 x 58 cm

¹⁶⁷³ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „68/ Jos. v. Bianco. Anton Joseph Cyriacus Franz Caspar v. Bianco, ultimus familias. g. 1794 † 1855. Königlicher Justizrat, Mitglied des Verwaltungsrats der Gymnasialfonds und Studienstiftung [...] Durch Biancische Erbschaft 1855 nach Kendenich gekommen, durch Maler Halm im October 1910 restaurieren lassen für 45 Mark. ph[otographiert M. W.] 9/8 11 (43)“.

¹⁶⁷⁴ Im Nachlassverzeichnis des Herrn Anton Joseph v. Bianco (†1855) geführt unter Nr. „908 Portrait des Herrn von Bianco gemalt von Happel – achtzehn Thaler“ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 318, Nr. 908.

¹⁶⁷⁵ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „95/ u. 96/ Eheleute Cominot – Werner durch Biancische Erbschaft nach Kendenich gekommen. [...] Beide Bilder im März 1911 durch Maler Halm renovieren lassen für zusammen 80 Mark. Nachträglich noch Keilrahmen machen lassen 14 [Mark, zusammen:] 94 Mark ph[otographiert M. W.] 9/8 11 (48)“.

Rheinischer Privatbesitz

Martin Cominot¹⁶⁷⁶ (*1660), verheiratet mit Johanna Werners. Er war Ratsherr in Trier und durch seine Tochter Anna Catharina, die 1709 den Laurenz Anton Bianco heiratet, ein Verwandter der Familie Bianco.

B-Rankenberg-68 Johanna Cominot¹⁶⁷⁷, unbekannter Maler, 1709 (Abb. 260)

Das Pendant zur vorigen Nummer. Ein ovales Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und braunes Haar, das unter einer kleinen Spitzenhaube in symmetrischen Locken in die Höhe frisiert ist. Sie trägt ein rotes Kleid, das an der Front geschlitzt ist und im Bereich der Brust durch eine Agraffe zusammengehalten wird. Darunter erkennt man ein weißes Hemd dessen Volants das Dekolleté einrahmen. Über ihrer rechten Schulter ist ein blauer Umhang drapiert, der ebenfalls an der Agraffe befestigt ist. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Links im Bild ist das Wappen der Familie Werners gemalt.

*Bezeichnet: 19 [alte Inventarnummer]
Johanna Wernerm
nat. 1649 3 Martii
fect. 1709
Öl auf Holz, 72 x 58 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Johanna Cominot, geb. Werners¹⁶⁷⁸ (*1649), Gattin von Martin Cominot. Durch ihre Tochter Anna Catharina, die 1709 den Laurenz Anton Bianco heiratet, eine Verwandte der Familie Bianco.

B-Rankenberg-69 Matthias Heinrich Joseph Tils¹⁶⁷⁹, unbekannter Maler, undatiert, letztes Drittel 18. Jh. (Abb. 261)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und eine weißgepuderte Stutzperücke. Er trägt eine schwarze Soutane, ein schwarzes weißgerändertes Beffchen und weiße Spitzenmanschetten. Über seine linke Schulter ist ein schwarzer Umhang mit dem Abzeichen des Malteser Ordens gelegt. Ein Brillantring und ein Brustkreuz des Malteser Ordens vervollständigen seine Ausstattung. Der linke Arm ist angewinkelt und vor den Oberkörper geführt. Seine linke Hand stützt sich auf einem rotgebundenen Buch ab. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere Bildecke ist das Wappen der Familie Tils verbessert um das Malteser Wappen gemalt.

¹⁶⁷⁶ OI DTMAN Bd.2, S. 84.

¹⁶⁷⁷ Vgl. die vorige Nummer.

¹⁶⁷⁸ OI DTMAN Bd.2, S. 84.

¹⁶⁷⁹ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „65/ N. Tils Mathias Heinrich Joseph Malteser Ordens S.S. Joës u. Cordulae in Cöln. Durch Biancische Erbschaft nach Kendenich gekommen, durch Maler Halm im September 1910 restaurieren lassen für 65 Mark. Mathias Heinrich Joseph von Tils zum Commandeur erwählt 1766. ph[otographiert M. W.] 9/8 11 (40) 1930 nach Godesberg“.

Bezeichnet: 7 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Tils

Malteser Ordens S.S. Joannis

et Cordulae in Cöln

Renov. Frz. Halm

Cöln 1910

Öl auf Leinwand, 84 x 66 cm

Rheinischer Privatbesitz

Matthias Heinrich Joseph v. Tils¹⁶⁸⁰, wohl ein Sohn von Philipp Werner Tils und Sibylla Catharina (geb. Sanders). Er wurde Malteser Ritter und Kommandeur der Kommende St. Johannes und St. Cordula zu Köln. Er ist ein Verwandter der Familie v. Bianco.

69b. Eine Kopie angefertigt von Anna Seul, 1931

Bezeichnet: Cop. Anna Seul 1931

Öl auf Leinwand, 85 x 67 cm

Rheinischer Privatbesitz

Porträts der Familie Herwegh

B-Rankenberg-70 Johann Henricus Herwegh¹⁶⁸¹, unbekannter Maler, undatiert, letztes Drittel 17. Jh. (Abb. 262)

Ein Dreiviertelporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes langes Haar, das in der Mitte gescheitelt ist und in natürlichen Locken auf seine Schultern fällt. Er trägt einen weiten schwarzen Mantel mit einem golden, silbern und schwarz gemusterten Innenfutter. Dieses Innenfutter wird an der Knopfleiste und den Umschlägen der Ärmel sichtbar. Der Mantel ist an der Front und im Bereich der Taschen mit Zierknöpfen besetzt. Eine Spitzenkrawatte und Spitzenmanschetten vervollständigen die Ausstattung. Seinen linken Arm stemmt das Modell in die Hüfte, die rechte Hand berührt einen mit rotem Stoff bedeckten Tisch. Dieser Tisch befindet sich auf der linken Seite des Bildes und wird durch den Bildrand angeschnitten. Der Hintergrund wird von einer roten Draperie mit roter Quaste eingenommen. rechts im Bild ist im Hintergrund ein bewölkter Himmel sichtbar. In die oberen linken Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Herwegh und in die rechte untere Ecke ein nicht identifiziertes Wappen seiner Mutter gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche

Bezeichnet: nicht ermittelt

¹⁶⁸⁰ KETTEN Bd. 1, S. 594 u. VARRENTTRAPP, Franz (Verl.): *Neues genealogisch-schematisches Reichs- und Staats-Hand-Buch auf das Jahr MDCCLXVIII*, Erster Theil, Frankfurt a. M. 1768, S. 105
Online unter URL <https://archive.org/details/bub_gb_fptAAAAAcAAJ> (letzter Zugriff 30.01.2022).

¹⁶⁸¹ Dieses und das folgende Gemälde der Ehefrau befanden sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Besitz des Herrn Hermann v. Weise in Düsseldorf, vgl. Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 825, [o. Pag. M.W.]. (Stammbaum der Familie Herwegh). Rückseitig befindet sich am Bild eingeklemmt eine Notiz: „Restauriert 1999 Dip. Rest. Greta Andersen-Bergdoll.“

Öl auf Leinwand, 130 x 108 cm
Rheinischer Privatbesitz

Johann Henricus¹⁶⁸² Herwegh (1644–1702), der Sohn von Wilhelm Herwegh und Catharina Herwegh zum Pohl.¹⁶⁸³ Er war seit 1682 mit Clara Gertrud Horn gen. Goldschmidt verheiratet, Dr. jur. utr. und Hofgerichtskommissar zu Köln.

B-Rankenber-71 Clara Gertrud Herwegh¹⁶⁸⁴, unbekannter Maler, undatiert, letztes Drittel 17 Jh. (Abb. 263)

Das Pendant zur vorigen Nummer. Ein Dreiviertelporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Die Dargestellte hat blaue Augen und dunkelblondes, gelocktes Haar, das seitlich in Puffs frisiert ist und jeweils in einer langen Korkenzieherlocke auf die Schultern fällt. Sie trägt ein schwarzes Oberkleid (Manteau) mit halblangen Ärmeln und einen golden, silbern und schwarz gemusterten Rock (Jupe). Ein breiter Spitzenkragen bedeckt ihre Schultern. Im Bereich der Ellenbogen sind gebauschte Puffärmel aus Spitze zu sehen. Der umfangreiche Schmuck besteht aus einem zweireihigen Perlenhalsband, Brillantohrringen, einer Brillantbrosche am Dekolleté, einem mehrreihigen Perlenarmband, mehreren Fingerringen und Schmucknadeln. Ihre rechte Hand ist vor die Brust erhoben. Mit der linken Hand rafft sie das Oberkleid in der Hüftgegend. Auf der linken Seite des Bildes ist im Mittelgrund eine Balustrade sichtbar. Dahinter erkennt man einen bewölkten Himmel. Der übrige Hintergrund wird von einer roten Draperie mit roter Quaste ausgefüllt. Der untere Teil einer Säule mit Basis und Postament schließt das Bild auf der rechten Seite ab. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Horn gen. Goldschmidt und in die obere rechte Ecke das Wappen der Familie Schlaun gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche
Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 130 x 107 cm
Rheinischer Privatbesitz

Clara Gertrud Herwegh, geb. Horn gen. Goldschmidt¹⁶⁸⁵, die Tochter von Gervinus Horn gen. Goldschmidt und Maria Magdalena (geb. v. Schlaun) war seit 1682 mit Johann Henricus Herwegh verheiratet.

B-Rankenber-72 Johann Peter v. Herwegh¹⁶⁸⁶, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1720 (Abb. 264)

¹⁶⁸² KETTEN Bd. 2, S. 548, irrtümlich als Johann Herman bezeichnet bei OIOTMAN Bd.8, S. 194.

¹⁶⁸³ Johann Henricus und sein Bruder Peter Herwegh stammten laut M. v. Kempis aus Berg, vgl. Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 825, [o. Pag. M.W.].

¹⁶⁸⁴ Vgl. vorige Nummer.

¹⁶⁸⁵ KETTEN Bd. 2, S. 630 u. OIOTMAN Bd.8, S. 194.

¹⁶⁸⁶ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „69/ u. 70/ Eheleute Herwegh – Junckersdorff Johann Peter von Herwegh g 1686 † 1755 der Stadt Cöln Bürgermeister h 1711 Clara Catharina v. Herwegh geb. v. Junckersdorff geb. 1689 † 1755 h 1711 Durch den Maler Halm im

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine weiß gepuderte Allongeperücke. Die Kleidung besteht aus einem weißen Hemd mit Spitzenmanschetten und einer Spitzenkrawatte. Darüber trägt das Modell die Amtstracht der Kölner Bürgermeister. Den dazugehörigen Stab hält er in seiner rechten Hand vor dem Oberkörper. Die linke Hand ist offensichtlich in die Hüfte gestemmt, aber von der Amtsrobe verdeckt. Der Braungraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die oberen linken Bildecke ist das Wappen der Familie Herwegh gemalt. Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich das Wappen der Familie Horn gen. Goldschmidt.

Farbrisse im Bereich des Keilrahmens

Bezeichnet: Rückseitig:

Joh. Pet. von Herwegh

g. 1686 † 1755

der Stadt Cöln Bürgermeister

h 1711

renoviert Franz Halm

Cöln

Öl auf Leinwand, 84 x 70 cm

Rheinischer Privatbesitz

Johann Peter v. Herwegh¹⁶⁸⁷ (1686–1755), Sohn von Johann Herman v. Herwegh und Clara Gertrud (geb. Horn gen. Goldschmidt). Seit 1711 war er mit Clara Catharina v. Junckersdorff verheiratet. Zwischen 1720 und 1753 war er mehrfach Bürgermeister der freien Reichsstadt Köln.

B-Rankenbergr-73 Clara Catharina v. Herwegh¹⁶⁸⁸, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1720 (Abb. 265)

Pendant zur vorigen Nummer. Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und gepudertes Haar, das in parallelen Locken nach hinten frisiert ist. Eine lange Haarlocke ist über die linke Schulter der Dame nach vorne gelegt. Sie trägt ein grünes Kleid, bestehend aus einem grünen Manteau mit goldenen Säumen und Borten, einem goldenen Stecker und einem grünen Rock (Jupe). Unter dem Kleid werden die Spitzen des Hemdes, bzw. an den Ärmeln die Engageantes sichtbar. Der Manteau wird im Brustbereich durch eine Brillantagraffe zusammengehalten. Im Rücken der Dargestellten befindet sich ein weitgebauschter rosafarbener Umhang, der sowohl über Ihre rechte Schulter als auch unter ihrem linken Arm nach vorne geführt ist. Beide Teile des Umhangs werden hier – vor Ihrem Körper – mit einer weiteren Brillantagraffe zusammengehalten. Mittels einer dritten Brillantagraffe derselben Garnitur ist der Umhang im Bereich der linken Schulter am Kleid der Dame befestigt und bauscht über ihrer linken Schulter in die

Oktober 1910 restaurieren lassen für 60 Mark. ph[otographiert M. W.] 9/8 11 (44 u. 45)“. Die Bilder existierten zu Beginn des 20. Jahrhunderts doppelt, einmal das hier aufgeführte Paar aus Kendenich und eine Version, die sich auf Kitzburg befand, vgl. Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 825, [o. Pag. M.W.].

¹⁶⁸⁷ OIDTMAN Bd.8, S. 194.

¹⁶⁸⁸ Vgl. das zur vorigen Nummer gesagte.

Höhe. Der braungraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Allianzwappen der Familien Herwegh und Junckersdorff, in der rechten oberen Ecke das Wappen der Familie Snellen gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche

Bezeichnet: Rückseitig:

Clara Cath. von Herweg

g. von Junkerstorff

g. 1689 † 1755, h. 1711

Öl auf Leinwand, 84 x 70,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Clara Catharina v. Herwegh, geb. Junckersdorff¹⁶⁸⁹ (1689–1755), Tochter von Franz v. Junckersdorff und Ursula Richmodis (geb. Snellen). Seit 1711 war sie mit Johann Peter v. Herwegh verheiratet.

B-Rankenber-74 Franz Jacob v. Herwegh, Gerhard Fischer¹⁶⁹⁰, 1917 (Abb. 266)

Ein reichliches Brustbild, fast frontal zum Betrachter, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick geht links am Betrachter vorbei. Der Dargestellte hat braune Augen und blondes, gescheiteltes, schulterlanges Haar. Er trägt einen braunen Rock mit Revers, eine gelb-rosa gestreifte Weste und ein Hemd mit Vaternörderkragen und weißer Halsbinde. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, aber auf der rechten Bildseite um den Dargestellten herum aufgehellt. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In die linke obere Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Herwegh gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 64,5 x 47,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

¹⁶⁸⁹ OIOTMAN Bd.8, S. 194.

¹⁶⁹⁰ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 65: Restaurierung von Gemälden in Kendenich: „1917 [...] Bilder der Eheleute Franz Jacob v. Herwegh u. Agathe geb. v. Weise durch Gerh. Fischer machen lassen im August u. September für zusammen 502,20“ in derselben Akte die Rechnung:

„Köln den 21.9.1917

Rechnung

für den Amtsgerichtsrat Dr. M. von Kempis

hochwohlgeboren

hier

von Gerh. Fischer Gereonskloster 12 I

für Anfertigung von 2 Ölporträts

Bildnis des Franz Jacob von Herwegh,

vergrößerte Kopie nebst Wappen und Aufschrift 232,60

Bildnis dessen Frau Maria Agathe v. Weise

nach einer Kohlezeichnung nebst Wappen

und Aufschrift

269,60

M 502,20

Den Betrag dankend erhalten

Köln, den 25.Sep. 1917

Gerh. Fischer“

Franz Jacob Joseph Melchior v. Herwegh¹⁶⁹¹ (1773–1848), Sohn von Everhard Joseph Melchior v. Herwegh und Anna Franziska Wilhelmina (geb. v. Hilgers). Er war seit 1800 mit Maria Agathe v. Weise verheiratet.

B-Rankenbergr-75 Agathe v. Herwegh, Gerhard Fischer, 1917 (Abb. 267)

Pendant zur vorigen Nummer. Ein reichliches Brustbild leicht nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist nach rechts gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes Haar. Das Haar ist zu einem geflochtenen Knoten aufgesteckt und um Stirn und Schläfen in kurze Löckchen frisiert. Sie trägt ein grünes Chemisenkleid mit einem Spitzenkragen. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, aber auf der linken Bildseite um die Dargestellte herum aufgehellt. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In die rechte obere Ecke des Bildes ist das Allianzwappen der Familien Herwegh und Weise gemalt.

Kratzspuren und Farbrisse

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 64,5 x 47cm

Rheinischer Privatbesitz

Maria Agathe v. Herwegh¹⁶⁹² (1773–1847), Tochter von Ignaz v. Weise und Elise (geb. v. Gal). Sie war seit 1800 mit Franz v. Herwegh verheiratet.

B-Rankenbergr-76 Bildnis eines unbekanntem Herrn aus der Familie Herwegh, unbekannter Maler, undatiert, Ende 17. Jh. (Abb. 268)

Ein reichliches Kniestück nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und graues, natürlich gewelltes, schulterlanges Haar, das über der Stirn kurz geschnitten und gescheitelt ist. Er trägt einen schwarzen Justaucorps, darunter eine goldbestickte Weste, ein weißes Hemd mit gebauschten Ärmeln und eine weiße Krawatte. Ein schwarzer, weiter Umhang mit angesetztem Kragen bedeckt die rechte Schulter und den rechten Arm des Modells und ist als breite Stoffbahn vor und hinter dem Körper geführt. Ein Ende des Umhangs ist über den linken Unterarm drapiert. Die linke Hand ist in die Seite gestemmt und fixiert das andere Ende des Umhangs im Bereich der Hüfte. Der rechte Arm ist nach vorne gestreckt. Die rechte Hand, mit offen gespreizten Fingern, ist in Richtung des Betrachters geöffnet. Der Hintergrund wird fast vollständig von einer goldbraunen Draperie mit einer Quaste eingenommen. Auf der rechten Seite verbleibt eine schmale Aussicht auf einen bewölkten Himmel und eine formale Gartengestaltung. Im linken unteren Viertel des Bildes ist das Wappen der Familie Herwegh gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche Flickstelle unterhalb des aufgestützten rechten Arms

Bezeichnet: undatiert und unsigniert

Öl auf Leinwand, 142 x 105 cm

Rheinischer Privatbesitz

¹⁶⁹¹ KETTEN Bd. 2, S. 548 u. OIOTMAN Bd.8, S. 194.

¹⁶⁹² OIOTMAN Bd.8, S. 194.

Bei dem Dargestellten handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Peter Herwegh¹⁶⁹³ (1642–1695) Ratsherr und Kirchenmeister zu St. Laurenz zu Köln. Er war der Sohn von Johannes Herwegh von Herwegh und Catharina (geb. Herweghs zum Pohl).

Porträts der Familie Becker

B-Rankenberg-77 Frau v. Becker¹⁶⁹⁴, Dominicus van der Smissen (1704–1760), undatiert, um die Mitte 18. Jh. (Abb. 269)

Ein Halbfigurenporträt frontal zum Betrachter, das Gesicht ist leicht nach rechts gewandt. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und weißgepudertes zurück frisiertes Haar. Sie trägt ein blaues Samtkleid mit goldbraunem Futter, welches unterhalb des Dekolletés erkennbar wird. Im Ausschnitt und an den Ärmeln des Kleides sind die Spitzenvolants des Hemdes sichtbar. Ein roter Umhang mit goldenem Innenfutter verdeckt ihren linken Arm. Der Umhang im Rücken der Dargestellten bauscht sich an der linken Seite des Bildes hinter dem rechten Arm auf. Diesen Arm hat das Modell seitlich des Oberkörpers angewinkelt. Sie umfasst damit einen Windhund, dessen rechte Vorderpfote in ihrer rechten Hand ruht. Der graue Hintergrund scheint einen Außenraum zu kennzeichnen, am rechten Bildrand ist schemenhaft ein Baum zuerkennen.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche

Bezeichnet: Rückseitig:

D. van der Smissen pinx.

Öl auf Leinwand, 84 x 69 cm

Rheinischer Privatbesitz

Höchstwahrscheinlich Maria Esther Genoveva v. Becker, geb. v. Berberich¹⁶⁹⁵ (1692–1751), Tochter von Peter Christian Franz v. Berberich und Maria Catharina (geb. Agricola). Sie war seit 1712 mit dem 1737 nobilitierten Elias v. Becker verheiratet.

B-Rankenberg-78 Franz Michael Peter Felix Joseph v. Becker¹⁶⁹⁶, Friedrich Ludwig Hauck (1718–1801), 1748 (Abb. 270)

¹⁶⁹³ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „76/Herwegh. Das große Herrenbildnis. Jedenfalls Peter v. Herwegh geb. 1642 † 1695 (Bruder des Joh. Heinrich), welcher mit diesem Bruder sein Vaterland Berg verließ und sich in Cöln niedergelassen hat, daselbst Ratsherr zur Zeit des gülich'schen Aufstandes 1683 und Kirchenmeister zu St. Laurenz. Durch Maler Halm im November 1910 restaurieren lassen für 100 Mark. ph[otographiert M. W.] 9/8 11 (48)“.

¹⁶⁹⁴ Es handelt sich um eine Wiederholung des Porträts der älteren Frau v. Becker. Dieses war bei der Becker'schen Erbteilung 1786 an die Familie Geyr gefallen und befand sich später auf Schloss Caen.

¹⁶⁹⁵ KETTEN Bd. 1, S. 172 u. *Oidtman* Bd.6, S. 460.

¹⁶⁹⁶ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „58/ Franz Michael Joseph v. Becker. Bild ist durch meine Großmutter Therese v. Kempis geb. v. Grootte, deren Großvater es darstellt nach Kendenich gekommen. Rückseite: Friedr. Hauck pinxt. 1748 also æt. 26. Franz Michael Peter Felix Joseph von Becker geb. 1722 † 1786 Ober Postmeister zu Cöln, fürstl. Thurn und Taxis'scher Geheimrat. Durch Maler Halm August/September 1910 restaurieren lassen für 60 Mark“.

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, der Kopf ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und eine weißgepuderte Zopfperücke. Er trägt einen blauen Justaucorps mit breiten Aufschlägen und Goldstickereien, darüber einen Kürass, eine goldbraune Schärpe und einen roten Umhang mit goldfarbenem Futter. Ein weißes Halstuch mit Spitze und Spitzenmanschetten vervollständigen die Ausstattung. Seine rechte Hand ist in die Hüfte gestemmt. Die linke Hand ruht auf einem schwarzen Dreispitz mit Federbesatz. Dieser Hut liegt auf einer Tischplatte, die in die vordere rechte Ecke des Bildes hineinragt. Der Hintergrund wird von einem bewölkten Himmel eingenommen. An der rechten Seite des Bildes, zur Hälfte vom Rahmen überschritten, ist ein Postament mit kugelförmiger Bekrönung zu sehen. In die linke obere Bildecke ist das Allianzwappen der Familien Becker und Berberich gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Leinwandriss über dem Kopf

Bezeichnet: 5 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Franz Michael Peter Felix Joseph von Becker

Geb. 1722, † 1786, Oberpostmeister zu Cöln, fürstlich

Thurn- u. Taxis'scher Geheimrat.

Renov. Frz Halm

Cöln 1910

Fried: Hauck pnxt

1748

Öl auf Leinwand, 86 x 70 cm

Rheinischer Privatbesitz

Franz Michael Peter Felix Joseph v. Becker¹⁶⁹⁷ (1722–1786), Sohn von Elias v. Becker und Esther Genoveva v. Berberich. Er war seit 1750 mit Maria Ursula Walburgis v. Herwegh (†1785) verheiratet. Er war Herr zu Benesis, Ober-Postamtsdirektor und Thurn und Taxischer Geheimer Rat.

B-Rankenberg-79 Knabe aus der Familie v. Becker¹⁶⁹⁸, eventuell Joseph Schmitz (1772 tätig), undatiert, drittes Viertel 18. Jh. (Abb. 271)

Ein Kniestück nach links, das Gesicht zum Betrachter gewendet. Der Blick auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und weißgepudertes toupiertes und zurück frisiertes Haar. Er trägt einen blauen, goldbestickten Justaucorps mit breiten Aufschlägen und über der silbernen Weste einen Brustpanzer. Eine weiße Spitzenbesetzte Halsbinde, weiße Spitzenmanschetten und ein Degen vervollständigen seine Ausstattung. Die linke Hand des Dargestellten ist in die Hüfte gestemmt. Seine rechte Hand ruht auf

¹⁶⁹⁷ KNESCHKE, Ernst Heinrich (Hg.): *Neues allgemeines Adels-Lexicon*, Bd. 1, Leipzig 1859, S. 258 f. u. KETTEN Bd. 1, S. 172.

¹⁶⁹⁸ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „59/ Becker (Kinderbildnis) Bild durch meine Großmutter Therese v. Kempis geb. v. Groote, deren Onkel es darstellt, nach Kendenich gekommen vom Maler Halm August/September 1910 restaurieren lassen für 60 Mark Heinrich Caspar Joseph g 1762 † 1783 an den Blättern (sein älterer Bruder Alexander Ferdinand g. 1751 † 1783 an d. Blättern hängt in Caen; dieses Bild ist gemalt 1764 von Joseph Schmitz) Ein dritter Sohn Joh. Peter [...] Joes Casp. g. 1753 † 1758 kann nicht möglich sein, ehe noch der 4. Sohn Maria August 1757 † 1764 also nur 7“.

einem Dreispitz. Dieser liegt auf einer vergoldeten Konsole mit Rocaillen. Die Konsole nimmt zusammen mit dem unteren Teil einer Säule den linken Bildmittel- und Bildhintergrund ein. Auf der rechten Seite des Bildes ist im Mittelgrund eine Balustrade und im Hintergrund ein Landschaftsausschnitt mit Himmel und Bäumen zu sehen. Hinter dem Jungen und um den Fuß der Säule ist eine grünbraune Draperie geschwungen. In die obere linke Bildecke ist das Allianzwappen der Familien Becker und Herwegh gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Farbrisse, Farbabplatzungen
Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 87 x 71 cm
Rheinischer Privatbesitz

Ein Knabe aus der Familie v. Becker. In Frage kommen die Söhne¹⁶⁹⁹ von Franz Michael Peter Felix Joseph v. Becker und Maria Ursula Walburgis (geb. v. Herwegh).

B-Rankenbergs-80 Georg Friedrich v. Berberich, unbekannter Maler, 1757¹⁷⁰⁰ (Abb. 272)

Ein Halbfigurenbildnis nach links, der Kopf ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weißgepuderte Allongeperücke. Die Kleidung besteht aus einem blauen Justaucorps, einem weißen Hemd mit Spitzenmanschetten und Spitzenkrawatte. Des Weiteren trägt das Modell einen Kürass und über seiner rechten Schulter einen roten Samtumfang mit weißem Innenfutter. Ein Ende des Umhangs ist vor dem Oberkörper zur linken Hüfte des Herrn geführt und hier mit der aufgestützten linken Hand fixiert. Der linke Bildrand wird im Hintergrund von dem unteren Teil einer Säule mit Basis und Postament begrenzt, es folgt zu Mitte ein Himmelsausschnitt und leicht nach rechts aus der Bildmitte versetzt der obere Teil eines ionischen Pfeilers. Die rechte Hälfte des Hintergrundes wird von einer goldbraunen Draperie mit Kordeln und Quasten eingenommen. In der rechten oberen Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Berberich gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Farbabplatzungen im Bereich der Manschette
Bezeichnet: G.F.V.B.
Nat. 6. Jan. pinct. 1757
Ætatis ann. 70. mens 7. dies 12
Öl auf Leinwand, 108 x 82 cm
Rheinischer Privatbesitz

Georg Friedrich v. Berberich¹⁷⁰¹ (1687–1768), war der Sohn von Peter Christian Franz v. Berberich und Maria Catharina (geb. Agricola). 1722 bis 1768 Reichsoberpostdirektor,

¹⁶⁹⁹ KETTEN Bd. 1, S. 172.

¹⁷⁰⁰ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „64/ [...] durch Maler Halm im September 1910 restaurieren lassen für 85 Mark. 1930 nach Godesberg.

¹⁷⁰¹ BEHRINGER, Wolfgang: *Im Zeichen des Merkur. Reichspost und Kommunikationsrevolution in der Frühen Neuzeit*. Göttingen 2003, S. 587.

durch seine Schwester Maria Esther Genoveva (B-Rankenberg-77) ein Verwandter der Familie v. Becker¹⁷⁰².

Porträts der Familie Wichem

B-Rankenberg-81 „Senator v. Wichem“, Geldorp Gortzius¹⁷⁰³, 1588¹⁷⁰⁴ (Abb. 273)

Ein Halbfigurenbildnis nach rechts, der Kopf ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen und graues kurzes Haar. Der braune Vollbart ist am Kinn und an der Oberlippe ergraut. Der Herr trägt eine mit braunem Pelz besetzte dunkle Schaub, die Ärmel sind aus schwarzer Seide gearbeitet und mit horizontalen Stickereien versehen. Ein weißer Mühlsteinkragen und weiße Manschetten vervollständigen die Kleidung. Seine rechte Hand ruht auf einem weiß bezogenen Tisch und hält einen Brief. Seinen linken Arm hält der Dargestellte angewinkelt an der Körperseite. Die linke Hand hält ein Paar Lederhandschuhe und ist mit einem goldenen Siegelring und einem Goldring mit blauem Stein geschmückt. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In der oberen linken Bildecke ist unter einer Hausmarke das Wappen der Familie Wichem gemalt. Aus demselben Jahr existiert ein Porträt des Johann v. Wichem, das sicherlich von gleicher Hand stammt. Auch die Maße dieses Porträts stimmen mit denen des hier vorliegenden Bildes überein, so dass man von einem größeren Porträtauftrag ausgehen kann, zu dem wohl auch noch die Darstellungen der Ehefrauen gehörten.¹⁷⁰⁵

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche.

Bezeichnet: Ætatis 61

An^o 1588

8 [alte Inventarnummer]

Öl auf Holz, 110 x 83 cm

Rheinischer Privatbesitz

Der Dargestellte stammt aus der Familie Wichem, es soll sich um einen Senator Johann [v.] Wichem handeln.¹⁷⁰⁶ Es handelt sich wohl um den Vater des 1594 verstorbenen Johann v. Wichem.

B-Rankenberg-82 Gertrud v. Wichem¹⁷⁰⁷, geb. Jabach, unbekannter Maler¹⁷⁰⁸, undatiert, ca. 1583–1593 (Abb. 274)

¹⁷⁰² KNESCHKE 1859, S. 258 f.

¹⁷⁰³ POLACZEK/CLEMEN 1897, S. 157.

¹⁷⁰⁴ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „36/ Senator v. Wichem, stammt aus Kendenich, durch Maler Halm im Juli 1910 restaurieren lassen für 85 Mark. ph[otografiert M. W.] 9/8 11 (22)“.

¹⁷⁰⁵ Zur diesem Bild und der Zuschreibung siehe oben Kap. II.2 Verortung in der Europäischen Kunstgeschichte Anm. 282.

¹⁷⁰⁶ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „36/ Senator v. Wichem, stammt aus Kendenich, durch Maler Halm im Juli 1910 restaurieren lassen für 85 Mark. ph[otografiert M. W.] 9/8 11 (22).“

¹⁷⁰⁷ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „37/ Das kleine Damenbildnis auf Holz gemalt, wohl ein Mitglied der Familie Wichem darstellend, stammt aus Kendenich. Durch Maler Halm im Juli restauriert für 20 Mark. entweder Jabach G. oder Jabach. Sicher d. Frau v. Wichem geb. v. Jabach“.

¹⁷⁰⁸ Umkreis von Geldorp Gortzius.

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Sie hat braune Augen und eine ausrasierte Stirn. Die Dargestellte trägt eine weiße Haube und ein schwarzes Kleid mit aufgenähten schwarzen Zierborten. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet

*Bezeichnet: Rückseitig:
Gertrud von Jabach
geb. 1563 † 11 Juli 1627
heir. I. 3. Feb 1583 Joh. v. Wichem
heir. II. 28. Feb. 1594 Theodor Herl
† 14. März 1640
renov. Franz Halm 1910
Öl auf Holz, 33,5 x 25,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Gertrud v. Wichem, geb. Jabach¹⁷⁰⁹ (1566–1627), Tochter von Everhard (II.) Jabach und Helena (geb. Wickradt). Sie war seit 1583 in erster Ehe mit Johann v. Wichem und seit 1594 in zweiter Ehe mit Theodor Herl verheiratet.

B-Rankenberg-83 Henricus Wichem, unbekannter Künstler, undatiert, ca. 1620–1630 (Abb. 275)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen und hellbraunes, nackenlanges, natürlich gewelltes Haar. Das Haar gescheitelt, aus der Stirn gestrichen und hier in Schläfenhöhe abgeschnitten. Er trägt ein schwarzes seidenes Wams mit schwarzen Stickereien, weißen Manschetten und einer weißen gefältelten Fallkrause. Seinen rechten Arm hält das Model rechtwinkelig vor dem Oberkörper. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Bildecke ist das Wappen der Familie Wichem, in die gegenüberliegende Ecke ist das Wappen der Familie Duisterloë gemalt.

*Retuschen und Farbabplatzungen in der Mittelachse der Bildachse
Bezeichnet: 15 [alte Inventarnummer]
Rückseitig:
Henricus v. Wichem geb. 1610
Öl auf Holz, 57 x 42 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Henricus Wichem¹⁷¹⁰ (geb. 1610), Sohn von Johann Peter Wichem und Helena (geb. Duisterloë). Er heiratete später Catharina Brassart.¹⁷¹¹

¹⁷⁰⁹ KETTEN, Johann Gabriel von der: Die genealogisch-heraldische Sammlung des Kanonikus Johann von der Ketten in Köln. Abgeschrieben, alphabetisch neu geordnet und mit Ergänzungen versehen von Herbert M. Schleicher, Bd. 3 (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde Nr. 27), Köln 1985, S. 55.

¹⁷¹⁰ KETTEN Bd. 5, S. 107.

¹⁷¹¹ Ebd.

Porträts der Familie Daemen

B-Rankenberg-84 Adam Daemen¹⁷¹², unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 276)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick geht in Richtung des Betrachters. Der Dargestellte trägt eine weiße Stutzperücke. Die Kleidung besteht aus einem Rochett, einer violetten Mozetta mit roten Knöpfen und ein weißes Beffchen. Ein Brustkreuz mit Brillanten vervollständigt seine Ausstattung. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Links oben im Bild ist nachträglich das Wappen der Familie Daemen gemalt worden.

Bezeichnet: 16 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

Adam von Daemen

*Erzbischof zu Adrianopel Domherr
zu Cöln erw. 16. April 1685 Dechant
zu Emmerich, Præposit. St Andreas
zu Worringen, † 13. Dezbr. 1717 als
Letzter der Familie, im Dom*

begraben

Renov. Frz. Halm

Cöln 1910

Öl auf Leinwand, 78 x 62 cm

Rheinischer Privatbesitz

Adam Daemen¹⁷¹³ (1649–1717), Sohn v. Adam Daemen und Clasina (geb. Paters). Er war Domherr zu Köln (1685), Titularbischof zu Adrianopel (1708) und apostolischer Vikar für die Niederlande (1707). In der Bildnissammlung Geyr v. Schweppenburg befindet sich ein identisches Porträt (B-Müddersheim-48), dort wird der Dargestellte allerdings als ein Streversdorf bezeichnet.

B-Rankenberg-84I Adam Daemen, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh.

Eine zeitgenössische Variante der vorigen Nummer, jedoch im rechteckigen statt ovalem Format.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Übermalungen

Bezeichnet: Adam von Daemen

*Erzbischof zu Adrianopel, Domherr zu Cöln
erw. 16 April 1685. Dechant zu Emmerich, Præposit.*

¹⁷¹² Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „61/ Weihbischof Daemen (ovales Bild) stammt aus Kendenich. Adam v. Daemen, Erzbischof zu Adrianopel, Domherr zu Cöln, erwählt 16 April 1685, Dechant zu Emmerich, Propst zu St. Andreas in Worringen † 30. Dezember 1717 als letzter d. Familie im Dom begraben. Durch Maler Halm im September 1910 restaurieren lassen incl. Anbringung des Familienwappens für 60 Mark ph[otographiert] 9/8 11 (38)“.

¹⁷¹³ OIOTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 4. Bd.: Mappe 247–356, Cobern-Eerde* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 64), Köln 1993, S. 424.

St. Andreas zu Worringe, † 30. Decemb. 1717 als Letzter der Familie im Dom begraben.

Herr Adamus Daemen

Ambstellodamensis Ertz-

Bischoff zu Adrianople und [?unleserlich]

Vicarius in Hollandt der hohen Duhmkirchen

wie auch St. Andrees hieselbst, so dan zu Em-

merich respective Praepositus Decanis

& Capitularis Ihrer Churfurstlichen

von Collen Hoffcammer praesident undt ambtherr

zu Worringen, auß den aller Ersten dieses

grossem ArmenHaußes previsooren

und sonderlicher Wolthateren

Öl auf Leinwand, 80 x 64 cm

Rheinischer Privatbesitz

Wie die vorige Nummer.

B-Rankenberg-85 Maria Jacoba Daemen¹⁷¹⁴, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1690 (Abb. 277)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick geht rechts am Betrachter vorbei. Die Dargestellte hat blaue Augen und helles, lockiges, in die Höhe frisiertes Haar. Am Hinterkopf ist ein Schleier befestigt, der auf den Rücken des Modells fällt. Sie trägt ein schwarzes Kleid, das an der Front des Mieders und der Ärmel vertikal geschlitzt und mit Agraffen zusammengehalten wird. Darunter erkennt man ein weißes Hemd, dessen Volant das Dekolleté rahmt. Über ihrer rechten Schulter und den linken Unterarm ist ein violetter Umhang drapiert. Der Hintergrund zeigt einen Himmelsausschnitt, der links durch einen Säulenschaft mit Basis und Postament und rechts durch Baumkronen begrenzt ist. Stilistisch erinnert das Bild sehr an die Porträts von Johann Justus Borchers (B-Rankenberg-86–88) in derselben Bildnissammlung, allerdings weichen die Maße ab, so dass es wohl nicht zu dieser Bildgruppe gehört.

Bezeichnet: 17 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 78 x 63 cm

Rheinischer Privatbesitz

Maria Jacoba Daemen¹⁷¹⁵ (1658–1733), die Tochter von Adam Daemen und Clasina (geb. Paters).

¹⁷¹⁴ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „97/ Das Damenbildnis im ovalen Rahmen offenbar aus d. Familie Daemen. März 1911 durch Maler Halm renovieren lassen für 85 Mark“.

¹⁷¹⁵ OIDTMAN Bd.4, S. 425.

Porträtgruppe einer unbekanntten Familie

B-Rankenberg-86 Unbekannter Herr, Johann Justus Borchers zugeschrieben, 1707 (Abb. 278)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weiße Allongeperücke deren unteres Ende vor der rechten Schulter des Modells in einem Knoten zusammengebunden ist. Die Kleidung besteht aus einem blauen rotgefütterten Justaucorps, einer weißen Krawatte und weißen Manschetten. Ein roter Umhang ist über seine linke Schulter und über seinen rechten Unterarm drapiert. Sein rechter Arm ist seitlich des Oberkörpers angewinkelt. Die Hand, mit ausgestrecktem Zeigefinger und nach oben geöffneter Handinnenfläche, ist vor den Oberkörper gehoben. Im Hintergrund ist ein dunkler Himmel zu sehen, der sich auf der rechten Seite des Bildes rötlich aufhellt.

*Bezeichnet: 28 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 83 x 66 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität dieses Herrn ist unbekannt, Max v. Kempis vermutet es handle sich um einen Herrn v. Junckersdorff, allerdings dies zu begründen.¹⁷¹⁶

B-Rankenberg-87 Unbekannte Dame, Johann Justus Borchers, 1707 (Abb. 279)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und gepudertes, lockiges Haar. Eine Locke ist über ihre linke Schulter nach vorne gelegt. Sie trägt ein rosa Kleid und darunter ein weißes Hemd mit Volants. Das Kleid ist vorne offen und wird im Bereich des Mieders durch Agraffen zusammengehalten. Die Ärmel sind geschlitzt und umgeschlagen, so dass das weiße Untergewand sichtbar wird. Ein Schmuckstein fixiert den geschlitzten Ärmel des Kleides. Über ihrer rechten Schulter ist ein dunkelgrüner, weißgefütterter Umhang drapiert. Der Hintergrund wird von einem dunkelblauen Himmel eingenommen. Links im Bild erkennt man auf einer Brüstung einen Säulenschaft mit Basis.

*feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche
Bezeichnet: Rückseitig:
Anno 1707*

¹⁷¹⁶ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „92/ u. 93 Das Ehepaar in den goldenen ovalen Rahmen mit dem Stammmuster. [...] Im März 1911 durch Maler Halm renovieren lassen Preis für das Bild d. Mannes 75, der Frau 65 zusammen 140 Mark. Könnten auch Vater u. Tochter sein und zwar die Schwester von Nr. 94. Nr. 92 ist wahrscheinlich der Vater von Nr. 93. u. 94, diese sind dann anzusprechen als die beiden ins Kloster gegangenen Schwestern. 1) Anna Margaretha v. Junckersdorff g. 1682 † 1758 Professa u. Äbtissin zu St. Martinus in Cöln. Professa 1726 Äbtissin 1733 und 2) Maria Lucia v. Junckersdorff g. 1685 † 1732, Professa im Lämmchen auf der [...] Cöln. Nr. 93 wäre daher 1707 etwa 25 oder 22 Jahre alt gewesen. Sie ist eine Gattin Rudolfs Adolf v. Geyr?“

*J. J. Borchers fecit
Franz Halm
Cöln renov. 1911
Öl auf Leinwand, 83 x 65,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität dieser Dame ist vorerst unbekannt, laut Max v. Kempis ein Mitglied der Familie v. Junckersdorff.¹⁷¹⁷

B-Rankenberg-88 Unbekannte Dame, wohl Johann Justus Borchers, erste Viertel 18. Jh. (Abb. 280)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und eine ausrasierte Stirn. Sie trägt ein schwarzes Gewand mit einem weißen Schulterkragen, dazu eine Kappe in Form einer Schneppe und einen schwarzen Schleier. Der Hintergrund wird von einem blauen Himmel eingenommen. Links wird das Bild durch einen Säulenschaft mit Basis und Postament eingenommen. Rechts begrenzt das Bild die Kante einer nicht weiter gekennzeichneten Architektur.

*feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Retuschen
Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 84,5 x 67 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität der Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden, laut Max v. Kempis ein Mitglied der Familie Junckersdorff.¹⁷¹⁸

Porträts unbekannter Ehegatten

B-Rankenberg-89 Unbekannter Herr, unbekannter Maler, 1638 (Abb. 281)

Ein Halbfigurenbildnis nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen, halblanges zurückgekämmtes Haar mit einer Stirnglatze und einen braunen Oberlippen- und Kinnbart. Er trägt ein dunkelbraunes Wams mit einer weißen gefälten Fallkrause und weißen Manschetten. Der rechte Arm ist rechtwinklig vor den Oberkörper geführt. In der rechten Hand hält er ein Paar brauner Lederhandschuhe mit schwarzen Zierstreifen. Seine linke Hand stützt sich mittels eines Buches auf einem beige gestellten Tisch mit rotem Tischtuch ab. Den Hintergrund nimmt eine rote Draperie ein, welche am rechten Bildrand einen schmalen Landschaftsausschnitt freigibt.

*feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche.
Bezeichnet: [Æta]tis 53
[Anno] 1638*

¹⁷¹⁷ Ebd.

¹⁷¹⁸ Ebd.

13 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 90 x 63 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Herrn ist nicht bekannt.¹⁷¹⁹

B-Rankenberg-90 Unbekannte Dame, unbekannter Maler, 1638 (Abb. 282)

Pendant zu voriger Nummer. Ein Halbfigurenbildnis nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick geht in Richtung des Betrachters. Die Dargestellte hat braune Augen und dunkelbraunes Haar, das unter einer weißen Haube mit Spitzenbesatz glatt zurückfrisiert ist. Sie trägt ein schwarzes Kleid mit Mühlsteinkragen und Spitzenmanschetten. Um ihre Taille ist gürtelartig eine Goldkette gelegt, die mittels einer roten Stoffrossette mittig fixiert ist. Ein Ende der Kette fällt über dem Schoß des Kleides nach unten, das andere Ende ist bogenförmig nach oben geführt und wird durch die in die Hüfte gelegte rechte Hand der Dargestellten fixiert. Diese Hand ist mit zwei goldenen Ringen geschmückt. Die andere Hand ruht mit leicht angewinkelten Fingern auf einer rotbezogenen Tischplatte am unteren rechten Rand des Bildes. Der Hintergrund wird größtenteils von einer roten Draperie eingenommen, nur auf der linken Seite erkennt man einen schmalen Landschaftsausschnitt.

feine Krakeliüren auf der gesamten Bildfläche.

Bezeichnet: [Æt]atis 50

[Anno 1]638

14 [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 89,5 x 63 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität der Dame ist nicht bekannt.¹⁷²⁰

B-Rankenberg-91 Unbekannter Herr, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 283)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine weiße Allongeperücke. Die Kleidung besteht aus einem goldenen Justaucorps, einem weißen Hemd und einer weißen Krawatte. Ein blauer Umhang mit rotem Innenfutter ist über seine Schultern und vor dem Oberkörper drapiert. In das rechteckige Bild sind die

¹⁷¹⁹ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „83/ und 84/ Die alten Kragenbilder Bilder, ph[otographiert M. W.] 9/8 11 (50 u. 51), die nach Erinnerung meines Vaters immer in Kendenich gewesen. Bildnis des Mannes Ao 1638 ætat. 53. Bildnis der Frau Ao 1638 ætat. 50. Noch unbestimmt wen sie darstellen. Nach Mitteilungen v. Oidtman, können es keine Frentz'schen oder Reuschenberg'schen Bilder sein, wie mein Vater glaubt. Auch sind es nach den Daten keine Bilder eines Fürstenpaares oder Herrscherpaares von Jülich-Cleve-Berg. Nach den Stammtafeln habe ich sie [...] nicht als Schaubilder ermitteln können. Am besten passen sie nach der Zeit auf die Eheleute Groote-Duisterloë, Heinrich de Groote um 1585 geboren, aber auf dem [...] man Sibille geb. Duisterloë 1597 geb. und bereits 1636 verstorben. Habe sie aber als gute Bilder im Februar/März 1911 von Maler Halm restaurieren lassen und zwar kostete das Bild des Ehemanns 150, das der Ehefrau 130 Mark zusammen also 280 M. Dazu kommt Reparatur und Goldeinlage für den Rahmen 18 M. Zusammen also 298 M.“

¹⁷²⁰ Vgl. das zur vorigen Nummer gesagte.

Zwickel eines Ovals eingeschrieben. Der braune Hintergrund ist nicht näher gekennzeichnet.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Retuschen

Bezeichnet: 8 [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 83,5 x 65 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden.

B-Rankenberg-92 Unbekannte Dame, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 284)

Pendant zur vorherigen Nummer. Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und gepudertes, in Locken hochfrisiertes Haar. Zwei kleine Locken sind in die Stirn frisiert, eine große lange Locke ist über die Schulter nach vorne gelegt. Sie trägt ein rosa Kleid mit Goldstickereien und einem Spitzeneinsatz am Dekolleté. Ein grüner um die Schultern drapierter Umhang vervollständigt die Ausstattung.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche

Bezeichnet: 7 [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 83,5 x 64 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität der Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden.

Einzelbildnisse

Kinderporträt aus der Familie Snellen

B-Rankenberg-93 Kinderporträt des Johann Theodor Snellen¹⁷²¹, unbekannter Maler, undatiert, Mitte 17. Jh. (Abb. 285)

Ein ganzfiguriges Porträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick geht in Richtung des Betrachters. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes schulterlanges Haar. Er trägt ein rotes Kleid mit einer weißen Schütze, einem weißen Kragen und weißen Manschetten mit Spitzenbesatz. Quer über seine Brust verläuft eine rote Kordel, an welcher ein Medaillon befestigt ist. Auf dem Medaillon sind drei Heilige abgebildet, allerdings ist nur der mittlere Heilige mit dem Rost als Hl. Laurentius zu identifizieren. Der linke Arm des Kindes ist seitlich nach untern gestreckt. In seiner linken Hand hält der Knabe einen schwarzen Hut mit rotem Futter und Federbesatz. Der rechte Arm ist vor dem Oberkörper ausgestreckt. Die rechte Hand ist mit der Handfläche nach

¹⁷²¹ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „10/ Kinderbildnis des Joh. Theodor Snellen stammt aus Kendenich. An Maler Halm Wiederherstellungskosten am 25. Feb. 1910 70 [Mark] den alten Rahmen desselben durch Halm restaurieren lassen am 8. März 1910 2,50 [Mark, ergibt zusammen:] 72,50“.

oben gerichtet und zeigt mit gestrecktem Ring- und Mittelfinger zu Boden. Der Dargestellte ist in einer Gartenanlage wiedergegeben. Links im Hintergrund sieht man ein Postament mit einer bekrönenden Kugel, auf die das Allianzwappen der Familien Snellen und Cronenberg gemalt ist.

Kratzspuren und Farbabreibungen

Bezeichnet: Sic oc[...] sic ora manus gestus[...] ferebat

*[...] hic matris v[...] atq[...]*patris

Rückseitig:

Joh. Theodor von Schnellen

geb. 1649 get. 13 Mai † jung

Öl auf Leinwand, 107 x 75,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Angaben auf der Rückseite des Bildes lassen sich in der genealogischen Literatur nicht belegen. Es könnte sich um den jung verstorbenen Johann Theodor Snellen¹⁷²² (*1645), Sohn von Martinus Snellen und Anna Margaretha (geb. v. Cronenberg) oder um Gottfried Henricus v. Snellen¹⁷²³ (*1651) Sohn von Henricus Snellen und Anna Maria (geb. v. Cronenberg) handeln.

Porträt aus der Familie Beywegh

B-Rankenberg-94 Peter Cornelius v. Beywegh¹⁷²⁴, F. Krebsbach, 1731 (Abb. 286)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und hellbraunes, halblanges Haar. Er trägt ein weißes Spitzenrochett, eine schwarze, rotgefütterte Mozetta und einen weißen Stehkragen. Ein Brustkreuz mit Brillanten und roten Schmucksteinen vervollständigt seine Ausstattung. Der graue Hintergrund ist auf der rechten Seite aufgehellt und nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. Rechts im Bild – auf Augenhöhe des Dargestellten – ist das Wappen der Familie Beywegh gemalt.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche

Bezeichnet: Rückseitig:

Petrus Cornelius v. Beywegh geb. 1670

Epp. Methonensis, suffragan. Spirensis

F. Krebsbach ad vivum pinxit Aō 1731

Renov. Franz Halm Köln 1910

¹⁷²² KETTEN, Johann Gabriel von der: Die genealogisch-heraldische Sammlung des Kanonikus Johann von der Ketten in Köln. Abgeschrieben, alphabetisch neu geordnet und mit Ergänzungen versehen von Herbert M. Schleicher, Bd. 4 (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde Nr. 32), Köln 1986, S. 441.

¹⁷²³ Ebd., S. 439.

¹⁷²⁴ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „28/ Weihbischof v. Beywegh stammt aus Kendenich. Durch Maler Halm restaurieren lassen 65 Mark, neuen Rahmen dazu durch denselben für 8,60 [Mark, zusammen:] 73,60 Mark. ph[otographiert M. W.] 7/8 11 (16)“.

Öl auf Leinwand, 78 x 62 cm
Rheinischer Privatbesitz

Peter Cornelius v. Beywegh¹⁷²⁵ (1670–1744), Sohn von Gerwin Beywegh und Margarete (geb. Pronck). Er war Titularbischof von Methone und Weihbischof zu Speyer (1701).

Porträt der Familie Eltz-Rübenach

B-Rankenberg-95 Hugo Graf Eltz zu Rübenach gen. Faust zu Stromberg, unbekannter Maler, 1844 (Abb. 287)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewandt. Die Augen sind nach oben rechts gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und dunkelbraunes, kurzes Haar, welches links gescheitelt und seitlich über den Ohren gelockt ist. Er trägt eine weiße Uniform mit einem blauen Stehkragen, blauer Paspelierung und silbernen Knöpfen, dazu einen passenden Umhang, ebenfalls mit einem blauen Kragen. Dieser Umhang liegt auf seiner rechten Schulter und ist von dort vor dem Oberkörper und in einer breiten Stoffbahn über seine linke Schulter gelegt. Dadurch sind von der Uniform nur der obere Ansatz und der Kragen sichtbar. Der bräunliche Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Farbabplatzungen unten rechts

Bezeichnet: Rückseitig:

Hugo Graf Eltz zu Rübenach

gen. Faust zu Stromberg Herr zu Vucovar

1844

Öl auf Leinwand, 69,5 x 56 cm

Rheinischer Privatbesitz

Hugo Philipp Karl Graf Eltz zu Rübenach gen. Faust zu Stromberg (1817–1848), Sohn von Johann Jakob Graf Eltz zu Rübenach usw. und Maria Anna (geb. Freiin Wambolt von Umstadt). Er war seit 1846 mit Ludwine Gräfin Pejácsevich von Veröcze verheiratet und Herr auf Vukovar. Während der Revolution von 1848 wurde er vor seinem Schloss Vukovar ermordet.

Einzelbildnisse unbekannter Personen

B-Rankenberg-96 Knabenbildnis als Hl. Georg, Pottgießer zugeschrieben, undatiert, 2. Hälfte 17. Jh. (Abb. 288)

Ein Dreiviertelporträt – stehend – nach links gewendet, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und braunes langes Haar, welches in der Stirn kurzgeschnitten ist. Der Junge trägt ein weißes Hemd mit Spitzenkrawatte. Die Hemdsärmel sind zu den Ellenbogen hochge-

¹⁷²⁵ OIOTMAN Bd.2, S. 77.

schoben, so dass die freien Unterarme sichtbar sind. Über dem Hemd trägt er einen antikisierenden Brustharnisch und einen roten Umhang, der über die Schultern gelegt und vor der Brust des Jungen drapiert ist. In seiner rechten Hand hält er ein Schwert. Der rechte Arm ist zum Schlag über den Kopf erhoben. Der linke Arm ist bilddiagonal nach unten vom Körper weggestreckt und zielt auf den in der unteren rechten Ecke des Bildes wiedergegebenen Drachen. Der graubraune Hintergrund ist in zügigen diagonalen Pinselstrichen angelegt, aber nicht weiter gekennzeichnet.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche
Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 93 cm
Rheinischer Privatbesitz

Ein unbekannter Knabe. Das Thema des Bildes und die Malweise lassen an die Rollenporträts des Malers Pottgießer denken.

B-Rankenberg-97 Unbekannter Herr, unbekannter Maler, undatiert, erstes Drittel 18. Jh. (Abb. 289)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaugraue Augen und trägt eine weißgepuderte Allongeperücke. Die Kleidung besteht aus einem roten, goldbestickten, Justaucorps, mit weißem Innenfutter und einem Kürass. Am Hals ist die blaue Polsterung des Kürasses und eine weiße Halsbinde sichtbar. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 77,5 x 63 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten lässt sich aufgrund fehlender Inschriften, Wappen, Orden oder sonstiger Abzeichen nicht ermitteln. Es besteht allerdings eine gewisse Ähnlichkeit zu Rudolf Adolf v. Geyr zu Schweppenburg (1672–1752), vgl. (B-Müddersheim-3, Abb. 158).

B-Rankenberg-98 Unbekannter Knabe mit Lorbeerzweig, Peter Augustin Schmitz, 1746 (Abb. 290)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt gepuderte Zopfperücke. Die Kleidung besteht aus einer Rüstung und einem roten Umhang, der über seine rechte Schulter drapiert ist. Eine weiße Spitzenkrawatte, weiße Spitzenmanschetten und ein Degen an einem roten Hüftgürtel vervollständigen seine Ausstattung. Seinen linken Arm hat der Dargestellte vor dem Oberkörper angewinkelt und berührt mit dem linken Zeigefinger einen seitlich stehenden Tisch, auf dessen roter Tischdecke ein Lorbeerzweig liegt. Der rechte Unterarm ist seitlich des Oberkörpers angehoben und der Zeigefinger der rechten Hand ist in die Höhe gestreckt. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Farbrisse
Bezeichnet: 3 [alte Inventarnummer]

Rückseitig:

P. A. Schmitz f 1746

Öl auf Leinwand, 78 x 64 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten ist unbekannt, jedoch hat Max v. Kempis dazu verschiedene Theorien entwickelt.¹⁷²⁶

B-Rankenberg-99 unbekannte Dame, unbekannter Maler, undatiert, drittes Viertel des 18. Jh. (Abb. 291)

Ein Halbfigurenbildnis nach links, der Kopf ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graubraune Augen und weißgepudertes Haar, das unter einer weiß-blauen, mit Pelz verbrämten Haube glatt nach hinten frisiert ist. Die Dame trägt ein weißes Kleid, dessen Mieder mit blauen Schleifen geschmückt ist und zusätzlich eine Schoßjacke mit dreiviertellangen Ärmeln. Dieser Caraco ist vorne offen und an den Ärmeln mit Spitzenvolants und blauen Schleifen besetzt. Die Dame sitzt an einem Toilettentisch, auf dem sich neben einem Spiegel, eine Dose und eine Schale mit Diamantschmuck befinden. Ihren linken Arm hat sie in den Schoß gelegt. Er ist durch den Bildrand oberhalb des Handgelenkes überschritten. Der rechte Arm lehnt auf dem Toilettentisch. In der rechten Hand hält sie ein Schmuckstück mit Diamanten. Große Brillantohrringe und eine an der Haube befestigte Agraffe vervollständigen ihre Ausstattung. Rechts hinter der Dame wird eine Rocaille geschmückte Rückenlehne mit rotem Samtbezug sichtbar. Der braungraue Hintergrund ist ansonsten nicht gekennzeichnet.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildfläche.

Bezeichnet: 53 [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 82 x 62,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität der Dame ist nicht bekannt, wobei Max v. Kempis dazu verschiedene Theorien entwickelte.¹⁷²⁷

¹⁷²⁶ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich, Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „103/ Der Herr in Harnisch mit Lorbeerzweig, vielleicht ein Sierstorpf (wegen Lorbeerzweig) [...]. Derselbe Maler der die Jugendbildnisse von Everhard u. Jacob Groote Nr. 47 u. 48 ausgeführt hat. Der Lorbeerzweig könnte auch ein Hinweis auf die Würde eines Baccalaurus sein. Wahrscheinlich Jugendbildnis des ~~Franz~~ v. Becker Eugen v. Becker. Aufschrift: P. A. Schmitz F 1746. Durch den Maler Halm im April 1911 erneuern lassen für 50 Mark. könnte gut ein Becker sein entweder Franz geb. 1722 oder Alexander geb. 1724 oder auch Franz Jacob Gabriel de Groote g. 1721

Ziemlich sicher Alexander v. Becker g. 1724 also damals 22 Jahre alt. Vgl. daher Bildnis in Caen [...]. Aus Erbschaft Becker ist allerdings ein Bild des Eugen v. Becker g. 1732 † 1747 auf den Stamm Groote gefallen; in diesem Fall muss der Dargestellte aber nur 14 Jahre alt, was mir unwahrscheinlich ist) wohl zweifelsohne Eugen v. Becker.

¹⁷²⁷ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „101/ Die Dame mit den blauen Schleifchen und den vielen Brillanten. Möglicherweise Johanna v. Kempis (Tochter Joh. Reiners) verehelichte Münch-Bellinghausen, was aus Wappenfarben geschlossen werden könnte. Durch Maler Halm im April 1911 renovieren lassen für 65 Mark. [in Bleistift: Wahrscheinlich Agathe de Groote geb. v. Junckersdorf] Wegen dieses Bildes, welches ich für das der Gattin zu Nr. 102 [Ein Herrenporträt mit brauner Perücke und Harnisch, heute nicht mehr zuzuordnen. M.W.] halte vgl. das bei diesem gesagte. Mar. [...] zum Pütz. Schäfer in Köln um 1780 gemalt im Alter von [...] 25 Jahren, vielleicht Clara de Groote g. 1755 † 1811. Wenn ich nicht wüßte, daß das Bild der Mutter d. letzten Bianco von meinem

B-Rankenberg-100 Unbekannter Herr, Georg Andreas Hoffmann¹⁷²⁸, 1780 (Abb. 292)

Ein Brustbild leicht nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine gepuderte Zopfperücke. Die Kleidung besteht aus einem hellblauen Justaucorps mit Blumenstickereien an den Säumen, dazu einem weißen Hemd mit einer Halsbinde und einem Jabot. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild ist ein ovaler Trompe-l'œil Rahmen eingeschrieben.

Leinwand dubliert

Bezeichnet: G. A. Hoffmann pinxit 1780

Rückseitig:

v. Becker?

v. Bianco?

Öl auf Leinwand, 40 x 31cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten ist vorerst unbekannt. Max v. Kempis entwickelte dazu verschiedene Theorien.¹⁷²⁹

Das Gruppenporträt einer unbekanntten Familie

B-Rankenberg-101 Allegorisches Familienporträt, unbekannter Maler, undatiert, drittes Viertel 17. Jh. (Abb. 293)

Das Gruppenbildnis zeigt einen Vater in der Rolle eines Königs und seine drei Söhne. Alle Dargestellten blicken den Betrachter an. Der Vater sitzt auf der rechten Seite des Bildes unter einer roten Draperie auf einem Thron. Sein Körper ist nach links in Richtung der Söhne gewendet und nach leicht vorne geneigt. In seiner linken Hand hält er einen Apfel, den er den Söhnen entgegenstreckt. Der Dargestellte hat blaue Augen, braunes schulterlanges Haar und einen Bart, der von den Oberlippen bis auf die Wangen verläuft. Er trägt ein dunkelblaues Gewand mit goldenen Ornamenten und darüber einen Brustharnisch und einen roten hermelingefütterten Mantel. Linke Hälfte des Bildes wird von den drei Söhnen eingenommen. Diese tragen antikisierende römische Militärgewänder, mit kurzen Röcken und Umhängen. Der linke – offensichtlich älteste – Sohn steht in repräsentativer Tanzmeisterhaltung etwas abseits. Sein Körper ist leicht nach rechts, das Gesicht im Halbprofil nach links gewendet. Mit seiner rechten Hand berührt er seine Brust. Der linke Arm ist seitlich des Körpers mit der offenen Handfläche zum Boden nach unten gestreckt. Der zweite Sohn geht in einer ausladenden Schrittstellung auf den Vater zu.

Großvater der Halbschwester des Bianco dem Fräulein v. Büsker in Bonn geschenkt worden, möchte ich es für dieses Bild halten.“

¹⁷²⁸ Ein Maler Hoffmann war auch um 1787 in Köln tätig, vgl. ROBELS 1990, S. 222.

¹⁷²⁹ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 561: Hefte von Max v. Kempis: „44/ Das kleine auf Leinwand gemalte Herrenbildnis, gemalt 1780 von G. A. Hoffmann wahrscheinlich den Alexander Felix v. Becker g. 1751 † 1781 darstellend. Von Maler Halm im Juli 1910 restaurieren lassen für 30 M. Wird Alexander v. Becker sein, d. 1780 alt war: 29 Jahre oder sein ebenfalls an den Blättern † Bruder Heinrich Caspar Joseph der 1780 alt war: 18 Jahre ph[otographiert M. W.] 9/8 11 (39) 1930 nach Godesberg“.

Sein rechter Arm zeigt in ausladender Geste in die Richtung des Vaters. Der jüngste Sohn ist mittig zwischen die Brüder und den Vater platziert. Zwischen ihm und dem Vater befindet sich ein Tisch mit einer roten Tischdecke auf dem zwei Kronen und zwei Zepter liegen. Eines der Zepter ist mit einer Lilie umflochten. Der jüngste Sohn weist mit seiner rechten Hand auf die Erde mit seiner linken Hand auf den Apfel in der Hand des Vaters. Der Hintergrund wird rechts im Bereich des Vaters und der zwei jüngeren Söhne von der erwähnten Draperie und dem unteren Teil einer Säule mit Basis und Postament eingenommen. Der älteste Sohn auf der linken Seite des Bildes steht vor einer Landschaft mit tiefem Horizont. Am Himmel werden durch eine pustende Windmaske Wolken in die linke obere Ecke des Bildes getrieben. In den durch hellere Linie angedeuteten Windhauch ist eine nicht entzifferte Inschrift gesetzt. Durch die Wolken bricht ein Lichtstrahl, der ebenfalls mit einer nicht entzifferten Inschrift versehen ist. Die allegorische Szene ist noch nicht gedeutet.

Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, im unteren Viertel Leinwand horizontal gewellt, Flickstelle im Bereich des Thrones, Retuschen.

*Bezeichnet: æt. 46 [neben dem Vater]
weiter Inschriften, jedoch nicht entziffert*

19 [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 110 x 163 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Personen auf dem Gruppenbildnis sind ebenso wenig wie die Szene selbst identifiziert. Dass es sich aber um Porträts handelt, steht aufgrund der individuell behandelten Gesichtszüge und der Altersangabe neben dem Vater außer Zweifel.¹⁷³⁰

Herrscherporträts

B-Rankenberg-102 Ferdinand v. Fürstenberg, Fürstbischof v. Paderborn und Münster, unbekannter Maler, undatiert, zweite Hälfte 17. Jh.¹⁷³¹ (Abb. 294)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und schwarze, halblange Haare. Er trägt ein weißes Rochett, eine schwarze Mozetta mit roten Knöpfen und einer roten Paspelierung. Ein Brustkreuz und ein Ring vervollständigen seine Ausstattung. Seinen rechten Arm hält das Modell angewinkelt vor dem Oberkörper. In der rechten Hand hält er ein rotes Birett. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In der oberen rechten Ecke des Bildes ist eine rote Draperie mit goldenen Fransen sichtbar. Auf der gegenüberliegenden Seite befinden sich eine goldene Kordel und eine goldene Quaste.

Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Leinwandbruch, Leinwand gewellt nicht bezeichnet

¹⁷³⁰ Laut Mitteilung des Herrn Franz Joseph v. Kempis ist das Gemälde durch Maria Theresia v. Clavé-Bouhaben in die Sammlung gelangt.

¹⁷³¹ Das Bild weist Ähnlichkeiten zu dem 1672 entstandenen Porträt des Fürstbischofs von Johan Georg Rudolphi für das Franziskaner Kloster in Paderborn auf, vgl. BRANDT, Hans Jürgen: *Die Bischöfe und Erzbischöfe von Paderborn*, Paderborn: 1986, Abb. 143.

Öl auf Leinwand, 71,5 x 61 cm
Rheinischer Privatbesitz

Ferdinand v. Fürstenberg¹⁷³² (1626–1683), Sohn von Friedrich v. Fürstenberg und Anna Maria (geb. v. Kerpen). Er war Fürstbischof von Paderborn (1661–1683) und Fürstbischof von Münster (1678–1683).

B-Rankenberg-103 Franz Ludwig zu Pfalz-Neuburg, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1730 (Abb. 295)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und eine weißgepuderte Stutzperücke. Er trägt ein Rochett aus Spitze, eine Hermelinmozetta und ein durchscheinendes Beffchen. Ein Brustkreuz aus Brillanten vervollständigt die Ausstattung. Im Mittelgrund des Bildes sind auf der rechten Seite auf einem Tisch ein Bischofsstab, eine Mitra und zwei Fürstenhüte sichtbar. Der Hintergrund wird größtenteils von einer rotbraunen Draperie eingenommen. Auf der rechten Bildseite ist ein Wandausschnitt mit vorgelegten kannelierten Pfeilern zu erkennen. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Farbrisse und Farbabblätterungen
Bezeichnet: Rückseitig: Cornelymünster
Öl auf Leinwand, 84 x 65 cm
Rheinischer Privatbesitz

Franz Ludwig zu Pfalz-Neuburg (1664–1732), Sohn des Kurfürsten und Pfalzgrafen Philipp Wilhelm von der Pfalz, Herzog von Pfalz-Neuburg etc. und Elisabeth Amalie von Hessen-Darmstadt. Fürstbischof von Breslau (1683–1732), Bischof von Worms (1694–1732), Erzbischof von Trier (1716–1729), Erzbischof von Mainz (1729–1732).

2. Katalog der Bildnissammlung Loë-Wissen

Die Ahnengalerie und sämtliche Bildvarianten

A-Wissen-1 Wessel v. Loë, unbekannter Maler, 1609 (Abb. 113)

Ein ovales Brustbild nach rechts, der Kopf ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen, braunes kurzes Haar und einen Vollbart mit längerem Kinn- und Oberlippenbart. Er trägt ein goldbraunes Wams mit einem schwarzen Rankenmuster und einer Halskrause, dazu ein schwarzes, ärmelloses Oberwams mit goldenen Knöpfen und eine mehrreihige Goldkette, die diagonal über dem Oberkörper getragen wird. Ein brauner Umhang ist über seine linke Schulter

¹⁷³² REIMANN, Norbert: „Ferdinand von Fürstenberg“, in: *Fürstenberger Skizzen. Streifzug durch 700 Jahre westfälische Familien- und Landesgeschichte*, hg. von Michael Gosmann, Arnsberg 1995, S. 67–70.

2. Katalog der Bildnissammlung Loë-Wissen

drapiert und vervollständigt die Ausstattung. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: 1609
Öl auf Holz, 63 x 44,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Wessel (V.) v. Loë¹⁷³³ (1574–1625), Sohn von Matthias v. Loë und Anna (geb. v. Vlodrop). Seit 1601 war er mit Sophia Haes zu Conradheim verheiratet. Er war Herr zu Wissen und klevischer Rat (1593) und Präsident der Klevischen Rechenkammer (1606).

A-Wissen-2 Sophia v. Loë, unbekannter Maler, Datierung abgeschnitten, um 1609 (Abb. 114)

Pendant zur vorigen Nummer. Ein ovales Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und braune in die Höhe frisierte Haare. Sie trägt ein schwarzes Kleid mit Goldmustern, keulenförmigen Puffärmeln und einem Stuartkragen mit Spitzenbesatz. Der aufwendige Schmuck besteht aus einer vierreihigen Perlenkette, einer reichornamentierten goldenen Kette mit einem großen, figurengeschmückten Anhänger und einem goldenen Halsband mit Perlen und roten Juwelen. Goldene Ohringe mit Perlen und Edelsteinen, eine Haarnadel mit den Initialen W und S und ein goldenes Diadem mit Perlen und Juwelen vervollständigen ihre Ausstattung. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: A [Rest abgeschnitten]
Öl auf Leinwand, 62 x 44 cm
Rheinischer Privatbesitz

Sophia v. Loë¹⁷³⁴ (†1629), Tochter von Degenhard v. Haes zu Konradsheim und Elisabeth (geb. v. Wachtendonck). Seit 1601 war sie mit Wessel v. Loë verheiratet. Sie war die Erbin zu Konradsheim.

A-Wissen-3 Degenhard Bertram Freiherr v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, drittes Viertel 17. Jh. (Abb. 115)

Ein ovales Brustbild nach rechts, der Kopf ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen, rotbraunes, langes Haar und einen Oberlippenbart. Er trägt dunkles Gewand und eine weiße Spitzenkrawatte mit einer Brillantnadel. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 63 x 44,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Degenhard Bertram v. Loë¹⁷³⁵ (1610–1689), Sohn von Wessel v. Loë und Sophia (geb. Haes zu Konradsheim). Seit 1644 war er mit Anna Franziska Freiin v. Nesselrode zu

¹⁷³³ GHdA Bd. 28, S. 272 u. KASTNER 2008, S. 9.

¹⁷³⁴ GHdA Bd. 28, S. 272.

¹⁷³⁵ Ebd. u. KASTNER 2008, S.12.

Ehreshoven verheiratet. Er war Herr zu Wissen, Kammerherr des Kurfürsten v. Brandenburg und Amtmann von Goch, Asperden und Gennep (1685) Er wurde 1629 in den Reichsfreiherrnstand erhoben.

A-Wissen-4 Anna Franziska Freifrau v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, Mitte 17. Jh. (Abb. 116)

Pendant zur vorigen Nummer. Ein ovales, reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und braunes, zurück frisiertes Haar, das seitlich in schulterlange Locken gelegt sind. Am Hinterkopf ist das Haar mit einem Perlenkamm zu aufgesteckt. Sie trägt ein rosafarbenes Kleid mit Perlenbesatz am Dekolleté. Die halblangen Ärmel sind am Oberarm umgeschlagen, so dass das rote Innenfutter sichtbar wird. Das Kleid ist mit verschiedenen Schmucksteinen und einer Brosche im Brustbereich geschmückt. Ein Perlenhalsband vervollständigt ihre Ausstattung. Ihr linker Arm ist angewinkelt und mit der linken Hand berührt sie die Tropenförmige Perle ihrer Brosche. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

*Bezeichnet: nicht ermittelt
nicht ermittelt, 64 x 44 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Anna Franziska Freifrau v. Loë, geb. Freiin v. Nesselrode¹⁷³⁶ (†1692), Tochter von Adolf Freiherrn v. Nesselrode zu Ehreshoven und Anna Catharina (geb. v. Sötern/Zoeteren). Seit 1644 war sie mit Degenhard Bertram Freiherrn v. Loë verheiratet.

A-Wissen-4I Variante zur Nummer 4

Anna Franziska Freifrau v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, Mitte 17. Jh.

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und braunes zurück frisiertes Haar, das seitlich in schulterlange Locken gelegt sind. Am Hinterkopf ist das Haar mit einem Perlenkamm zu einem Knoten aufgesteckt. Sie trägt ein silbernes Kleid mit einem Schleierbesatz am Dekolleté. Die Puffärmel enden am Ellenbogen in einem Volant. Das Kleid ist mit verschiedenen Schmucksteinen und einer Brosche im Brustbereich geschmückt. Ein Perlenhalsband vervollständigt ihre Ausstattung. In die rechteckige Bildfläche sind die Zwickel eines Ovals gemalt. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Etwa ein Drittel des Bildes ist auf der linken Seite abgebrochen.

*Bezeichnet: Rückseite:
von Nessel...
Öl auf Holz, 74 x 42 cm
Rheinischer Privatbesitz*

A-Wissen-4II Variante zur Nummer 4

¹⁷³⁶ GHdA Bd. 28, S. 272.

2. Katalog der Bildnissammlung Loë-Wissen

Ein rechteckiges Format, mit den eingeschriebenen Zwickeln eines Ovals. Der Haarschmuck hier etwas reicher. Das rote Kleid hier im Bereich des Mieders mit Agraffen gehalten. Der Schmuckbesatz des Kleides konzentriert sich ansonsten auf die Ärmel und weicht auch in der Ausführung von der Nummer A-Wissen-4 ab. Die Unterarme der Dame sind in dieser Variante nicht sichtbar. In die obere linke Ecke des Bildes sind die Wappen der Familien Loë und Nesselrode gemalt.

Retuschen, Spannungsrisse und Farbabplatzungen

Bezeichnet: 62 [alte Inventarnummer]

[Besitzvermerk]

Öl auf Holz, 72,5 x 57,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

A-Wissen-5 Philipp Christoph Freiherr v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1700 (Abb. 117)

Ein ovales Brustbild nach links, der Kopf ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine gepuderte Allongeperücke. Die Kleidung besteht aus einer Rüstung mit Vergoldungen und einer weißen Halsbinde. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 63 x 44,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Philipp Christoph Freiherr v. Loë¹⁷³⁷ (1647–1708), Sohn von Degenhard Bertram Freiherrn v. Loë und Anna Franziska (geb. Freiin v. Nesselrode zu Ehreshoven). Seit 1678 war er mit Anna Maria Theresia v. Winkelhausen verheiratet. Er war Herr zu Wissen, Mheer, kurpfälzischer Kämmerer und Amtsverwalter der Jülicher Ämter Brügggen und (Rhein)Dahlen.

A-Wissen-6 Anna Maria Theresia v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1700 (Abb. 118)

Pendant zur vorigen Nummer. Ein ovales Brustbild fast frontal, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und gepudertes Haar, das lockig nach oben frisiert ist. Eine lange Locke ist über ihre Schulter nach vorne gelegt. Das weiße Hemd mit Volantkragen und der rote Umhang, der über ihre Schultern gelegt und vor dem Oberkörper drapiert ist, sind wohl nachträgliche Ergänzungen. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 62,5 x 44 cm

Rheinischer Privatbesitz

¹⁷³⁷ GHdA Bd. 28, S. 272 u. KASTNER 2008, S. 15.

Anna Maria Theresia Freifrau v. Loë, geb. Freiin v. Winkelhausen¹⁷³⁸ (1655–1723), Tochter von Ludgerus Freiherrn v. Winkelhausen und Maria Agnes (geb. v. Cortenbach). Seit 1678 war sie mit Philipp Christoph Freiherrn v. Loë verheiratet.

A-Wissen-7 Johann Adolf Joseph Freiherr v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, erste Drittel 18. Jh. (Abb. 119)

Ein ovales Brustbild nach rechts, der Kopf im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaugraue Augen und trägt eine gepuderte Allongeperücke. Die Kleidung besteht aus einer Rüstung. Im Bereich des Halses werden eine goldene Brokatweste und eine weiße Krawatte sichtbar. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Eine Variation dieses Bildes findet sich in der Bildnissammlung v. d. Bongart (B-Paffendorf-37, Abb. 430)

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 63 x 44,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Johann Adolf Joseph Alexander Freiherr v. Loë¹⁷³⁹ (1687–1743), Sohn von Philipp Christoph Freiherrn v. Loë und Anna Maria Theresia (geb. v. Winkelhausen). Seit 1719 war er mit Maria Catharina Anna Martina Freiin v. Wachtendonck zu Germenseel verheiratet. Er war Herr zu Wissen und Mheer. Drost zu Rheinberg (1713), kurkölnischer Kammerherr (1714) und kurkölnischer Geheimer Rat (1724).

A-Wissen-8 Maria Catharina Anna Martina Freifrau v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, erstes Drittel 18. Jh. (Abb. 120)

Pendant zur vorigen Nummer. Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und weißgepudertes Haar, das lockig nach hinten frisiert ist. Eine lange Locke ist über ihrer rechten Schulter nach vorne gelegt. Sie trägt ein grünes Kleid mit Goldstickereien an den Säumen. Dieses Kleid hat längsgeschlitzte mit Agraffen geschmückte Ärmel. Das Kleid ist vorne offen und wird hier im Bereich des Mieders mit Brillantspangen gehalten. An den Schlitzten und im Bereich des Dekolletés ist ein weißes Hemd mit Spitzenbesatz zu sehen. Über ihre linke Schulter ist ein rosafarbener Umhang drapiert. Ihren linken Arm hält sie angewinkelt mit dem Handrücken zum Betrachter. eine Haarnadel mit einem Brillanten und eine Perlenschur vervollständigen die Frisur. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Eine Variation dieses Bildes findet sich in der Bildnissammlung v. d. Bongart (B-Paffendorf-38, Abb. 431)

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 62,5 x 44,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

¹⁷³⁸ GHdA Bd. 28, S. 272.

¹⁷³⁹ Ebd. u. KASTNER 2008, S.17.

2. Katalog der Bildnissammlung Loë-Wissen

Maria Catharina Anna Martina Freifrau v. Loë, geb. Freiin v. Wachtendonck¹⁷⁴⁰ (1699–1739), Tochter von Hermann Adrian Freiherrn v. Wachtendonck und Anna Maria Auguste (geb. Freiin v. Weichs). Seit 1719 war sie mit Johann Adolf Freiherrn v. Loë verheiratet.

A-Wissen-9 Franz Karl Freiherr v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, drittes Viertel 18. Jh. (Abb. 121)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, der Kopf ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine weißgepuderte Beutelperücke. Die Kleidung besteht aus einem Kürass, einer goldbraunen Weste und einem weißen Hemd mit Spitzenkrawatte und Spitzenmanschetten. Über dem Brustpanzer trägt er einen rotbraunen Justaucorps mit goldenen Stickereien an den Aufschlägen und der Vorderseite. Ein blauer Umhang ist über seine linke Schulter und den linken Arm drapiert und bauscht sich hinter seinem Rücken auf der linken Bildseite in die Höhe. Der rechte Arm ist seitlich des Körpers angewinkelt und auf einer Balustrade abgestützt. Seine linke Hand ist mit der Innenfläche nach oben gewendet der Zeigefinger ist leicht ausgestreckt. Den Hintergrund nimmt eine Landschaft mit bewölktem Himmel, einer bergigen Küste und Bäumen ein.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 104 x 89 cm
Rheinischer Privatbesitz

Clemens Franz Karl Christoph Gottfried Freiherr v. Loë¹⁷⁴¹ (1720–1795), Sohn von Johann Adolf Freiherr v. Loë und Maria Anna Catharina (geb. Freiin v. Wachtendonck). Seit 1747 war er mit Maria Alexandrine Maximiliane Gräfin de Horion de Colonster verheiratet. Er war Herr zu Wissen, Mheer, Imstenrath, Aubel, Konradsheim, St. Martin-Fouron, Vehlar und Puffendorf, außerdem kurpfälzischer Kämmerer (1750), Jülich-Bergischer Geheimer Rat, Jülicher Landhofmeister (1763) und Amtmann zu Miselohe.

A-Wissen-10 Maria Alexandrine Maximiliane Freifrau v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1760 (Abb. 122)

Pendant zur vorigen Nummer. Ein Dreiviertelporträt sitzend, fast frontal, das Gesicht ist leicht nach links gewendet und wenig zur Seite geneigt. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braun-graue Augen und weißgepudertes in zurück frisierte Haare. Sie trägt einen weiten blauen Pilgermantel (Pelerine). Das Modell sitzt vor einem Baum, die Beine übereinandergeschlagen. Den rechten Arm hat sie angewinkelt und auf den Oberschenkel des rechten Beines gestützt. Während Sie mit der rechten Hand ihr Kinn berührt, hält sie in der linken Hand ein Buch vor ihrem Knie. Der Landschaftshintergrund öffnet sich auf der rechten Bildseite in die Tiefe. Hier sind verschiedene Gebäude mit Türmen zu erkennen. Die linke Bildhälfte wird hingegen von einem Baum und Sträuchern eingenommen.

Bezeichnet: nicht ermittelt

¹⁷⁴⁰ GHdA Bd. 28, S. 273.

¹⁷⁴¹ Ebd. u. KASTNER 2008, S.18.

Öl auf Leinwand, 103,5 x 89 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maria Alexandrine Maximiliane Félicité Freifrau v. Loë, geb. Gräfin v. Horion¹⁷⁴² (1728–1795), Tochter von Gérard Assuère Graf v. Horion de Colonster und Anne Marie Luise (geb. v. Velbrück) Seit 1747 war sie mit Franz Karl Freiherrn v. Loë verheiratet.

A-Wissen-10 Vorlage zur vorigen Nummer

Bei diesem Porträt ist der Bildausschnitt größer gewählt und um eine französische Inschrift ergänzt. Das Inkarnat ist glatter behandelt und besonders in den Schattierungen weicher wiedergegeben. Die Nase ist kürzer und weniger spitz, die Augen und Lider faltenlos und die Lippen voller. Insgesamt erscheinen die Züge jünger und gefälliger und weisen nur geringe Ähnlichkeiten zu voriger Nummer auf. Der Gesichtstypus erinnert stark an die Porträts von Jean-Marc Nattier.

Bezeichnet: Bon Benedictin. n'est serve [...]
Il jeune pour le bien de ce mon [...]
celuy cy doux pour soy [se...]
En nous faisant jeuners, [nou...]
Rückseite:
nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 127 x 94 cm
Rheinischer Privatbesitz

A-Wissen-11 Edmund Freiherr v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, letztes Drittel 18. Jh. (Abb. 124)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, der Kopf ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weißgepuderte Zopfperücke. Die Kleidung besteht aus einem rotgefütterten Kürass und einem schwarzen Justaucorps mit goldenen Tressenbesatz als Knopflochverzierung (*Brandebourgs*) und roten Ärmelaufschlägen. Ein weißes Hemd mit Manschetten und eine weiße Krawatte vervollständigen die Ausstattung. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Rechts im Bild ist das Wappen der Familie Loë wiedergegeben.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 82,5 x 60 cm
Rheinischer Privatbesitz

Gerhard Anton Assuerus Edmund Freiherr v. Loë¹⁷⁴³ (1749–1813), Sohn von Franz Karl Freiherrn v. Loë und Maria Alexandra Maximiliane (geb. Gräfin v. Horion). Seit 1783 war er mit Marie Alexandrine Gräfin v. Merveldt verheiratet. Er war Herr zu Wissen, Mheer, usw., französischer Senator (1806), Comte d'Empire (1808) und Mitglied der französischen Ehrenlegion.

¹⁷⁴² GHdA Bd. 28, S. 273.

¹⁷⁴³ Ebd.

A-Wissen-11I Variante zur vorigen Nummer (Abb. 125)

Ein rechteckiges Format, mit größerem Bildausschnitt. Hier zusätzlich sichtbar ein gelber Hosenansatz und der Waffengürtel in Form einer Kordel. Ansonsten eine identische Variante.

Bezeichnet: [nicht ermittelt]

Öl auf Leinwand, 83 x 67, 5 cm

Rheinischer Privatbesitz

A-Wissen-12 Marie Alexandrine Maximiliane Freifrau v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, Vorlage um 1800 (Abb. 126)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist nach links gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und braune kurze Haare (Tituskopf). Sie trägt ein weißes Untergewand dessen Säume im Bereich des Dekolletés übereinandergelegt und mit Volants besetzt sind. Ein roter, eng um Schultern und Arme gezogener Umhang vervollständigt ihre Ausstattung. Die Dame hält ihren linken Arm angewinkelt horizontal vor den Oberkörper, während der rechte Arm vertikal in Richtung des Kopfes geführt ist. Beide Arme sind aufgestützt, ob auf einen Tisch oder auf den Oberschenkel ist aufgrund des roten Umhangs nicht zu erkennen. Mit den Fingern der rechten Hand berührt sie ihr Kinn. Bis auf die Fingerspitzen dieser Hand, den Kopf und einen schmalen Brustausschnitt ist die ganze Gestalt in den Umhang gehüllt. Der dunkle Hintergrund ist rechts hinter der Dargestellten aufgehellt.

Krakelüren, Übermalungen im Bereich des Dekolletés

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 82 x 59,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Marie Alexandrine Maximiliane Gräfin v. Loë, geb. Gräfin v. Merveldt¹⁷⁴⁴ (1766–1812), Tochter von Clemens August Graf v. Merveldt zu Lembeck und Marie Antoinette (geb. Freiin v. Wolff-Metternich). Seit 1783 war sie mit Gerhard Anton Edmund Graf v. Loë verheiratet.

A-Wissen-13 Friedrich Graf v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 127)

Ein ovales Brustbild fast frontal, der Kopf ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist nach rechts gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen, und eine Stirnglatze. Das hellbraune kurze Haar ist in die Schläfen frisiert. Er trägt ein weißes Hemd mit Vätermörderkragen und einer weißen Schleife darüber eine schwarze Weste und einen Dunkelbraunen Rock mit schwarzem Kragenspiegel. Die letztgenannten Kleidungsstücke sind nur am Halsausschnitt erkennbar und verschwinden unter einem weitgeschnittenen, schwarzen Umhang. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 61 x 48,5 cm

¹⁷⁴⁴ Ebd.

Rheinischer Privatbesitz

Friedrich Karl Alexander Clemens Graf v. Loë¹⁷⁴⁵ (1787–1849), Sohn von Edmund Freiherrn v. Loë und Marie Alexandrine (geb. Gräfin v. Merveldt). Seit 1816 war er in erster Ehe mit Luise Gräfin Wolff-Metternich zur Gracht verheiratet. In zweiter Ehe heiratete er 1841 Sophia Freiin v. Fürstenberg-Herdringen. Er war Herr auf Wissen, usw. und königlich preußischer Kammerherr. Im Jahr 1840 wurde er in den preußischen Grafenstand nach dem Recht der Erstgeburt erhoben.

A-Wissen-13I Variante zur vorigen Nummer

Ein ebenfalls ein ovales Format, aber größer. Auf der linken Seite des Bildes erscheint hier zusätzlich das Wappen der Familie Loë. Ansonsten eine identische Variante.

Krakelüren auf der gesamten Bildoberfläche, Farbrisse im Bereich des Keilrahmens

Bezeichnet: [nicht ermittelt]

Öl auf Leinwand, 82,5 x 61, 5 cm

Rheinischer Privatbesitz

A-Wissen-14 Luise Gräfin v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 128)

Ein ovales, reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und dunkelbraune Haare, die zu einem geflochtenen Haarknoten aufgesteckt und im Bereich der Stirn und Schläfen in kleine, symmetrisch angeordnete Locken gelegt sind. Sie trägt ein weißes, hochtailliertes Kleid mit Puffärmeln und Spitzenbesatz an Dekolleté und Ärmelbund. Ein roter Schal mit Blumenmotiven auf weißen Streifen ist über ihre linke Schulter gelegt. Ohringe und ein Halsband aus unregelmäßigen Perlen vervollständigen ihre Ausstattung. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 61 x 49 cm

Rheinischer Privatbesitz

Luise Freifrau v. Loë, geb. Gräfin Wolff-Metternich zur Gracht¹⁷⁴⁶ (1800–1837), Tochter von Maximilian Graf Wolff-Metternich zur Gracht und Franziska (geb. Freiin v. d. Wenge). Seit 1816 war sie mit Friedrich Karl Freiherrn (dem späteren Grafen) v. Loë verheiratet.

A-Wissen-14I Variante zur vorigen Nummer

Ein ebenfalls ovales Format, aber größer. Auf der linken Seite des Bildes erscheint hier zusätzlich das Wappen der Familie Wolff-Metternich und die Dargestellte hat hier den Schal über beide Schultern drapiert. Ansonsten eine identische Variante.

¹⁷⁴⁵ Ebd.

¹⁷⁴⁶ Ebd.

2. Katalog der Bildnissammlung Loë-Wissen

Krakelüren auf der gesamten Bildoberfläche, Farbrisse im Bereich des Keilrahmens, Retuschen im Bereich des Gesichts, vielfältige Farbabplatzungen

Bezeichnet: [nicht ermittelt]

Öl auf Leinwand, 83,5 x 61, 5 cm

Rheinischer Privatbesitz

A-Wissen-15 Maximilian Graf v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, letztes Drittel 19. Jh. (Abb. 129)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach links, der Kopf fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen, eine Stirnglatze und einen langen an den Seiten ergrauten hellbraunen Vollbart. Er trägt eine Uniform mit horizontalen Goldlitzen im Bereich des Oberkörpers und der Unterärmel. Verschiedene Orden (Johanniterorden, Eisernes Kreuz etc.) vervollständigen die Ausstattung. Seine Arme hat das Modell vor der Brust verschränkt. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, jedoch im unteren Bereich aufgehell.

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 82 x 59,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Maximilian August Graf v. Loë¹⁷⁴⁷ (1817–1879), Sohn von Friedrich Graf v. Loë und Luise (geb. Gräfin Wolff-Metternich zur Gracht). Seit 1854 war er mit Therese Gräfin v. Arco-Zinneberg verheiratet. Er war Fideikommissherr auf Wissen usw., königlich preußischer Kammerherr, Ehrenritter und Schatzmeister des souveränen Malteser-Ritterordens.

A-Wissen-16 Therese Gräfin v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, letztes Viertel 19. Jh. (Abb. 130)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen, ihr Haar ist unter einem schwarzen Spitzenschleier verborgen. Sie trägt ein schwarzes Seidenkleid mit weißen Spitzenmanschetten und einem Spitzeneinsatz am Halsausschnitt. Zu dieser Trauerkleidung trägt sie ein juwelengeschmücktes Halsband mit Kreuzanhänger, ein goldenes Armband und verschiedene Fingerringe. Die zwei Eheringe am Ringfinger der rechten Hand zeigen an, dass die Gräfin hier als Witwe dargestellt ist. Ihre Arme sind angewinkelt und vor den Oberkörper gehalten. Beide Hände liegen etwa in Taillenhöhe ineinander. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 82 x 60 cm

Rheinischer Privatbesitz

¹⁷⁴⁷ Ebd., S. 273 f.

Therese Gräfin v. Loë, geb. Gräfin v. Arco-Zinneberg (1835–1906), Tochter von Max Graf v. u. z. Arco-Zinneberg und Leopoldine (geb. Gräfin Waldburg zu Zeil und Trauchburg). Seit 1854 war sie mit Maximilian August Graf v. Loë verheiratet. Sie war eine Sternkreuz Ordensdame.

A-Wissen-17 Friedrich Leopold Graf v. Loë, Ludwig Graf, 1891 (Abb. 131)

Ein ovales Brustbild nach links, der Kopf im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und eine Stirnglatze. Das verbliebene Haar ist braun, ebenso der Oberlippenbart und die Kotletten. Er trägt eine rot weiße Ulanenuniform (Ulanka) mit Epauletten und dazu das Hals- und Brustkreuz des bayerischen St. Georg-Ordens. Der graue Hintergrund ist auf der linken Bildseite aufgehellt, aber ansonsten nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: L. Graf 1891
Öl auf Leinwand, 63,5 x 48,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Friedrich Leopold Aloysius Maria Hubertus Graf v. Loë¹⁷⁴⁸ (1861–1899), Sohn von Maximilian Graf v. Loë und Therese (geb. Gräfin v. Arco-Zinneberg). Seit 1888 war er mit Paula Gräfin v. Korff gen. Schmising verheiratet. Er war Fideikommissherr auf Wissen usw., Ehrenritter des souveränen Malteser-Ritterordens und Ritter des königlich bayrischen St. Georg-Ordens.

A-Wissen-18 Paula Gräfin v. Loë, Ludwig Graf, 1891 (Abb. 132)

Pendant zur vorigen Nummer. Ein ovales Brustbild nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braune Haare, die oben zu einem Knoten aufgesteckt sind. Sie trägt ein silberweißes Kleid mit einem V-förmigen Ausschnitt. Dieser Ausschnitt ist mit einem Stehkragen gefasst, der als aufgestellte Rüsche um ihren Hals läuft und auf Brusthöhe in einer Brosche mündend in einem herabhängenden Volant ausläuft. Das v-förmige Dekolleté wird durch ein horizontal eingepasstes Stoffstück etwa um die Hälfte reduziert. Ein weißer Seidenschal ist unterhalb der Schultern um die Arme drapiert. Neben der erwähnten Brosche trägt sie Brillantohrringe und ein Brillantkollier. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: L. Graf
Öl auf Leinwand, 64 x 48,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Paula Gräfin v. Loë, geb. Gräfin v. Korff gen. Schmising¹⁷⁴⁹ (1863–1942), Tochter von Clemens Graf v. Korff gen. Schmising und Ferdinandine (geb. Freiin v. Fürstenberg). Seit 1888 war sie mit Friedrich Leopold Graf v. Loë verheiratet. In zweiter Ehe vermählte Sie sich 1902 mit ihrem Schwager Georg Freiherrn v. Loë.

¹⁷⁴⁸ Ebd., S. 274.

¹⁷⁴⁹ Ebd.

2. Katalog der Bildnissammlung Loë-Wissen

A-Wissen-19 Generalfeldmarschall Walter v. Loë, Fritz Hummel, undatiert, letztes Viertel 19. Jh. (Abb. 133)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach links, der Kopf im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und eine Stirnglatze. Das verbliebene Haar ist ebenso wie sein Oberlippenbart hellbraun. Er trägt eine Husarenuniform mit Schulterstücken und einer Vielzahl von Orden. Darunter das Eiserne Kreuz, der Rote Adlerorden, der Hausorden der Hohenzollern und der Russische Orden der Heiligen Anna. Sein rechter Arm ist angewinkelt mit der rechten Hand greift er die diagonal über den Oberkörper verlaufende Schärpe. Die linke Hand ruht auf dem Griff seines Degens. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

*Bezeichnet: Fritz Hummel p.
Öl auf Leinwand, 100 x 75 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Friedrich Karl Walter Degenhard Freiherr v. Loë¹⁷⁵⁰ (1828–1908), Sohn von Maximilian Freiherr v. Loë und Helene (geb. Gräfin v. Hatzfeld-Schönstein). Seit 1859 war er mit Franziska Gräfin v. Hatzfeld zu Trachenberg verheiratet. Er machte im preußischen Dienst militärische Karriere: Oberstleutnant (1866), Generalmajor (1873), Generalleutnant (1879), General der Kavallerie (1886), Generalfeldmarschall (1905), Generaladjutant des Kaisers und Ritter des Schwarzen Adler Ordens.

Vormals zur Ahnengalerie gehörig:

B-Wissen-20 Max Hubertus Graf v. Loë, Jenny Hippenmeyer, 1902 (Abb. 296)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Profil nach rechts gewendet. Der Blick nach rechts gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen, dunkelbraunes kurzes Haar und einen Vollbart. Er trägt einen schwarzen Rock, ein weißes Hemd mit einem Stehkragen und eine blaue Krawatte. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Rückseitig ist zu erkennen, dass das ursprünglich rechteckige Format erst nachträglich in ein ovales Format umgewandelt wurde.

*Leinwandriss im Bereich des Oberkörpers
Bezeichnet: Rückseitig [vom Restaurator bei der Doublierung übertragen]:
Max Hubert
Graf von Loë
1879–1885
Jenny Hippenmeyer pinxit
1902 (in schwarzer Tusche)
Öl auf Leinwand, 79 x 59 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Max Hubert Sophia Graf v. Loë¹⁷⁵¹ (1855–1885), Sohn von Max Graf v. Loë und Therese (geb. Gräfin v. u. z. Arco-Zinneberg).

¹⁷⁵⁰ GHdA Bd. 74, S. 239.

¹⁷⁵¹ GGT-GH., 45. Jg. (1872), S. 491.

B-Wissen-20I Vorlage[?] zu B-Wissen-20 Max Hubert Graf v. Loë an der Lourdes-Grotte, unbekannter Maler, undatiert, letztes Viertel 19. Jh. (Abb. 297)

Ein Ganzfigurenporträt – kniend – nach rechts, das Gesicht ist im Profil nach rechts gewendet. Der Blick ist nach rechts oben auf die Marienfigur gerichtet. Der Dargestellte trägt einen schwarzen Gehrock, eine schwarze Hose und schwarze Schuhe. Am Halsausschnitt und an den Ärmeln werden der Kragen bzw. die Manschetten eines weißen Hemdes sichtbar. Die Hände sind zum Gebet aneinandergelegt. Das Modell kniet auf steinigem Untergrund. Er hat seinen Zylinder mit den Handschuhen und seinen Spazierstock neben sich abgelegt. In der oberen rechten Bildhälfte ist in einer Grotte die Madonnenstatue von Lourdes wiedergegeben. Der Hintergrund wird von der Felswand der Grotte eingenommen. Im Vordergrund erkennt man zwischen verschiedenen Steinen und Pflanzen ein schmales Rinnsal von Quellwasser.

*Bezeichnet: Rückseitig:
Max Hubert Graf von Loë † 1885
Öl auf Leinwand, 94 x 62 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Max Hubert Sophia Graf v. Loë¹⁷⁵² (1855–1885), Sohn von Max Graf v. Loë und Therese (geb. Gräfin v. u. z. Arco-Zinneberg).

Die Porträtreihe der Kinder

B-Wissen-21 Sophia Freiin v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1790 (Abb. 298)

Ein ovales Brustbild nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen, rotbraune, schulterlange Haare und einen geraden Pony. Sie trägt ein rosafarbenes Kleid mit einem runden Halsausschnitt, der durch einen weißen Volant gefasst ist. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

*Bezeichnet: Rückseitig:
Sophia von Loë geb. 1786
No 7[alte Inventarnummer/ schwarz]
15 [alte Inventarnummer/ gelb]
i
Öl auf Leinwand, 35 x 26 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Sophie Luise Charlotte Freiin v. Loë¹⁷⁵³ (1786–1814) Tochter von Gerhard Anton Edmund Graf v. Loë und Marie Alexandrine Maximiliane (geb. Gräfin v. Merveldt). Sie heiratete 1811 Carl Ludwig v. Keverberg zu Kessel.

¹⁷⁵² Ebd.

¹⁷⁵³ OIOTMAN Bd.3, S. 570.

2. Katalog der Bildnissammlung Loë-Wissen

B-Wissen-22 Friedrich Freiherr v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1790 (Abb. 299)

Ein ovales Brustbild nach rechts, das Gesicht leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und hellbraunes, schulterlanges Haar mit einem Pony. Er trägt ein blaues Oberteil mit einem breiten, weißen Schulterkragen. Der Schulterkragen ist mit Volants besetzt. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

feine Krakelüren auf der ganzen Bildoberfläche, Starke Farbabbliätterungen bis auf die Grundierung im Bereich des Gesichts und des Kragens.

Bezeichnet: Rückseitig:

Friedrich von Loë geb. 1787

No 8[alte Inventarnummer/ schwarz]

5 [alte Inventarnummer/ gelb]

H

Öl auf Leinwand, 35 x 26 cm

Rheinischer Privatbesitz

Friedrich Karl Alexander Clemens Graf v. Loë¹⁷⁵⁴ (1787–1849), Sohn von Edmund Freiherrn v. Loë und Marie Alexandrine (geb. Gräfin v. Merveldt). Seit 1816 war er in erster Ehe mit Luise Gräfin Wolff-Metternich zur Gracht verheiratet. In zweiter Ehe heiratete er 1841 Sophia Freiin v. Fürstenberg-Herdringen. Er war Herr auf Wissen, usw. und königlich preußischer Kammerherr. Im Jahr 1840 wurde die Familie in den preußischen Grafenstand nach dem Recht der Erstgeburt erhoben.

B-Wissen-23 Max Freiherr v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1830 (Abb. 300)

Ein ovales Brustbild nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und hellbraunes, kurzes Haar, welches seitlich aus der Stirn gekämmt ist. Er trägt ein weißes Hemd mit Stehkragen und einer schwarzen Schleife. Dazu eine rote Weste und einen blauen Rock mit fallendem Fasson. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildoberfläche, Retuschen rechts im Bild auf Höhe des Halses

Bezeichnet: Rückseitig:

Max August von Loë geb. 1817

No 10[alte Inventarnummer/ schwarz]

1 [alte Inventarnummer/ gelb]

F

Öl auf Leinwand, 35 x 26 cm

Rheinischer Privatbesitz

Maximilian August Graf v. Loë¹⁷⁵⁵ (1817–1879), Sohn von Friedrich Graf v. Loë und Luise (geb. Gräfin Wolff-Metternich zur Gracht). Seit 1854 war er mit Therese Gräfin v.

¹⁷⁵⁴ GHdA Bd. 28, S. 273.

¹⁷⁵⁵ Ebd., S. 273f.

Arco-Zinneberg verheiratet. Er war Fideikommissherr auf Wissen usw., königlich preussischer Kammerherr, Ehrenritter und Schatzmeister des souveränen Malteser-Ritterordens.

B-Wissen-24 Diederich v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1830 (Abb. 301)

Ein ovales Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blau-grau-braune Augen und hellbraunes, kurzes Haar, welches seitlich aus der Stirn gekämmt ist. Er trägt ein weißes Hemd mit Stehkragen und einer schwarzen Schleife. Dazu eine weiße Weste und einen blauen Rock mit fallendem Fasson. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

feine Krakelüren auf der gesamten Oberfläche, Farbrisse im Bereich des Keilrahmens

Bezeichnet: Rückseitig:

Diederich von Loë geb. 1818

No 11 [alte Inventarnummer/ schwarz]

2 [alte Inventarnummer/ gelb]

E

Öl auf Leinwand, 34,5 x 25 cm

Rheinischer Privatbesitz

Diederich v. Loë (1818-), Sohn von Friedrich Karl Graf v. Loë und Luise (geb. Gräfin Wolff-Metternich zur Gracht).

B-Wissen-25 Friedrich Freiherr v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1830 (Abb. 302)

Ein ovales Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blau-braune Augen und hellbraunes, kurzes Haar, das seitlich aus der Stirn gekämmt ist. Er trägt ein weißes Hemd mit gerüschtem Stehkragen und einer schwarzen Schleife. Des Weiteren sieht man eine rote Weste und einen blauen Rock mit fallendem Fasson. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

feine Krakelüren auf der gesamten Oberfläche, Farbabreibungen im Bereich des Rocks, Farbrisse im Bereich des Keilrahmens

Bezeichnet: Rückseitig:

Friedrich von Loë geb. 1820

No 12 [alte Inventarnummer/ schwarz]

3 [alte Inventarnummer/ gelb]

G

Öl auf Leinwand, 35 x 25 cm

Rheinischer Privatbesitz

2. Katalog der Bildnissammlung Loë-Wissen

Friedrich Anton Freiherr v. Loë¹⁷⁵⁶ (1820–1907), Sohn von Friedrich Graf v. Loë und Luise (geb. Gräfin Wolff-Metternich zur Gracht). Seit 1856 war er mit Anna Gräfin de Robiano verheiratet. In zweiter Ehe seit 1863 mit Mathilde Freiin Waldbott v. Bassenheim und in dritter Ehe seit 1873 mit Rosalia Freiin Geyr v. Schweppenburg verheiratet. Er war Herr auf Longenburg und Hoyendonk und königlich preußischer Rittmeister.

B-Wissen-26 Max Graf v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1860 (Abb. 303)

Ein ovales Brustbild nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat grün-braune Augen und blondes, kurzes Haar, das über der Stirn zu einem Pony geschnitten ist. Er trägt ein schwarzes Oberteil mit rundem Kragenausschnitt und eine Halskette mit zwei Medaillons. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

feine Krakelüren auf der gesamten Oberfläche, Farbabrieb im Bereich der Haare

Bezeichnet: Rückseitig:

Max von Loë geb. 29. Sept. 1855

No 1 [alte Inventarnummer/ schwarz]

4 [alte Inventarnummer/ gelb]

D

Öl auf Leinwand, 35 x 26 cm

Rheinischer Privatbesitz

Max Hubert Sophia Graf v. Loë¹⁷⁵⁷ (1855–1885), Sohn von Max Graf v. Loë und Therese (geb. Gräfin v. u. z. Arco-Zinneberg).

B-Wissen-27 Louise Freiin v. Loë, unbekannter Maler, 1867 (Abb. 304)

Ein ovales Brustbild leicht nach links, das Gesicht ist fast en face wiedergegeben. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und rotbraune, schulterlange, krause Haare. Sie trägt ein weißes Hemd und ein schwarzes Oberteil welches vor der Brust mit einer Kordel gehalten wird. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

starke Farbrisse auf der gesamten Oberfläche, Leinwandbruch im Bereich der Haare

Bezeichnet: Rückseitig:

Louise von Loë geb. 30 Juli 1863 Dominicanerin, Louise Marie Friederike Huberta Ignatia v. Loë geb. zu Wissen 30ten Juli 1863 alt: 4 Jahre

No 3 [alte Inventarnummer/ schwarz]

6 [alte Inventarnummer/ gelb]

C

Öl auf Leinwand, 35 x 26 cm

Rheinischer Privatbesitz

¹⁷⁵⁶ Ebd., S. 276.

¹⁷⁵⁷ GGT-GH., 45. Jg. (1872), S. 491.

Louise Marie Friederike Huberta Ignatia Freiin v. Loë¹⁷⁵⁸ (*1863) Tochter von Maximilian August Graf v. Loë und Therese (geb. Gräfin v. u. z. Arco-Zinneberg). Sie wurde später Nonne.

B-Wissen-28 Degenhard-Bertram Graf v. Loë, Angelo de Courten¹⁷⁵⁹, 1898 (Abb. 305)

Ein ovales Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist nach links gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und dunkelbraunes, kurzes Haar, welches seitlich aus der Stirn gekämmt ist. Er trägt einen schwarzen Matrosenanzug mit entsprechendem Schulterkragen und V-förmigen Ausschnitt und darunter ein weißes Oberteil mit rundem schwarz gefasstem Halsausschnitt. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Kratzspuren im Bereich des Hintergrunds

Bezeichnet: A. de Courten 1898

Rückseitig:

*Degenhard Bertram Graf von Loë, geb. zu Wissen 8. April 1889 † 21 August 1915
7 [alte Inventarnummer/ gelb]*

Öl auf Leinwand, 34,5 x 26 cm

Rheinischer Privatbesitz

Degenhard-Bertram Klemens Hubertus-Aloysius Joseph Maria Graf v. Loë¹⁷⁶⁰ (1889–1915), Sohn von Friedrich Leopold Graf v. Loë und Paula (geb. Gräfin v. Korff gen. Schmising). Er war Fideikommissherr auf Wissen usw. und fiel während des Ersten Weltkriegs.

B-Wissen-29 Klemens Freiherr v. Loë, Jenny Hippenmeyer, 1903 (Abb. 306)

Ein ovales Brustbild nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes, kurzes Haar, das seitlich aus der Stirn gekämmt ist. Er trägt einen schwarzen Matrosenanzug mit entsprechendem Schulterkragen und V-förmigen Ausschnitt und darunter ein weiß-schwarz gestreiftes Oberteil mit rundem weiß gefasstem Halsausschnitt. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Retuschen im Bereich des Gesichts, Farbabrieb im Bereich des linken Bildrandes

Bezeichnet: Rückseitig:

Freiherr Clemens von Loë, geb. den 5. Oktober 1893 † 11. Okt. 1914 auf dem westl. Kriegsschauplatz, gemalt im Juli 1903 v. I. Hippenmeyer

9 [alte Inventarnummer/ gelb]

A

Öl auf Leinwand, 34,5 x 25 cm

¹⁷⁵⁸ Ebd.

¹⁷⁵⁹ Es handelt sich um den Kunstmaler Angelo Graf v. Courten (1848–1925), vgl. *Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 105 der Gesamtreihe: Gräfliche Häuser, Bd. XIV., hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1993, S. 82.

¹⁷⁶⁰ *Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der gräflichen Häuser*, 115. Jahrgang, Gotha 1942, S. 334.

2. Katalog der Bildnissammlung Loë-Wissen

Rheinischer Privatbesitz

Klemens Friedrich Ferdinand Hubertus Aloysius Joseph Maria Freiherr v. Loë¹⁷⁶¹ (1893–1914), Sohn von Friedrich Leopold Graf v. Loë und Paula (geb. Gräfin v. Korff gen. Schmising). Er fiel während des Ersten Weltkrieges.

B-Wissen-30 Maria Mathilde Freiin v. Loë, Paul Giese, 1908 (Abb. 307)

Ein ovales Brustbild nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graubraune Augen und braune Haare, die nach hinten gesteckt auf ihren Rücken fallen. Sie trägt ein hellblaues Kleid mit einem weißen Schulterbesatz und Stehkragen. Die Kante des Schulterbesatzes ragt rechtwinklig in den Brustbereich und ist rundherum mit einer Spitzenbordüre versehen. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet

Bezeichnet: Paul Giese 1908

Rückseitig:

Maria Freiin von Loë zu Wissen geb. 1 Januar 1895

8 [alte Inventarnummer/ gelb]

J

Öl auf Leinwand, 36 x 27 cm

Rheinischer Privatbesitz

Maria Mathilde Therese Ferdinande Georgina Walpurga Huberta Josepha Aloysia Freiin v. Loë¹⁷⁶² (1895–1967), Tochter von Friedrich Leopold Graf v. Loë und Paula (geb. Gräfin v. Korff gen. Schmising) Seit 1919 war sie mit Johannes Freiherrn v. Gumppenberg-Pöttmes-Oberprennberg verheiratet.

B-Wissen-31 Felix Freiherr v. Loë, Angelo de Courten, 1912 (Abb. 308)

Ein ovales Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes, kurzes Haar, das seitlich aus der Stirn gekämmt ist. Er trägt ein graues Jackett mit fallendem Fasson, eine passende Weste und ein weißes Hemd mit einer blauen Krawatte. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

feine Krakelüren auf der gesamten Oberfläche

Bezeichnet: A. de Courten 1912

Rückseitig:

10 [alte Inventarnummer/ gelb]

Öl auf Leinwand, 35 x 25 cm

Rheinischer Privatbesitz

Felix Maximilian Ludwig Georg Aloysius Hubertus Joseph Maria Graf v. Loë¹⁷⁶³ (1896–1944), Sohn von Friedrich Leopold Graf v. Loë und Paula (geb. Gräfin v. Korff gen. Schmising). Seit 1925 war er mit Isabelle Prinzessin zu Salm-Salm verheiratet. Er war

¹⁷⁶¹ Ebd.

¹⁷⁶² GHdA Bd. 28, S. 274.

¹⁷⁶³ Ebd.

vormaliger Fideikommissherr auf Wissen, usw., Dr. rer. pol., Major und Kommandant einer Div.-Nachschub-Truppe und Ehrenritter des souveränen Malteser Ritterordens. Er fiel im Zweiten Weltkrieg.

B-Wissen-32 Fritz Graf v. Loë, Hermann Dörmann, 1945 (Abb. 309)

Ein ovales Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist nach links gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und dunkelblondes, kurzes Haar, das er links gescheitelt trägt. Die Kleidung besteht aus einem blaugrünen Jackett, einem weißen Hemd und einer blaugrünen Krawatte. Der Hintergrund ist lediglich mit einigen blaugrauen Schraffuren angelegt.

Bezeichnet:

Herm. Dörmann 1945

Rückseitig:

Fritz Graf v. Loë

Herm Dörmann März 1945

11 [alte Inventarnummer/ gelb]

O

Pastell, 35,5 x 26 cm

Rheinischer Privatbesitz

(Fritz) Friedrich Paul Emanuel Christoph Hubertus Maria Graf v. Loë¹⁷⁶⁴ (*1926), Sohn von Felix Graf v. Loë und Isabelle (geb. Prinzessin zu Salm-Salm). Er heiratete 1957 Inez Freiin v. Boeselager.

B-Wissen-33 Wessel Freiherr v. Loë, Hermann Dörmann, 1944 (Abb. 310)

Ein ovales Brustbild nach rechts, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist nach links gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes, kurzes Haar, das links gescheitelt ist. Er trägt ein grünes Jackett, ein weißes Hemd und eine türkisfarbene Krawatte. Der Hintergrund ist nicht behandelt, hier bleibt der Malgrund sichtbar.

Bezeichnet: Herm. Dörmann 1944

Rückseitig:

13 [alte Inventarnummer/ gelb]

M

Pastell, 35 x 25,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Clemens Wessel Albrecht Cyriacus Joseph Hubertus Maria Freiherr v. Loë¹⁷⁶⁵ (*1928), Sohn von Felix Maximilian Graf v. Loë und Isabelle (geb. Prinzessin zu Salm-Salm). Er heiratete 1957 Sophie Gräfin v. Waldburg-Zeil.

B-Wissen-34 Elisabeth Freiin v. Loë, Hermann Dörmann, 1944 (Abb. 311)

¹⁷⁶⁴ Ebd., S. 274f.

¹⁷⁶⁵ Ebd., S. 275

2. Katalog der Bildnissammlung Loë-Wissen

Ein ovales Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist nach rechts gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und dunkelblondes, langes Haar, welches locker nach hinten frisiert ist. Sie trägt eine blaue Bluse (oder ein Kleid?) mit einem weißen Kragen. Der Hintergrund ist im Bereich der Haare braun angelegt ansonsten ist der Malgrund sichtbar geblieben.

Bezeichnet: Herm. Dörmann 1944

Rückseitig:

Elisabeth Freiin von Loë geb. zu Wissen 15. März 1930 [in Spiegelschrift]

12 [alte Inventarnummer/ gelb]

N

Pastell, 35 x 26 cm

Rheinischer Privatbesitz

Maria Elisabeth Leopoldine Josepha Theresia Freiin v. Loë¹⁷⁶⁶ (*1930) Tochter von Felix Graf v. Loë und Isabelle (geb. Prinzessin zu Salm-Salm). Sie heiratete 1954 Philipp Freiherrn Wambolt v. Umstadt.

B-Wissen-35 Paula Freiin v. Loë, Hermann Dörmann, 1944 (Abb. 312)

Ein ovales Brustbild nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braune, lange Haare, die Haare links gescheitelt und in zwei seitlichen Zöpfen geflochten sind. Sie trägt ein rosafarbenes Kleid mit schmalen Trägern und darunter eine weiße Bluse.

Bezeichnet: Herm. Dörmann 1944

Rückseitig:

[...] Wissen 1. März 1931 [in Spiegelschrift]

14 [alte Inventarnummer/ gelb]

L

Pastell, 35 x 25 cm

Rheinischer Privatbesitz

Paula Freiin v. Loë¹⁷⁶⁷ (1931–1950), Tochter von Felix Maximilian Graf v. Loë und Isabelle (geb. Prinzessin zu Salm u Salm-Salm).

Porträt der Gräfin v. Loë von Hermann Dörmann

B-Wissen-36 Isabelle Gräfin v. Loë, Hermann Dörmann, 1948 (Abb. 313)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und braunes, an den Schläfen ergrautes Haar. Sie trägt ein blaugraues Kleid mit einem weißen Umlegekragen und einen dunkelgrauen Mantel mit einem breiten braunen Pelzkragen. Der in Braun- und Ockertönen gefasste Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Der Maler

¹⁷⁶⁶ Ebd.

¹⁷⁶⁷ *Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 2 der Gesamtreihe: Gräfliche Häuser A, Bd. I, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Glücksburg/ Ostsee 1952, S. 248.

Hermann Dormann schuf zwischen 1944 und 1948 mehrere Porträts für die Familie v. Loë.

Bezeichnet: Herm. Dormann 1948

Rückseitig:

Isabelle v. Loë

geb. Prinzessin zu Salm-Salm

** 13.2.1903*

Öl auf Leinwand, 58,5 x 50 cm

Rheinischer Privatbesitz

Isabelle Gräfin v. Loë, geb. Prinzessin zu Salm-Salm, Wild- und Rheingräfin (*1903), Tochter des Erbprinzen Emanuel zu Salm-Salm, Wild- und Rheingrafen und Marie Christine (geb. Erzherzogin v. Österreich). Seit 1925 war sie mit Felix Graf v. Loë verheiratet. Sie war Sternkreuz Ordensdame und Ehrendame des souveränen Malteser Ritterordens.

Eine Gruppe von Familienporträts des frühen 18. Jahrhunderts

B-Wissen-37 Anna Maria Theresia Freifrau v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 314)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und gepudertes, lockig hoch frisiertes Haar. Sie trägt ein schwarzes Kleid, welches im Bereich des Mieders und der Ärmel durch Längsschlitz geöffnet und mit Agraffen zusammengehalten. Unter dem Kleid erkennt man ein weißes Hemd, das mit einem Spitzenkragen, der das Dekolleté säumt. Um Ihren Hals ist eine schwarze Schleife mit einem Perlenanhänger gebunden. Ein brauner Umhang mit weißem Innenfutter ist über ihre rechte Schulter, den rechten Arm und den linken Unterarm drapiert. Der Himmelsausschnitt im Hintergrund wird auf der linken Bildseite von einem Säulenschaft mit Basis und Postament, auf der rechten Seite von einer Draperie begrenzt. In die rechteckige Bildfläche sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

Starke Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Farbrisse im Bereich des Keilrahmens

Bezeichnet: Maria Theresia v. Winkelhausen vidum Phils Christoph von Loë zu Wissen

Öl auf Leinwand, 87 x 73,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Anna Maria Theresia, geb. Freiin v. Winkelhausen¹⁷⁶⁸ (1655–1723), Tochter von Ludgerus Freiherrn v. Winkelhausen und Maria Agnes (geb. v. Cortenbach). Seit 1678 war sie mit Philipp Christoph Freiherrn v. Loë verheiratet.

B-Wissen-38 Johann Adolf Joseph Freiherr v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 315)

¹⁷⁶⁸ GHdA Bd. 28, S. 272.

2. Katalog der Bildnissammlung Loë-Wissen

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, der Kopf im Viertelprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte trägt eine gepuderte Allongeperücke und eine Rüstung. Im Bereich des Halses werden eine goldene Brokatweste und eine weiße Krawatte sichtbar. Im Hintergrund auf der linken Seite ist eine Draperie und auf der rechten Seite ist ein Säulenschaft mit Basis und Postament zu sehen. Der Rest des Hintergrunds wird von einem blauen Himmel eingenommen. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

Krakelüren und Farbrisse auf der gesamten Oberfläche des Bildes, teilweise Farbausbrüche bis auf den Malgrund

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 86 x 72 cm

Rheinischer Privatbesitz

Johann Adolf Joseph Alexander Freiherr v. Loë¹⁷⁶⁹ (1687–1743), Sohn von Philipp Christoph Freiherrn v. Loë und Anna Maria Theresia (geb. v. Winkelhausen). Seit 1719 war er mit Maria Catharina Anna Martina Freiin v. Wachtendonck zu Germenseel verheiratet. Er war Herr zu Wissen, Mheer, usw., Drost zu Rheinberg (1713), kurkölnischer Kammerherr (1714) und kurkölnischer Geheimer Rat (1724).

B-Wissen-39 Porträt eines Malteserritters, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 316)

Ein Halbfigurenbildnis nach links, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte trägt eine weißgepuderte Allongeperücke und eine Rüstung. Die weißen Manschetten des Hemdes sind am Ende der Armschienen sichtbar. Ein weißes Halstuch und das Brustkreuz des Malteserordens vervollständigen die Ausstattung. Seinen linken Arm hat der Herr vor dem Oberkörper ausgestreckt. Mit dem ausgestreckten Zeigefinger weist er schräg nach oben. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. Der Hintergrund ist stark nachgedunkelt und daher nicht richtig zu erkennen, es scheint sich aber um einen bewölkten Himmel zu handeln.

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 87 x 71 cm

Rheinischer Privatbesitz

Wohl der Bruder von Johann Adolph v. Loë handeln, der als Malteserritter auf Malta starb.¹⁷⁷⁰

Ehegattenbildnisse

B-Wissen-40 Ein unbekannter Herr, unbekannter Maler, undatiert, zweite Hälfte 16. Jh. (Abb. 317)

¹⁷⁶⁹ Ebd. u. KASTNER 2008, S.17.

¹⁷⁷⁰ KASTNER 2008, S. 16.

Ein Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Dreiviertelporträt nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat einen hellbraunen Kinn- und Oberlippenbart und ist nach spanischer Mode des 16. Jahrhunderts gekleidet. Er trägt ein schwarzes Barett, ein schwarzes Wams mit Stehkragen und eine weiße Halskrause. Sein schwarzes Übergewand (eventuell eine Capa) hat ebenfalls einen hohen Stehkragen. Dieser Kragen reicht bis auf die Höhe der Wangenknochen und umrahmt den Nacken des Herrn. Eine dreireihige Goldkette vervollständigt seine Ausstattung. Am unteren Bildrand ist – angeschnitten – seine vor die Brust geführte rechte Hand mit einem Handschuh zu sehen. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

*Bezeichnet: Rückseitig:
8 [alte Inventarnummer]
[verschiedene Besitzvermerke]
Öl auf Holz, 22 x 16 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität des Dargestellten ist noch ungeklärt. Es ist fraglich, ob das Gemälde ein Familienporträt darstellt, oder ob es als Kunstwerk erworben wurde.

B-Wissen-41 unbekannte Dame, unbekannter Maler, undatiert, zweite Hälfte 16. Jh. (Abb. 318)

Das Pendant zur vorigen Nummer. Ein Brustbild nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und eine ausrasierte Stirn. Sie trägt eine Stuarthaube, dazu ein schwarzes Kleid mit Puffärmeln, einem hohen Stehkragen und einer weißen Halskrause. Über Ihren Schultern verläuft eine Bahn aus Pelz, die entweder Bestandteil des Kleides oder eine schmale Stola ist. Am unteren Bildrand sind – angeschnitten – die vor die Brust geführten, ineinandergelegten Hände zu sehen. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

*Bezeichnet: Rückseitig:
9 [alte Inventarnummer]
[verschiedene Besitzvermerke]
Öl auf Holz, 22 x 16 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität der Dargestellten ist noch nicht geklärt. Es ist fraglich, ob das Gemälde ein Familienporträt darstellt, oder ob es als Kunstwerk erworben wurde.

B-Wissen-42 unbekannter Herr, Hendrick Goltzius ?, undatiert, um 1600 (Abb. 319)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braun-graue Augen, rotblondes Haar mit zurückgehendem Haaransatz und einen Vollbart. Er trägt ein schwarzes Wams und einen weißen Mühlsteinkragen. Seine linke Hand hält einen Handschuh und ist vor die Brust gehoben. Der braungraue Hintergrund ist auf der rechten Bildseite neben dem Kopf des Herrn aufgehellt.

*Bezeichnet: Ætatis 39
Rückseitig:*

2. Katalog der Bildnissammlung Loë-Wissen

H [...] Goltius
12 [alte Inventarnummer]
[verschiedene Besitzvermerke]
Öl auf Kupfer, 25 x 19 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten ist noch nicht geklärt. Es ist fraglich, ob das Gemälde ein Familienporträt darstellt, oder ob es als Kunstwerk erworben wurde.

B-Wissen-43 unbekannte Dame, Hendrick Goltzius ?, undatiert, ca. 1600 (Abb. 320)

Das Pendant zur vorigen Nummer. Ein Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und blondes in der Stirn ausrasiertes Haar. Sie trägt eine weiße Haube und ein schwarzes Kleid mit Achselstücken. In ihrer linken Hand hält sie ein Büchlein mit rotem Einband in Höhe der Brust. Zwei goldene Ringe schmücken ihre Hand. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: Aetatis 3[...]
Ao [...]
Rückseitig:
Hend[...] Goltius
11 [alte Inventarnummer]
[verschiedene Besitzvermerke]
Öl auf Leinwand, 25,5 x 18,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität der Dargestellten ist noch nicht geklärt. Es ist fraglich, ob das Gemälde ein Familienporträt darstellt, oder ob es als Kunstwerk erworben wurde.

Identifizierte Einzelbildnisse

B-Wissen-44 Degenhard Bertram Freiherr v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, zweites Drittel 17. Jh. (Abb. 321)

Ein knappes Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und dunkelblondes, schulterlanges Haar. Er trägt eine Rüstung und einen weißen Kragen mit Spitzenbesatz. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Beschnitten, Spannungsriss
Bezeichnet: Degenhard Bertram Frey[...]
Herr zu Wissen. C[...]
A^on 16[...]
12 [alte Inventarnummer]
[Besitzvermerk]
Öl auf Holz, 37,5 x 27,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Degenhard Bertram v. Loë¹⁷⁷¹ (1610–1689), Sohn von Wessel v. Loë und Sophia (geb. Haes zu Konradsheim). Seit 1644 war er mit Anna Franziska Freiin v. Nesselrode zu Ehreshoven verheiratet. Er war Herr zu Wissen, Kammerherr des Kurfürsten v. Brandenburg und Amtmann von Goch, Asperden und Gennepe (1685) Im Jahr 1629 wurde er und seine Nachkommenschaft in den Reichsfreiherrnstand erhoben.

B-Wissen-45 Maria Louise Freiin v. Loë, unbekannter Maler, 1738 (Abb. 322)

Ein Halbfigurenporträt fast frontal zum Betrachter, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und weißgepudertes zurück frisiertes Haar mit einer Brillantschmucknadel. Sie trägt ein graues Kleid, welches im Bereich des Mieders mit rautenförmigen Horizontalschlitzchen versehen ist. Die Schlitzchen sowie der Halsausschnitt des Kleides sind mit goldenen Litzen umrandet. Unter dem Kleid trägt sie ein weißes Hemd mit einer schwarzen Bordüre und weißen Volants. Das Dekolleté wird zusätzlich mit einem Spitzeneinsatz geschmückt. An der Front des Kleides sind silberne Knöpfe befestigt. Etwa eine Handbreit unter ihrer linken Schulter trägt sie das Ordenskreuz des Neusser St. Quirinus-Stifts. Brillantohrringe und ein weißer, über die Unterarme drapierter Umhang, vervollständigen ihre Ausstattung. Der blaugraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die linken oberen Ecke des Bildes ist das Allianzwappen des St. Quirinus-Stifts und der Familie Loë gemalt.

Bezeichnet: 1738

Öl auf Leinwand, 82 x 62 cm

Rheinischer Privatbesitz

Maria Louise Freiin v. Loë (†1768), Tochter von Philipp Christoph Freiherr v. Loë und Anna Maria Theresia (geb. v. Winkelhausen). Sie war zunächst Stiftsdame, später Äbtissin von St. Quirinus in Neuss.

B-Wissen-46 Friedrich Freiherr, später Graf v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1815 (Abb. 323)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und dunkelblondes kurzes in die Stirn frisiertes Haar. Er trägt eine schwarze Uniform mit goldenen Knöpfen, blauem Kragenspiegel und blauer Paspelierung. Auf seiner linken Schulter ist eine Epaulette angebracht, rechts befindet sich eine goldene Achselklappe. Quer über seiner Brust trägt er ein rot und weiß gestreiftes Bandelier. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: Rückseitig:

Friedrich Carl

Rfrh. von Loë

geb. 1797

Öl auf Holz, 19,5 x 16 cm

¹⁷⁷¹ GHdA Bd. 28, S. 272 u. KASTNER 2008, S.12.

2. Katalog der Bildnissammlung Loë-Wissen

Rheinischer Privatbesitz

Friedrich Karl Alexander Clemens Graf v. Loë¹⁷⁷² (1787–1849), Sohn von Edmund Freiherrn v. Loë und Marie Alexandrine (geb. Gräfin v. Merveldt). Seit 1816 war er in erster Ehe mit Luise Gräfin Wolff-Metternich zur Gracht verheiratet. In zweiter Ehe heiratete er 1841 Sophia Freiin v. Fürstenberg-Herdringen. Er war Herr auf Wissen, usw. und königlich preußischer Kammerherr. Im Jahr 1840 wurde er in den preußischen Grafenstand nach dem Recht der Erstgeburt erhoben.

B-Wissen-47 Sophia Gräfin v. Loë, Ludwig Krevel, 1856 (Abb. 324)

Ein Halbfigurenporträt, sitzend, nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes Haar, das in der Mitte gescheitelt und über den Ohren jeweils in einen geflochtenen Knoten gelegt ist. Sie trägt eine Spitzenhaube mit gelben und weißen Blüten an den Seiten. Das schwarze Seidenkleid hat dreiviertellange Ärmel, deren Säume mit weißen und gelben Spitzen verziert sind. Der tiefe V-Förmige Ausschnitt des Kleides ist mit einem schwarzen Volant gesäumt. Unter dem Kleid trägt das Modell eine weiße Bluse mit einem Schulterkragen aus Spitze und einer gelben Schleife, die unterhalb des runden Halsausschnitts befestigt ist. Mehrere goldenen Armbänder und Ringe vervollständigen ihre Ausstattung. Beide Hände sind locker in den Schoß gelegt. Der graue Hintergrund ist nicht näher gekennzeichnet, doch ist am rechten Bildrand die Rückenlehne ihres Fauteuils angedeutet. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Allianzwappen der Familien Loë/Fürstenberg gemalt

Leinwanddurchbrüche im Bereich des Oberkörpers und am linken Bildrand

Bezeichnet: 1856

L. Krevel

Öl auf Leinwand, 85 x 66,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Sophia Gräfin v. Loë¹⁷⁷³ (1790–1860), Tochter von Friedrich Leopold Freiherrn v. Fürstenberg und Ferdinandine (geb. Freiin Weichs zu Wenge). Seit 1819 in erster Ehe mit Joseph v. Mellin und ab 1841 in zweiter Ehe mit Friedrich Graf v. Loë verheiratet.

B-Wissen-48 Degenhard Freiherr v. Loë, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1870 (Abb. 325)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht und der Blick sind zum Betrachter gewendet. Der Dargestellte hat graublau Augen und braunes lockiges Haar mit einem zurückgehenden Haaransatz, dazu einen buschigen Oberlippen- und Backenbart. Er trägt eine Husarenuniform. Die Attila mit polnischem Aufschlag und ungarischem Knoten ist mit fünf Schnüren besetzt. Auf der Brust ist das Erinnerungskreuz 1866 befestigt. In seinem rechten Arm hält er eine Pelzmütze mit Federbesatz, in der Hand einen weißen Handschuh. Mit seiner linken Hand hat er den Griff seines Säbels umfasst. Im Hintergrund sind

¹⁷⁷² GHdA Bd. 28, S. 273.

¹⁷⁷³ GHdA Bd. 28, S. 273.

einige Soldaten zusehen. Der Großteil des Bildes wird allerdings von einem grauen, wolkenverhangenen Himmel eingenommen.

*Krakelüren auf der gesamten Bildoberfläche, Kratzspuren im Bereich der Brust.
Leinwand wellig*

*Bezeichnet: Auf dem Rahmen:
Degenhard Freiherr von Loë
† den 24. August 1870 G*

*Öl auf Leinwand, 99,5 x 74,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Degenhard Freiherr v. Loë¹⁷⁷⁴ (1838–1870), Sohn von Clemens Freiherrn v. Loë und Theresia (geb. Freiin v. Weichs zur Wenne). Er war königlich preußischer Leutnant im 2. Rheinischen-Husaren-Regiment und Premiere-Leutnant des Rheinischen Jäger-Bataillons. Im Jahr 1870 fiel er bei Gravelotte.

B-Wissen-49 Max August Graf von Loë, unbekannter Maler, undatiert, drittes Viertel 19. Jh. (Abb. 326)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und eine Stirnglatze. Der Vollbart ist ebenso wie das verbliebene Haupthaar hellbraun. Er trägt schwarze Kleidung mit einem weißen Hemd. Ein weiter schwarzer Umhang ist über seine Schultern gelegt und verdeckt den Großteil der Garderobe. Seine rechte Hand ist mit dem Handrücken in die Hüfte gestemmt. Der linke Arm ist seitlich des Oberkörpers angewinkelt. In seiner linken behandschuhten Hand hält er den Handschuh der rechten Hand. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, allerdings rechts im Bild hinter dem Modell aufgehellt.

Doubliert, Farbabrieb im Bereich des Keilrahmens, Farbabblätterungen im Bereich des Umhangs, verschiedene, zurückhaltend restaurierte Leinwandbrüche

*Bezeichnet: Rückseitig:
[bei der Doublierung übernommen:]
Max Graf von Loë † 1879(schwarze Tinte)*

114 [alte Inventarnummer]

Loë 6.8.73 (weiße Kreide)

[weitere Vermerke zu Transportfirmen, Leinwandhersteller, usw.]

Öl auf Leinwand, 102,5 x 79,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Maximilian August Graf v. Loë¹⁷⁷⁵ (1817–1879), Sohn von Friedrich Graf v. Loë und Luise (geb. Gräfin Wolff-Metternich zur Gracht). Seit 1854 war er mit Therese Gräfin v. Arco-Zinneberg verheiratet. Er war Fideikommissherr auf Wissen usw., königlich preußischer Kammerherr, Ehrenritter und Schatzmeister des souveränen Malteser-Ritterordens.

¹⁷⁷⁴ *Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der freiherrlichen Häuser*, 16. Jahrgang, Gotha 1866, S. 573 u. SCHLEICHER, Herbert M. (Bearb.): *80.000 Totenzettel aus rheinischen Sammlungen*, Bd. 3, (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 42), Köln 1988, S. 281.

¹⁷⁷⁵ GHdA Bd. 28, S. 273 f.

B-Wissen-50 Friedrich Leopold Graf v. Loë, Walter Petersen, undatiert, letztes Viertel 19. Jh. (Abb. 327)

Ein Dreiviertelporträt – stehend – leicht nach rechts, das Gesicht ist nach links gewendet. Der Blick ist nach links gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen, eine Glatze und einen braunen Vollbart mit gewichsten Schurbartspitzen. Er trägt einen schwarzen dreiteiligen Anzug, dazu ein weißes Hemd mit Klappkragen und eine schwarze Krawatte. Eine Uhrenkette an der Weste vervollständigt die Ausstattung. Seine linke Hand hat das Modell in die Hosentasche gesteckt mit dem rechten Arm stützt er sich auf einer Stuhllehne auf. Eine rote Draperie nimmt den Hintergrund ein. In der oberen rechten Ecke des Bildes sind zwei Säulenschäfte und ein bewölkter Himmel zu sehen.

Krakelüren, Farbabplatzung im Bereich der Stuhllehne

Bezeichnet: Walter Petersen

Rückseitig:

Friedrich Leopold Graf von Loë

Herr zu Wissen und alten-Vehlaer

geb. 28. Nov. 1861

† 14. April 1899

Öl auf Leinwand, 139,5 x 84 cm

Rheinischer Privatbesitz

Friedrich Leopold Aloysius Maria Hubertus Graf v. Loë¹⁷⁷⁶ (1861–1899), Sohn von Maximilian Graf v. Loë und Therese (geb. Gräfin v. Arco-Zinneberg). Seit 1888 war er mit Paula Gräfin v. Korff gen. Schmising verheiratet. Er war Fideikommissherr auf Wissen usw., Ehrenritter des souveränen Malteser-Ritterordens und Ritter des königlich bayrischen St. Georg-Ordens.

B-Wissen-51 Feldmarschall Erzherzog Friedrich v. Österreich, Hans Stalzer, 1917 (Abb. 328)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braun-graue Augen, graues, kurzes Haar mit zurückgehendem Haaransatz an den Schläfen und einen grauen Backen- und Oberlippenbart. Er trägt ein Pincenez und eine graue Felduniform mit dem Kragenspiegel eines kaiserlich österreichischen Feldmarschalls. Über seinen Schultern liegt ein Mantel mit Pelzkragen. Verschiedene Orden, darunter das Goldene Vlies, der Pour-le-Mérite mit Eichenlaub und der Maria-Theresien-Orden, vervollständigen seine Ausstattung. Der rotbraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

geflickte Leinwandrisse im Bereich des Bartes und im Hintergrund links

Bezeichnet: Hans Stalzer 1917

Rückseitig:

Feldmarschall Erzherzog

Friedrich von Österreich. Geb.:1856

Vater der Erbprinzessin

¹⁷⁷⁶ Ebd., S. 274.

Marie Christine zu Salm Salm
Öl auf Leinwand, 71 x 57 cm
Rheinischer Privatbesitz

Friedrich Erzherzog v. Österreich¹⁷⁷⁷ (1856–1936), Sohn von Karl Ferdinand Erzherzog v. Österreich und Elisabeth Franziska Maria (geb. Erzherzogin v. Österreich) Seit 1878 war er mit Prinzessin Isabelle v. Croÿ-Dülmen verheiratet.

Einzelporträts nicht identifizierter Personen

B-Wissen-52 unbekannte Dame, H. B., 1570 (Abb. 329)

Ein Dreiviertelporträt – sitzend – nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graubraune Augen und rotbraunes, gescheiteltes Haar, das unter eine weiße Haube frisiert ist. Sie trägt ein schwarzes Kleid mit langen, engen Ärmeln einem Stehkragen und einer weißen Halskrause. Ein goldener kettenförmiger Gürtel, weiße Manschetten und drei Goldringe vervollständigen ihre Ausstattung. Sie sitzt auf einem Lehnstuhl vor einem Tisch, der im Vordergrund links zu sehen ist. Auf dem Tisch liegt ein Buch auf dessen Kopf- bzw. Unterschnitt die Inschrift: „*La passion du seigneur*“ geschrieben steht. Auf dem Buch liegt ein Totenschädel, welchen die Dame mit ihrer rechten Hand berührt. Zwischen den Fingern der anderen Hand hält sie einen Rosenkranz. Der dunkelbraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Paketierte, Spannungsrisse, Farbabplatzungen
Bezeichnet: AET 55
Ao 1570 H.B.

Rückseitig:
[Besitzvermerk]
Öl auf Holz, 95 x 68 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität der Dargestellten ist noch nicht geklärt.

B-Wissen-53 unbekannte Dame, unbekannter Maler, 1594 (Abb. 330)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und dunkelblondes zurückfrisiertes Haar. Sie trägt eine Spitzenhaube, ein schwarzes, weites Kleid mit keulenförmigen Ärmeln, einer weißen Halskrause und Spitzenmanschetten. Zwei Fingerringe mit Juwelen vervollständigen ihre Ausstattung. Der rechte Arm der Dame hängt locker seitlich des Körpers herab. Ihren linken Arm stützt sie auf einem Tisch auf. Dieser Tisch ist mit einem grünen Tischtuch bedeckt und nimmt die untere rechte Ecke des Bildes ein. Der graue Hintergrund ist nicht näher gekennzeichnet.

Auf Holz doubliert, paketierte, Spannungsrisse, massive Farbabplatzungen

¹⁷⁷⁷ ISENBURG, Wilhelm Karl von (Hg.): *Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten*, Bd. 1, Berlin 1936, S. 21.

2. Katalog der Bildnissammlung Loë-Wissen

Bezeichnet: Año 1594.
Rückseitig:
nicht ermittelt
Öl auf Leinwand auf Holz doubliert, 95 x 70,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität der Dargestellten ist noch nicht geklärt.

B-Wissen-54 Unbekannte Dame, unbekannter Maler, undatiert, wohl die Kopie einer Vorlage aus der zweiten Hälfte 17. Jh. (Abb. 331)

Ein Dreiviertelporträt – sitzend – nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes lockiges Haar. Das Haar ist gescheitelt, und seitlich der Schläfe in kürzeren Locken arrangiert. Längere Locken der rückwärtigen Haarpartie fallen ihr in den Nacken und auf die Schultern. Sie trägt ein Gewand mit weißem Spitzenbesatz an den Ärmeln und im Bereich des Mieders und dazu eine Art Übergewand aus einem gelb silbernen Stoff. Die genaue Positionierung der Kleidungsstücke zueinander ist, ebenso wie die räumliche Platzierung der Dame unklar. Ihre rechte Hand ruht im Schoß, während ihr linker Arm mit dem Ellenbogen auf ein Kissen abgestützt und zum Kopf geführt ist. Ihr Kinn hat sie an den Fingerrücken gelehnt. Das Kissen welches ihr als Stütze dient liegt einer Art ornamentierter Lehne auf. Der Hintergrund wird fast vollständig von einer roten Draperie mit goldenen Fransen eingenommen. Bei aller Akribie in der Ausgestaltung von Falten und Schattenwurf bleibt die Stofflichkeit des Bildes flach. Sehr wahrscheinlich eine Kopie. Die unbekannte Vorlage ist stilistisch aufgrund der Frisur in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts zu datieren.

Bezeichnet: Rückseitig:
Nr. 70 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 106 x 75,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität der Dame ist noch nicht geklärt.

B-Wissen-55 unbekannter Feldherr, unbekannter Maler, undatiert, letztes Drittel 17. Jh. (Abb. 332)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine braune Allongeperücke. Die Kleidung besteht aus einer Rüstung an deren Halsausschnitt rote Schleifen einer Krawatte sichtbar werden. Am Tragegurt des Schwertes ist im Bereich seiner rechten Hüfte mit einer roten Schleife ein Schlüssel befestigt. Seinen linken Arm hat der Herr in die Hüfte gestemmt. Auf Höhe des Ellenbogens ist eine rote Schleife befestigt. Sein rechter Arm ist ausgestreckt vor den Oberkörper geführt und hält einen Kommandostab. Auf der linken Seite des Bildes erkennt man ein Postament, darauf liegt ein Helm, der mit einem Lorbeerkranz und roten Federn geschmückt ist. Der linke Bildhintergrund ist von Bäumen und Strauchwerk eingenommen. Auf der rechten Seite ist eine Landschaft mit bewölktem Himmel, Befestigungsanlagen und reitenden Soldaten zu erkennen.

Doubliert, Krakelüren auf der gesamten Bildoberfläche
Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand auf Holz doubliert, 120 x 91 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten ist noch nicht ermittelt. Der Schlüssel könnte ein Hinweis auf eine erfolgreiche Belagerung oder den Rang eines Kammerherrn sein. Es besteht eine starke Ähnlichkeit zu Philipp Christoph Freiherr v. Loë¹⁷⁷⁸ (1647–1708) – vielleicht er selbst oder sein Bruder?

B-Wissen-56 Unbekannter Geistlicher (Deutschordensritter), unbekannter Maler, undatiert, zweite Hälfte 17. Jh. (Abb. 333)

Ein Halbfigurenporträt – stehend – nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und dunkelblondes, natürlich gelocktes, nackenlanges Haar. Er trägt ein weißes Rochett, darüber einen blaugrauen Chormantel mit einer gleichfarbigen Mozetta. Ein weißes Beffchen und das Brustkreuz des Deutschen Ordens vervollständigen die Ausstattung. Mit seiner rechten Hand berührt er in einem Aufrichtigkeitsgestus seine Brust unterhalb des Brustkreuzes. Der Chormantel ist in einem weiten Bogen vor seinem Körper geführt und über seinen linken Arm gelegt. Seine linke Hand ist flach auf einem rot bedeckten Tisch aufgelegt. Dieser Tisch steht auf der rechten Bildseite und nimmt etwa Zweidrittel des Bildvordergrundes ein. Auf ihm liegt ein schwarzes Birett. Im Bildhintergrund sieht man am linken Bildrand einen Schmalen Himmelsausschnitt. Der Rest des Hintergrunds wird von einer gebauschten roten Draperie eingenommen

Starke Kratzspuren im unteren Bereich des Bildes, Leinwandbruch im Bereich des Beffchens, Farbabbblätterungen im Bereich der Schulter
Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 129 x 98 cm
Rheinischer Privatbesitz

Der Dargestellte ist wahrscheinlich ein Mitglied der Familie Loë. In Frage kommen entweder Bertram Wessel Freiherr v. Loë Deutsch-Ordens-Komtur in Gemert oder Karl Gottfried Freiherr v. Loë Deutsch-Ordens-Komtur in Köln. Beide waren Söhne von Deegenhard Bertram Freiherr v. Loë und Anna Franziska (geb. Freiin v. Nesselrode)

B-Wissen-57 Unbekannte Dame, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel des 18. Jh. (Abb. 334)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und hellbraunes Haar. Das Haar ist in symmetrischen Locken auf dem Kopf getürmt und mit einer Locke über ihre Rechte Schulter nach vorne gelegt. Sie trägt ein grünes Kleid, welches im Bereich des Mieders durch eine mit Brillanten und Perlen besetzte Agraffe zusammengehalten wird. Ein weißes Hemd mit einem dreifachen Spitzensaum bildet das Dekolleté. Um ihre Schultern ist ein roter Umhang drapiert. Der dunkle Hintergrund ist nicht

¹⁷⁷⁸ GHdA Bd. 28, S. 272 u. KASTNER 2008, S. 15.

2. Katalog der Bildnissammlung Loë-Wissen

weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 73,5 x 57cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität der Dame konnte bisher nicht ermittelt werden. Zu Anna Maria Theresia Freifrau v. Loë, (geb. v. Winkelhausen) besteht eine starke Ähnlichkeit, aufgrund der Frisur handelt es sich aber kaum um ihr Jugendporträt. Eventuell ist eine Tochter des Philipp Christoph Freiherrn v. Loë und Anna Maria Theresia (geb. v. Winkelhausen).

B-Wissen-58 Porträt eines geistlichen Herrn, Anton David, 1706 oder 1726 (Abb. 335)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, der Kopf ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und graues, nackenlanges Haar. Sein Haaransatz geht an den Schläfen zurück. Er trägt eine schwarze Soutane und ein weißes Beffchen. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

doubliert, Farbabplatzungen, Farbbrüche im Bereich des Keilrahmens
Bezeichnet: Rückseitig:
Ant. s David ping. at Rome 1706 [oder 1726]
(schwarze Farbe)
[Inschrift bei Doublierung übernommen]
Öl auf Leinwand, 73 x 60,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten konnte bisher nicht geklärt werden.

Besondere Porträtformen

B-Wissen-59 Reiterporträt, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1700 (Abb. 336)

Ein ganzfiguriges Reiterporträt. Pferd und Reiter nach rechts, das Gesicht fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte trägt eine graue Allongeperücke, einen schwarzen Dreispitz mit rotem Saum und einen dunkelgrünen Justaucorps mit goldenem Tressenbesatz. Ein weißes Hemd mit Spitzenkrawatte, eine rote Schärpe, Reitstiefel und Reithandschuhe vervollständigen seine Ausstattung. In seiner Linken hält er die Zügel und in der anderen Hand einen dünnen Stock (eventuell eine Gerte). Das braune Pferd ist mit rotem Sattelzeug ausgestattet, seine Mähne ist mit einer rot-goldenen Schleife geziert. Das Tier erhebt sich in einer Neigung von weniger als 45 Grad auf die Hinterbeine, so dass man von einer Levade sprechen könnte, wären nicht die Vorderläufe in so asymmetrischen Winkeln an den Leib gezogen. Der Landschaftshintergrund ist mit einer Palme und antikisierenden Versatzstücken ausgestattet. Die Darstellung von Berninis Tritonenbrunnen verweist auf Rom, doch ist hier offensichtlich kein realer Ort gemeint. Der Hintergrund wirkt wie ein Capriccio, könnte aber durch einen realen Anlass – etwa eine Kavaliertour – motiviert sein.

alte Doublierung, Farbablätterungen im Bereich des Himmels, Leinwandriss rechts auf Höhe des Pferdekopfes

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 97 x 72,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten ist noch nicht geklärt. Reiterporträts sind in den untersuchten rheinischen Sammlungen nur sehr selten anzutreffen und bleiben hier vor dem 19. Jh. dem hohen Adel vorbehalten. Das Format ist allerdings für ein solches Herrscherporträt zu klein, auch fehlen, abgesehen von der prunkvollen Kleidung und der roten Ordensschärpe, weitere Indizien, die einen fürstlichen Rang des Dargestellten untermauern würden.

B-Wissen-60 Doppelbildnis einer Dame und einer Stiftsdame, unbekannter Maler, zweites Drittel 18. Jh. (Abb. 337 und 338)

Vorderseite:

Ein Halbfigurenporträt leicht nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Die Dargestellte hat gepudertes, eng am Kopf gelocktes Haar. Sie trägt ein rosafarbenes Kleid mit weißen Volants am Dekolleté und an den dreiviertellangen Ärmeln. Das Dekolleté wurde nachträglich mittels eines aufgemalten rosa Einstrecktuchs verkleinert. Ohrringe und das Ordenskreuz des St. Quirinus-Stifts vervollständigen die Ausstattung. Ein blaugrauer Umhang ist über ihren rechten Arm gelegt und bauscht sich hinter dem Modell auf der rechten Seite des Bildes in die Höhe. Der dunkle Hintergrund ist nicht weitergekennzeichnet.

Krakelüren auf der gesamten Bildfläche, Übermalungen im Bereich des Dekolletés

Rückseite:

Ein Halbfigurenporträt leicht nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat gepudertes Haar, das den Kopf in kleinen symmetrisch arrangierten Locken rahmt und mit einer Brillanten besetzten Haarspange geschmückt ist. Sie trägt ein weißes Kleid, dessen runder Halsausschnitt mit goldenen Stickereien versehen ist. Eine zweite parallele angebrachte Goldborte verläuft vom äußeren Ansatz der Schulter bogenförmig über die Brust. Am Dekolleté ist der Spitzensaum des Hemdes sichtbar. Ein blauer Umhang mit gelben Innenfutter ist um die Schultern und über die arme des Modells gelegt. Er ist mit Brillant- und Perlenagraffen auf ihrer linken Schulter und an der Brust des Kleides befestigt. Ohrringe mit tropfenförmigen Perlen vervollständigen ihre Ausstattung. Der Hintergrund ist in Blau und Brauntöne als Himmelsausschnitt angelegt.

vielfältige Retuschen und Farbabrieb, Farbbrüche im Bereich des Keilrahmens
Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 77 x 58 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identitäten dieser zwei Damen konnten bisher nicht ermittelt werden. Aufgrund physiognomischer Ähnlichkeiten könnte es sich um das Jugend- und Altersbildnis ein und derselben Person handeln. Der Umstand, dass beide Bilder auf einen identischen Rahmen gespannt sind, legt ebenfalls eine enge Verbindung zwischen den Porträts nahe. Bei der

Jüngerer handelt es sich aufgrund ihres Ordenskreuzes um eine Stiftsdame zu St. Quirinus in Neuss. Es kann sich aus stilistischen Gründen jedoch nicht um Maria Louise Freiin v. Loë, Stiftsdame und später Äbtissin v. Neuss handeln, eher um eine ihrer Nichten.

Gruppenporträt

B-Wissen-61 Familienbildnis, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1750 (Abb. 339)

Ein ganzfiguriges Gruppenporträt bestehend aus vier Personen: zwei erwachsenen Frauen und zwei Kindern. Auf der linken Seite des Bildes ist wohl Maria Alexandrine Freifrau v. Loë zu sehen. Ihr Körper ist nach links, das Gesicht nach rechts gewendet. Sie blickt auf die Dame in der rechten Bildhälfte. Sie hat weißgepudertes Haar und trägt einen roten Sommerhut. Ihre Bekleidung besteht aus einem blauen Mieder, einem weißen Hemd mit Engageantes und einer weißen Jupe, die im Bereich der Hüften mit einem roten Rock bedeckt ist. Mit ihrer rechten Hand hält sie einen kleinen Blumenstrauß vor ihre Brust. Mit der anderen Hand zieht sie einen Laufwagen, in dem sich eines der Kinder befindet. Bei diesem Kind dürfte es sich aufgrund der Haube mit dem Blütenschmuck um ihre Tochter handeln. Das Mädchen hat Körper und Gesicht nach links gewendet und den Blick auf einen Vogel gerichtet, der an einem längeren Band an den Laufwagen gebunden ist und in die Höhe fliegt. Sie trägt über einem weißen Hemd mit Rüschenmanschetten ein rosafarbenes Kleid mit Aufschlägen. Seine linke Hand hat das Mädchen auf dem Laufstall aufgestützt. Mit der anderen Hand weist sie auf den Vogel. Um ihre Brust ist ein Gängelband befestigt, welches von der zweiten Dame gehalten wird. Bei dieser Person dürfte es sich aufgrund der kostbaren Kleidung ebenfalls um ein Familienmitglied handeln. Ihr Körper und ihr Gesicht sind nach links gewendet. Ihr Blick ist auf die Freifrau v. Loë gerichtet. Die Dargestellte hat weißgepudertes Haar, das mit einem kleinen schwarzen Tuch und einer Feder dekoriert ist. Sie trägt ein Kleid bestehend aus einem goldenen Manteau und einer blauen Jupe. Die ansonsten enganliegenden Ärmel sind im Bereich der Achsel und des Ellenbogens gepufft und an den Handgelenken mit einer weißen Rüschenmanschette versehen. Ihren rechten Arm hat sie in die Hüfte gestemmt. Mit der linken Hand hält sie das Gängelband. Links im Vordergrund ist das zweite Kind, ein Knabe abgebildet. Sein Körper ist nach rechts, der Kopf leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte trägt eine Samtkappe und ein blaues Kinderkleid mit Aufschlägen und weißem Tressenbesatz an der Front des Oberteils. Ein weißes Hemd wird am Halsausschnitt und den Manschetten sichtbar. Das Kind reitet auf einem Steckenpferd, wodurch der Saum des Kleides nach oben gerafft wird und die Beine bis in Höhe der Knie sichtbar werden. Der Junge trägt rote Stiefel. In seiner linken Hand hält das Kind das Zaumzeug des Steckenpferds, während sich in der Rechten eine Gerte befindet. In der vordersten Bildebene sieht man einen Schoßhund von links nach rechts durch das Bild stürmen und den Vogel anbellern. Die ganze Szene ist in eine barocke Parklandschaft gesetzt. Im Hintergrund sind eine Alle und ein Springbrunnen zu erkennen. Da, bis auf das kleine Mädchen, alle Figuren vom Bildrand angeschnitten werden, ist davon auszugehen, dass das Bild verkleinert wurde.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 149,5 x 105 cm
Rheinischer Privatbesitz

Es handelt sich höchstwahrscheinlich um Maria Alexandrine Maximiliane Félicité Freifrau v. Loë (1728–1795) mit zwei Ihrer Kinder und einer Verwandten.

Herrscherporträts

B-Wissen-62 König Friedrich I. von Preußen, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1700 (Abb. 340)

Ein Halbporträt – sitzend – nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte trägt eine graue Allongeperücke mit einem Dreispitz. Die Kleidung besteht aus einem blauen Justaucorps mit Brillantknöpfen an der Vorderseite und den Aufschlägen der Ärmel, weißen Handschuhen und einer weißen Krawatte. Das Brustkreuz und die Schärpe des Elefantenordens vervollständigen seine Ausstattung. Über seinem Schoß ist ein mit goldenen Kronen bestickte rote Krönungsmantel drapiert. Seine rechte Hand ruht auf der Armlehne des Thronsessels. Die linke Hand ist locker in die Hüfte gelegt. Der König sitzt auf einem Thron mit einer an beiden Seiten konkav eingeschwungenen Rückenlehne, die den gesamten Hintergrund des beschnittenen Bildes einnimmt. Die Armhaltung, die Bekleidung und der Thronsessel erinnern an das Staatsporträt des Hofmalers Friedrich Wilhelm Weidemann von 1701.¹⁷⁷⁹

Beschnitten, mehrere Leinwandbrüche, starke Krakelüren auf der gesamten Oberfläche

Bezeichnet: keine Bezeichnungen

Öl auf Leinwand, 74,5 x 67 cm

Rheinischer Privatbesitz

König Friedrich I. in Preußen, Kurfürst v. Brandenburg etc.¹⁷⁸⁰ (1657–1713), Sohn des Kurfürsten Friedrich Wilhelm v. Brandenburg und Luise Henriette v. Oranien. In erster Ehe seit 1679 verheiratet mit Elisabeth Henriette Prinzessin von Hessen, ab 1683 war er in zweiter Ehe verheiratet mit Sophie Charlotte v. Braunschweig u. Lüneburg und ab 1708 in dritter Ehe verheiratet mit Sophie Louise Prinzessin v. Mecklenburg-Schwerin. Seit 1701 war er König in Preußen.

B-Wissen-63 Johann Wilhelm Kurfürst von der Pfalz, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1700 (Abb. 341)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und eine dunkelblonde Allongeperücke. Er trägt eine Rüstung und darüber einen roten Hermelinmantel, der über der Brust mit einer juwelengeschmückten Agraffe zusammengehalten wird und am Saum mit Juwelen und Perlen bestickt ist. Eine weiße Krawatte und die Collane des Ordens vom Goldenen Vlies vervollständigen seine Ausstattung. Im dunklen

¹⁷⁷⁹ Das Gemälde befindet sich heute im Preußen-Museum NRW in Minden.

¹⁷⁸⁰ ISENBURG 1936, S. 63.

2. Katalog der Bildnissammlung Loë-Wissen

Hintergrund ist undeutlich eine Draperie zu erkennen. In das rechteckige Bildfeld sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

Doubliert, Farbabrieb im Bereich des Keilrahmens, an verschiedenen Stellen Farb- und Leinwandrisse

Bezeichnet: keine Bezeichnung

Öl auf Leinwand, 86 x 66 cm

Rheinischer Privatbesitz

Johann Wilhelm Kurfürst von der Pfalz etc.¹⁷⁸¹ (1658–1716), Sohn von Philipp Wilhelm von der Pfalz und Elisabeth Amalia (v. Hessen-Darmstadt). In erster Ehe war er mit Maria Anna Joseph Erzherzogin von Österreich verheiratet. In zweiter Ehe war er mit Anna Maria Louisa de Medici vermählt. Seit 1690 war er Kurfürst von der Pfalz.

B-Wissen-64 König Friedrich Wilhelm I. in Preußen, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 342)

Ein Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine graue Al-longeperücke. Die Kleidung besteht aus einer Rüstung mit einem weißen Halstuch und einer roten Schärpe. Der braungraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: Rückseitig:

110 [alte Inventarnummer]

[Besitzvermerke]

Öl auf Leinwand, 77,5 x 56,5 cm¹⁷⁸²

Rheinischer Privatbesitz

König Friedrich Wilhelm I. in Preußen, Kurfürst v. Brandenburg etc.¹⁷⁸³ (1688–1740), Sohn von König Friedrich I. in Preußen und Sophie Charlotte v. Braunschweig-Lüneburg. Seit 1706 mit Sophie Dorothea Prinzessin v. Braunschweig-Lüneburg. Ab 1713 war er König in Preußen.

B-Wissen-65 Königin Sophie Dorothea v. Preußen, unbekannt, undatiert, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 343)

Das Pendant zur vorhergehenden Nummer. Ein Halbfigurenporträt frontal zum Betrachter, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat weißgepudertes Haar, das lockig in die Höhe frisiert ist und in langen Locken auf den Rücken fällt. Zwei kleine Locken sind symmetrisch in die Schläfen frisiert, eine lange Haarlocke ist über ihre linke Schulter nach vorne gelegt. Sie trägt ein gelbes Kleid mit einem runden Halsausschnitt. Das Dekolleté ist mit einem Volant ge-

¹⁷⁸¹ ISENBURG 1936, S. 34.

¹⁷⁸² Die Rahmen von B-Wissen-64 und 65 (Abb. 342 und 343) wurden vertauscht, Auf dem Rahmen des Königs befindet sich das Monogramm der Königin und umgekehrt.

¹⁷⁸³ ISENBURG 1936, S. 63.

fasst. Auf der Front des Kleides sind in Dreierreihen Knöpfe aufgenäht. Um ihre Schultern ist ein roter Hermelinmalten mit aufgestickten Kronen drapiert. Der braungraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Farbabrieb im Bereich des Keilrahmens
Bezeichnet: 110 [alte Inventarnummer]
[Besitzvermerk]
Öl auf Leinwand, 78 x 58,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Königin Sophie Dorothea in Preußen¹⁷⁸⁴ (1687–1757), Tochter von Kurfürst Georg v. Braunschweig-Lüneburg, später Georg I. v. Großbritannien und Sophie Dorothea v. Braunschweig-Lüneburg-Celle. Seit 1706 mit Friedrich Wilhelm I. König in Preußen verheiratet.

B-Wissen-66 Unbekannter Fürst¹⁷⁸⁵, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 344)

Ein Ganzfigurenporträt – stehend – nach rechts, das Gesicht nach links gewendet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine gepuderte Allongeperücke. Seine Kleidung besteht aus einem blauen Justaucorps mit roten Aufschlägen, schwarzen Strümpfen und schwarzen Schnallenschuhen. Sein Oberkörper wird von einem Kürass bedeckt. Über seiner rechten Schulter trägt er einen roten Umhang mit weißem Futter. Die Collane des Ordens vom Goldenen Vlies vervollständigt seine Ausstattung. In der angewinkelten rechten Hand hält er einen Kommandostab. Mit der linken Hand stützt er sich auf dem Postament eines Obelisk ab. Auf dem Postament erkennt man das Relief einer Krone, während auf dem Obelisk Trophäenbündel zu sehen sind. Der Obelisk ist Teil einer Freitreppe, die hinter dem Herrn in die Bildtiefe fluchtet und mit weiteren Obelisk abschließt. Am linken Bildrand sind im Hintergrund ein Himmelsausschnitt und das rechtwinkelige Ufer eines Gewässers zu sehen.

Krakelüren auf der gesamten Bildoberfläche, Farbabblätterungen
Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 233 x 159 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten ist unklar. Laut Überlieferung soll es sich um ein Bildniss des Kurfürsten Johann Wilhelm v. d. Pfalz handeln, doch besteht keinerlei Ähnlichkeit. Vielleicht Johann V. König v. Portugal (1689–1750)?

B-Wissen-67 Unbekannte Fürstin, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 345)

Trotz leicht abweichender Maße wohl ein Pendant zu der vorigen Nummer. Ein Ganzfigurenporträt – stehend – nach rechts, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick

¹⁷⁸⁴ ISENBURG, Wilhelm Karl von (Hg.): *Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten*, Bd. 2, Berlin 1936, S. 65.

¹⁷⁸⁵ Ähnlichkeit zu Johann V. König v. Portugal (1689-1750) seit 1708 verheiratet mit Erzherzogin Martia Anna v. Österreich, vgl. Isenburg 1936, S. 55.

2. Katalog der Bildnissammlung Loë-Wissen

ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und blondes Haar, das in Locken in die Höhe frisiert ist. Sie trägt ein Kleid, bestehend aus einem Manteau aus Goldbrokat und einer weißen Jupe. Über ihrer rechten Schulter trägt sie einen roten Umhang mit Goldstickerei und einem Innenfutter aus Hermelin. Dieser Umhang ist über ihrem rechten Arm und zwischen dem linken Arm und dem Oberkörper nach vorne gezogen. Die beiden Hälften des Umhangs werden von einer diagonal vor der Brust verlaufenden Kordel zusammengehalten. Den unteren Teil des Hermelinumhangs rafft sie mit ihrer rechten Hand auf Höhe der rechten Hüfte zusammen. Ihren linken Arm hat sie seitlich des Oberkörpers ausgestreckt. In der linken Hand hält sie ein Stück Papier mit nicht entzifferter Inschrift. Links im Bild befindet sich ein Tisch mit grüner Decke, einem roten Kissen und einer Krone. Die Dame steht erhöht am Rand einer Stufe auf einem Teppich. Im Hintergrund befindet sich eine Architekturlukulle mit Arkaden, Pilastern und Sockeln. Auf der linken Seite sieht man durch eine der Arkaden in eine Gartenlandschaft mit einem Pavillon.

Krakelüren auf der gesamten Bildoberfläche, Farbabblätterungen, Leinwandriss im Bereich des Kleides

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 235 x 159 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität der Dargestellten ist unklar. Laut Überlieferung soll es sich um Maria Anna Josepha v. Österreich (1654–1689), die erste Gemahlin des Kurfürsten Johan Wilhelm v. d. Pfalz handeln.¹⁷⁸⁶

B-Wissen-68 Kaiserin Maria Theresia, Kopie nach Martin van Meytens¹⁷⁸⁷, undatiert¹⁷⁸⁸ (Abb. 346)

Ein Dreiviertelporträt, stehend, nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und weißgepudertes in horizontale Locken frisiertes Haar. An den Seiten hat die Frisur nur wenig Volumen im Nacken werden die Haare länger. Sie trägt ein Diadem, ein blaues Kleid mit silbernen Stickereien, einem Spitzeneinsatz im Bereich des Dekolletés und Engageantes. Ein rot-goldener Umhang ist über ihre linke Schulter drapiert. Perlenohrringe, eine Halskette und ein Brustschmuck aus Brillanten vervollständigen ihre Ausstattung. In ihrer rechten Hand hält die Herrscherin ein Zepter. Die andere Hand weist auf ein Kissen auf dem sich drei Kronen befinden. Kissen und Kronen sind schräg hinter der Kaiserin auf einer Art steinernen Konsole platziert. Den oberen Abschluss des Bildes bildet eine rote Draperie mit Kordeln. Im linken Bildhintergrund sind die Basis und das Postament einer Säule zu sehen. Vegetation und ein bewölkter Himmel nehmen den Rest des Hintergrundes ein.

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 172 x 127 cm

¹⁷⁸⁶ ISENBURG 1936, S. 34.

¹⁷⁸⁷ Ein Kupferstich von Philipp Andreas Kilian nach dem Gemälde von M. van Meytens befindet sich im Wien Museum. Inv. 213118.

¹⁷⁸⁸ Eventuell im Zuge des Umbaus des Saales entstanden.

Rheinischer Privatbesitz

Maria Theresia von Österreich, Römische Kaiserin, Königin v. Ungarn und Böhmen etc.¹⁷⁸⁹ (1717–1780) Tochter des Kaisers Karl VI. und Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel. Im Jahr 1736 heiratete sie Herzog Franz Stephan von Lothringen, den späteren Römischen Kaiser. Seit 1740 Königin von Ungarn und Böhmen, ab 1745 durch die Wahl ihres Gatten Römische Kaiserin.

B-Wissen-69 Elisabeth Auguste Kurfürstin von der Pfalz, Wiederholung nach Heinrich Carl Brandt, ca. 1770 (Abb. 347)

Ein Dreiviertelporträt – sitzend – nach rechts, das Gesicht ist nach links gewendet. Der Blick ist nach links gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und eine gepuderte Hochfrisur, die mit einer kleinen Spitzenhaube und Perlen geschmückt ist. Sie trägt ein weißes Kleid mit Spitzenbesatz an den Frontsäumen des Manteau und den Engageantes. Über dem Kleid trägt sie eine rote mit braunem Pelz verbrämte Pelisse. Ein schwarzer Spitzenschal ist locker um ihren Hals gelegt. Eine rote Ordensschärpe, Perlenbesatz auf dem Kleid und Perlenarmbänder vervollständigen ihre Ausstattung. Ihren linken Arm hat sie mit dem Ellenbogen auf einem roten Kissen mit goldenen Quasten abgestützt, welches sich auf einem seitlich platzierten Tisch befindet. Den anderen Arm hat das Modell angewinkelt und vor dem Oberkörper geführt. Mit leicht abgespreizten Fingern befestigt sie eine Perlenschnur an ihrem linken Handgelenk. Hinter der Dame ist die Rückenlehne ihres Sessels, die mit gestreiftem Stoff bezogene Rückwand eines Zimmers und im oberen Bereich eine Draperie mit Kordeln und Quasten sichtbar.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 137,5 x 102 cm
Rheinischer Privatbesitz

Elisabeth Auguste Kurfürstin v. d. Pfalz¹⁷⁹⁰ (1721–1794) Tochter von Joseph Karl v. Pfalz-Sulzbach und Elisabeth v. Pfalz-Neuburg. Seit 1742 mit Karl Theodor v. Pfalz-Sulzbach, späteren Kurfürsten v. d. Pfalz verheiratet.

3. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Müddersheim

Ahnengalerie Geyr v. Schweppenburg

A-Müddersheim-1 Peter Geyr, unbekannter Maler, Datierung unleserlich, letztes Drittel 17. Jh.¹⁷⁹¹ (Abb. 156)

¹⁷⁸⁹ ISENBURG 1936, S. 18 f.

¹⁷⁹⁰ Ebd., S. 35.

¹⁷⁹¹ Zwei Porträts der Eheleute Peter Geyr und Maria Sibylla Bequerer befanden sich 1766 im oberen Saal des Hauses in Köln. Vgl. Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 24 III, 4, dort unter Nummer 184, allerdings soll es sich dabei um ovale Porträts in vergoldeten Rahmen gehandelt haben.

3. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Müddersheim

Ein Dreiviertelporträt nach rechts, der Kopf ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braunes, natürlich gewelltes, langes Haar. Er trägt ein schwarzes, weites Gewand. An den Ärmeln sind die weißen Spitzenmanschetten seines Hemdes zu erkennen. Eine weiße Spitzenkrawatte mit zusätzlichen schwarzen Schleifen schließt die Kleidung zum Hals hin ab. Seine rechte Hand stützt sich mit dem Rücken der Finger auf einem seitlich stehenden, mit einem roten Tuch bedeckten Tisch ab. Den linken Arm hält er leicht angewinkelt seitlich des Körpers. In seiner linken Hand hält er einen dreieckig gefalteten Brief mit eingepprägtem Wappen. Der Hintergrund wird vollständig von einer roten Draperie eingenommen. In die linke untere Bildecke ist das Wappen der Familie Geyr/Menne gemalt

starke Krakelüren, Farbrisse im Bereich des Keilrahmens

Bezeichnet: Ao 16[...]

Öl auf Leinwand, 118,5 x 100 cm

Rheinischer Privatbesitz

Peter Geyr¹⁷⁹² (1639–1683), Sohn von Herbold Geyr und Anna Margarethe (geb. Sieghard zu Menne). Er war seit 1670 mit Sibylla Bequerer verheiratet und kölnischer Generaleinnehmer.

A-Müddersheim-2 Maria Sibylla Geyr, unbekannter Maler, undatiert, letztes Drittel 17. Jh. (Abb. 157)

Pendant zur vorigen Nummer. Ein Dreiviertelporträt nach links, das Gesicht ist im Dreiviertelporträt nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braunes, gelocktes Haar, welches am Hinterkopf in lange Locken frisiert ist. Zwei Locken sind über ihre Schultern nach vorne gelegt. Sie trägt ein rostbraunes Kleid mit einem reichen Spitzenbesatz im Bereich des Dekolletés und geschlitzten halblangen Ärmeln. Die Puffärmel ihres Spitzenhemdes bedecken die Arme bis zu dem Ellenbogen und fallen mit Spitzenvolant auf die Unterarme. Eine dunkelblaue Stoffbahn ist im Bereich ihrer linken Schulter am Kleid befestigt und locker diagonal vor ihrem Oberkörper zur rechten Hüfte drapiert. Der andere Teil des Stoffs fällt über ihre linke Schulter nach hinten zu Boden. Eine Perlenkette, eine Brosche am Dekolleté und zwei Perlenarmbänder vervollständigen ihre Ausstattung. Mit ihrer linken Hand rafft die Dame ihr Kleid. Ihr rechter Arm ist ausgestreckt und greift mit Daumen und Zeigefinger nach einer Taschenuhr, die auf einem seitlich platzierten, mit rotem Tuch bedeckten Tisch liegt. Der Hintergrund wird fast vollständig von einer grünen Draperie eingenommen. Hinter dem Tisch in der linken unteren Bildecke wird ein brauner nicht näher gekennzeichnete Bildraum sichtbar. Auf der linken Seite des Bildes ist in Höhe der Ellenbogen das Wappen der Familie Bequerer gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 117,5 x 95 cm

Rheinischer Privatbesitz

¹⁷⁹² OIDTMAN Bd.6, S. 443 und S. 463.

Maria Sibylla Geyr, geb. Bequerer¹⁷⁹³, Tochter von Adolf Bequerer und Catharina Cramer. Sie war seit 1670 mit Peter Geyr verheiratet.¹⁷⁹⁴

A-Müddersheim-3 Rudolf Adolf Freiherr Geyr v. Schweppenburg, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh.¹⁷⁹⁵ (Abb. 158)

Ein reichliches Bruststück nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weißgepuderte Allongeperücke, die hinten mit einem blauen changierenden Band zusammengebunden ist. Ein leuchtend blauer Umhang mit Goldstickereien und einem goldenen Innenfutter mit roten und silbernen Ornamenten ist über seinem Oberkörper drapiert. Der feine Spitzenkragen seines Hemdes ist im Bereich des Halsausschnitts sichtbar. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, aber rechts des Kopfes aufgehellt. Das Gemälde ist von ausgezeichneter Qualität.

feine Krakelüren auf der gesamten Bildoberfläche

Bezeichnet:

*Rudolff Adolff von Geyr in Schwep
penburg. Dominus in Müddersheim
Winterburg Ingefeld Westlönne &&
natus*

21 februarii 1672

obiit

2 aprilis 1752

Fidei Commiß

Öl auf Leinwand, 79 x 63 cm

Rheinischer Privatbesitz

Rudolf Adolf Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg¹⁷⁹⁶ (1672–1752), Sohn von Peter Geyr und Sibylla (geb. Bequerer). Seit 1700 war er mit Maria de Groote verheiratet. Er wurde 1717 als „v. Geyr Edler zu Schweppenburg“ in den Reichsritterstand erhoben. Im Jahr 1743 erfolgte die Erhebung in den Reichsfreiherrenstand. Er war Herr auf Schweppenburg, Müddersheim etc. und kurkölnischer Hofrat und Generaleinnehmer.

A-Müddersheim-3a Kopie der vorhergehenden Nummer

Bei dieser etwas größer ausgeführten Kopie wurde in die obere linke Ecke des Bildes das Wappen der Familie Geyr eingefügt.

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 80,5 x 64 cm

¹⁷⁹³ OI DTMAN Bd.6, S. 444.

¹⁷⁹⁴ Der Ehevertrag zwischen Peter Geyr und der Maria Sibylla Bequerer wurde am 10.11.1670 geschlossen, vgl. Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 5, 10.

¹⁷⁹⁵ Laut rückseitiger Inschrift gehörte dieses Porträt zum Fideikommiss. Das Inventar von 1766 nennt drei Porträts des Rudolf Adolf Frhr. Geyr v. Schweppenburg die zum Fideikommiss gehörten: „N 122 Das Portrait des verlebten Herrn vom Mähler van der Schmiß zum Fideicommiß, das Portrait von Paris vom verlebten Herrn ist fideicommiß wie auch die marmorne Stature ergo“ vgl. Archiv Burg Müddersheim, Akten Nr. 24 III, 4.

¹⁷⁹⁶ OI DTMAN Bd.6, S. 444.

3. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Müddersheim

Rheinischer Privatbesitz

A-Müddersheim-4 Maria Freifrau Geyr v. Schweppenburg, unbekannter Maler, 1700, vielleicht eine Kopie von 1750 von D. van der Smissen? (Abb. 159)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und dunkelbraunes Haar, das in symmetrischen Locken in die Höhe frisiert und mit einem blauen Band gehalten wird. Das Haar fällt in langen Locken auf den Rücken. Eine dieser Locken ist über ihre linke Schulter nach vorne gelegt. Sie trägt ein goldbraunes Kleid mit silbernen Stickereien. Im Bereich des Dekolletés ist der reiche Spitzensaum ihres Hemdes sichtbar. Ein goldener Brustschmuck mit tropfenförmigen Perlen vervollständigt ihre Ausstattung. Über der rechten Schulter des Modells ist ein blauer Umhang mit weißem Innenfutter drapiert. Ihr linker Arm wird durch diesen Umhang verdeckt. Den rechten Unterarm hält sie hinter ihre Hüfte, so dass nur der Oberarm mit dem gebauschten Ärmel zu sehen ist. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Groote gemalt.

*Bezeichnet: Marie de Groote
Dame de Disternich
et Ingenfeld ano 1700
æt 25
Öl auf Leinwand, 80,5 x 64 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Maria Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg¹⁷⁹⁷ (1675–1745), Tochter von Heinrich de Groote und Anna Elisabeth (geb. Fourment). Seit 1700 mit Rudolf Adolf Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg verheiratet. Sie war die Erbin zu Disternich und Ingenfeld.

A-Müddersheim-4a Wiederholung der vorhergehenden Nummer

Bei dieser Ausführung fehlt das Familienwappen.

*Übermalungen im Bereich des Gesichts und des Dekolletés
Bezeichnet: 83 [Aufkleber mit alter Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 82 x 64 cm
Rheinischer Privatbesitz*

A-Müddersheim-5 Ferdinand Freiherr Geyr v. Schweppenburg, Dominicus van der Smissen zugeschrieben, undatiert, Mitte des 18. Jh. (Abb. 160)

Ein Halbfigurenporträt leicht nach links, das Gesicht ist nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine gepuderte Beutelperücke. Seine Kleidung besteht aus einem grün und braun changierenden Justaucorps, einer goldenen Brokatweste und einem weißen Hemd mit Spitzenmanschetten. Die Aufschläge an den Ärmeln des Justaucorps sind mit goldenen Tressen und Knöpfen verziert. Eine weiße Krawatte mit Spitzenbesatz vervollständigt seine Ausstattung. Seinen rechten Arm hat das Modell vor dem Oberkörper angewinkelt und die rechte Hand

¹⁷⁹⁷ Ebd.

in die Weste geschoben. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Geyr gemalt.

*Bezeichnet: Ferdinand Jos. Balt. d. H. R. R.
Freiherr von Geyr zu Schweppenburg
und Müddersheim & Erbvogt der
Markgrafschaft Franchimont
geb: d: 16 Oct: 1709. starb 16 Feb: 1784
Öl auf Leinwand, 81 x 69,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Ferdinand Joseph Balthasar Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg¹⁷⁹⁸ (1709–1784), Sohn von Rudolf Adolf Freiherrn v. Geyr zu Schweppenburg und Maria (geb. de Groote). Seit 1734 war er verheiratet mit Alida Agnes de Fays. Er war Herr auf Schweppenburg, Müddersheim etc. und kurkölnischer Geheimer Rat und Generaleinnehmer.

A-Müddersheim-6 Alida Agnes Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg, Dominicus van der Smissen zugeschrieben, undatiert, Mitte 18. Jh. (Abb. 161)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und weißgepudertes Haar, das den Kopf in kleinen Locken rahmt. Sie trägt blaues Samtkleid mit dreiviertellangen, trichterförmigen Ärmeln und ein weißes Hemd, dessen reicher Spitzenbesatz am Dekolleté und an den Ärmeln sichtbar ist. Die Ärmel des Kleides sind mit je einer Juwelenkappe in Höhe der Ellenbogen gerafft. In ihrem Haar ist eine Brillantaigrette befestigt. Ein roter Umhang mit weißem Innenfutter ist über ihrer rechten Schulter und hinter Ihrem Rücken drapiert. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie de Fays gemalt.

*Bezeichnet: Alida Agnes de Fays Baronne
d'Andrimont dame hereditaire
du haut Vouerie de marquisat
de Franchimont nee le 21 mars
1712. morte le 17d'av. 1787
Öl auf Leinwand, 80,5 x 69 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Alida Agnes Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg, geb. de Fays¹⁷⁹⁹ (1712–1787), Tochter von Cornelius Reichritter de Fays zu Andrimont und Agathe Constantia Fibus. Im Jahre 1734 heiratete sie Ferdinand Joseph Balthasar Freiherr Geyr v. Schweppenburg.

A-Müddersheim-7 Cornelius Joseph Freiherr Geyr v. Schweppenburg, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1820 (Abb. 162)

Ein knappes Halbfigurenporträt, fast frontal, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und eine Stirnglatze. Das verbliebene Haar ist grau und kurzgeschnitten. Er trägt einen schwarzen

¹⁷⁹⁸ Ebd.

¹⁷⁹⁹ Ebd.

3. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Müddersheim

Rock mit Stehkragen, darunter ein weißes Hemd mit Vaternörderkragen und einer weißen Schleife. Ein zweireihiger Überzieher mit einem hohen Umlegekragen und fallendem Revers vervollständigt seine Ausstattung. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Geyr gemalt.

*Bezeichnet: Cornel: Jos: L: B: de Geyr
in Schweppenburg et Müddersheim
nat, 15 Jul. 1754 obiit 25 Sep: 1832
Öl auf Leinwand, 60,5 x 50,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Cornelius [Kornel] Joseph Freiherr Geyr v. Schweppenburg¹⁸⁰⁰ (1754–1832), Sohn von Ferdinand Joseph Balthasar Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg und Alida Agnes (geb. de Fays) Seit 1788 in erster Ehe mit Maria Adelgunde v. Beywegh verheiratet. Ab 1790 in zweiter Ehe mit Maria Franziska v. Becker vermählt. Er war Herr auf Müddersheim, usw. und kurkölnischer Geheimer Rat und Generaleinnehmer.

A-Müddersheim-8 Maria Franziska Freifrau Geyr v. Schweppenburg, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1820¹⁸⁰¹ (Abb. 163)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes Haar, das unter einer Spitzenhaube in Locken das Gesicht umrahmt. Sie trägt ein blaues Seidenkleid mit einem breiten, den Ärmelansatz und die Büste halbkreisförmig bedeckenden Kragen. Der Rand dieses Kragens ist mit einem dunklen Saum besetzt. Das V-förmige Dekolleté ist mit einem gezackten Spitzeneinsatz und einen Stuartkragen vollständig bedeckt. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Becker gemalt.

*Krakelüren auf der gesamten Bildoberfläche
Bezeichnet: Maria Francisca L: B: de Geyr
nata de Becker zu Benesis
nat. 4 Juni 1763 obiit 16 Decemb. 1820
Öl auf Leinwand, 59,5 x 50,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Maria Franziska Freifrau Geyr v. Schweppenburg, geb. v. Becker¹⁸⁰² (1763–1820), Tochter von Franz Felix v. Becker zu Benesis und Maria Ursula (geb. v. Herwegh). Seit 1790 war sie mit Cornelius Joseph Freiherrn Geyr v. Schweppenburg verheiratet.

A-Müddersheim-9 Friedrich Wilhelm Freiherr Geyr v. Schweppenburg, unbekannter Maler, undatiert, Mitte 19. Jh. (Abb. 164)

¹⁸⁰⁰ Ebd., S. 444 u. S. 448 u. *Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 7 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser B, Bd. I., hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Glücksburg/ Ostsee 1954, S. 116.

¹⁸⁰¹ Die Gesichtszüge der Dargestellten sind flach und unspezifisch wiedergegeben, weshalb es sich gut um ein posthumes Porträt handeln könnte.

¹⁸⁰² OIOTMAN Bd.6, S. 444 u. S. 448 u. GHdA Bd. 7, S. 116.

Ein ovales, knappes Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Dargestellte hat blaue Augen und braunes kurzes Haar. Er trägt einen Backen- und Oberlippenbart, der zu ergrauen beginnt. Seine Kleidung besteht aus einem schwarzen Rock mit breitem fallendem Fasson und einem weißen Hemd, dessen Stehkragen mit einer schwarzen Schleife gebunden ist. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Oben links in die Bildecke ist das Wappen der Familie Geyr gemalt.

*Bezeichnet: geb. 21 Juni 1802
gest. 12 Mai 1859
Öl auf Leinwand, 64 x 52 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Friedrich Wilhelm Freiherr Geyr v. Schweppenburg¹⁸⁰³ (1802–1859), Sohn von Cornelius Joseph Freiherrn Geyr v. Schweppenburg und Maria Franziska (geb. v. Becker). Seit 1829 war er mit Theresia Freiin v. Fürstenberg verheiratet. Er war Herr auf Müddersheim und königlich preußischer Kammerherr.

A-Müddersheim-10 Theresia Freifrau Geyr v. Schweppenburg, C. Hamm, 1884 (Abb. 165)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und dunkelbraunes Haar, das in der Mitte gescheitelt und glatt nach hinten frisiert ist. Sie trägt eine Kapotte mit violetter Blüten- und weißem Spitzenbesatz. Die Spitzenbänder sind locker unterhalb des Halses zusammengebunden. Bekleidet ist sie mit einem schwarzvioletten, hochgeschlossenen Kleid, das am Hals mit einem weißen Spitzenkragen abschließt. Ein mehrreihiges Perlenhalsband vervollständigt ihre Ausstattung. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Auf die rechte Seite des Bildes ist das Allianzwappen der Familien Geyr und Fürstenberg gemalt.

*Bezeichnet: geb. 20 März
gest. 28 April 1883
C. Hamm 1884
Öl auf Leinwand, 64 x 52,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Theresia Freifrau Geyr v. Schweppenburg, geb. Freiin v. Fürstenberg¹⁸⁰⁴ (1804–1883), Tochter von Friedrich Leopold Freiherrn v. Fürstenberg und Ferdinandine (geb. Freiin v. Weichs). Seit 1829 war sie mit Friedrich Wilhelm Freiherrn Geyr v. Schweppenburg verheiratet.

A-Müddersheim-11 Friedrich Leopold Freiherr Geyr v. Schweppenburg, Heinrich Lausten, Datierung unleserlich, Anfang 20. Jh. (Abb. 166)

Ein Dreiviertelporträt – sitzend – nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist leicht nach links gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen,

¹⁸⁰³ OIOTMAN Bd.6, S. 450 u. GHdA Bd. 7, S. 119.

¹⁸⁰⁴ Ebd.

3. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Müddersheim

weißes Haar, mit zurückgehendem Ansatz und einen weißen Vollbart. Er trägt ein schwarzes Jackett, eine graugestreifte Hose und ein weißes Hemd mit schwarzer Krawatte. Eine Krawattennadel und ein Fingerring vervollständigen seine Ausstattung. Er sitzt auf einem Scherenstuhl und hat beide Arme auf die Armlehnen gestützt. Der Hintergrund wird im unteren Bereich von einer halbhohen Holzvertäfelung mit Kassetten eingenommen, darüber ist eine bräunliche Wand zu erkennen.

*Bezeichnet: H. Lauenstein 19[...]
Öl auf Leinwand, 109,5 x 77,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Friedrich Leopold Freiherr Geyr v. Schweppenburg¹⁸⁰⁵ (1831–1904), Sohn von Friedrich Wilhelm Freiherrn Geyr v. Schweppenburg und Theresia (geb. Freiin v. Fürstenberg). Seit 1876 war er mit Sophie Gräfin v. u. z. Eltz verheiratet. Er war Majoratsherr auf Müddersheim, königlich preußischer Kammerherr, Mitglied d. Herrenhauses etc.

A-Müddersheim-12 Sophie Freifrau Geyr v. Schweppenburg, Max Seydewitz, 1935 (Abb. 167)

Ein Halbfigurenporträt – sitzend – nach links, das Gesicht ist im Profil nach links gewendet. Die Augen sind nach unten gerichtet. Die Dargestellte hat volles, dunkelbraunes Haar, das lose hochgerollt und am Hinterkopf aufgesteckt ist. Sie trägt ein schwarzes, hochgeschlossenes Kleid, dessen Ärmel in mehrere Puffe unterteilt sind. Ihr Schmuck besteht aus Perlenohrringen und einem goldenen Fingerring mit einem roten Edelstein. Die Dame sitzt schreibend an einem Tisch, auf dem sich verschiedene Bücher und Fotografien befinden. Im Hintergrund ist auf der linken Bildseite ein Sprossenfenster mit Gardinen abgebildet. Eine Fensterleibung, an der das Allianzwappen der Familien Geyr und Eltz angebracht ist, nimmt den rechten Bildhintergrund ein.

*Bezeichnet: Ætatis LVI
M. v. Seydewitz 1935
Öl auf Leinwand, 73 x 59,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Sophie Freifrau Geyr v. Schweppenburg, geb. Gräfin v. u. z. Eltz gen. Faust zu Stromberg¹⁸⁰⁶ (1854–1910), Tochter von Carl Emmerich Graf v. u. z. Eltz gen. Faust zu Stromberg und Ludwine (geb. Gräfin Pejácsevich von Veröcze). Seit 1876 war sie mit Friedrich Leopold Freiherrn Geyr v. Schweppenburg verheiratet.

A-Müddersheim-13 Friedrich-Karl Freiherr Geyr v. Schweppenburg, Gfn R. Nesselrode, 1920 (Abb. 168)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen, braunes, kurzes Haar und einen Oberlippenbart. Er trägt eine Felduniform mit Schulterstücken und

¹⁸⁰⁵ OI DTMAN Bd.6, S. 450 u. GHdA Bd. 7, S. 119.

¹⁸⁰⁶ OI DTMAN Bd.6, S. 450.

Orden.¹⁸⁰⁷ Sein linker Arm ist leicht angewinkelt, so dass die Hand unterhalb der linken Hüfte an den Körper gelegt ist. Im Vordergrund des Bildes ist links der Kopf eines Hundes zu sehen, der mit der Schnauze nach rechts gewendet ist und an seinem Herrn vorbei guckt. Im Bildhintergrund ist ein Wald mit dem Ausblick auf das Schloss Müddersheim wiedergegeben.

Bezeichnet: Gfn R [...]elrode 1920

Rückseitig:

*Friedrich Carl Reichsfreiherr v. Geyr
zu Müddersheim GEB. 30. Juni 1877*

*Der Hund Charet wurde in Russland
gefangen an der Düna 1915*

Öl auf Leinwand, 102 x 82,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Friedrich-Karl Theodor Freiherr Geyr v. Schweppenburg¹⁸⁰⁸ (1877–1966), Sohn von Friedrich Leopold Freiherr Geyr v. Schweppenburg und Sophie (geb. Gräfin v. u. z. Eltz). Im Jahre 1912 heiratete er mit Eleonore Gräfin Wolff-Metternich zur Gracht. Er war Majoratsherr auf Müddersheim.

A-Müddersheim-14 Eleonore Freifrau Geyr v. Schweppenburg, R. Gfn. Nesselrode, 1922 (Abb. 169)

Ein reichliches Brustbild leicht nach rechts, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes Haar. Ihre Haare sind, bis auf einen schmalen Ponystreifen, nach hinten frisiert und am Hinterkopf aufgesteckt. Sie trägt ein graues Kleid mit einem tiefen V-förmigen Dekolleté, das im unteren Drittel von einem blauen Einsatz horizontal begrenzt wird. Ihr Schmuck besteht aus einer langen Perlen Kette, einem Perlenhalsband und Perlenohrringen. Der dunkelgraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Bildecke ist das Allianzwapen der Familien Geyr/ Wolff-Metternich gemalt.

Bezeichnet: R. Gfn Nesselrode 1922

Öl auf Leinwand, 64 x 59,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Eleonore Freifrau Geyr v. Schweppenburg, geb. Gräfin Wolff Metternich zur Gracht¹⁸⁰⁹ (1888–1929), Tochter von Ferdinand Graf Wolff-Metternich zur Gracht und Flaminia (geb. Prinzessin zu Salm-Salm). Seit 1912 war sie mit Friedrich Karl Freiherrn Geyr v. Schweppenburg verheiratet.

¹⁸⁰⁷ Es handelt sich um das Eisene Kreuz, den Kgl. Hausorden v. Hohenzollern mit gekreuzten Schwertern und das Hanseatenkreuz der Stadt Hamburg. NIMMERGUT, Jörg: *Deutsche Orden und Ehrenzeichen bis 1945*, Bd. 2, München 1997, S. 1050–1073 (Eisernes Kreuz), S.917–936 (Kgl. Hausorden) und NIMMERGUT Bd.1 1997, S.341–342 (Hanseatenkreuz).

¹⁸⁰⁸ OIOTMAN Bd.6, S. 450 u. GHdA Bd. 7, S. 119.

¹⁸⁰⁹ Ebd.

Bildnisse, die zur Ahnengalerie in direkter Verbindung stehen

B-Müddersheim-15 Johan Gottfried Bequerer, unbekannter Maler, 1630 (Abb. 348)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen, braunes, kurzes Haar, mit zurückgehendem Haaransatz an den Schläfen und einen Kinn- und Oberlippenbart. Er trägt ein schwarzes Wams mit einer weißen Fallkröse und weißen Spitzenmanschetten. Um seine Hüften ist der Tragegurt seines Schwertes befestigt. Über der Brust verläuft diagonal von seiner rechten Schulter zur linken Hüfte eine Kette. Im Bereich seiner linken Hüfte ist daran eine Münze mit dem Profilkopf eines bärtigen Herrn¹⁸¹⁰ zu sehen. Mit seiner rechten Hand stützt er sich auf einen Tisch mit roter Decke, der links im Vordergrund des Bildes zu sehen ist. Seine linke Hand ruht auf dem Griff des Schwertes. Links im Bildhintergrund sind Teile eines Säulenschafts mit Basis und Postament zu erkennen. Um diese Säule ist eine Grüne Draperie geschwungen. Der braune Hintergrund ist ansonsten nicht gekennzeichnet. In die obere rechte Bildhälfte ist das Wappen der Familie Bequerer gemalt

Vertikale Spannungsrisse im Holz, kleinere Farbabplatzungen links oben und am rechten Rand des Bildes

Bezeichnet: churfürstlicher kölnischer Oberkelner und Zöllner zu

Linz Anno 1630

Öl auf Holz, 85,5 x 71 cm

Rheinischer Privatbesitz

Johan Gottfried Bequerer¹⁸¹¹, Sohn von Heinrich Bequerer und Anna (geb. v. d. Brink). Er war mit Maria Anna Dambroich verheiratet.

B-Müddersheim-16 Maria Dambroich, unbekannter Maler, 1630 (Abb. 349)

Pendant zur vorigen Nummer. Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist nach links oben gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und trägt eine Haube mit Spitzenbesatz. Ihr schwarzes Kleid hat einen Mühlsteinkragen und spitzenbesetzte Manschetten. Eine goldene Kette ist als Gürtel um die Hüfte gelegt und an der Front mit einer roten Schleife zusammengebunden. Ihre linke Hand liegt auf einer Tischplatte mit einem roten Tischtuch auf. In den Fingern hält Sie eine Perlenkette. Der andere Arm hängt locker neben ihrem Körper herab und wird in Höhe des Unterarms vom Bildrand überschritten. In der oberen rechten Bildecke ist eine grügelbe Draperie zu sehen. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Bildhälfte ist das Wappen der Familie Dambroich gemalt.

Bezeichnet: Maria Dambrochs genandt

¹⁸¹⁰ Es dürfte sich um ein Medaillenkleinod mit dem Gnadenpfennig eines des Kurfürsten Ferdinand v. Köln handeln, vgl. SCHÄFKE 2006, S. 141 und BÖRNER, Lore: *Deutsche Medaillenkleinode des 16. und 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1981, Abb. 14.

¹⁸¹¹ OIDTMAN Bd.6, S. 456.

Beckerers Anno 1630
Öl auf Holz, 85,5 x 71 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maria Anna Bequerer, geb. Dambroich¹⁸¹², Tochter von Johann Dambroich und Sibylla (geb. Vüssenich). Sie war mit Johann Gottfried Bequerer verheiratet.

B-Müddersheim-17 Friedrich Christoph Geyr, unbekannter Maler, 1664 (Abb. 350)

Ein Dreiviertelporträt nach rechts, der Kopf ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graues, natürlich gewelltes, etwa schulterlanges Haar und einen schmalen Oberlippenbart. Er trägt einen schwarzen, weiten Talar mit Umschlägen an den Ärmeln und weißen Manschetten. Darüber einen Überwurf der vorne lang, im Bereich der Arme aber nur bis zu den Ellenbogen reicht. An der Front ist ein langer Schlitz zu erkennen. Der Bereich über den Oberarmen ist bis auf Höhe der Schulter ebenfalls geschlitzt. Ein weißes Beffchen schließt die Kleidung zum Hals hin ab. Auf dem Kopf trägt er ein Scheitelkappchen. Seine rechte Hand liegt auf einem beige gestellten Tisch mit roter Tischdecke auf. Den linken Arm hat das Modell angewinkelt und vor den Oberkörper geführt. Mit den ausgestreckten Fingern seiner linken Hand berührt er seine Brust in einem Aufrichtigkeitsgestus. Der Hintergrund wird fast vollständig von einer roten Draperie eingenommen, die sich bilddiagonal hinter dem Dargestellten bis in die obere rechte Bildecke spannt. Am rechten Bildrand ist der Blick in eine Landschaft mit Bäumen und bewölktem Himmel freigegeben. Links unten im Bild ist das Wappen der Familie Geyr/Mennen gemalt.

starke Krakelüren, Farbrisse im Bereich des Keilrahmens
Bezeichnet: Ao 1664
Öl auf Leinwand, 119 x 97,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Friedrich Christoph Geyr¹⁸¹³ (†1697), Sohn von Herbold Geyr und Anna [Margarethe] (geb. [Sieghard zu] Menne). Er war spätestens 1677 Domkapitular zu Köln.¹⁸¹⁴

B-Müddersheim-18 Johann Geyr, unbekannter Maler, undatiert, zweite Hälfte des 17. Jh. (Abb. 351)

Ein Dreiviertelporträt nach links, der Kopf ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braunes, natürlich gewelltes, etwa schulterlanges Haar und einen schmalen Oberlippenbart. Er trägt einen schwarzen weiten Talar mit Umschlägen an den Ärmeln und weißen Manschetten. Darüber einen Überwurf der vorne lang, im Bereich der Arme aber nur bis zu den Ellenbogen reicht. An der Front ist ein langer Schlitz zu erkennen. Der Bereich über den Oberarmen ist bis auf Höhe der Schulter ebenfalls geschlitzt. Ein weißes Beffchen schließt die Kleidung zum

¹⁸¹² OIETMAN Bd.6, S. 456.

¹⁸¹³ Ebd., S. 443 u. S. 463.

¹⁸¹⁴ In einer Urkunde vom 1. September 1677 tauchen die Brüder Friedrich Christoph und Johann Geyr als Domherren auf, vgl. TRIPPEN, Peter Paul: „Urkundliche Ergänzungen und Belege zu Friedrich von Klocke: »Die ständische Entwicklung des Geschlechts Geyr (v. Schweppenburg)«, in: *Mitteilung der Westdeutschen Gesellschaft für Familienforschung*, Bd. 5, Bonn 1927, Sp. 212.

3. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Müddersheim

Hals hin ab. Auf dem Kopf trägt er ein Scheitelkäppchen. Mit seiner rechten Hand blättert er in einem Buch, das auf dem seitlich beigestellten Tisch liegt. Der Tisch ist mit einer roten Tischdecke bedeckt. Der linke Arm hängt locker seitlich des Körpers herab. Der Hintergrund wird fast vollständig von einer roten Draperie eingenommen, die sich bild-diagonal hinter dem Dargestellten bis in die obere linke Bildecke spannt. Am linken Bildrand ist der Blick in eine Landschaft mit Bäumen und bewölktem Himmel freigegeben. Links unten im Bild ist das Wappen der Familie Geyr/Mennen gemalt.

starke Krakelüren, Farbrisse im Bereich des Keilrahmens

Bezeichnet: Ao 16[...]

Öl auf Leinwand, 119 x 97,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Johann Geyr¹⁸¹⁵ (†1684), Sohn von Herbold Geyr und Anna [Margarethe] (geb. [Sieghard zu] Menne). Er war spätestens 1677 Domkapitular zu Köln.¹⁸¹⁶

B-Müddersheim-19 Rudolf Adolf Geyr v. Schweppenburg als David, unbekannter Maler, undatiert, letztes Viertel 17. Jh. (Abb. 352)

Ein Dreiviertelporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Dargestellte hat blaue Augen und braunes, langes, gelocktes Haar. Seine Kleidung besteht aus einem goldgelben Rock mit halblangen Ärmeln und blauen Aufschlägen. An seinen Ellenbogen werden die gebauschten Ärmel und Manschetten seines Spitzenhemdes sichtbar. Dazu trägt er eine Spitzenkrawatte, die mit zusätzlichen roten Schleifen geschmückt ist. Eine blaue Schärpe ist diagonal vor seinem Oberkörper, von seiner rechten Schulter zu seiner linken Hüfte drapiert. An dieser Hüfte ist eine lederne Jagdtasche befestigt. Der junge Mann hat seinen linken Arm mit dem Handrücken in seine Hüfte gestemmt. Der andere Arm ist angewinkelt und mit dem Unterarm schräg nach oben gehalten. In seiner rechten Hand hält er die Schlaufen einer Schleuder. Links unten im Bild ist ein gestürzter Mann zu sehen, der seine Arme in die Höhe streckt. Der Hintergrund wird von einer felsigen, bewaldeten Landschaft und einem bewölkten Himmel eingenommen. In die unter rechte Ecke des Bildes ist das Allianzwappen der Familie Geyr/ Bequerer gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 118 x 91cm

Rheinischer Privatbesitz

Rudolf Adolf Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg¹⁸¹⁷ (1672–1752), Sohn von Peter Geyr und Sibylla (geb. Bequerer). Seit 1700 war er mit Maria de Groote verheiratet. Er wurde 1717 als „v. Geyr Edler zu Schweppenburg“ in den Reichsritterstand erhoben. Im Jahr 1743 erfolgte die Erhebung in den Reichsfreiherrenstand. Er war Herr auf Schweppenburg, Müddersheim etc. und kurkölnischer Hofrat und Generaleinnehmer.

¹⁸¹⁵ OIOTMAN Bd.6, S. 443 und S. 463.

¹⁸¹⁶ Vgl. Anm. 1814.

¹⁸¹⁷ OIOTMAN Bd.6, S. 444.

Rahmenformen des 18. Jahrhunderts

B-Müddersheim-20 Max Heinrich Joseph Freiherr v. Geyr, Dominicus v. d. Smissen, 1750 (Abb. 353)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Dargestellte trägt eine gepuderte Stutzperücke, eine schwarze Soutane mit weißen Spitzenmanschetten und ein schwarzes Beffchen mit weißem Rand. Sein linker Arm ist vor den Oberkörper geführt und scheint einen schwarzen Gegenstand zu halten. Ob es sich um ein Stück Kleidung oder eine Hut handelt ist nicht zu erkennen, da die Konturen vor dem Schwarz der Soutane nicht auszumachen sind. In diesem Bereich erkennt man auch ein Kruzifix an einem Band, auch hier ist nicht zu erkennen ob und wie es an der Kleidung befestigt ist.

Bezeichnet: Rückseitig:

D. van der Smissen

pinx. 1750

58 [Aufkleber mit alter Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 80 x 69 cm

Rheinischer Privatbesitz

Sehr wahrscheinlich Max Heinrich Joseph Anton Freiherr Geyr v. Schweppenburg¹⁸¹⁸ (1712–1789) Sohn von Rudolf Adolf Freiherrn Geyr v. Schweppenburg und Maria (geb. de Grootte). Domkanonikus zu Köln, Domherr zu St. Lambert in Lüttich und Abt zu St. Hadelin in Visé.

B-Müddersheim-21 Maria Leopoldine Freiin Geyr v. Schweppenburg, Johann Jacob Schmitz, undatiert. (Abb. 354)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Sie trägt das Habit der Karmeliterinnen bestehend aus einem schwarzen Schleier, einem braunen Skapulier und dem weißen Chormantel mit Knebelverschluss. Ihren linken Arm hält sie angewinkelt vor ihren Oberkörper und berührt mit dem Mittelfinger der linken Hand ihre Brust. Mit der rechten Hand hält sie dem Betrachter ein aufgeschlagenes Buch, mit der Darstellung der Schwarzen Madonna entgegen, das auf einem Tisch abgestützt ist. Dieser Tisch, im linken Vordergrund des Bildes, ist mit einem roten Tuch bedeckt. Ein großes Kruzifix mit Sockel steht etwas nach hinten versetzt auf dem Tisch und nimmt den linken Rand des Bildes ein. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: Dirupisti Vincula

mea

ideo sacrificabo

tibi hostiam

Laudis

psal. 116 [im Buch]

Rückseitig:

¹⁸¹⁸ Ebd., S. 445.

3. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Müddersheim

Maria Cornelia Joanna Walburgis
Leopoldina Anna Lib: Bar. de
Geyr in Schweppenburg
Nata 15 Novembris 1741
Sub Nomine
Theresia Walburgis à l'orde Jesu
Ordinem B. M. V. de Monte Carmelo
Discalceatarum in platea Kupfergass sub
Ordinario
Ingressa 4 Februarii 1764
Professa 9 Februarii 1765
57 [Aufkleber mit alter Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 82 x 71,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maria Leopoldine Freiin Geyr v. Schweppenburg¹⁸¹⁹ (*1741–1802), Tochter von Ferdinand Joseph Balthasar Freiherr Geyr v. Schweppenburg und Adelheid Agnes (geb. de Fays). Sie wurde um 1764 Karmeliterin.

B-Müddersheim-22 Unbekannte Dame aus der Familie de Fays, unbekannter Maler, Kopie 18. Jh. (Abb. 355)

Ein Halbfigurenporträt leicht nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte trägt ein schwarzes Kleid mit einer weißen Halskrause und eine schwarze, eng am Kopf anliegende Haube. Diese Haube bedeckt die Haare und läuft in der Stirn in eine Spitze aus. Die angewinkelten Arme sind vor den Oberkörper geführt und im Bereich der Hände übereinandergelegt. In ihrer rechten Hand hält sie ein Buch, während um das Handgelenk ein Rosenkranz geschlungen ist. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die rechteckige Bildfläche sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. Oben in die rechte Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie de Fays gemalt. Es dürfte sich um eine Kopie aus dem 18. Jahrhundert handeln.

Bezeichnet: 64 [Aufkleber mit alter Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 81 x 69 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität der Dargestellten konnte bisher noch nicht ermittelt werden.

Gruppe von Kinderporträts

B-Müddersheim-23 Johann Gottfried Joseph Nikolaus Freiherr Geyr v. Schweppenburg, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1720 (Abb. 356)

Ein Dreiviertelporträt leicht nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet und zur Seite geneigt. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune

¹⁸¹⁹ Ebd., S. 444.

Augen und langes, lockiges, gepudertes Haar. Er trägt einen roten Justaucorps mit goldenen Stickereien, einen rotgefütterten Brustharnisch und ein weißes Hemd, dessen weite Ärmel in einem eng am Handgelenk anliegenden Bund enden. Eine weiße Halsbinde mit Brillantnadeln schließt das Hemd oben ab. An der rechten Schulter des Knaben ist ein Umhang aus Goldbrokat mit blauem Innenfutter befestigt. Das untere Ende dieses Umhangs ist zwischen seiner Hüfte und seinem rechten Arm nach vorne geführt und über den rechten Unterarm drapiert. Die rechte Hand weist mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den Boden. Seine linke Hand hat der Junge in die Hüfte gestemmt, sie steckt in einem Handschuh und hält einen Dreispitz. Des Weiteren ist hier, im Bereich seiner linken Hüfte, der goldene und silberne Griff seines Degens zu sehen. In die rechteckige Bildfläche sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. Im Hintergrund sind Vegetation und ein blauer Himmel zu erkennen. In die linke obere Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Geyr gemalt.

Doubliert, leicht Krakelüren

Bezeichnet: Ioan: Godef: Jos: Nicol: von

Geyr in Schweppenburg. natus

26 febr: 1706. Sac. Caesar. Majest.

Centurio occisus in bello Contra Tur

cas prope Karansebes in Ungarn

22 Juli 1738.

Öl auf Leinwand, 81 x 63 cm

Rheinischer Privatbesitz

Johann Gottfried Joseph Nikolaus Freiherr Geyr v. Schweppenburg (1706–1738), Sohn von Rudolf Adolf Freiherrn Geyr v. Schweppenburg und Maria (geb. de Groote). Als kaiserlicher Hauptmann ist er 1738 im Krieg gegen die Türken gefallen.

B-Müddersheim-24 Franz Joseph Melchior Amadeus Freiherr Geyr v. Schweppenburg, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1720 (Abb. 357)

Ein Dreiviertelporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und langes, lockiges, gepudertes Haar. Er trägt einen blauen über und über mit goldenen Ranken bestickten Justaucorps, einen rotgefütterten Brustharnisch und ein weißes Hemd mit Spitzenmanschetten. Das Hemd schließt im oberen Bereich mit einer Halsbinde ab. Ein blauer Seidenumhang ist über seine linke Schulter drapiert und wird durch seine linke, in die Hüfte gestemnte Hand zurückgerafft. Ein goldener Degengriff ragt zwischen den Falten des Stoffes unterhalb seiner linken Hüfte hervor. Die linke Hand des Kindes steckt in einem weißen Handschuh mit rotem Innenfutter und goldenen Stickereien an der Stulpe. Mit seiner rechten Hand weist der Knabe nach unten. In die rechteckige Bildfläche sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. Der blaugraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Geyr gemalt.

Bezeichnet: Franc: Ios: Melch: Amand: von Geyr

in Schweppenburg Dominus in Lintzenich

Seren: Elect: Colon: aulicus. Natus

21 Aug: 1708 obiit 30 May 1742

Öl auf Leinwand, 81 x 63 cm

Rheinischer Privatbesitz

3. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Müddersheim

Franz Joseph Melchior Amadeus Freiherr Geyr v. Schweppenburg¹⁸²⁰ (1708–1742), Sohn von Rudolf Adolf Freiherr Geyr zu Schweppenburg und Anna Maria de Grootte. Er war seit 1731 in erster Ehe mit Maria Anna Helena Henriquez de Streversdorf zu Linzenich, ab 1739 in zweiter Ehe mit Lucia v. Herwegh verheiratet.

B-Müddersheim-25 Max Heinrich Joseph Anton Freiherr Geyr v. Schweppenburg, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1720 (Abb. 358)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und schulterlanges, lockiges, gepudertes Haar. Er trägt einen blauen Justaucorps mit goldenen Stickereien, einen rotgefütterten Brustharnisch und ein weißes Hemd mit Spitzenmanschetten. Eine weiße Halsbinde schließt das Hemd oben ab. Ein roter Umhang aus Samt mit blauem Innenfutter ist hinter seinem Körper und über seine Armbeugen drapiert. Seine rechte Hand ist vor die Brust erhoben und hält einen Ring. Der linke Arm des Jungen ist angewinkelt und mit dem Handrücken dem Betrachter entgegengestreckt. In die rechteckige Bildfläche sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. Im Hintergrund sind Vegetation und ein blauer Himmel, am rechten Bildrand die vertikale Kante eines Architekturteils zu erkennen. In die linke obere Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Geyr gemalt.

Doubliert, leicht Krakelüren

Bezeichnet: Maxim: Henr: Jos: Ant: von Geyr

in Schweppenburg. Metropolitane

Ecclesia Colon, et Cathedralis Leo=

diensis Canon Capit, Abba Sæcu=

laris visetensis. Natus 2 Sept. 1712

obiit 6 Oct 1789.

Öl auf Leinwand, 86 x 70,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Max Heinrich Joseph Anton Freiherr Geyr v. Schweppenburg¹⁸²¹ (1712–1789) Sohn von Rudolf Adolf Freiherrn Geyr v. Schweppenburg und Maria (geb. de Grootte). Domkanonikus zu Köln, Domherr zu St. Lambert in Lüttich und Abt zu St. Hadelin in Visé.

B-Müddersheim-26 Wohl Maria Elisabeth v. Geyr zu Schweppenburg, unbekannter Maler, undatiert, erste Viertel 18. Jh. (Abb. 359)

Ein Halbfigurenporträt leicht nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und gepudertes Haar, das den Kopf in Locken umrahmt und in langen Locken auf den Rücken fällt. Die Frisur ist mit einer Brillantaigrette geschmückt. Einige lange Locken sind auf ihrer Schulter arrangiert. Das Mädchen trägt ein weißes Seidenkleid mit goldenen Stickereien und ein weißes Hemd, dessen Spitzenbesatz am Dekolleté sichtbar ist. Die gebauschten Ärmel des Hemdes reichen bis zum Ellenbogen. Ein rosafarbener Umhang

¹⁸²⁰ OIOTMAN Bd.6, S. 445.

¹⁸²¹ Ebd.

mit grünem Innenfutter ist in einer komplizierten Drapierung über ihren linken Oberarm, vor dem Schoß und über ihren rechten Unterarm geführt. Er verschwindet hinter dem Rücken der Dargestellten und ist auf ihrer linken Schulter mit einer Brillantnadel befestigt. In ihrem leicht angewinkelten linken Arm hält sie einen Schoßhund. Der Kopf des Hundes ist leicht nach links gewendet, sein Blick auf den Betrachter gerichtet. In die rechteckige Bildfläche sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. Im Hintergrund erkennt man eine Baumgruppe und einen bewölkten Himmel.

Doubliert, leichte Krakelüren
Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 84,5 x 67 cm
Rheinischer Privatbesitz

Höchst wahrscheinlich Maria Elisabeth Freifrau v. Francken-Sierstorpff, geb. v. Geyr zu Schweppenburg¹⁸²² (1703–1773), Tochter von Rudolph Adolph Freiherr Geyr v. Schweppenburg und Marie (geb. von Groote). Seit 1723 mit Johann Arnold Engelbert v. Francken-Sierstorpff verheiratet.

B-Müddersheim-27 Wohl Ferdinand Joseph Balthasar Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1720 (Abb. 360)

Ein Dreiviertelporträt leicht nach rechts, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und langes, lockiges, gepudertes Haar. Er trägt einen roten Justaucorps, mit breiten, weißsilbernen Aufschlägen, einen rotgefütterten Brustharnisch und ein weißes Hemd, dessen weite Ärmel in einer Spitzenmanschette enden. Eine weiße Halsbinde mit Brillantnadeln schließt das Hemd oben ab. Über seine linke Schulter ist ein blauer Umhang gelegt, der sich hinter dem Rücken, links im Bild in einer voluminösen Draperie bauscht. Die rechte Hand weist mit dem Handrücken zum Betrachter. Den linken Arm hat der Knabe unter dem Umhang in seine Hüfte gestemmt. An einem Hüftgürtel trägt er einen Degen, dessen Griff im Bereich seiner linken Hüfte sichtbar ist. In die rechteckige Bildfläche sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, doch erkennt man am linken Bildrand ein aufrechtstehendes Buch im Bildmittelgrund.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 85 x 70 cm
Rheinischer Privatbesitz

Höchst wahrscheinlich Ferdinand Joseph Balthasar Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg¹⁸²³ (1709–1784), Sohn von Rudolf Adolf Freiherrn v. Geyr zu Schweppenburg und Maria (geb. de Groote). Seit 1734 verheiratet mit Alida Agnes de Fays. Er war Herr auf Schweppenburg, Müddersheim etc. und kurkölnischer Geheimer Rat und Generaleinnehmer.

¹⁸²² Ebd., S. 444.

¹⁸²³ Ebd.

Bildnisgruppe der Familie de Fays

B-Müddersheim-28 Ägidius (Gilles) de Fays, unbekannter Maler, 1684 (Abb. 361)

Ein ovales, reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine dunkelbraune Allongeperücke. Seine Kleidung besteht aus einem braunen Hausmantel mit goldenem Rankenmuster und einer Spitzenkrawatte. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Oben, links in das Bild ist das Wappen der Familie de Fays gemalt.

Bezeichnet: Gille de Fays

Seigneur d'Andrimont

año 1684.

Rückseitig:

Gille de Fays

Seigneur d'Andrimont

mort 1692.

45 [Aufkleber mit alter Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 72,5 x 60 cm

Rheinischer Privatbesitz

Ägidius (Gilles) de Fays¹⁸²⁴ (†1692), Sohn von Lambert de Fays und Agnes (geb. Simonis). Er heiratete Alida v. Bleyenbergh.

B-Müddersheim-29 Alida de Fay, unbekannter Maler, 1684 (Abb. 362)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braune Haar mit grauen Strähnen. Auf dem Kopf sind die Haare in symmetrisch angeordneten Locken arrangiert, im Rücken zu langen Korkenzieherlocken frisiert. Eine Locke ist über ihre rechte Schulter nach vorne gelegt. Sie trägt ein Kleid aus silber-weißem Brokat mit goldenen und roten Rankenmotiven. Der Manteau ist im Bereich des Mieders mit Brillantagraffen geschlossen. Die Pagodenärmel des Manteau sind in Höhe der Ellenbogen umgeschlagen und hier mit einer Brillantnadel gefestigt. Ein weißes Hemd mit Spitzenkragen rahmt ihr Dekolleté. Ein roter Umhang ist hinter der Dame drapiert und über ihren linken Unterarm nach vorne geführt. Tropfenförmige Perlenohrringe und ein Perlenhalsband vervollständigen ihre Ausstattung. Der graubraune Hintergrund ist nicht näher gekennzeichnet. In die obere rechte Hälfte des Bildes ist das Wappen der Familien Bleyenbergh gemalt.

Bezeichnet: Alida de Bleyenbergh

año 1684.

Rückseitig:

Alida de Bleyenbergh

Espouse a Mr. Gille de Fays

Dame d'Andrimont

¹⁸²⁴ Ebd., S. 462 u. KETTEN Bd. 2, S. 100.

*Öl auf Leinwand, 73 x 59,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Alida de Fays, geb. Bleyenberg¹⁸²⁵ (†1692), Tochter von Cornelius Bleyenberg und Cornelia (geb. Ooms). Sie war mit Ägidius de Fays verheiratet.

B-Müddersheim-30 Jean Nicolas Gilles Francois de Fays, unbekannter Maler, ca. 1715 (Abb. 363)

Ein ovales, Ganzfigurenporträt – sitzend – nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine blaue Kappe mit goldenen und weißen Stickereien und weißem Spitzenbesatz. Zusätzlich ist die Kappe mit weißen Federn und einer roten Schleife dekoriert. Die Kleidung des Kindes besteht aus einem roten Kleid mit Aufschlägen aus goldenem Brokatstoff und einer Schürze aus weißer Spitze. Das Oberteil des Kleides ist im Bereich der Brust zusätzlich mit Besatz aus Spitze verziert. Am Halsausschnitt und am Rand der Ärmel ist der Spitzenbesatz des Hemdes sichtbar. Unter dem Saum des Kleides ragen rote Schuhspitzen hervor. Das Kind sitzt auf einem grünen Kissen, das mit goldenen Borten und Quasten verziert ist. Mit seiner linken Hand stützt es sich auf dem Kissen ab. Die rechte Hand ist zur linken Seite des Bildes hin ausgesteckt und hält auf dem Zeigefinger einen Vogel an einem rosafarbenen Band. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

*Bezeichnet: Jean Nicolas de Fays
né 1713 mort 1723*

*Rückseitig:
Jean Nicola Gille François
de Fays. Fils unique de
Lambert Gille de Fays et de M: marie
Gertrude de Hessalle né
en 1713 et mort le 15 janvier 1723
44 [Aufkleber mit alter Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 72,5 x 60 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Jean Nicolas Gilles Francois de Fays (1713–1723). Sohn von Lambert Gilles de Fays und Marie Gertrude (geb. de Hessalle)

Porträts Verwandter der Familie de Fays

B-Müddersheim-31 Balthasar Fibus, unbekannter Maler, ca. 1715¹⁸²⁶ (Abb. 364)

¹⁸²⁵ OIOTMAN Bd.6, S. 462.

¹⁸²⁶ Aufgrund der Altersabgabe ist das Porträt in das Todesjahr des Dargestellten zu datieren. Wegen der schematischen Gesichtsbehandlung und weil der Maler die Wiedergabe des direkten Blicks zum Betrachter vermieden hat, vermutlich ein posthumes Porträt.

3. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Müddersheim

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick nach rechts gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine gepuderte Allongeperücke. Seine Kleidung besteht aus einem schwarzen Umhang oder Talar mit einer weißen Krawatte. Um seinen Hals hängt eine Goldkette mit einem Medaillon. In die rechteckige Bildfläche sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In die obere linke Ecke ist das Wappen der Familie Fibus gemalt.

Bezeichnet: Aetatis 69
56[Aufkleber mit alter Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 75 x 59 cm
Rheinischer Privatbesitz

Balthasar Fibus¹⁸²⁷ (1646–1715), Sohn von Nicolaus Fibus und Agathe (geb. Rickers). Er war mit Maria Anna de Fays verheiratet und zwischen 1695 und 1713 alle zwei Jahre Bürgermeister der freien Reichstadt Aachen.

B-Müddersheim-32 Wohl Alida de Fays, unbekannter Maler, Ende 17. Jh. (Abb. 365)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach rechts. Die Dargestellte hat braune Augen und weißes, lockiges Haar, das in die Höhe frisiert und mit einem Spitzenschleier bedeckt ist. Sie trägt ein graues Kleid mit goldenen Stickereien. Auf den Ärmeln und auf dem Stecker sind Edelsteine befestigt. Ein weißer Spitzenkragen umrandet das Dekolleté. Über die Arme und hinter dem Rücken der Dame ist ein roter Umhang drapiert. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, allerdings hinter dem Kopf auf der rechten Seite des Bildes, aufgehellt. In die rechteckige Bildfläche sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie de Fays gemalt.

Bezeichnet: keine Bezeichnungen
Öl auf Leinwand, 75 x 59,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

wohl Alida de Fays, geb. Bleyenbergh¹⁸²⁸ (†1692), Tochter von Cornelius Bleyenbergh und Cornelia (geb. Ooms). Sie war mit Ägidius de Fays verheiratet.

B-Müddersheim-33 Unbekannter Herr, unbekannter Maler, Beginn 18. Jh. (Abb. 366)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weißgepuderte Allongeperücke. Seine Kleidung besteht aus einem weiß-silbernen Justaucorps und einer weißen Krawatte. Über seine rechte Schulter ist ein roter Umhang mit goldenen Stickereien drapiert. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die rechteckige Bildfläche sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

Bezeichnet: nicht bezeichnet
Öl auf Leinwand, 75 x 59,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

¹⁸²⁷ MACCO 1907, S. 132.

¹⁸²⁸ OIDTMAN Bd.6, S. 462.

Die Identität des Dargestellten konnte bisher noch nicht ermittelt werden.

B-Müddersheim-34 Lambert de Fays, unbekannter Maler, Datierung unvollständig, zweite Hälfte 17. Jh. (Abb. 367)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes, langes, natürlich gelocktes Haar. Er trägt einen weiten rötlichen Mantel mit grünem Kragenaufschlag und dazu eine Spitzenkrawatte mit gelben Schleifen. In das rechteckige Bildfeld sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie de Fays gemalt.

Starke Krakelüren auf der gesamten Bildoberfläche, Farbbrüche im Bereich des Keilrahmens, geflickter Leinwandbruch in der unteren linken Ecke

Bezeichnet: Lambert de Fays

Chevalier voué héréditaire

de Francimont

Ao 16[...]

Öl auf Leinwand, 83,5 x 70 cm

Rheinischer Privatbesitz

Lambert de Fays¹⁸²⁹, Sohn von Reiner de Fays und Anna Deltour gen. Grosfils. Er war seit mit Agnes Simonis verheiratet und Erbvogt der Markgrafschaft Franchimont.

B-Müddersheim-35 Anne de Charneux de Messencour, unbekannter Maler, 1658 (Abb. 368)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes gelocktes Haar. Eine lange Haarlocke ist über ihre linke Schulter nach vorne gelegt. Sie trägt ein rotes Kleid mit Puffärmeln und einem Spitzeneinsatz am Dekolleté und den halblangen Ärmeln. Das Kleid ist vorne, im Bereich des Mieders mit zwei Agraffen geschlossen. Die Zwischenräume sind ebenfalls mit Spitzen dekoriert. Eine Perlenkette, Ohringe und an den Ärmeln befestigte Schmucknadeln vervollständigen ihre Ausstattung. Über ihren linken Unterarm, ihre rechte Armbeuge und ihr rechtes Handgelenk ist eine bläuliche Draperie platziert, die jedoch nicht in allen Teilen original zu sein scheint. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. Über den linken unteren Zwickel hat man nachträglich den Unterarm der Dame weitergeführt, so dass an dieser Stelle über den gemalten ovalen Rahmen hinaustritt. Der dunkle Hintergrund ist nicht näher gekennzeichnet. In die oberen linken Ecke ist das Wappen der Familie Charneux gemalt.

Starke Krakelüren auf der gesamten Bildoberfläche, Farbbrüche im Bereich des Keilrahmens, Übermalungen, Farbabplatzungen

Bezeichnet: Anne de Charneux de Messencour Ao 1658

Öl auf Leinwand, 88 x 72 cm

¹⁸²⁹ Ebd.

3. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Müddersheim

Rheinischer Privatbesitz

Bis auf die Bestätigung, dass es sich bei dem im Bild wiedergegebene Wappen, um das der Familie Charneux handelt, konnte weder über die Familie noch über die dargestellte Person Weiteres in Erfahrung gebracht werden. Es fand sich lediglich der Hinweis, dass die Familie Charneux aus der Provinz Lüttich stammen soll.¹⁸³⁰

Gruppe Francken-Sierstorpf

B-Müddersheim-36 Johann Arnold Engelbert Freiherr v. Francken-Sierstorpf, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1725 (Abb. 369)

Ein Halbfigurenporträt nach links, der Oberkörper ist nach rechts geneigt, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte trägt eine gepuderte Stutzperücke, einen goldenen Justaucorps und ein weißes Hemd mit Spitzenmanschette und Halsbinde. Ein roter Umhang ist über seine linke Schulter und den linken Oberarm gelegt und diagonal vor dem Oberkörper zur rechten Hüfte geführt. Sein linker Arm ist seitlich des Körpers angewinkelt, mit der linken Hand hält er einen Teil des Umhangs fest. Der rechte Arm ist seitlich des Oberkörpers ausgestreckt und wird in Höhe des Unterarms vom Bildrand überschritten. Der Hintergrund ist stark nachgedunkelt, doch erkennt man noch einen Horizont.

Bezeichnet: 87 [Aufkleber mit alter Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 80 x 64 cm

Rheinischer Privatbesitz

Höchst wahrscheinlich Johann Arnold Engelbert Freiherr v. Francken-Sierstorpf¹⁸³¹ (1697–1772), Sohn von Johann Theodor v. Francken-Sierstorpf und Maria Theresia (geb. Beywegh). Seit 1723 war er mit Maria Anna Elisabeth Freiin Geyr v. Schweppenburg verheiratet. Er war kurkölnischer Hofrat und seit 1738 Reichsfreiherr.

B-Müddersheim-37 Maria Elisabeth Freifrau v. Francken-Sierstorpf, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1720 (Abb. 370)

Das Pendant zur vorigen Nummer. Ein Halbfigurenporträt leicht nach links, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und gepudertes Haar, welches in langen Korkenzieherlocken auf den Rücken fällt. Eine Locke ist über ihre linke Schulter nach vorne gelegt worden. Sie trägt ein rotes Kleid mit dreiviertellangen Pagodenärmeln, die auf Höhe der Armbeuge mit einer Brillantnadel besetzt sind. Der untere Teil des Armes wird durch das gebauschte weiße Hemd mit Spitzenmanschetten bedeckt. Der Spitzensaum des Hemdes ist auch im Bereich des Dekolletés und der geschnürten Front des Kleides sichtbar. Ein Blumenbouquet schmückt ihre Brust. Eine Brillantspange und eine Feder sind in ihrer Frisur befestigt. Ein dunkler Umhang ist über ihre linke Schulter drapiert. In ihrer rechten Hand hält sie einen zusammengeklappten Fächer, dessen oberes Ende sie mit ihrer linken Hand berührt. Im Hintergrund ist ein Horizont angedeutet.

¹⁸³⁰ RIETSTAP, Johannes Baptista: *Armorial Général*², Tome I, A-K, Gouda 1884, S. 406.

¹⁸³¹ BOLEY 1982, S. 18; KETTEN Bd. 2, S. 196 u. SCHLEICHER 1987, S. 22.

*Bezeichnet: 88 [Aufkleber mit alter Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 80 x 64 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Höchst wahrscheinlich Maria Anna Elisabeth Freifrau v. Francken-Sierstorpf, geb. v. Geyr zu Schweppenburg¹⁸³² (1703–1773), Tochter von Rudolph Adolph Freiherr Geyr v. Schweppenburg und Marie (geb. von Groote). Seit 1723 war sie mit Johann Arnold Engelbert Freiherrn v. Francken-Sierstorpf verheiratet.

B-Müddersheim-38 Unbekannter Knabe im Harnisch, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 371)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick geht rechts am Betrachter vorbei. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weißgepuderte Stutzperücke. Die Kleidung besteht aus einer rotgefütterten Rüstung. Im Ausschnitt des Brustharnischs ist eine weiße Halsbinde sichtbar. Seinen rechten Arm hat der Junge in seine Hüfte gestemmt, mit dem Anderen Arm stützt er sich auf einen Stock oder eine Gerte. Im Mittelgrund ist auf der rechten Bildseite ein Tisch mit einer roten Decke platziert. Darauf befindet sich ein Helm mit Federschmuck und offenem Visier. Der Hintergrund wird von einer roten Draperie eingenommen. Am linken Bildrand erscheinen einige vertikale Streifen in verschiedenen Brauntönen, die eine Wand anzeigen könnten. Das Bild ist in weiten Teilen übermalt und ist von unausgereifter Körper- und Raumauffassung.

*Bezeichnet: über Ofen [in weißer Kreide]
89 [Aufkleber mit alter Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 78 x 62,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität des Dargestellten konnte bisher noch nicht ermittelt werden.

Gruppe Porträts Geyr v. Schweppenburg aus dem 19. Jh.

B-Müddersheim-39 Josepha Ferdinandine Freiin Geyr v. Schweppenburg, Ludwig Kregel, 185[5?] (Abb. 372)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes, glattes Haar. Die Haare sind in der Mitte gescheitelt und über die Ohren nach hinten frisiert und am Hinterkopf in nackenlange Locken gelegt. Sie trägt ein weißes hochgeschlossenes Kleid, ein Perlenhalsband mit einem Kreuzanhänger und goldene Ohringe. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, allerdings hinter der Dame rechts im Bild aufgehellt.

*Bezeichnet: 276 [Aufkleber mit alter Inventarnummer]
Rückseitig auf dem Keilrahmen:*

¹⁸³² OIOTMAN Bd.6, S. 444.

3. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Müddersheim

Josefa Ferdinandine Klosterfrau

* 1830 † 1857

Öl auf Leinwand, 64 x 52 cm

Rheinischer Privatbesitz

Josepha Ferdinandine Freiin Geyr v. Schweppenburg¹⁸³³ (1830–1857), Tochter von Friedrich Wilhelm Freiherrn Geyr v. Schweppenburg und Theresia (geb. Freiin v. Fürstenberg).

B-Müddersheim-40 Theresia Friederike Freiin Geyr v. Schweppenburg, unbekannter Maler, undatiert, drittes Viertel des 19. Jh. (Abb. 373)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braun-graue Augen und dunkelbraunes Haar, welches nach hinten frisiert ist und in einem Haarknoten im Nacken endet. Sie trägt ein weißes Kleid mit einem fast horizontalen Dekolleté. Am tiefliegenden Ansatz der Puffärmel ist eine blaue Schleife befestigt. Den einzigen Schmuck stellt ein goldenes Kruzifix, das das Model an einem schwarzen Halsband trägt. Im Hintergrund ist eine Landschaft mit bewölktem Himmel zu sehen.

Bezeichnet: 27[5?][Aufkleber mit alter Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 64 x 52 cm

Rheinischer Privatbesitz

Theresia Friederike Freiin Geyr v. Schweppenburg¹⁸³⁴ (*1843), Tochter von Friedrich Wilhelm Freiherr Geyr v. Schweppenburg und Theresia (geb. Freiin v. Fürstenberg).

Einzelporträts

B-Müddersheim-41 Unbekannter Herr, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1620–1629 (Abb. 374)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen und dunkelblondes, nackenlanges, natürlich gewelltes Haar. Er trägt ein schwarzes Wams mit einem diagonalen Streifenmuster, weiten keulenförmigen Ärmeln und weißen Manschetten. Eine breite, weiße, gefältelte Halskrause bedeckt die Schultern. Seinen linken Arm hat der junge Mann in die Hüfte gestemmt. Der rechte Arm ist leicht angewinkelt seitlich des Körpers nach unten gehalten. In der rechten Hand hält er ein Paar Handschuhe, von denen die spitzenverzierten Stulpen am unteren Bildrand zu erkennen sind. Der rotbraune Hintergrund ist nicht näher gekennzeichnet. In die rechte, obere Ecke des Bildes ist ein noch nicht identifiziertes Wappen gemalt. Übermalungen im Bereich der Kleidung lassen vermuten, dass hier zu einem späteren Zeitpunkt Veränderungen vorgenommen wurden.

¹⁸³³ *Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der freiherrlichen Häuser*, 1. Jahrgang, Gotha 1848, S. 136.

¹⁸³⁴ GGT FH., 16 Jg. (1866), S. 136.

Auf der Rückseite der Bildtafel befindet sich eine auf Leinwand gemalte Landschaft, Kratzspuren im Bereich des Hintergrundes, Übermalungen im Hintergrund und am Gewand.

Bezeichnet: ætatis 26 an 162[?]

Öl auf Holz, 80 x 64 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten konnte bisher noch nicht ermittelt werden.

B-Müddersheim-42 Unbekannte Dame, unbekannter Maler, 1632 (Abb. 375)

Ein Kniestück nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen, zurückgekämmtes dunkelbraunes Haar. Sie trägt eine Spitzenhaube, ein schwarzes Kleid mit Mühlsteinkragen und Spitzenmanschetten. Um ihre Taille ist eine Goldkette gelegt und mit einer roten Rosette vor ihrer Hüfte zusammengebunden. Ein Ende der Kette hält sie in ihrer rechten Hand etwas oberhalb der Rosette vor ihren Oberkörper. Mit ihrem linken Arm stützt sie sich auf einen seitlich positionierten Tisch, der mit einem grünen Tuch bedeckt ist und die rechte untere Ecke des Bildes einnimmt. An jeder Hand trägt sie einen goldenen Fingerring. In die obere linke Ecke des Bildes ist ein nicht identifiziertes Wappen gemalt.

Bezeichnet: Ætatis suæ 46

Anno 1632

Öl auf Leinwand, 109 x 89,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten konnte bisher noch nicht ermittelt werden.

B-Müddersheim-43 Johan Marcus v. Beywegh, unbekannter Maler, 1637 (Abb. 376)

Ein Dreiviertelporträt – stehend – nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen, dunkelbraunes, etwa nackenlanges, natürlich gelocktes Haar und einen Oberlippenbart. Er trägt ein schwarzes Seidenkoller, mit goldenem Fransenbesatz an der Front, jeweils einer horizontal aufgenähten Zierborte in Höhe der Oberarme und roten Ärmelaufschlägen mit goldenen Säumen. Über seiner Brust befindet sich ein goldenes Wehrgehänge an dem ein Schwert mit kostbar ziseliertem Griff hängt. Ein breiter, aus kostbarer Spitze gefertigter Schulterkragen und ebensolche Manschetten vervollständigen die Ausstattung. Seinen linken Arm hat der Herr in die Hüfte gestemmt. Mit seiner rechten Hand fasst er den Kopf eines Hundes, der am unteren linken Bildrand im Profil sichtbar wird und dessen Auge auf den Betrachter gerichtet ist. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Beywegh gemalt.

Bezeichnet: Johan Marc von Bywegh

Anno 1637

Öl auf Holz, 99 x 70 cm

3. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Müddersheim

Rheinischer Privatbesitz

Johan Marcus v. Beywegh¹⁸³⁵ war der Sohn des Kölner Rats Herrn Marcus Beywegh und Elise (geb. v. Lyskirchen). Er war mit Agnes v. Bolandt verheiratet, deren Porträt, im Besitz des Wallraf-Richartz-Museums, das Pendant zu diesem Gemälde ist.

B-Müddersheim-44 Wohl Peter Buschmann, unbekannter Maler, drittes Viertel 17. Jh. (Abb. 377)

Ein Dreiviertelporträt – stehend – nach rechts, der Kopf ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braunes, natürlich gewelltes, etwa schulterlanges Haar. Er trägt einen schwarzen, weiten Talar an dessen Ärmeln die weißen Spitzenmanschetten seines Hemdes zu erkennen sind. Ein weißer, breiter Schulterkragen schließt die Kleidung zum Hals hin ab. Seine rechte Hand berührt mit den Fingern einen Brief, der auf einem seitlich beigestellten Tisch mit roter Tischdecke liegt. Den linken Arm hat das Modell in die Hüfte gestemmt. Der Hintergrund wird vollständig von einer roten Draperie mit einer roten Quaste eingenommen. Lediglich am rechten Bildrand ist unterhalb der Quaste ein Landschaftsausschnitt angedeutet. In die linke, obere Bildecke ist das Wappen der Familie Buschmann gemalt.

starke Krakelüren, Farbrisse im Bereich des Keilrahmens, Leinwandrisse im Bereich des Gewands und des Vorhangs, Leinwand wellig

Bezeichnet: Rückseitig:

Feyde Commiß

Öl auf Leinwand, 122 x 102 cm

Rheinischer Privatbesitz

Sehr wahrscheinlich Peter Buschmann (1600–1672), Sohn von Johan Buschmann und Clara (geb. v. Plettenberg). Verheiratet war er mit Maria Froehof. Er war Dr. jur. utr., kurkölnischer Geheimer Rat und Kanzler. Im Jahr 1654 wurde er mit dem Gut Kriegshoven belehnt. Einer seiner Nachfahren, Cyriacus Buschmann (†1738), vermählte sich 1695 mit Maria Catharina v. Geyr einer Tochter des Peter Geyr, wodurch eine familiäre Verbindung zwischen den Familien Buschmann und Geyr zustande kam.

B-Müddersheim-45 Wilhelm Otto v. Geismar, unbekannter Maler, 1685¹⁸³⁶ (Abb. 378)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte trägt eine hellbraune Allongerücke, eine Rüstung mit einer silbernen Schärpe und eine Spitzenkrawatte mit einer zusätzlichen roten Schleife. In die rechteckige Bildfläche sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Ecke des Bildes das Wappen der Familie Geismar gemalt.

Bezeichnet: Wilhelm Otto von Geismar

hochfürstlicher Paderborner undt

Münsterscher des Leib undt

Plettenbergischen Regiments zu

¹⁸³⁵ OIDTMAN Bd.2, S. 78.

¹⁸³⁶ Trotz rückseitiger Datierung, wohl eine Kopie nach einem Original aus diesem Jahr.

*fues bestallter Obristerleutenant
undt Commendant zu
Warendorff 1683
84 [Aufkleber mit alter Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 83 x 66 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Wilhelm Otto v. Geismar (†1714), Sohn von Martin v. Geismar-Riepen und Elisabeth (geb. v. Hoerde). Er war verheiratet mit Susanne Maria v. Bolandt.

B-Müddersheim-46 Unbekannter Herr, unbekannter Maler, undatiert, letztes Drittel 17. Jh. (Abb. 379)

Ein ovales Halbfigurenbild fast frontal, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und dunkelbraunes, langes, gelocktes Haar. Er trägt einen grünen Hausmantel mit goldenem Blütenmuster und ein weißes Hemd mit Jabot und einer Spitzenkrawatte. Die weiten Hemdsärmel mit Spitzenmanschetten sind im unteren Bereich der Arme sichtbar. Mit der rechten Hand fasst der die Vorderkante des Hausmantels. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Das Wappen oben links im Bild konnte noch nicht identifiziert werden¹⁸³⁷.

*starke Krakeliüren, Farbrisse im Bereich des Keilrahmens
Bezeichnet: Rückseitig:
Haus (in weißer Kreide)
267 [Aufkleber mit alter Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 85 x 68 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität des Dargestellten konnte bisher noch nicht ermittelt werden.

B-Müddersheim-47 Eine Dame aus der Familie Groote, unbekannter Maler, undatiert, Ende des 17. Jh. (Abb. 380)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und dunkelbraunes, in die Höhe frisiertes Haar. Sie trägt ein goldgelbes Kleid mit rotem Blumenmuster. In der Front ist der Manteau des Kleides mit Agraffen geschlossen. Der Spitzenbesatz des Dekolletés ist hier im Bereich des Mieders weitergeführt. Über den Ärmeln des Kleides sind schmale, grüne Stoffdraperien mit Brillantnadeln appliziert. In die Armbeuge ihres rechten Arms ist ein rostbrauner Umhang gelegt. Die Dame hat ihren rechten Arm angewinkelt vor ihren Oberkörper geführt. Die rechte Hand ist mit der Innenfläche nach oben gedreht und weist auf den rechten Bildrand. Hinter der Dame ist auf der linken Bildseite eine wehende Stoffbahn zu sehen, die sich als Bestandteil der Kleidung nicht schlüssig deuten lässt. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Das Wappen oben rechts ist zweigeteilt im linken Feld eventuell Groote und im rechten Feld Brassart.

¹⁸³⁷ Das Jerusalemkreuz in der Helmzier des Wappens könnte ein Hinweis darauf sein, dass es sich bei der dargestellten Person um einen Ritter vom Heiligen Grab zu Jerusalem handelt.

3. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Müddersheim

*Bezeichnet: 63 [Aufkleber mit alter Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 80 x 65 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Aufgrund des Wappens höchst wahrscheinlich eine Tochter von Heinrich de Groot (1629–1694) und Anna Brassart (†1666). Es könnte sich um Anna v. Beywegh, geb. de Groot (†1714) oder um Margarete v. Caspars, geb. de Groot (†1729) handeln.

B-Müddersheim-48 Angeblich Wolter Henriquez von Streversdorf, unbekannter Maler, datiert 1652¹⁸³⁸ (Abb. 381)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat eine weiße Stutzperücke. Er trägt eine violette Mozetta mit rotem Innenfutter und ein weißes Beffchen. Ein Brustkreuz mit Brillanten vervollständigt seine Ausstattung. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Links oben im Bild ist das Wappen der Familie Henriquez v. Streversdorf gemalt worden. Besonders die Haartracht spricht gegen die frühe Datierung und damit gegen die Identifizierung des Dargestellten als Wolter Henriquez von Streversdorf.

*Bezeichnet: Wolterus Henriquez
von Strevesdorf
Bischof zu Ascalon
Anno 1652
232 [Aufkleber mit alter Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 81 x 63 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Wolter Henriquez von Streversdorf, Titularbischof zu Ascalon (seit 1634). In der Bildnissammlung Kempis befindet sich eine Wiederholung dieses Porträts, dort wird der Dargestellte allerdings als Adam Daemen (1649–1717) bezeichnet, was auch stilistisch besser passt.

B-Müddersheim-49 Dame aus der Familie Fibus als Schäferin, unbekannter Maler, 1700 (Abb. 382)

Ein Dreiviertelporträt nach recht, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und gepudertes, in die Höhe frisiertes Haar. Ihre Frisur ist mit verschiedenen Brillantnadeln und einer Aigrette in Form eines Insektes geschmückt. Sie trägt ein weißes Hemd mit Spitzenkragen und weiten Ärmeln und einen roten Rock. Das blaue ärmellose Oberteil endet im Bereich des Dekolletés in einer Draperie, die auf dem rechten Oberarm der Dame mit einer Agraffe befestigt ist. Mit der rechten Hand hält sie ein Grasbüschel, das sie einem Schäfchen am der rechten unteren Bildrand als Futter reicht. Mit ihrer linken Hand umfasst sie in einer eleganten Geste den Stil einer Schäferschippe, die vor ihrem Oberkörper gehalten und auf der Beuge ihres rechten Armes aufliegt. Im Hintergrund ist eine Landschaft mit Bäumen

¹⁸³⁸ Diese Datierung ist mit Sicherheit unzutreffend, das Porträt ist aufgrund der Haartracht in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts zu datieren.

und bewölktem Himmel zu erkennen. Am linken Bildrand ist das Wappen der Familie Fibus angebracht.

Bezeichnet: A° 1700
Öl auf Leinwand, 118 x 88 cm
Rheinischer Privatbesitz

Eventuell: Agathe Constanze de Fays¹⁸³⁹, Tochter von Balthasar Fibus und Maria (geb. de Fays). Sie heiratet ihren Vetter Cornelius de Fays und war die Mutter von Alida Agnes Freifrau Geyr v. Schweppenburg.

B-Müddersheim-50 Geistlicher aus der Familie Geyr v. Schweppenburg, unbekannter Maler, Mitte 18. Jh. (Abb. 383)

Ein Dreiviertelporträt – stehend – nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine gepuderte Stutzperücke. Sein Habit besteht aus einer schwarzen Soutane, einem weißen Rochett mit Spitzenbesatz und einer Mozetta mit schwarzen und weißen Horizontalstreifen. Die Mozetta ist über seiner linken Schulter nach oben geschlagen, so dass das schwarze Innenfutter sichtbar wird. Zusätzlich ist zwischen Mozetta und Rochett eine schwarze Stoffbahn zu sehen, ob es sich dabei um eine nach vorne geraffte Schleppe oder einen zusätzlichen Überwurf handelt ist jedoch nicht auszumachen. Seinen linken Arm hat das Modell angewinkelt und die linke Hand vor der Brust unter die Mozetta geschoben. Der rechte Arm ist ausgestreckt und in der rechten Hand hält er ein schwarzes Birett. Auf der linken Seite des Bildes ist ein Tisch mit roter Tischdecke zu sehen, darauf befinden sich ein rot gebundenes Buch und der kreuzförmige Anhänger. Der Hintergrund des Bildes wird größtenteils von einer roten Draperie eingenommen. Über dem Tisch ist ein Landschaftsausschnitt und am rechten Bildrand ein Gebäudeteil zu erkennen. Auf die linke Seite des Bildes ist das Wappen der Familie Geyr gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 198 x 114 cm
Rheinischer Privatbesitz

Sehr wahrscheinlich Max Heinrich Joseph Anton Freiherr Geyr v. Schweppenburg¹⁸⁴⁰ (1712–1789), Sohn von Rudolf Adolf Freiherrn Geyr v. Schweppenburg und Maria (geb. de Groote). Er war Domkanonikus zu Köln, Domherr zu St. Lambert in Lüttich und Abt zu St. Hadelin in Visé.

B-Müddersheim-51 unbekannter Herr, unbekannter Maler, undatiert, erstes Drittel 19. Jh. (Abb. 384)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und dunkelbraunes kurzes Haar und Koteletten. Das Haar ist an den Schläfen leicht ins Gesicht frisiert. Seine Kleidung besteht aus einem schwarzen Rock, mit hohem Kragenspiegel, einer gelben Weste und einem weißen Hemd mit Stehkragen (Vatermörderkragen), welches mit

¹⁸³⁹ OIOTMAN Bd.6, S. 463.

¹⁸⁴⁰ Ebd., S. 445.

3. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Müddersheim

einer schwarzen Schleife breit gebunden ist. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die rechteckige Bildfläche sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

*Bezeichnet: 161 [Aufkleber mit alter Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 66 x 56 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität des Dargestellten konnte bisher noch nicht ermittelt werden.

B-Müddersheim-52 Friedrich Karl Freiherr Geyr v. Schweppenburg als Kind, unbekannter Maler, undatiert, 1880–1885 (Abb. 385)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist nach links gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und blondes, langes, lockiges Haar, das über der Stirn zu einem kurzen Pony frisiert ist. Er trägt eine schwarze Jacke mit Goldknöpfen und ein weißes Hemd mit einem breiten Schulterkragen. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

*Bezeichnet: Rückseite:
Fried. Karl Geyr v. Schweppenburg
geb. 30 Juni 1876
Pastell, 48 x 39 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Friedrich-Karl Theodor Freiherr Geyr v. Schweppenburg¹⁸⁴¹ (1877–1966), Sohn von Friedrich Leopold Freiherr Geyr v. Schweppenburg und Sophie (geb. Gräfin v. u. z. Eltz). Seit 1912 war er mit Eleonore Gräfin Wolff-Metternich zur Gracht verheiratet. Er war Majoratsherr auf Müddersheim.

B-Müddersheim-53 Joseph Michael Freiherr Geyr v. Schweppenburg als Kind, Jenny Hippenmeyer, 1901 (Abb. 386)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Profil nach rechts gewendet. Der Blick ist nach rechts gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und blondes, langes, lockiges Haar, das über der Stirn in einen kurzen Pony frisiert ist. Er trägt eine weiße Bluse mit einem V-förmigen Ausschnitt und einem breiten Schulterkragen mit Rüschenvolant. Der grau-rosafarbene Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

*Bezeichnet: Rückseitig:
Hippelmeyer Mai-Juni 1901
(Joseph Michael Geyr ætatis V)
Öl auf Leinwand, 52,5 x 43 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Joseph Michael Freiherr Geyr v. Schweppenburg¹⁸⁴² (1896–1973) Sohn von Friederich Leopold Freiherrn Geyr v. Schweppenburg und Sophie (geb. Gräfin v. u. z. Eltz). Er war Dr. med. und Marinestabsarzt in Reserve.

¹⁸⁴¹ Ebd., S. 450 u. GHdA Bd. 7, S. 119.

¹⁸⁴² GHdA Bd. 79, S. 102.

B-Müddersheim-54 Eleonore Freifrau Geyr v. Schweppenburg, unbekannter Maler, ca. 1912 (Abb. 387)

Ein Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes Haar, welches locker nach oben geschlagen das Gesicht umrahmt und am Hinterkopf aufgesteckt ist. Die Kleidung ist lediglich im Bereich der Schultern als grauer Schleier angedeutet und wie der graue Hintergrund nicht näher gekennzeichnet.

*Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 72 x 59 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Eleonore Freifrau Geyr v. Schweppenburg, geb. Gräfin Wolff Metternich zur Gracht¹⁸⁴³ (1888–1929), Tochter von Ferdinand Graf Wolff-Metternich zur Gracht und Flaminia (geb. Prinzessin zu Salm-Salm). Seit 1912 mit Friedrich Karl Freiherrn Geyr v. Schweppenburg verheiratet.

B-Müddersheim-55 Ferdinand Maria Hubert Felix Graf Wolff-Metternich zur Gracht, Wilhelm Fassbender, 1929 (Abb. 388)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graues, kurzes zurück gebürstetes Haar und einen grauen, buschigen Oberlippenbart. Er trägt ein graues Jackett, eine graue Weste und ein weißes Hemd mit einer Krawatte. Seinen rechten Arm hat er vor dem Oberkörper angewinkelt, zwischen dem Zeige- und dem Mittelfinger hält er eine Zigarette. Der braungraue Hintergrund ist nicht genauer gekennzeichnet.

*Bezeichnet: ætatis 84
Wfassbender 1929
Rückseitig:
Ferd. Graf Wolff-Metternich
geb. am 2 Juli 1845 zu Gracht b/ Liblar
gest. am 25 Mai 1932
Öl auf Leinwand, 66 x 55 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Ferdinand Maria Hubert Felix Graf Wolff-Metternich zur Gracht¹⁸⁴⁴ (1845–1938), Sohn von Levin Wilhelm Anton Graf Wolff-Metternich zur Gracht und Josephine (geb. Gräfin v. Hompesch-Bollheim). Seit 1872 mit Flaminia Prinzessin zu Salm-Salm verheiratet. Er war Fideikommissherr auf Gracht, usw., Erboberjägermeister im Herzogtum Jülich, königlich preußischer Kammerherr etc.

Herrscherbildnisse

¹⁸⁴³ OIOTMAN Bd.6, S. 450 u. GHdA Bd. 7, S. 119.

¹⁸⁴⁴ GHdA Bd. 105, S. 501.

3. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Müddersheim

B-Müddersheim-56 Ferdinand v. Fürstenberg, Fürstbischof zu Paderborn und Münster, unbekannter Maler, undatiert, Kopie des 19. Jh. nach einem Original drittes Viertel des 17. Jh. (Abb. 389=)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graues, natürlich gelocktes, schulterlanges Haar. Er trägt ein rotes Scheitelkäppchen, eine graue Mozetta mit roten Knöpfen, ein weißes Beffchen und ein Brustkreuz an einem roten Band. Der graue Hintergrund ist nicht näher gekennzeichnet. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Wappen der Paderborner Fürstbischöfe¹⁸⁴⁵, als Herzschild das Wappen der Familie Fürstenberg gemalt. Auf einem Streifen am unteren Bildrand sind schriftliche Angaben zur Person gemacht.

*Bezeichnet: Ferdinand Reichsfreiherr von Fürstenberg
Fürstbischof von Paderborn und Münster
geb: zu Bilstein 21. Oct: 1626 gest: zu Neuhaus 26. Juli 1663
66 [Aufkleber mit alter Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 80 x 62 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Ferdinand Freiherr von Fürstenberg¹⁸⁴⁶ (1626–1683), Sohn von Friedrich v. Fürstenberg und Maria Anna (geb. v. Kerpen). Seit 1661 war er Fürstbischof von Paderborn und seit 1679 Fürstbischof von Münster.

B-Müddersheim-57 Franz Egon Freiherr v. Fürstenberg, Fürstbischof zu Hildesheim und Paderborn, unbekannter Maler, Kopie 19. Jh. (Abb. 390)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte trägt eine weißgepuderte Zopfperücke, eine graue Mozetta mit roten Knöpfen, ein schwarzes Beffchen mit weißem Rand und ein Brustkreuz an einem roten Band. Der graue Hintergrund ist nicht näher gekennzeichnet. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Wappen der Paderborner Fürstbischöfe¹⁸⁴⁷, mit dem Wappen der Familie Fürstenberg als Herzschild gemalt. Auf einem Streifen am unteren Bildrand sind schriftliche Angaben zur Person gemacht.

*Bezeichnet: Franz Egon, Reichsfreiherr von Fürstenberg
Fürstbischof von Hildesheim und Paderborn
geb: zu Adolfsburg 1737 gest: zu Hildesheim 1825
Öl auf Leinwand, 80 x 63 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Franz Egon Freiherr v. Fürstenberg¹⁸⁴⁸ (1737–1825), Sohn von Christian Franz Theodor Freiherr v. Fürstenberg und Anna Helene (geb. v. Galen). Seit 1789 Fürstbischof zu Paderborn und Fürstbischof zu Hildesheim.

¹⁸⁴⁵ Geviertes Wappen: 1. und 4. Feld Paderborn (goldenes Kreuz in rotem Feld), 2. Feld unbekannt (gespalten Silber und Grün), 3. Feld Pyrmont (rotes Ankerkreuz in silbernen, statt goldenem Feld).

¹⁸⁴⁶ REIMANN 1995, S. 67–70.

¹⁸⁴⁷ Geviertes Wappen: 1. und 4. Feld Paderborn (goldenes Kreuz in rotem Feld), 2. Feld unbekannt (gespalten Silber und Grün), 3. Feld Pyrmont (rotes Ankerkreuz in silbernen, statt goldenem Feld).

¹⁸⁴⁸ REIMANN 1995, S. 79–82.

B-Müddersheim-58 Theodor v. Fürstenberg, Fürstbischof zu Paderborn, unbekannter Maler, Kopie 19. Jh. (Abb. 391)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat kurzes graues Haar, einen Oberlippen- und Kinnbart. Er trägt ein rötliches Untergewand mit hellen Ärmeln und einen Mantel mit halblangen Ärmeln und einem pelzbesetzten Aufschlag. Der Kopf ist von einer steifen Halskrause gerahmt. Der graue Hintergrund ist nicht näher gekennzeichnet. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Wappen der Paderborner Fürstbischöfe¹⁸⁴⁹ kombiniert mit dem Wappen der Familie Fürstenberg gemalt. Auf einem Streifen am unteren Bildrand sind schriftliche Angaben zur Person gemacht.

*Bezeichnet: Theodor von Fürstenberg, Fürstbischof
von Paderborn, geb: zu Waterlappe 7. October 1546
gest: zu Neuhaus 4. Dez. 1618
Öl auf Leinwand, 80 x 62,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Theodor (auch Dietrich) v. Fürstenberg¹⁸⁵⁰ (1546–1618), Sohn von Friedrich v. Fürstenberg und Maria (geb. v. Westphalen). Er war seit 1585 Fürstbischof zu Paderborn.

B-Müddersheim-59 Papst Clemens XI, unbekannter Maler, erste Viertel 18. Jh. (Abb. 392)

Ein ovales, reichliches Bruststück nach rechts, das Gesicht ist mit Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist nach rechts gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und kurzes dunkles Haar. Er trägt einen Camauro und eine rote Mozetta mit weißem Pelzbesatz. Am Halsausschnitt ist ein schmaler weißer Umlegekragen sichtbar. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

*Bezeichnet: Rückseitig:
le [...] pere le pape
Öl auf Leinwand, 80 x 63 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Giovanni Francesco Albani (1649–1721), war ab 1700 unter dem Namen Clemens XI. Papst.

4. Katalog der Bildnissammlung Bongart-Paffendorf

B-Paffendorf-1 Wilhelm Freiherr v. d. Bongart, unbekannter Maler, 1595 (Abb. 393)

¹⁸⁴⁹ Geviertes Wappen: 1. und 4. Feld Paderborn (goldenes Kreuz in rotem Feld), 2. und 3. Feld Fürstenberg (in goldenem Feld zwei rote Balken).

¹⁸⁵⁰ REIMANN 1995, S. 47–50.

4. Katalog der Bildnissammlung Bongart-Paffendorf

Ein reichliches Halbfigurenporträt – stehend – nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist nach links gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen, eine Stirnglatze, dunkelbraunes Haar und einen dunkelbraunen Oberlippen- und Kinnbart. Er trägt ein schwarzes Wams mit einem weißen flachabstehenden Kragen (Gollilla) und weißen Umschlagmanschetten. Am linken, unteren Bildrand ist die Ecke eines Tisches zu sehen, darauf befindet sich ein rot eingebundenes Buch, auf welchem die rechte Hand des Modells locker aufliegt. Am kleinen Finger seiner rechten Hand trägt er einen goldenen Ring mit einem grünblauen Stein. Seine linke Hand ist durch den Bildrand überschritten. Der Hintergrund ist sehr nachgedunkelt, doch erkennt man in der oberen linken Bildecke eine hellere Farbfläche, bei der es sich um eine Draperie zu handeln scheint. In die obere rechte Ecke ist das Wappen der Familie Bongart/Heyden gemalt.

*Bezeichnet: Wilhelm von dem Bongart
Freyherr zu der Heyden, Herr zu
Blytt u. Niedermörmpfer
Pict: 1595
orbiit 16 Marti[...]
Rückseitig:
49 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 98,5 x 80 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Wilhelm Freiherr v. d. Bongart¹⁸⁵¹ (†1633), war der Sohn von Wilhelm v. d. Bongart zu Bergerhausen und Maria (geb. v. Eynatten). Im Jahre 1595 heiratete er Gertrud v. Bronckhorst-Batenburg. Er war Herr zu Heyden, Blyt und Niedermörmter.

B-Paffendorf-2 Gertrud v. d. Bongart, unbekannter Maler, 1595 (Abb. 394)

Ein reichliches Halbfigurenporträt – stehend – nach links, der Kopf ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen, rotbraunes Haar, das über der Stirn in die Höhe frisiert ist. Sie trägt eine reiche Spitzenhaube, einen Mühlsteinkragen mit Spitzenbesatz und Umschlagmanschetten, die ebenfalls mit Spitzen gesäumt sind. Das schwarze Obergewand ist von der Taille abwärts und an den Vorderseiten der Ärmel geschlitzt (Ropaärmel) und an den Schnittkanten mit rosettenförmigen Goldornamenten besetzt. Die Ärmel des Untergewandes sind aus einem weißen Seidenstoff mit goldenen Rankenornamenten gearbeitet. Eine doppelreihige Perlenkette, eine Goldkette mit breiten, reich ornamentierten Gliedern, einen dazu passenden Hüftgürtel, außerdem Goldringe und Armbänder vervollständigen ihre Ausstattung. Auf ihrer rechten Hand, welche die Dame vor ihren Oberkörper geführt hat, sitzt ein Papagei. Zwischen Daumen und Mittelfinger dieser Hand hält sie eine Kirsche, an welcher der Vogel pickt. Mit ihrer linken Hand stützt sich das Modell locker auf die Platte eines Tisches, dessen Kante in die untere rechte Bildecke ragt. Der Hintergrund ist so stark nachgedunkelt, dass sich keine weiteren Details ausmachen lassen. In die obere rechte Bildecke ist das Wappen der Familie Bronckhorst-Batenburg gemalt.

*Bezeichnet: Gertrud von dem Bongart
geb: von Bronckhorst u.*

¹⁸⁵¹ OIOTMAN Bd.2, S. 390.

*Bathenberg, Erbtöchter zu
Niedermörmter.
Pict: 1595.
Rückseitig:
48 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Gertrud v. d. Bongart, geb. v. Bronckhorst-Batenburg¹⁸⁵², war die Tochter von Dietrich v. Bronckhorst-Batenburg und Elisabeth (geb. v. Buyren). Seit 1595 war sie mit Wilhelm v. d. Bongart verheiratet. Sie brachte die Herrlichkeit Niedermörmter in die Ehe.

B-Paffendorf-3 Werner Freiherr v. d. Bongart zu Rickolt, unbekannter Maler, 1640 (Abb. 395)

Ein Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaugraue Augen und hellbraunes, kurzes, zurück gekämmtes Haar. An den Schläfen, wie auch am Oberlippen- und Kinnbart beginnen die Haare zu ergrauen. Er trägt ein braunes Wams mit schwarzen diagonalen Streifen und Schulterwülsten aus demselben Stoff, dazu eine weiße Halskrause und schwarze Ärmel. Quer über seine Brust liegt eine breitgliedrige Goldkette mit einer Münze oder einem Medaillon mit Profilbildnis als Anhänger. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In die obere rechte Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Bongart gemalt.

*Bezeichnet: æt: 69
1640
Wern. Freyher von den
Bongart & Rickolz
Herr z. Winandsradt
Morstrop und Paf
fendorf, Erbkäm
erer des Hertzog
thumd Gulick
und Amptm[...]
z. Caster
Rückseitig:
8[alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 70 x 59 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Werner Freiherr v. d. Bongart zu Rickolt¹⁸⁵³ († 1645, 85-jährig), war der Sohn von Werner v. d. Bongart zu Paffendorf und Catharina (geb. Spies zu Büllesheim). Seit 1597 war er mit Anna Catharina v. Vlodrop verheiratet. Er war Erbkammerherr des Herzogtums Luxemburg und der Grafschaft Chiny, Herr zu Winandsrath, Moerstorf, Paffendorf, Feltz

¹⁸⁵² Ebd.

¹⁸⁵³ Ebd., S. 387.

4. Katalog der Bildnissammlung Bongart-Paffendorf

und Beffort, Erbkämmerer des Herzogtums Jülich und Amtmann zu Kaster. Im Jahr 1629 wurde er in den Reichsfreiherrnstand erhoben.

B-Paffendorf-4 Odilia Freifrau v. Wylich, unbekannter Maler, 1646 (Abb. 396)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und schwarzes Haar. Während das Haupthaar am Hinterkopf aufgesteckt ist, fällt es seitlich in kleine Locken auf ihre Schultern. Die Dame trägt ein schwarzes Kleid mit halblangen Ärmeln, die mittels einer Agraffe oberhalb der Ellenbogen zusammengefasst sind. Darunter werden die weißen gebauschten Ärmel des Hemdes sichtbar. Das Dekolleté des Kleides ist mit einem silbrigen Schleier drapiert, welcher auf den Schultern und mittig vor der Brust ebenfalls mit Agraffen befestigt ist. Perlenohrringe und ein Perlenhalsband vervollständigen die Ausstattung des Modells. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Bongart gemalt.

Bezeichnet: Aetatis 26

Ao: 1646

Odila geborene Freyinn von Bongart zu

Winantzradt, freyfrau v. z. Rich

olt Frauw zu

Winnenthal

Rückseitig:

24 [alte Inventarnummer]

Öl auf Holz, 67,5 x 57 cm

Rheinischer Privatbesitz

Odilia Freifrau v. Wylich zu Winnenthal, geborene v. d. Bongart¹⁸⁵⁴, war die Tochter von Werner Freiherrn v. d. Bongart und Anna Catharina (geb. v. Vlodrop). Seit 1640 war sie mit Dietrich Carl Freiherrn v. Wylich verheiratet. Von ihrem Vater erhielt sie Rickolt, welches so an die Familie v. Wylich kam.

B-Paffendorf-5 Angeblich Philipp Wilhelm Heinrich Freiherr v. d. Bongart, unbekannter Maler, undatiert, zweites Drittel des 18. Jh. (Abb. 397)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine weiß gepuderte Stutzperücke. Seine Kleidung besteht aus einer Rüstung mit braunrotem Innenfutter. Am Halsausschnitt des Harnischs sind der Ansatz eines weißen Hemds mit Jabot und eine weiße Halsbinde zu erkennen. Der dunkle Hintergrund ist nicht näher gekennzeichnet. Des Weiteren erkennt man in den oberen Ecken die Zwickel eines Ovals, dem allerdings keine unteren Zwickel entsprechen. Wahrscheinlich ist das Gemälde unregelmäßig beschnitten worden, wodurch die unteren Zwickel wegfielen.

¹⁸⁵⁴ Ebd., S. 387 u. OIÐTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 17. Bd.: Mapped 1305–1333, Wolf IV-Zweiffel / Nachtrag* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 108), Köln 1999, S. 119.

*Bezeichnet: Rückseitig:
Philipp Wilhelm Fhr. v. d. Bongart
12 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 67 x 58,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Laut Inschrift auf der Rückseite soll es sich um Philipp Wilhelm Heinrich v. d. Bongart¹⁸⁵⁵ (1644–1714) handeln. Aufgrund der Stutzperücke ist diese Zuschreibung allerdings unwahrscheinlich. Es dürfte sich um Johann Hugo Heinrich Ferdinand v. d. Bongart¹⁸⁵⁶ (1699–1781) handeln, zumal das Pendant zu diesem Gemälde dessen Ehefrau Maria Josina, geb. Freiin v. Hochsteden (6.) zeigt.

B-Paffendorf-6 Maria Josina Freifrau v. d. Bongart, geb. Freiin v. Hochsteden, unbekannter Maler, zweites Drittel des 18. Jh. (Abb. 398)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und dunkelbraunes, glatt zurück frisiertes Haar, welches mittig über der Stirn mit einer Brillantnadel geschmückt ist. Die sichtbare Kleidung besteht aus einem goldbraunen Kleid mit feinem Fransenbesatz an den Säumen. Die Ärmel des Kleides enden oberhalb der Ellenbogen und lassen hier die Puffärmel des Hemdes sehen. Der Spitzenbesatz des Hemdes ist wird am Dekolleté sichtbar. ein roter Umhang mit weißem Innenfutter ist auf der linken Schulter des Modells mit einer Agraffe befestigt und über die rechte Schulter und den rechten Arm nach vorne drapiert. Neben den erwähnten Schmuckstücken vervollständigen ein Brustschmuck aus Juwelen und Tropfenperlen und Brillantohrringe die Ausstattung der Dame. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Allianzwappen der Familien Bongart/ Hochsteden gemalt. Des Weiteren erkennt man in den oberen Ecken die Zwickel eines Ovals, dem allerdings keine unteren Zwickel entsprechen. Wahrscheinlich ist das Gemälde unregelmäßig beschnitten worden, wodurch die unteren Zwickel wegfielen.

*Bezeichnet: obiit 21 1794
Rückseitig:
Maria Josepha Freifrau von Bongart
7 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 67,5 x 58,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Maria Josina Freifrau v. d. Bongart, geb. Freiin v. Hochsteden¹⁸⁵⁷ († 1794), war die Tochter von Johann Carl Leopold Freiherrn, späteren Grafen v. Hochsteden und Maria Franziska (geb. Freiin v. Leerodt). Seit 1742 mit Johann Hugo Heinrich Ferdinand Freiherrn v. d. Bongart verheiratet.

¹⁸⁵⁵ OIOTMAN Bd.2, S. 386.

¹⁸⁵⁶ Ebd., S. 388.

¹⁸⁵⁷ Ebd.

4. Katalog der Bildnissammlung Bongart-Paffendorf

B-Paffendorf-7 Charlotte Freifrau v. d. Bongart, geb. Freiin Waldbott v. Bassenheim, Ludwig Krevel (zugeschrieben), 1843 (Abb. 399)

Ein reichliches Halbfigurenporträt, sitzend, nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und braunes Haar, welches in der Mitte gescheitelt und an den Schläfen in Locken gelegt ist. Sie trägt eine reich mit Spitzen dekorierte Haube, ein silbernes Kleid, das im Bereich des Oberkörpers längsgestept ist und hat einen schwarzen Schal mit weißem Innenfutter um ihre Schultern gelegt. Das Kleid hat ist mittels eines Spitzenkragens hochgeschlossen und endet an den langen Ärmeln in Spitzenmanschetten. Eine große Brosche mit Perlen und Juwelen und verschiedene Fingerringe vervollständigen ihre Ausstattung. Sie sitzt auf einem weißgefassten Fauteuil mit roter Polsterung. Die rechte Hand der Dame ruht auf der Armlehne, mit der linken Hand hält sie den Schal über ihrem Schoß. Im dunklen Hintergrund kann man auf der linken Seite eine rote Draperie erkennen. In die obere linke Bildecke ist das Allianzwappen der Familien Bongart/ Waldbott von Bassenheim gemalt.

Bezeichnet: 1843
Charlotte Freifrau von dem Bongart
geborene Freiin von Waldbott-Bassenheim, geb. 25. Juni 1776, gest. 15. [...]
Rückseitig:
3 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 80,5 x 66,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Caroline Charlotte Freifrau v. d. Bongart, geb. Freiin Waldbott von Bassenheim¹⁸⁵⁸ (1776–1850), war die Tochter von Clemens August Freiherrn Waldbott von Bassenheim und Wilhelmine Edmunde Josepha (geb. Freiin v. Loë). Seit 1800 war sie mit Ferdinand Franz Freiherrn v. d. Bongart verheiratet.

B-Paffendorf-8 Ludwig Freiherr v. d. Bongart, Louis Krevel (zugeschrieben), ca. 1843 (Abb. 400)

Ein reichliches Halbfigurenporträt, sitzend, nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaugraue Augen und hellbraunes Haar, welches in der seitlich gescheitelt ist und die Ohren zur Hälfte bedeckt. Der lange Vollbart bedeckt die untere Gesichtshälfte, jedoch sind die Wangen und Koteletten rasiert. Der Herr trägt eine dünne Metallbrille mit ovalen Gläsern, einen graubraunen Rock mit breiten Revers, passenden Hosen und einer dunkelgrünen Samtweste. Das weiße Hemd ist im Brustbereich und an den Handgelenken sichtbar. Er sitzt auf einem weißgefassten Fauteuil mit roter Polsterung. Seine rechte Hand der ruht auf der Armlehne, mit der linken Hand hält er ein Buch auf seinem Schoß. Der graubraune Hintergrund ist rechts hinter dem Modell aufgehellt, weist aber darüber hinaus keine besonderen Merkmale auf. In die obere linke Bildecke ist das Wappen der Familie Bongart gemalt. In der rechten oberen Ecke befindet sich eine Inschrift.

Bezeichnet: Ludwig Felix Freiherr von dem Bongart
Erbkämmerer des Herzogthums Jülich und

¹⁸⁵⁸ Ebd., S. 392 und OIDTMAN Bd.15, S. 699.

Ritter des k. Bayer. St. Georg-Ordens
geb. 25. April 1819.
Öl auf Leinwand, 79,5 x 66 cm
Rheinischer Privatbesitz

Ludwig Joseph Fortunat Felix Freiherr v. d. Bongart¹⁸⁵⁹ (1819–1878), war der Sohn von Ferdinand Franz Freiherrn v. d. Bongart und Charlotte (geb. Freiin Waldbott von Bassenheim). Seit 1852 verheiratet mit Melanie Gräfin v. Walderdorff zu Molsberg. Er starb als letzter seines Stammes und setzte seinen Neffen Pius Graf v. Walderdorff zu seinem Erben ein. Dieser nahm laut testamentarischer Verfügung Namen und Wappen seines Onkels an.

B-Paffendorf-9 Auguste v. Waldbott-Bassenheim, Louis Krevel zugeschrieben, ca. 1843 (Abb. 401)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und braunes Haar, welches in der Mitte gescheitelt und an den Schläfen zu kleinen Tuffs eingeschlagen ist. Sie trägt eine mit Spitzen und Bändern dekorierte Haube, ein silbernes Kleid und eine weitgeschnittene, graubraune Hausjacke mit dreiviertellangen Pagodenärmeln und einem halbrunden Umlegekragen. Das Kleid hat ist am Hals mittels eines Spitzenkragens und einer breiten Schleife. Sie sitzt auf einem grüngelasterten Sessel mit einer halbrunden Rückenlehne. Die rechte Hand der Dame ruht locker auf ihrem Schoß und hält einen goldenen Gegenstand (eventuell ein Medaillon oder eine kleine Uhr), mit der linken Hand hält sie den Saum des Jäckchens. am Mittelfinger dieser Hand trägt sie einen goldenen Ring. Der graubraune Hintergrund ist rechts Hinter dem Modell aufgehellert weist aber ansonsten keine weiteren Merkmale auf. In die obere rechte Bildecke ist das Allianzwappen der Familien Waldbott von Bassenheim/Bongart gemalt. In der linken oberen Bildecke befindet sich eine Inschrift.

Bezeichnet: Augusta Freifrau von Waldbott-Bassenheim
geborene Freiin von dem Bongart,
geb. 6. Mai 1807
Öl auf Leinwand, 79,5 x 66,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Auguste Freifrau v. Waldbott-Bassenheim-Bornheim, geb. Freiin v. d. Bongart¹⁸⁶⁰ (*1807), war die Tochter von Ferdinand Franz Freiherrn v. d. Bongart und Charlotte (geb. Freiin Waldbott von Bassenheim). Seit 1830 verheiratet mit Clemens Freiherrn v. Waldbott-Bassenheim-Bornheim. Sie brachte Bergerhausen an die Familie Waldbott-Bassenheim und starb kinderlos.

B-Paffendorf-10 Melanie Freifrau v. d. Bongart, geb. Gräfin v. Walderdorff, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1850–1860 (Abb. 402)

¹⁸⁵⁹ OIOTMAN Bd.2, S. 393.

¹⁸⁶⁰ Ebd., S. 392.

4. Katalog der Bildnissammlung Bongart-Paffendorf

Ein reichliches Halbfigurenporträt – sitzend – nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachtern gerichtet. Die Dargestellte hat blaugraue Augen und dunkelblondes Haar. Die Frisur ist in der Mitte gescheitelt, über den Ohren gepufft, am Hinterkopf aufgesteckt und mit einer schwarzen Spitzenschleife verziert. Sie trägt ein dunkelblaues Kleid mit einem tiefen V-Ausschnitt und dreiviertellangen Ärmeln mit Umschlägen. Unter dem Kleid erkennt man eine Bluse aus Spitze, die das Dekolleté waagrecht abschließt und an den Unterarmen in Spitzenmanschetten endet. Der Schmuck besteht aus einem zweireihigen Perlenkollier und einem Ring. Die Hände sind im Schoß übereinandergelegt. In ihrer linken Hand hält sie eine rote Blume. Der Lehnstuhl, auf dem die Dame sitzt, ist aus braunem Holz geschnitzt und rotgepolstert. Die rechte Bildseite wird von einer ockerfarbenen Draperie und einem Mauervorsprung begrenzt. Der Rest des Bildhintergrundes zeigt einen weiten Landschaftsausblick. In die obere rechte Bildecke ist das Allianzwappen der Familien Bongart/ Walderdorff gemalt.

*Bezeichnet: Melanie Freifrau von dem Bongart
geborene Rgräfin von Walderdorff
Sternkreuz-Dame
geb. 3. März 1820
Rückseitig:
39 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 79 x 65,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Melanie Freifrau v. d. Bongart, geb. Gräfin v. Walderdorff¹⁸⁶¹ (†1888), war die Tochter von Carl Wilderich Graf v. Walderdorff und Mauritia (geb. Gräfin Beissel v. Gymnich). Seit 1852 war sie mit Ludwig Josef Freiherrn v. d. Bongart verheiratet.

B-Paffendorf-11 Hermann Joseph Freiherr v. d. Bongart, unbekannter Maler, 1843/8? (Abb. 403)

Ein Halbfigurenporträt – sitzend – nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachtern gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen, braunes kurzes Haar und einen braunen Vollbart. Er trägt einen blaugrauen geknöpften Rock. Am Halsausschnitt sind eine hellgelbe Weste und ein blaues Halstuch zu erkennen. Die Hände sind im Schoß übereinandergelegt. Der Bildhintergrund zeigt einen bewölkten Himmel. In die obere rechte Bildecke sind das Wappen der Familie Bongart und die Jahreszahl 1843 oder 1848 gemalt.

*Bezeichnet: 1843
Öl auf Leinwand, 28 x 22,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Hermann Joseph Freiherr v. d. Bongart¹⁸⁶² (1812–1848), war der Sohn von Ferdinand Franz Freiherrn v. d. Bongart und Charlotte (geb. Freiin Waldbott von Bassenheim)

B-Paffendorf-12 Ludwig Freiherr v. d. Bongart, Peter Molitor, ca. 1856 (Abb. 404)

¹⁸⁶¹ Ebd., S. 393.

¹⁸⁶² Ebd., S. 392.

Ein ganzfiguriges Porträt – stehend – frontal zum Betrachter, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick geht rechts am Betrachter vorbei. Der Dargestellte hat graue Augen, braunes Haar und einem langen braunen Vollbart. Lediglich die obere Wangenpartie ist rasiert. Er trägt die Tracht des bayrischen St.-Georg-Ordens.¹⁸⁶³ Das linke Bein des Modells ist als Standbein aufgefasst, sein rechtes Bein, als Spielbein leicht angewinkelt und nach vorne versetzt. Seinen linken Arm hat er in die Hüfte gestemmt. Mit dem rechten Arm stützt er sich auf einem Postament ab. Auf diesem Postament liegt auch der federgeschmückte Hut, der zum Habit des St. Georg-Ordens gehörte. Der linke Bildrand ist durch einen grünen Vorhang begrenzt. Rechts im Bild steht ein Lehnstuhl mit rotem Polstern und gedrechselten und geschnitzten Verzierungen. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Bongart gemalt.

*Bezeichnet: Ludwig Reichsfreiherr von Bongart
Geb. 25 April 1819 gest. 6. Mai 1877[sic!]
Öl auf Leinwand, 221 x 151 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Ludwig Joseph Fortunat Felix Freiherr v. d. Bongart¹⁸⁶⁴ (1819–1878), war der Sohn von Ferdinand Franz Freiherrn v. d. Bongart und Charlotte (geb. Freiin Waldbott von Bassenheim). Seit 1852 verheiratet mit Melanie Gräfin v. Walderdorff zu Molsberg. Er starb als letzter seines Stammes und setzte seinen Neffen Pius Graf v. Walderdorff zu seinem Erben ein. Dieser nahm laut testamentarischer Verfügung Namen und Wappen seines Onkels an.

B-Paffendorf-13 Ludwiga Freifrau v. d. Bongart, geb. Gräfin Schaffgotsch gen. Semperfrei v. u. zu Kynast, Wilhelm Fiesel, 1920 (Abb. 405)

Ein ganzfiguriges Porträt sitzend, den Körper und Kopf zum Betrachter gewandt. Der Kopf ist leicht zur rechten Seite geneigt und der Blick auf den Betrachter gerichtet. Die Beine sind übereinandergeschlagen. Die Hände auf dem Schoß übereinander gelegt Die Dame trägt ein blaugraues langes Kleid mit weißen Ärmeln. Der tief V-förmige ausschnitt wird durch einen Blusenartigen Einsatz mit waagerechtem Saumverlauf zur Hälfte bedeckt. an der Hüfte ist eine rote Schleife angebracht. Unter dem Saum des Kleides werden die Füße in grau und schwarz gestreiften Strümpfen und schwarzen Pumps mit silbernen Schnallen sichtbar. Das Haar ist in einer breiten den Kopf bekrönenden Rolle nach oben geschlagen und am Hinterkopf hochgesteckt. Eine lange Perlenkette, Armbänder eine Halskette mit einem Aquamarin, ein schwarzes enganliegendes Halsband außerdem Perlenohrringe und zwei Fingerringe vervollständigen ihre Ausstattung. Das Model sitzt auf einem Scherenstuhl im Stil der Renaissance. Im Hintergrund befindet sich rechts ein Türkis glasierter Kachelofen, auf dem in einer gelben Vase ein üppiges Blumenbukett steht. Links im Hintergrund ist schematisch das Porträt des Clemens August Freiherr Waldbott v. Bassenheim [B-Paffendorf-16] zu erkennen. Der Boden wird von einem großen Orientteppich in Blau, Rosa und Ockertönen eingenommen, lediglich im Mittelgrund ist das Holzparkett des Raumes sichtbar.

¹⁸⁶³ In den Orden wurde er 1856 aufgenommen, vgl. GERSMANN/LANGBRANDTNER 2009, S. 196.

¹⁸⁶⁴ OIOTMAN Bd.2, S. 393.

4. Katalog der Bildnissammlung Bongart-Paffendorf

*Bezeichnet: Wilhelm Fiesel. fec. 1920
Öl auf Leinwand, 151,5 x 97,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Ludwiga Freifrau v. d. Bongart, geb. Gräfin Schaffgotsch gen. Semperfrei v. u. z. Kynast¹⁸⁶⁵ (1870–1933), war die Tochter von Hermann Graf Schaffgotsch gen. Semperfrei v. u. z. Kynast und Auguste (geb. Gräfin v. Auersperg). Sie war seit 1895 mit Pius Wilderich Freiherrn v. d. Bongart verheiratet.

Eine Gruppe von Ahnenbildern nach Vorlagen des 18. Jahrhunderts

B-Paffendorf-14 Sigismund Reinhard Freiherr v. d. Bongart, unbekannter Maler, Kopie, Vorlage letztes Drittel des 18. Jh. (Abb. 406)

Ein reichliches Halbfigurenporträt leicht nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine gepuderte Zopfperücke mit einer schwarzen Schleife. Die Kleidung besteht aus einem dunkelblauen Justaucorps mit goldenen Stickereien und Knöpfen darunter trägt er einen Harnisch. Des Weiteren erkennt man die Rüschenmanschetten, das Jabot und die Halsbinde des weißen Hemds. Über seinem linken Oberarm ist ein roter Umhang mit weißem Innenfutter drapiert. Über seiner rechten Schulter befindet sich eine goldene Kordel, die den Umhang diagonal bis vor die Brust zieht. Das andere Ende der Draperie setzt sich hinter dem Rücken auf der linken Bildseite fort. Um seinen Hals trägt er den kaiserlichen Josephsorden (Orden des Heiligen Josephs)¹⁸⁶⁶ an einem blauen Band. Der rechte Arm ist vor dem Oberkörper angewinkelt und stützt sich auf einem Stab an. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Bildecke ist das Wappen der Familie Bongart gemalt.

*Bezeichnet: obiit 1783 den 3 Aug. ætatis 39
Reinhard Sigismund Joseph Hugo
Freiherr von Bongardt Herr zu Winandsrath
Heyden. Holzheim. Döringen. Blyt. Churfürstl.
Durchl. zu Pfalz-Bayern würkl. Cämmerer.*

¹⁸⁶⁵ *Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 127 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser, Bd. XXII, hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 2002, S. 1.

¹⁸⁶⁶ Zum 1769 durch Kaiser Joseph gestifteten Orden, vgl. STRAMBERG, Johann Christian von: *Denkwürdiger und Nützlicher Rheinischer Antiquarius, welcher die wichtigsten und angenehmsten geographischen, historischen und politischen Merkwürdigkeiten des ganzen Rheinstroms, von seinem Ausflusse in das Meer bis zu seinem Ursprunge darstellt. Das Rheinufer von Coblenz bis Bonn*, Bd. 10, Coblenz 1861 S. 583 f. Online unter URL https://books.google.de/books?id=wa9pj0qUmVsC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff 30.01.2022). Dort auch eine Beschreibung des Ordenszeichens für die Kommandeure und die Ordensritter: „Die Ordens-Ritter tragen ein, an einem blauen, auf beiden Seiten schwarz gewirkten Bande hangendes, und mit durchsichtigen goldenen Strahlen weiß geschmelztes Ordens-Creuz, das oben mit der Kaiserl. Crone, und in der Mitten mit dem Kaiserl. doppelten Adler und deren Insignien versehen, und mit einem blau eingefassten runden Schilde belegt ist, darinnen der verzogene Name St. Joseph, und in der blauen Einfassung die Umschrift: Virtus avitae aemuli, sich befindet; auf der Gegenseite ist das Creuz blau, und am Rande weiß geschmelzt, in dessen Mitte die Worte stehen: Imperatoris auspiciis lege imperii conservamur“, vgl. ebd., S. 584.

*Erbkämmerer des Fürstentums Göllich. Erb
Pannerherr des Herzothums Luxem
burg u. der Grafschaft Chiny
Ritter des Kayserl. Joseph Ordens
Öl auf Leinwand, 68,5 x 59 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Sigismund Reinhard Hugo Joseph Freiherr v. d. Bongart¹⁸⁶⁷ (†1783), war der Sohn von Johann Hugo Heinrich Ferdinand Freiherrn v. d. Bongart und Maria Josina Carolina (geb. Freiin v. Hochsteden). Er war Herr zu Winandsrath, Paffendorf, Glesch, Heyden, Blyt, Zessingen, Betendorf, Nothberg, Pesch, Holtzheim und Doeringen. Des Weiteren war er Erbkämmerer des Herzogtums Jülich, pfalz-bayrischer Kämmerer und Erbbannerherr des Herzogtums Luxemburg und der Grafschaft Chiny. Im Jahr 1770 heiratete er Maria Anna Gräfin v. Leerodt, Erbin zu Doeringen.

B-Paffendorf-15 Maria Anna Augusta Freifrau v. d. Bongart, geb. Gräfin v. Leerodt zu Born, unbekannter Maler, undatiert, Kopie, Vorlage letztes Drittel des 18. Jh. (Abb. 407)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und weißgepudertes Haar. Die Frisur, mit hochgetürmtem Aufbau, ist mit einem Schleier, Blüten und Federn geschmückt. Sie trägt ein weißchangierendes Kleid mit violetterm Besatz und halblangen Ärmeln, die in Engageantes münden. Am Dekolleté ist der Spitzenbesatz des Hemds sichtbar. Über dem Kleid trägt das Modell eine farblich auf das Kleid abgestimmte Jacke mit kurzem Arm und schlaufenförmigen Knopfschließen (*Boutons à queue*) und einem Besatz aus kleinen Quasten und Schüren. Ihr linker Arm ist seitlich des Oberkörpers angewinkelt und auf einem Tisch mit grüner Tischplatte gestützt. Ihren rechten Arm hält sie nach oben angewinkelt neben dem Oberkörper. In ihrer rechten Hand befindet sich ein Blumenbouquet. Die Dame sitzt auf einem Stuhl mit grünem Rückenpolster. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Bildecke ist das Allianzwapfen der Familien Bongart/ Leerodt gemalt.

*Bezeichnet:
obijt 1813 den 16 Feb. Ætatis 66
Maria Anna Augusta
Reichsfreyinn von Bongart
geb. Gräfin von Leerodt zu Born
Rückseitig:
36 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 66,5 x 57 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Maria Anna Augusta Freifrau v. d. Bongart, geb. Gräfin v. Leerodt zu Born¹⁸⁶⁸ (†1813), war die Tochter von Herman Franz Graf v. Leerodt zu Born und Maria Anna Antonia

¹⁸⁶⁷ OIOTMAN Bd.2, S. 392.

¹⁸⁶⁸ Ebd.

4. Katalog der Bildnissammlung Bongart-Paffendorf

Ursula (geb. Freiin Schenk von Schmidtburg). Sie war die Erbin von Doeringen und seit 1770 mit Sigismund Reinhard Hugo Joseph Freiherrn v. d. Bongart verheiratet.

B-Paffendorf-16 Clemens August Freiherr Waldbott v. Bassenheim, unbekannter Maler, undatiert, Kopie, Vorlage drittes Viertel des 18. Jh. (Abb. 408)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen und trägt eine gepuderte Zopfperücke mit einem schwarzen Band. Seine Kleidung besteht aus einem blauen Justaucorps mit goldenen Stickereien an den Säumen und einem Harnisch. Am Halsausschnitt erkennt man ein weißes Hemd mit Jabot und weißer Halsbinde. Von der rechten Schulter des Modells zu seiner linken Hüfte verläuft das blaue Ordensband des Ordens des Heiligen Michael, dessen Bruststern auf dem Justaucorps befestigt ist. Im Hintergrund erkennt man einen angedeuteten Landschaftsausschnitt. In die obere linke Bildecke ist das Wappen der Familie Waldbott von Bassenheim gemalt.

*Bezeichnet: obiit 1791
Clemens August Reichsfreyherr
Waldbott von Bassenheim Herr zu
Bornheim etc.
Rückseitig:
36 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 66 x 56,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Clemens August Freiherr Waldbott von Bassenheim¹⁸⁶⁹ (1731–1791/92) war der Sohn von Johann Jakob Freiherrn Waldbott von Bassenheim und Maria Anna (geb. Freiin Wolff-Metternich zur Gracht. Er war kurkölnischer Kämmerer und Geheimer Rat, Oberamtmann zu Brühl und Hülchrath und Großkreuzträger des St.-Michael-Ordens. Seit 1756 war er mit Wilhelmine Edmund Josepha Freiin v. Loë verheiratet.

B-Paffendorf-17 Wilhelmine Edmunda Freifrau Waldbott von Bassenheim, unbekannter Maler, undatiert, Kopie Vorlage drittes Viertel des 18. Jh. (Abb. 409)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und weißgepudertes streng zurück frisiertes Haar mit einem Schmuck aus Stoffrosetten und einer weißen Schleife im Nacken. Sie trägt eine höfische Galarobe bestehend aus einem blauen Manteau mit Hermelinbesatz und einem Stecker mit Perlenstickereien und einer blauen Schleife. Am Dekolleté ist der Spitzenbesatz ihres Hemds zu erkennen. Die Ärmel des Kleides münden ist Engageantes. Der Schmuck der Dame besteht aus Ohrringen mit tropfenförmigen Perlen, einer Perlenkette, einer blauen Halsschleife mit einem Besatz aus Brillanten und tropfenförmigen Perlen, einer feinen, langen Goldkette und einem schwarzen Armband mit aufgesetzten Brillanten. Der rechte Arm des Modells ist seitlich des Körpers angewinkelt, der Unterarm ist fast horizontal vor den Oberkörper

¹⁸⁶⁹ OIOTMAN Bd.15, S. 692, dort ist das Todesjahr, im Gegensatz zur Inschrift auf dem Gemälde mit 1792 angegeben.

geführt. Sie sitzt auf einem rotgepolsterten Sofa mit einer rundgebogenen Rückenlehne und geschnitzten, vergoldeten Ornamenten. Der Hintergrund wird auf der rechten Seite von einem Pilaster eingenommen. Die linke Bildseite wird von einer braunroten Draperie mit Quasten abgeschlossen. Zwischen Pilaster und Draperie ist ein Himmelsausschnitt zu erkennen. In die obere linke Bildecke ist das Allianzwappen der Familie Waldbott v. Bassenheim/ Loë gemalt.

*Bezeichnet: obiit 1826 den 2 [...]
ætatis 9[.]
Wilhelmina Edmunds Reichsfreyinn
Waldbott von Bassenheim zu Bornheim
geb. Freyinn von Loë zu Wissen
Rückseitig:
33 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 66,5 x 57, 5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Wilhelmine Edmunde Josepha Freifrau Waldbott von Bassenheim, geb. Freiin v. Loë¹⁸⁷⁰ (†1826), war die Tochter von Johann Adolf Freiherrn v. Loë und Maria Anna (geb. Freiin v. Wachtendonck zu Germenseel). Seit 1756 verheiratet mit Clemens August Freiherrn Waldbott von Bassenheim.

Bildnisse aus Leerodt'scher Provenienz

B-Paffendorf-18 Wohl Maria Franziska Gräfin v. Hochsteden, geb. Freiin v. Leerodt, unbekannter Maler, um 1690 ((Abb. 410)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist leicht nach links geneigt und im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick geht rechts am Betrachter vorbei. Die Dargestellte hat braune Augen und schwarzes, in die Höhe frisiertes Haar, das in breiten Locken in den Rücken fällt. Eine dieser Rückenlocken ist über die linke Schulter der Dame nach vorne gelegt. An den Schläfen ist ihr Haar in jeweils eine kleine Locke gedreht. Das blaue Kleid hat halblange Ärmel, die im Bereich der Ellenbogen mit Agraffen zusammengerafft sind und in breiten Engageantes aus Spitze enden. Am Dekolleté wird durch den breiten Spitzenbesatz des Hemdes gerahmt. Ein blauer Umhang mit goldenen Fransen ist an der rechten Schulter des Modells befestigt und hinter ihrem Körper zum linken Oberarm geführt. Quer über das Dekolleté verläuft eine Kette aus blauen Juwelen und Perlen. Zusätzlich ist eine Perlenschnur in ihr Haar geflochten. Ihren rechten Arm hat die Dame angewinkelt und auf ein rotes Kissen mit Goldtressen und Quasten gestützt. Der linke Arm ruht auf ihrem Oberschenkel und ist im Bereich des Handrückens vom Bildrand abgeschnitten. Der Hintergrund wird komplett von einer roten Draperie eingenommen.

*Bezeichnet: auf dem Keilrahmen:
Maria Josefa Freifrau v. d. Bongart, geb. Gräfin v. Hochsteden
Öl auf Leinwand, 81 x 60,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

¹⁸⁷⁰ Ebd.

4. Katalog der Bildnissammlung Bongart-Paffendorf

Der Hinweis auf dem Keilrahmen ist irrtümlich. Aufgrund der Kleidung kann es sich nicht um Maria Josefa Freifrau v. d. Bongart, geb. Hochsteden (B-Paffendorf-6) handeln. Kleidung und Frisur entsprechend der Zeit um ca. 1690. Aufgrund der Ähnlichkeit wohl Ihre Mutter Maria Franziska Gräfin v. Hochsteden.

B-Paffendorf-19 Anna Antonia Maria Ursula Gräfin v. Leerodt, unbekannter Maler, undatiert, zweites Viertel des 18. Jh. (Abb. 411)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und weißgepudertes, in kleine Locken frisiertes Haar. Die trägt ein blaues Kleid mit einem Besatz aus weißer Spitze an den Ärmeln und am Dekolleté. Ein roter Umhang mit weißem Innenfutter umfängt den Rücken des Modells. Er ist über ihren rechten Arm und den linken Unterarm drapiert. Der Schmuck der Dame besteht aus einer Brillantaigrette im Haar, einem Brustschmuck aus Brillanten und Perlen und mehreren Brillantnadeln, die an den Spitzenvolants der Ärmel befestigt sind. Der Hintergrund ist stark nachgedunkelt, scheint aber einen bewölkten Himmel vorzustellen. In die linke obere Bildecke ist das Allianzwappen der Familien Leerodt/ Schenk von Schmidtburg. Des Weiteren erkennt man in den Ecken die unregelmäßigen Zwickel eines gemalten ovalen Rahmens. Wahrscheinlich ist das Gemälde unregelmäßig beschnitten worden, wodurch unterschiedlich große Zwickel übrigblieben.

Bezeichnet: Maria Anna Gräffinn von Leerodt [...]

geb. Freyin Schenk von Schmidtburg

Rückseitig:

34 [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 66,5 x 58,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Anna Antonia Maria Ursula Gräfin v. Leerodt, geb. Freiin Schenk von Schmidtburg¹⁸⁷¹ (1711–1795), war die Tochter von Wilhelm Adolf Freiherrn Schenk von Schmidtburg und Anna Maria Christina Sofia (geb. Gräfin v. Ingelheim). Seit 1738 war sie mit Hermann Franz Graf v. Leerodt zu Born verheiratet.

B-Paffendorf-20 Unbekannter Herr aus der Familie v. Leerodt, unbekannter Maler, um 1700 (Abb. 412)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine braune Allongeperücke. Seine Kleidung besteht aus einer Rüstung mit braunrotem Innenfutter. Am Halsausschnitt des Harnischs erkennt man den Ansatz einer Weste aus Goldbrokat und eine weiße Krawatte. Quer über dem Oberkörper trägt er eine rote Seidenschärpe. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, lediglich am

¹⁸⁷¹ OIDTMAN Bd.9, S. 390 u. OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 14. Bd.: Mappe 1071–1150, Schellard v. Dudeldorf-Spatgen* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 93), Köln 1997, S. 96.

linken Bildrand erkennt man eine rote Draperie. In die obere rechte Bildecke ist das Wap-
pen der Familie Leerodt gemalt.

*Bezeichnet: Rückseitig:
17 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 87 x 71 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Ein unbekannter Herr aus der Familie Leerodt, die Identität des Dargestellten konnte nicht
ermittelt werden.

B-Paffendorf-21 Geistlicher Herr aus der Familie v. Leerodt, unbekannter Maler,
undatiert, erste Hälfte des 18. Jh. (Abb. 413)

Ein reichliches Brustbild leicht nach links, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet.
Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt
eine weißgepuderte Stutzperücke. Die Kleidung des Modells besteht aus einer WEL-
CHER? Amtsrobe und einem weißen Beffchen. Auf der Brust trägt er ein Ordens- oder
Domherrnkreuz mit dem Wappen des Erzbistums Trier. Der dunkle Hintergrund ist nicht
weiter gekennzeichnet. In die obere linke Bildecke ist das Wappen der Familie Leerodt
gemalt.

*Bezeichnet: Rückseitig:
Graf [...] ...herr [...] Trier und ...
16 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 67 x 59 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Es handelt sich um einen der Söhne von Johann Arnold Edmund Graf v. Leerodt und
Adriana Alexandra (geb. v. Wylich). Sowohl Johann Arnold¹⁸⁷² (†1740) als auch Casimir
Franz¹⁸⁷³ (†1738) waren Domherren zu Trier, Franz Adam¹⁸⁷⁴ (1705–1774) stand als Ge-
heimer Rat ebenfalls in Beziehung zum Kurfürstentum Trier.

B-Paffendorf-22 Unbekannter Herr aus der Familie v. Leerodt, unbekannter Maler,
undatiert, Erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 414)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet.
Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt
eine weißgepuderte Allongeperücke. Seine Kleidung besteht aus einer Rüstung mit einem
roten Innenfutter und einer weißen Krawatte, die sich aus dem Halsausschnitt des Har-
nischs bauscht. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke
Bildecke ist das Wappen der Familie Leerodt gemalt.

*Bezeichnet: Rückseitig:
21 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 66 x 58 cm*

¹⁸⁷² OIDTMAN Bd.9, S. 391.

¹⁸⁷³ Ebd.

¹⁸⁷⁴ Ebd.

4. Katalog der Bildnissammlung Bongart-Paffendorf

Rheinischer Privatbesitz

Ein unbekannter Herr aus der Familie Leerodt, die Identität des Dargestellten konnte nicht geklärt werden.

B-Paffendorf-23 Unbekannter Herr aus der Familie v. Leerodt, unbekannter Maler, erstes Drittel des 18. Jh. (Abb. 415)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weißgepuderte Stutzperücke. Seine Kleidung besteht aus einem dunkelblauen Justaucorps und einem rotgefütterten Harnisch. Am Halsausschnitt ist eine weiße Halsbinde, an den Ärmelenden gefälte Manschetten zu erkennen. Um den Hals trägt er den ORDEN? am roten Band. Seinen linken Arm hat er in die Hüfte gestützt. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Leerodt gemalt.

*Bezeichnet: Rückseitig:
46 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 79 x 67 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Ein unbekannter Herr aus der Familie Leerodt, die Identität des Dargestellten konnte nicht geklärt werden.

B-Paffendorf-24 Johann Hugo v. Orsbeck, Erzbischof und Kurfürst v. Trier, unbekannter Maler, undatiert, um 1700 (Abb. 416)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und weißes Haar, welches in Höhe der Ohren in eine Außenlocke frisiert ist. Er trägt eine Hermelinmoyzetta mit einem Beffchen, ein Pileolus und ein großes Brillantpektoral an einem blauen Seidenband. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

*Bezeichnet: Johann Hugo Ertzbischof u. Churfürst
ex illustrissima familia d'Orsbeck
Rückseitig:
Johann Hugo Ertzbischof und Churfürst von Trier
ex illustrissima familia d'Orsbeck
13 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 67,5 x 58,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Johann Hugo v. Orsbeck¹⁸⁷⁵ (1634–1711), war der Sohn von Wilhelm v. Orsbeck zu Groß-Vernich und Maria Catharina (geb. v. d. Leyen). Seit 1676 war er Erzbischof und Kurfürst von Trier, des Weiteren war er Bischof v. Speyer (1675), gefürsteter Reichsprobst zu Weißenburg und Odenheim und kaiserlicher Kammerrichter zu Speyer.

¹⁸⁷⁵ OIOTMAN Bd.11, S. 536.

B-Paffendorf-25 Anselm Franz Freiherr v. Ingelheim, Fürstbischof v. Würzburg, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1746 (Abb. 417)

Ein knappes Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weißgepuderte Stutzperücke. Die sichtbare Kleidung besteht aus einer Hermelinmozetta, die über der linken Schulter des Dargestellten aufgeschlagen und mittels einer rosettenförmigen Schleife befestigt ist. Dazu trägt er ein Pileolus, das Brillantpektoral der Würzburger Fürstbischöfe und ein transparentes, bläuliches Beffchen. Im Hintergrund ist ein vertikaler Farbstreifen zu erkennen, der eventuell als eine Wandkante gedeutet werden kann. Hinter der linken Schulter des Fürstbischofs erkennt man rechts im Bild eine Fürstenkrone.

Bezeichnet: Rückseitig:

Anselmus Franziscus Princeps Witiburgensis

Dux Franconiae orientalis

*ex domo & familia [...] ab Ingelwein, decius ad episcopium 29. August 1796 natus
12 Nov 1719*

9 [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 67 x 58 cm

Rheinischer Privatbesitz

Anselm Franz Freiherr v. Ingelheim¹⁸⁷⁶ (1683–1749), war der Sohn von Franz Adolf Dietrich Freiherrn v. Ingelheim und Maria Ursula (geb. Kämmerer v. Worms, Freiin v. Dalberg). Er war Domherr zu Mainz, Würzburg und St. Alban und ab 1746 Fürstbischof von Würzburg.

B-Paffendorf-26 Anselm Franz Freiherr v. Ingelheim, Fürstbischof von Würzburg, unbekannter Maler, ca. 1746 (Abb. 418)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine gepuderte Stutzperücke. Bekleidet ist er mit einer schwarzen Soutane und einem schwarzen Beffchen mit weißem Saum. An den Ärmeln der Soutane erkennt man weiße Spitzenmanschetten. Über der Soutane trägt er einen Hermelinmantel mit einer langen Brillantschließe und das Brillantpektoral der Fürstbischöfe von Würzburg. Im Mittelgrund erkennt man auf der rechten Bildseite eine Fürstenkrone. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Bildecke ist das Wappen des Fürstbischofs gemalt.

Bezeichnet: Rückseitig:

45 [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 85,5 x 70 cm

Rheinischer Privatbesitz

¹⁸⁷⁶ OIDTMAN Bd.9, S. 150.

4. Katalog der Bildnissammlung Bongart-Paffendorf

Anselm Franz Freiherr v. Ingelheim¹⁸⁷⁷ (1683–1749), war der Sohn von Franz Adolf Dietrich Freiherrn v. Ingelheim und Maria Ursula (geb. Kämmerer v. Worms, Freiin v. Dalberg). Er war Domherr zu Mainz, Würzburg und St. Alban und ab 1746 Fürstbischof von Würzburg.

B-Paffendorf-27 Karl Joseph Adolf Franz Lukas Freiherr Schenk v. Schmidtburg, Statthalter v. Erfurt, unbekannter Maler, zweites Drittel des 18. Jh. (Abb. 419)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und weißgepudertes Haar, welches über den Ohren in Locken gedreht und nach hinten frisiert ist. Er trägt einen dunkelblauen Justaucorps und eine entsprechende Weste, außerdem ein weißes Hemd mit Spitzenmanschetten, einem Jabot und einer Halsbinde. Über seinen linken Arm ist ein roter Umhang drapiert. Ein großes Ordenskreuz mit der Darstellung des Hl. Martin und reichem Brillantschmuck hängt an einem roten Band um seinen Hals. Das rote Band ist durch das oberste Knopfloch seiner Weste gezogen. Sein linker Arm ist vor dem Oberkörper angewinkelt. In der linken Hand hält er eine golden mit Brillanten verzierten Griff, allerdings ist nicht zu erkennen um welchen Gegenstand es sich genau handelt. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Schenk v. Schmidtburg gemalt.

*Bezeichnet: Rückseitig:
Domherr [...] zu Erfurth
5 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 67,5 x 58,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Karl Joseph Adolf Franz Lukas Freiherr Schenk von Schmidtburg¹⁸⁷⁸ (1717–1766), war der Sohn von Wilhelm Adolf Freiherrn Schenk von Schmidtburg und Maria Christina Sophia (geb. Freiin v. Ingelheim). Er war Domherr zu Mainz, Stiftsherr zu Bleidenstadt und St. Alban, Kapitular zu St. Viktor in Mainz, Propst, kurfürstlich Mainzischer Geheimer Rat und Statthalter zu Erfurt.

Bildnisse aus der Familie Wylich

B-Paffendorf-28 Adolph v. Wylich zu Winnenthal, unbekannter Maler, 1611 (Abb. 420)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen, braunes, kurzes Haar und einen Oberlippen- und Kinnbart. Er trägt ein braunes Wams mit schwarzem Rankenmuster, und braun-schwarz gestreiften Achselwülsten. Das Unterwams ist schwarz und am Halsausschnitt und den Ärmeln sichtbar. Seine Ausstattung wird durch eine Medicikragen aus Spitze, eine vierreihige, quer über die Brust gelegte Goldkette und

¹⁸⁷⁷ Ebd.

¹⁸⁷⁸ OIDTMAN Bd.14, S. 96.

eine Armbinde aus Spitze am linken Oberarm vervollständigt. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Wylich gemalt.

Bezeichnet: Ætatis 31
Ao. 1611
Adolph Her von Wylich
zu Winnenthal Pfandt
herr zu Doringen. Clev [...]
Land[...]
Rückseitig:
26 [alte Inventarnummer]
Öl auf Holz, 67,5 x 57,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Adolf v. Wylich zu Winnenthal¹⁸⁷⁹ (1586–1626), war der Sohn von Dietrich v. Wylich zu Wylich, Winnenthal, Pröbsting und Döring und Maria (geb. v. Bawir). Er erhielt aus dem väterlichen Erbe Winnenthal und Döring und war mit Catharina v. Pallandt zu Reuland verheiratet. Er wurde klevischer Landdrost und pfalz-neuburgischer Kammerherr.

B-Paffendorf-29 Mar. v. Wylich, unbekannter Maler, 1611 (Abb. 421)

Ein reichliches Brustbild leicht nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und dunkelblondes Haar. Die in die Höhe gearbeitete Frisur ist mit roten Rosen und rotbraunen Samtrossetten geschmückt und am Hinterkopf von einem gestärkten Schleier mit Spitzenbesatz gerahmt. Das schwarze Kleid ist mit Goldrossetten besetzt. Die Ärmel weisen rautenförmige und runde Einschnitte auf, die mit einem rot und grün gemusterten weißen Seidenstoff hinterlegt sind. Das Dekolleté ist mit einer breiten geometrisch gemusterten Spitze gefasst. Ein schmaler Stehkragen, ebenfalls mit Spitzensaum, rahmt zusätzlich den Hals des Modells. Der Schmuck der Dame besteht neben einer breiten zweireihigen Goldkette und einem sechsreihigen Perlenhalsband mit einem großen emaillierten Anhänger mit Perlenschmuck, aus Goldohrringen mit Juwelen und Perlenbesatz. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Wylich gemalt.

Bezeichnet: Ao: 1611
æt: 26
Mar. geborne Wylich
z. Pröbsting und
Winnental
Rückseitig:
23 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 67 x 56 cm
Rheinischer Privatbesitz

¹⁸⁷⁹ OIDTMAN Bd.17, S. 117.

4. Katalog der Bildnissammlung Bongart-Paffendorf

Es handelt sich wohl um eine Tochter¹⁸⁸⁰ von Dietrich v. Wylich zu Wylich, Winnenthal, Pröbsting¹⁸⁸¹ und Döring und Maria (geb. v. Bawir), somit eine Schwester von Adolf Herman v. Wylich (B-Paffendorf-28). Weitere biografische Daten zu ihrer Person ließen sich nicht ermitteln.

B-Paffendorf-30 Elisabeth v. Billerbeck, geb. v. Wylich, unbekannter Maler, 1611 (Abb. 422)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaugraue Augen und braunes in die Höhe frisiertes Haar. Die Frisur ist im oberen Bereich mit goldenen Rosetten besetzt. Sie trägt ein schwarzes Kleid mit einem regelmäßigen Besatz aus Goldornamenten und einem Mühlsteinkragen mit Spitzensaum. Der Schmuck der Dame besteht aus einer mehrreihigen Perlenkette, einem Perlenhalsband und einer Goldkette, deren breite, ornamentierte Einzelglieder mit Perlen und Juwelen besetzt sind. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: æt. 34

Ao. 1611

*Elisabeth von Wylich zu
Pröbsting und Winnenthal
16[...]*

Rückseitig:

22 [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 65,5 x 57,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

[Elise] Elisabeth v. Billerbeck, geb. v. Wylich¹⁸⁸², war die Tochter von Dietrich v. Wylich zu Wylich, Winnenthal, Pröbsting und Döring und Maria (geb. v. Bawir). Sie heiratet 1590 Heinrich v. Billerbeck zu Eigelsberg (Egelborg).

B-Paffendorf-31 Johann Freiherr v. Virmond zu Neersen, unbekannter Maler, 1611 (Abb. 423)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen, schwarzes nackenlanges Haar, das über der Stirn kurzgeschnitten ist und einen Oberlippen- und Kinnbart. Er trägt ein schwarzes Wams mit einem goldbestickten Gürtel, eine weiße Fallkröse und weißen gefältelten Manschetten. Die Ärmel sind mit Stickerei verziert: kurze diagonal zueinander versetzte Stiche aus rotem Garn. Seinen linken Arm hat der Herr mit der Faust in die Hüfte gestemmt. Der rechte Arm ist vom Bildrand überschnitten. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In die obere linke Bildecke ist das

¹⁸⁸⁰ SCHWENNICKÉ, Detlev (Hg.): *Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. Zwischen Maas und Rhein 5*. Neue Folge, Bd. 29, Frankfurt a. M. 2013, Tafel 188.

¹⁸⁸¹ Keine Tochter dieses Namens bei OIDTMAN Bd.17, S. 116 f.

¹⁸⁸² Ebd.

Wappen der Familie Virmond gemalt. Aufgrund der Unregelmäßigkeit der Bildzwickel ist von einer späteren Beschneidung des Gemäldes auszugehen.

Bezeichnet: Ætatis 30
Ao. 1611
Johan Freyherr von
Virmont Herr z
Nersen
Rückseitig:
25 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 67 x 57,5cm
Rheinischer Privatbesitz

Johann Freiherr v. Virmond zu Neersen¹⁸⁸³ (1588–1632), war der Sohn von Ambrosius v. Virmond und Alveradis (geb. Quadt zu Wykradt). Im Jahre 1611 heiratete er Johanna Maria v. Vlodrop zu Leuth. Er wurde kurkölnischer Kämmerer und Oberst (1621), Generalmajor, kaiserlicher Kriegsrat, Gouverneur zu Bonn (1627), in den Reichsfreiherrenstand erhoben (1629) und Generalwachtmeister unter Pappenheim (1631).

B-Paffendorf-32 Raba Catharina v. Wylich, geb. v. Wachtendonck, unbekannter Maler, 1658 (Abb. 424)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und blondes, langes Haar. Das Haupthaar ist am Hinterkopf aufgesteckt, die seitlichen Haare sind gelockt und fallen auf die Schultern. Die Dame trägt ein schwarzes Kleid mit halblangen Ärmeln, die im Bereich ihrer Ellenbogen mit Perlenagraffen geschmückt sind. Am Ansatz der Unterarme werden ihre gebauschten, weißen Hemdsärmel sichtbar. Am Dekolleté ist das Kleid mit einem weißen Schleier gesäumt, der ebenfalls mit Perlenagraffen befestigt ist. Eine Perlenkette, tropfenförmige Perlenohrringe und eine Haarspange mit Perlenbesatz vervollständigen ihren Schmuck. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In der oberen linken Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Wachtendonck gemalt. Das Gemälde gleicht in weiten Teilen der Ausstattung der vorherigen Nummer, doch handelt es sich eindeutig um eine andere Person. Auffällig ist vor allem der identische Schmuck. Entweder handelt es sich um dieselben Familienjuwelen oder der Maler beider Bilder ist identisch und produzierte Porträts bei denen nur die Gesichtszüge individuell eingesetzt wurden.

Bezeichnet: æt. 30
Ao 1658
Rückseitig:
2 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 71 x 59 cm
Rheinischer Privatbesitz

¹⁸⁸³ OIDTMAN Bd.5, S. 738.

4. Katalog der Bildnissammlung Bongart-Paffendorf

Raba Catharina v. Wylich, geb. v. Wachtendonck¹⁸⁸⁴ (†1665), war die Tochter von Arnold v. Wachtendonck und Anna (geb. v. Nesselrode zum Stein). In erster Ehe war sie ab 1645 mit Wilhelm v. Binsfeld verheiratet. In zweiter Ehe heiratete sie Dietrich Carl Freiherrn v. Wylich zu Winnenthal.

Bildnisse aus der Familie Waldbott-Bassenheim

B-Paffendorf-33 Johann Jakob Freiherr Waldbott v. Bassenheim, unbekannter Maler, undatiert, erste Hälfte des 18. Jh. (Abb. 425)

Ein reichliches Brustporträt nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graublauere Augen und trägt eine weißgepuderte Allongeperücke. Seine Kleidung besteht aus einem blauen Justaucorps mit goldenen Stickereien an den Säumen, einem Harnisch mit rotem Innenfutter, einem weißen Hemd mit Jabot und einem weißen Halsband. Quer über seinem Harnisch trägt er eine blaue Ordensschärpe und über die linke Schulter des Modells ist ein roter Umhang drapiert. Der graublauer Hintergrund scheint einen bewölkten Himmel wiederzugeben. In die obere linke Bildecke ist das Wappen der Familie Waldbott von Bassenheim gemalt.

*Bezeichnet: Joann Jacob Reichsfreiherr Waldbott
von Bassenheim. Herr zu Bornheim u.
Olbrück. Kurkölnischer Kämmerer u.
Kammerpräsident
Rückseitig:
37 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 66,5 x 56 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Johann Jakob Freiherr Waldbott von Bassenheim¹⁸⁸⁵ (1683–1755), war der Sohn von Ferdinand Freiherrn Waldbott von Bassenheim zu Bornheim und Heimerzheim und Odilia Godefreda (geb. Freiin v. Reuschenberg zu Setterich). Seit 1719 war er in erster Ehe mit Maria Anna Freiin Wolff-Metternich zur Gracht verheiratet. 1741 heiratete er in zweiter Ehe Johanna Maria Catharina Adolffina Freiin v. Gymnich. Er war Herr zu Bornheim, Olbrück, Waldorf und Heimerzheim, des Weiteren geheimer Konferenz- und Staatsminister, Amtmann von Brühl und Königsdorf sowie Amtsverwalter zu Hülchrath und Erprath. Nach dem Aussterben der Linie Waldbott-Gudenau wurde er „ex nova gratia“ mit der Herrschaft Drachenfels belehnt.

B-Paffendorf-34 Maria Anna Freifrau Waldbott v. Bassenheim, unbekannter Maler, undatiert erste Hälfte des 18. Jh. (Abb. 426)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und

¹⁸⁸⁴ OIOTMAN Bd.17, S. 119.

¹⁸⁸⁵ OIOTMAN Bd.15, S. 692; PENNING, Wolf-D.: „Familienpolitik des kurkölnischen Hofadels im 18. Jahrhundert“, in: *Rheinische Vierteljahrsblätter*, Jg. 41, 1977, S. 88–102, hier S. 95.

gepudertes, leicht in die Höhe frisiertes Haar. Die Frisur ist mit einer Draperie bekrönt, die als langes Tuch in den Nacken und auf die rechte Schulter des Modells fällt. Sie trägt ein silbernes Kleid mit einem Spitzeneinsatz im vorderen Bereich des Dekolletés. Ein goldbrauner Umhang ist über den linken Arm der Dame gelegt und bauscht sich in ihrem Rücken auf der rechten Seite des Bildes auf. Der Stecker ihres Mieders ist mit einem Brustschmuck aus Brillanten geschmückt, des Weiteren trägt sie Ohringe aus schwarzen Perlen in Tropfenform. Der graublau hintergrund stellt einen Himmel vor, genauere Details sind aber nicht auszumachen, wodurch hier eine flächige Wirkung zustande kommt. In die obere linke Bildecke wurde das Allianzwappen der Familien Waldbott v. Bassenheim/ Wolff-Metternich gemalt.

*Bezeichnet: Anna Reichsfreifrau Waldbott [...]
von Bassenheim geb. Reichsfeyin
Wolff-Metternich zur Gracht
Rückseitig:
31 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 66,5 x 57 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Maria Anna Sofia Rosina Philippina Freifrau Waldbott von Bassenheim, geb. Freiin Wolff-Metternich zur Gracht¹⁸⁸⁶ (*1697), war die Tochter von Johann Adolf Freiherrn Wolff-Metternich zur Gracht und Eleonore Anna Maria (geb. Truchsess von Wetzhausen). Seit 1719 war sie mit Johann Jakob Freiherrn Waldbott von Bassenheim zu Bornheim verheiratet.

B-Paffendorf-35 Felicitas Freiin Waldbott v. Bassenheim, Äbtissin zu St. Quirin in Neuss, unbekannter Maler, undatiert, drittes Viertel des 18. Jh. (Abb. 427)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und weißgepudertes, zurück frisiertes Haar mit Blütenschmuck. Sie trägt ein üppig mit Spitze besetztes blaues Kleid und das Ordenskreuz des St. Quirinus Stiftes zu Neuss an einer blauen Schärpe, die von der rechten Schulter zur linken Hüfte angelegt ist. Ein rosa-changierender Umhang liegt über ihrem linken Arm und bauscht sich hinter ihrer rechten Schulter in die Höhe. Ein Halsband mit Blumenapplikationen und Brillantohrringe vervollständigen ihre Ausstattung. Der blaugraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, stellt eventuell einen Himmelsausschnitt dar.

*Bezeichnet: Rückseitig:
36 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 55 x 59,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

¹⁸⁸⁶ OIDTMAN Bd.15, S. 692.

4. Katalog der Bildnissammlung Bongart-Paffendorf

Felicitas Freiin Waldbott v. Bassenheim¹⁸⁸⁷ (*1736), war die Tochter von Johann Jakob Freiherr Waldbott v. Bassenheim und Maria Anna (geb. Freiin Wolff-Metternich). Sie war die letzte Äbtissin zu St. Quirin in Neuss.

B-Paffendorf-36 Stiftsfräulein aus der Familie Waldbott v. Bassenheim, unbekannter Maler, ca. 1750 (Abb. 428)

Das nahezu quadratische Bild befindet sich im aufwendigen originalen Rokokorahmen und zeigt ein etwa fünfjähriges Mädchen in einem kostbaren Seidenkleid. Vor einem Postament mit einer steinernen Vase befindet sich ein zierlicher Sessel mit blauem Bezug und goldenen Fransen und Quasten auf dem das Kind, den Körper und das Gesicht leicht nach links gewendet, sitzt.

Bezeichnet: keine
Öl auf Leinwand, 91 x 92 cm
Rheinischer Privatbesitz

Ein Mitglied der Familie Waldbott v. Bassenheim. Die Identität des Mädchens ist nicht bekannt.

Bildnisse identifizierter Personen

B-Paffendorf-37 Johann Adolf Freiherr v. Loë, unbekannter Maler, Kopie eines Originals (A-Wissen-7) aus dem ersten Viertel des 18. Jh., undatiert (Abb. 430)

Ein Brustbild nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gerichtet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weißgepuderte Allongeperücke. Seine Kleidung besteht aus einer Rüstung unter der am Halsausschnitt des Harnischs eine goldene Brokatweste mit roten und weißen Blumenornamenten und eine weisse Krawatte sichtbar sind. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Es handelt sich bei diesem Bild um die Kopie eines Porträts aus der Ahnengalerie Loë (A-Wissen-7).

Bezeichnet: Rückseitig:
30 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 66 x 57,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Johann Adolf Joseph Alexander Freiherr v. Loë¹⁸⁸⁸ (1687–1743), war der Sohn von Philipp Christoph Freiherrn v. Loë und Anna Maria Theresia (geb. v. Winkelhausen). Im Jahr 1719 heiratete er Maria Catharina Anna Martina Freiin v. Wachtendonck zu Germenseel. Er war Herr zu Wissen und Mheer und wurde Drost zu Rheinberg (1713), kurkölnischer Kammerherr (1714) und kurkölnischer Geheimer Rat (1724).

¹⁸⁸⁷ Ebd., S. 693 u. ADERS, Günter: „Die Düsseldorfer Jugenderinnerungen des Freiherrn Ludwig von Büllenheim (1785–1860)“, in: *Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*, Bd. 47, 1955, S. 144–176, hier S.151 f.

¹⁸⁸⁸ GHdA Bd. 28, S. 273 u. KASTNER 2008, S. 16 f.

B-Paffendorf-38 Maria Catharina Anna Martina Freifrau v. Loë, Kopie eines Originals (A-Wissen-8) aus dem ersten Viertel des 18. Jh., undatiert (Abb. 431)

Pendant zur vorhergehenden Nummer. Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und weißgepudertes Haar, das in symmetrischen Locken nach hinten frisiert ist und in breiten Locken in den Nacken fällt. Zwei Locken sind über ihre Schultern nach vorne gelegt. Sie trägt ein grünes Kleid dessen Ärmel an der Vorderseite der Länge nach geschlitzt sind und mit Agraffen zusammengehalten werden. Darunter und in Bereich des Dekolletés ist ein weißes Hemd sichtbar. Ein roter Umhang liegt über ihrer rechten Schulter und ist bogenförmig vor ihrem Oberkörper und über ihren linken Unterarm drapiert. Der Schmuck des Modells besteht zusätzlich zu den Agraffen an den Ärmeln und an der Front des Kleides aus Perlenschnüren und einer Aigrette im Haar. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

*Bezeichnet: Rückseitig:
29 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 66,5 x 57,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Maria Catharina Anna Martina Freifrau v. Loë, geb. Freiin v. Wachtendonck¹⁸⁸⁹ (1699–1739), war die Tochter von Hermann Adrian Freiherrn v. Wachtendonck und Anna Maria Auguste (geb. Freiin v. Weichs). Seit 1719 war sie mit Johann Adolf Freiherrn v. Loë verheiratet.

B-Paffendorf-39 Heinrich v. Reuschenberg, Komtur des Deutschen Ordens in Koblenz, unbekannter Maler, Zweites Viertel des 17. Jh. (Abb. 432)

Ein Ganzfigurenporträt – stehend – nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und blondes, halblanges, natürlich gelocktes Haar. Er trägt einen Oberlippen- und einen Unterlippenbart (Fliege). Seine Kleidung besteht aus einer Rüstung mit hohen Stiefeln, weißen Stulpenhandschuhen und einem breiten Schulterkragen, vorn in eckiger Fassung. Seinen Degen hat er mittels eines Wehrgehanges an der Hüfte befestigt. Über dem Harnisch trägt er an einer goldenen Kette das Kreuz des Deutschen Ordens. Die Stiefel sind mit Sporen ausgestattet. Seinen linken Arm hat das Modell in die Hüfte gestemmt, der rechte Arm hängt lockt seitlich des Oberkörpers herab und hält ein spanisches Rohr. Im Hintergrund des Bildes erkennt man auf der linken Seite das Postament und die Basis einer Säule. Der obere Teil der Säule und der Großteil des rechten Hintergrunds sind mit einer roten Draperie verdeckt. Rechts im Bild sieht man einen Tisch mit einer rotbraunen Tischdecke, auf dem der Helm der Rüstung zu sehen ist. Das Allianzwappen der Familien Reuschenberg/ Schwarzenberg wurde in die rechte Bildhälfte, in Höhe der Oberschenkel des Dargestellten gemalt.

*Bezeichnet: Rückseitig:
50 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 189 x 109 cm*

¹⁸⁸⁹ GHdA Bd. 28, S. 273.

4. Katalog der Bildnissammlung Bongart-Paffendorf

Rheinischer Privatbesitz

Aufgrund der Wappenkombination muss es sich um Heinrich v. Reuschenberg (†1677), war der Sohn von Edmund v. Reuschenberg zu Setterich und Anna (geb. v. Schwarzenberg) handeln. Er wurde 1634 Ritter des Deutschen Ordens und Komtur zu Koblenz. Das Bild dürfte wohl kurz darauf, auf jeden Fall noch im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts entstanden sein.¹⁸⁹⁰

B-Paffendorf-40 Mauritia Gräfin v. Walderdorff, geb. Gräfin Beissel v. Gymnich, unbekannter Maler, undatiert, zweites Viertel des 19. Jh. (Abb. 433)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaugraue Augen und dunkelbraunes Haar, das in der Mitte gescheitelt und seitlich des Kopfes in Korkenzieherlocken gedreht ist. Sie trägt ein seegrünes Kleid mit einem ovalen Halsausschnitt und tief angesetzten langen Ärmeln. Über ihre Schultern und die Arme ist eine breite Stola aus Spitze gelegt. Der Schmuck besteht aus einem vierreihigen Perlenkollier, goldenen Ohringen mit Perlen, einem goldenen Armband und einem goldenen Ring. Die sitzt auf einem Lehnstuhl mit hellgrünem Bezug und reichen Schnitzereien oberhalb der Rückenlehne. Der Hintergrund ist von einem roten Vorhang eingenommen. In die obere rechte Bildecke ist das Allianzwapen der Familie Walderdorff/ Beissel von Gymnich gemalt.

*Bezeichnet: Gudia [?] Reichsgräfin von Walderdorff
geborenen Gräfin Beissel v. Gymnich
Sternkreuz-Ordens-Dame
geb. 3. Feb. 1801, gest. 9. März 1851
Rückseitig:
10 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 86 x 64,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Mauritia Gräfin v. Walderdorff, geb. Gräfin Beissel von Gymnich (1801–1851), war die Tochter von Franz Ludwig Freiherrn, seit 1816 Graf Beissel von Gymnich und Johanna (geb. Freiin v. Freyberg-Hopferau). Seit 1823 war sie mit Carl Wilderich Graf v. Walderdorff verheiratet.¹⁸⁹¹

Bildnisse unbekannter Personen

B-Paffendorf-41 Unbekannter Herr, unbekannter Maler, undatiert, Mitte des 17. Jh. (Abb. 434)

¹⁸⁹⁰ MARX, Heinz: „Das Geschlecht der von Reuschenberg.“, in: *Deutsches Familienarchiv. Ein genealogisches Sammelwerk*, Bd. 70, hg. von Gerhard Geßner, Neustadt a. d. Aisch 1978, S. 203 u. 210 u. MERCKES, Hanns: „Beitrag zur Geschichte der Familie Reuschenberg“, in: *Düsseldorfer Familienkunde*, Jg. 19, 1983, S. 1–12, 25–26, 37–49, hier S. 12.

¹⁸⁹¹ GHdA Bd. 18, S. 453.

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen, dunkelblondes, schulterlanges Haar und einen schmalen Oberlippenbart. Er trägt eine Rüstung und einen breiten Schulterkragen, mit Spitzenbesatz und vorne in eckiger Fassung. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

*Bezeichnet: Rückseitig:
1 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 70 x 56,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität des Dargestellten konnte nicht geklärt werden.

B-Paffendorf-42 Unbekannte Dame, unbekannter Maler, 1662 (Abb. 435)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und blondes, langes Haar. Das Haupthaar ist bis auf eine schmale gescheitelte Frontpartie am Hinterkopf aufgesteckt, die seitlichen Haare sind in Korkenzieherlocken gedreht und fallen auf die Schultern. Die Dame trägt ein rotes Kleid mit halblangen Ärmeln, die im Bereich ihrer Ellenbogen mit Perlenagraffen geschmückt sind. Am Ansatz der Unterarme werden ihre gebauschten, weißen Hemdsärmel sichtbar. Das Dekolleté ist mit einem weißen Schleier gesäumt, der ebenfalls mit Perlenagraffen befestigt ist. Eine Perlenkette, tropfenförmige Perlenohrringe und eine Haarspange mit Perlenbesatz vervollständigen ihren Schmuck. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In der oberen linken Ecke des Bildes ist ein nicht identifiziertes Wappen aufgemalt: drei rote Rosen (2:1) in silbernem Feld.

*Bezeichnet: Ao: 1662
Rückseitig:
15 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 65 x 57 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität der Dargestellten konnte nicht geklärt werden.

B-Paffendorf-43 Unbekannter Herr, unbekannter Maler, undatiert, Mitte des 17. Jh. (Abb. 436)

Ein Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes, schulterlanges Haar mit grauen Strähnen, das leicht nach rechts versetzt gescheitelt ist. Er trägt einen Oberlippen- und Kinnbart. Seine Kleidung besteht aus einem schwarzen Talar und einem weißen Schulterkragen, vorne mit eckiger Fassung. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

*Bezeichnet: Rückseitig:
44 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 79 x 62 cm*

4. Katalog der Bildnissammlung Bongart-Paffendorf

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten konnte nicht geklärt werden.

B-Paffendorf-44 Unbekannter Herr, unbekannter Maler, ca. 1675 (Abb. 437)

Reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewandt, der Blick auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaugraue Augen, trägt einen angedeuteten Oberlippenbart und hat blondes langes fein gelocktes Haar, das das Gesicht umrahmt und bis auf die Schultern fällt. Er trägt einen Harnisch mit Armschienen und darüber eine kostbare Spitzenkrawatte. Der bräunliche Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet aber rechts vom Modell aufgehellt.

Bezeichnet: keine
Öl auf Leinwand, 72,5 x 59 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten konnte nicht geklärt werden.

B-Paffendorf-45 unbekannter Herr, unbekannter Maler, undatiert, erstes Drittel des 18. Jh. (Abb. 438)

Ein reichliches Brustporträt nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine braune Allongeperücke. Seine Kleidung besteht aus einer Rüstung mit rotem Innenfutter und einer weißen Halsbinde. Über die linke Schulter des Modells ist ein roter Umhang drapiert. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

Bezeichnet: Rückseitig:
6 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 76,5 x 63,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten konnte nicht geklärt werden.

B-Paffendorf-46 Unbekannte Dame (wohl Maria Ursula Gräfin Ingelheim, geb. Freiin v. Dalberg), unbekannter Maler, undatiert, zweites Viertel des 18. Jh. (Abb. 439)

Ein knappes Halbfigurenporträt leicht nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und weißgepudertes Haar. Die Frisur besteht aus kleinen Locken, die eng am Kopf anliegen. Verschieden Brillantnadeln schmücken die Frisur. Das Modell trägt höfische Galakleidung (*Grande parure*): der Manteau besteht aus goldbraunem Brokatstoff mit silbernem Rankenmuster, der silberne Stecker ist mit Brillantgraffen geschmückt. Im Bereich des Dekolletés wird ein Spitzeneinsatz bzw. die Spitze des Hemdes sichtbar, am Abschluss der Ärmels Volants aus Spitze (*Engageantes*). Ein roter gebauschter Seidenumhang ist um die Schultern des Modells drapiert. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

Bezeichnet: Rückseitig:

11 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 83 x 66 cm
Rheinischer Privatbesitz

Vielleicht Maria Ursula Gräfin Ingelheim, geb. Frein v. Dalberg (1668–1730).¹⁸⁹²

B-Paffendorf-47 Unbekannte Dame, unbekannter Maler, undatiert, zweites Viertel des 18. Jh. (Abb. 440)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und weißgepudertes Haar. Sie trägt ein blaues Kleid mit halblangen Ärmeln, die im Bereich der Ellenbogen mit Agraffen zusammengerafft sind, wodurch die gepufften Ärmel des Hemds mit Spitzenmanschetten sichtbar werden. Ein roter Umhang ist über die linke Schulter des Modells nach vorne geführt und bauscht sich über ihrer rechten Schulter in die Höhe. Der Schmuck der Dame besteht neben den Agraffen des Kleides und einem Brillantschmuck im Haar aus einem Brustschmuck und Ohrringen, die aus Brillanten und tropfenförmigen Perlen gefertigt sind. Das Porträt ist in weiten Teilen übermalt worden. Diese Bereiche wirken flächig, in den Details wenig ausgearbeitet und anatomisch nicht korrekt. Nur in der Zone der Augen und der Juwelen ist die originale Malschicht zu erkennen.

Bezeichnet: Rückseitig:
27 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 79 x 63,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität der Dargestellten konnte nicht geklärt werden.

B-Paffendorf-48 Unbekannter Herr, unbekannter Maler, undatiert, zweites Drittel des 18. Jh. (Abb. 441)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine weißgepuderte Stutzperücke. Die sichtbare Kleidung besteht aus einem dunkelblauen Justaucorps mit Knopf- und Knopflochverzierungen aus Tressenbesatz (*Brandebourgs*), einem Harnisch mit rotem Innenfutter, einem weißen Hemd mit Rüschenmanschetten und einer weißen Krawatte. Seine linke Hand hat das Modell in die Hüfte gestemmt. Über die rechte Schulter des Modells liegt ein roter Umhang der bogenförmige vor dem Oberkörper zu seiner linken Hüfte geführt ist. Der bräunliche Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: Rückseitig:
4 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 68 x 59,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten konnte nicht geklärt werden. Es besteht aber eine große Ähnlichkeit zu Nummer B-Paffendorf-5

¹⁸⁹² OIDTMAN Bd.9, S. 151

4. Katalog der Bildnissammlung Bongart-Paffendorf

B-Paffendorf-49 Unbekannter Geistlicher, unbekannter Maler, undatiert, zweites Drittel des 18. Jh. (Abb. 442)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weiße Stutzperücke. Ein Habit besteht aus einer schwarzen Soutane und einem schwarzen Beffchen mit weißem Saum. An den Handgelenken sind Rüschenmanschetten mit Brillantschließen sichtbar. Ein Brillantgeschmücktes Brustkreuz vervollständigt seine Ausstattung¹⁸⁹³. Der linke Arm des Modells ist seitlich des Oberkörpers angewinkelt. In der linken Hand hält er ein rotegebundenes Buch. Die rechte Hand ruht auf einem kleinen Tier (eventuell eine Katze?). Links im Vordergrund des Bildes ist eine Tischplatte sichtbar auf dem sich neben dem erwähnten Tier noch ein Anhänger in Form eines Kruzifixes befindet. Der Hintergrund des Bildes wird auf der linken Seite von einer roten Draperie eingenommen, während der dunkle Hintergrund rechts nicht weiter gekennzeichnet ist. Bei diesem Porträt fallen große qualitative Unterschiede in der Ausführung auf, während das Gesicht in der Behandlung von Falten, Bartschatten und Lichtreflexen höchst plastisch wiedergegeben ist, ist insbesondere die rechte Hand misslungen. Weder die Verkürzung noch die Schattenwirkung der Hand ist geglückt und die Anbindung an den Körper anatomisch unkorrekt. Es scheint mir, dass das Bild an dieser Stelle übermalt wurde, und dass zumindest die rechte Hand und das den Betrachter fixierende kleine Tier später von anderer Hand hinzugefügt sind.

Bezeichnet: Rückseitig:

32 [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 96 x 68 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten konnte nicht geklärt werden.

Herrscherporträts

B-Paffendorf-50 Franz v. Lothringen, Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, unbekannter Maler, Mitte des 18. Jh. (Abb. 443)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und gepudertes zurückfrisiertes Haar. Er trägt eine Rüstung mit einem grünen Innenfutter, darunter sind lediglich Spitzenmanschetten und eine Spitzenkrawatte zu erkennen. Seine Hände sind aufeinandergelegt und ruhen auf einem Stab vor dem Oberkörper. Über seinem rechten Arm liegt ein roter Umhang mit Hermelinbesatz, der sich hinter seinem Rücken, rechts unten im Bild fortsetzt. Um den Hals trägt er, an einem roten Band, den Orden vom Goldenen Vlies. Auf der linken Seite des Bildes erkennt man im Mittelgrund die Reichskrone. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: nicht bezeichnet

¹⁸⁹³ Das darauf erkennbare Wappen (rotes Kreuz auf weißem bzw. silbernem Feld) könnte für das Kurfürstentum Trier stehen.

Öl auf Leinwand, 82 x 61 cm
Rheinischer Privatbesitz

Franz Stephan v. Lothringen, Römischer Kaiser etc.¹⁸⁹⁴ (1708–1765), Sohn des Herzogs Leopold Joseph v. Lothringen und Elisabeth Charlotte (geb. Prinzessin v. Orleans). Er war Herzog von Lothringen (1729–37), Großherzog der Toskana (1737–65), deutscher König und Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (1745–65). Seit 1736 war er mit der Erzherzogin Maria Theresia v. Österreich verheiratet.

B-Paffendorf-51 Karl III. Philipp Kurfürst v. d. Pfalz, unbekannter Maler¹⁸⁹⁵, erstes Viertel des 18. Jh. (Abb. 444)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine hellblonde Allongeperücke. Über seiner Rüstung ist er mit einem roten Hermelinmantel bekleidet, am Halsausschnitt ist eine weiße, gebauschte Krawatte zu erkennen. Auf seiner Brust trägt er die Ordenskette des Hubertusordens und die Kette des Ordens vom Goldenen Vlies. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

Bezeichnet: Rückseitig:
20 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 80 x 61,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Karl III. Philipp v. Pfalz-Neuburg, Kurfürst v. d. Pfalz etc.¹⁸⁹⁶ (1661–1742), war der Sohn von Philipp Wilhelm von der Pfalz und Elisabeth Amalia (geb. v. Hessen-Darmstadt). Er war seit 1688 in erste Ehe mit Luise Charlotte Prinzessin v. Radziwill, in zweiter Ehe seit 1701 mit Therese Prinzessin v. Lubomirski und in dritter Ehe mit Violante Marie Therese Gräfin v. Thurn und Taxis verheiratet. Im Jahr 1716 folgte er seinem Bruder Johann Wilhelm als Kurfürst v. d. Pfalz.

5. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Caen

Porträts der Familie Geyr

B-Caen-1 Maximilian Joseph Freiherr Geyr v. Schweppenburg, Jenny Hippenmeyer, 1884 (Abb. 445)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist leicht nach links geneigt und fast frontal zum Betrachter gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und graues, kurzes Haar. Er trägt einen schwarzen Ulster, darunter

¹⁸⁹⁴ ISENBURG 1936, S. 14 u. 19.

¹⁸⁹⁵ Ausschnittkopie nach Douven.

¹⁸⁹⁶ ISENBURG 1936, S. 34.

5. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Caen

einen schwarzen Rock und ein weißes Hemd mit Vaternörderkragen und schwarzer breiten Krawatte. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die rechte obere Bildecke ist das Wappen der Familie Geyr gemalt.

Bezeichnet: J. Hippenmeyer f.
Rückseitig:
Reichsfreiherr Max Geyr von Schweppenburg
Jenny Hippenmeyer
pinxed cn. Mai 1884
Cöln a. /Rh.
auf dem Keilrahmen
„54“¹⁸⁹⁷
Öl auf Leinwand, 63 x 50,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maximilian Joseph Freiherr Geyr von Schweppenburg¹⁸⁹⁸ (1799–1887), Sohn von Cornelius Joseph Freiherr Geyr von Schweppenburg und Maria Franziska (geb. v. Becker). Seit 1827 mit Franziska Gräfin v. Bylandt verheiratet.

B-Caen-2 Maria Franziska Rosalie Freifrau Geyr v. Schweppenburg, Ernst v. Liphart, 1866 (Abb. 446)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick nach links gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und hellbraunes gescheiteltes und zurückgekämmtes Haar. Sie trägt auf dem Hinterkopf eine rote Haube mit schwarzem Rüschenbesatz und ein schwarzes hochgeschlossenes Kleid mit einem weißen Kragen mit Spitzensaum. Um ihre Schultern ist ein brauner Mantel mit einem schwarzen Kragenspiegel gelegt. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

retuschierter Leinwandriss im Bereich des Kleides
Bezeichnet: ætat. LVIII Fr. ab Geyr nat
Coemt. Bylandt,
Ernestus de Liphart fec.
MDCCCLXVI
Rückseitig:
Franziska Reichsfreifrau Geyr von Schweppenburg geb. Gräfin Bylandt und Rheydt, gest. 1869 Gemahlin d. Reichsfreiherrn Max. Geyr von Schweppenburg-Rath
Öl auf Leinwand, 49,5 x 38,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maria Franziska Rosalie Freifrau Geyr v. Schweppenburg, geb. Gräfin v. Bylandt¹⁸⁹⁹ (1807–1869), Tochter von Johann Karl Heinrich Graf v. Bylandt und Barbara (geb. Theberath). Seit 1827 mit Maximilian Joseph Freiherr Geyr v. Schweppenburg verheiratet.

¹⁸⁹⁷ Die Identifikation der Porträts erfolgte entweder über schriftliche Hinweise auf den Bildern oder anhand der Bestimmungen, die Claus Klemens Freiherr Geyr v. Schweppenburg freundlicherweise anhand eines Inventars des 19. Jahrhunderts während der Inventarisierung vornahm.

¹⁸⁹⁸ GHdA Bd. 7, S. 116.

¹⁸⁹⁹ Ebd.

B-Caen-3 Johann Rudolf Adolf Friedrich Anton Freiherr Geyr v. Schweppenburg, unbekannter Maler, undatiert, letztes Viertel des 19. Jh. (Abb. 447)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen, graues kurzes Haar und einen grauen Vollbart. Er trägt einen grauen doppelreihigen Mantel mit breitem Kragen und fallendem Revers. Darunter ist nur ein schmaler Ausschnitt des weißen Hemdkragens sichtbar. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die linke obere Bildecke ist das Wappen der Familie Geyr gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 68 x 54,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Johann Rudolf Adolf Freiherr Geyr v. Schweppenburg¹⁹⁰⁰ (1832–1907), Sohn von Max Joseph Freiherr Geyr v. Schweppenburg und Franziska (geb. Gräfin v. Bylandt). Seit 1869 mit Emerentia v. Ruys-Nieuwenbroeck verheiratet.

B-Caen-4 Emerentia Freifrau Geyr v. Schweppenburg, geb. Ruys-Nieuwenbroeck, unbekannter Maler, undatiert, letztes Viertel 19. Jh. (Abb. 448)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes zurück frisiertes Haar. Sie trägt ein schwarzes hochgeschlossenes Seidenkleid mit langen Ärmeln und einen schwarzen Schleier. Ein Perlenhalsband mit einem kreuzförmigen Anhänger bildet ihren einzigen Schmuck. Der dunkelgraue Hintergrund ist nicht näher gekennzeichnet. Das Bild ein Pendant zur vorhergehenden Nummer.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 68 x 54,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Emerentia v. Ruys-Nieuwenbroeck¹⁹⁰¹ (1844–1928), Tochter von Constantin v. Ruys-Nieuwenbroeck und Thekla (geb. Saedt). Seit 1868 mit Johann Rudolf Adolf Freiherrn v. Geyr verheiratet.

B-Caen-5 Marie Freifrau v. Fürstenberg-Heiligenhoven, unbekannter Maler, Mitte 19. Jh. (Abb. 449)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick nach links gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und braunes, langes, im Nacken eingerolltes Haar. Sie trägt einen braunen Hut mit breiter Krempe und Federbesatz und ein schwarzes, frontal geknöpftes Kleid mit einem weißen Kragen und einer braunen Schleife am Halsausschnitt.

Bezeichnet: 185 [alte Inventarnummer]
Rückseitig:
Klebeetikett mit Namen und Lebensdaten

¹⁹⁰⁰ Ebd., S. 117.

¹⁹⁰¹ Ebd.

5. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Caen

Öl auf Leinwand, 66 x 55 cm
Rheinischer Privatbesitz

Marie Freifrau v. Fürstenberg-Heiligenhoven, geb. Freiin Geyr v. Schweppenburg¹⁹⁰² (1832–1863), Tochter von Friedrich Wilhelm Freiherrn Geyr v. Schweppenburg und Theresia (geb. Freiin v. Fürstenberg-Herdringen). Seit 1856 mit Theodor Freiherrn v. Fürstenberg-Heiligenhoven verheiratet.

B-Caen-6 Herr v. Geyr ?, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel des 18. Jh. (Abb. 450)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht leicht nach rechts gewendet. Der Blick auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine gepuderte Stutzperücke. Er trägt einen roten Justaucorps mit goldenen Stickereien und eine weiße Krawatte. Der dunkle Hintergrund scheint nicht weiter gekennzeichnet zu sein. In die obere rechte Bildecke ist das Wappen v. Geyr gemalt.

Bezeichnet:
Herbold de Geier
[unleserlich] Warburg
Öl auf Leinwand, 77 x 63 cm
Rheinischer Privatbesitz

Herbold Geyr auch Geyr zu Roden (†1646) war Bürgermeister in Warburg. Aus stilistischen Gründen ist das Porträt jedoch frühestens in das erste Viertel des 18. Jahrhunderts zu datieren, entsprechend kann es sich nicht um das Bildnis des Warburger Bürgermeister Herbold Geyr handeln. Der Dargestellte bleibt vorerst unbekannt. Jedenfalls handelt es sich bei dem Porträt um das Pendant zur folgenden Nummer.

B-Caen-7 Frau v. Geyr?, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 451)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und gepudertes, lockig in die Höhe frisiertes Haar. Die Frisur ist symmetrisch aufgebaut und fällt mit einer längeren Locke in den Nacken. Zwei kleine Löckchen sind in ihre Stirn frisiert. Das Modell trägt ein goldenes Kleid mit einem Brustschmuck aus Juwelen und Tropfenperlen. Im Bereich des Dekolletés ist die Spitze ihres Hemdes zu sehen. Ein roter Umhang ist über ihre rechte Schulter und diagonal vor ihrem Oberkörper verlaufend zum linken Unterarm drapiert. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Ecke des Bildes wurden die Wappen Geyr und v. Plettenberg gemalt.

Bezeichnet: Anna de Geier
C. de Plettenberg
Öl auf Leinwand, 76 x 63 cm

¹⁹⁰² *Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 13 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser A, Bd. II., hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Glücksburg/ Ostsee 1956, S. 115.

Rheinischer Privatbesitz

Eine Anna de Geier, geb. C. [Comtesse?] de Plettenberg hat es nicht gegeben. Es handelt sich vorerst um eine unbekannte Dame, wahrscheinlich aus der Familie Geyr. Johann Bernhard Geyr (* 1631) war seit 1654 mit Elisabeth Plettenberg gen. Herting verheiratet¹⁹⁰³. Aus stilistischen Gründen ist das Porträt jedoch frühestens in das erste Viertel des 18. Jahrhunderts zu datieren, entsprechend kann es sich nicht um Elisabeth Geyr, geb. Plettenberg handeln.

Porträts der Familie Varo

B-Caen-8 „Africain de Varo“, Nicolaas Stramot, 1672 (Abb. 452)

Ein knappes Kniestück nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braunes, langes, natürlich gelocktes Haar. Er trägt eine Eisenrüstung mit einer roten Schärpe. Am Halsausschnitt ist eine Spitzenkrawatte mit roter Schleife, an den Handgelenken sind Rüschenmanschetten sichtbar. Seinen linken Arm hat das Modell in die Hüfte gestemmt. Der andere Arm ist seitlich des Oberkörpers angewinkelt, leicht nach vorne gestreckt und mit der Handinnenfläche auf einen Stab abgestützt. Der Hintergrund ist zum größten Teil von einer Mauer mit einer Arkade eingenommen, nur am rechten Bildrand ist ein Ausblick in eine Landschaft gegeben.

Bezeichnet: N. Stramot f. 1672

Rückseitig:

„26“ [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 118 x 87,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Africain Graf v. Varo¹⁹⁰⁴ (1618–1724!), Sohn von Jaques Simon de Varo, Baron de Mervaux und Jeanne (geb. de Villers). 1652 Rittmeister, 1668 Sergeant Major, 1676 Maître de Camp, 1683 Obrist, 1684 Kommandant von Venlo, 1692 durch Karl II. in den spanischen Grafenstand erhoben, 1703 Marschall der Infanterie und Gouverneur von Brüssel. Er war in kinderloser Ehe verheiratet mit Johanna Ferdinande Michiels de Coelbrandt.

B-Caen-9 „Johanna Ferdinande de Varo als Schäferin“, unbekannter Maler, ca. 1672 (Abb. 453)

Ein Kniestück nach links, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes Haar. Das in der Mitte gescheitelte Haupthaar ist flach nach rückwärts gekämmt. Das Seitenhaar ist zu Puffs gebauscht und fällt in Korkenzieherlocken auf die Schultern. Feine Haarlöckchen sind in die Stirn frisiert. Sie trägt ein weißes Seidenkleid, bestehend aus einem Mieder mit tiefer Schneppe und einem weiten Rock. Die gebauschten Ärmel sind dreiviertellang.

¹⁹⁰³ HONSELMANN, Wilhelm: „Peter Buschmann. Kanzler in Paderborn und Köln (1604–1673.“, in: *Westfälische Zeitschrift*, Bd. 120, 1970, S. 385–398, hier 391 f.

¹⁹⁰⁴ OIETMAN Bd.5, S. 622.

5. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Caen

Im Bereich der Ellenbogen sind die Ärmel umgeschlagen und mit einer Agraffe mit Tropfenperle fixiert, so dass das beige Innenfutter sichtbar wird. Das ovale Dekolleté lässt die Schultern frei und ist mit Perlenschnüren, Agraffen und einem blauen Seidenschleier umrahmt. Zusätzlich trägt die Dargestellte Perlenohrringe, eine Perlenkette und Perlenarmbänder. Mit ihrer linken Hand rafft sie ihr Kleid, in ihrer rechten Hand hält sie eine zierliche Schäferschippe. Der Hintergrund des Bildes wird zu Dreivierteln von einer nicht näher gekennzeichneten Architektur eingenommen, nur am linken Bildrand ist der Ausblick auf einen bewölkten Landschaftshintergrund mit Bäumen freigegeben.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 119,5 x 89,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Bei der Dargestellten soll es sich nach mündlicher Überlieferung um Isabella Theresia de Varo, geb. de Ricard de Maincourt¹⁹⁰⁵ handeln. Diese heiratete 1680 den Rittmeister Philipp Franz de Varo. Aus dieser Verbindung stammte die Familie de Varo auf Caen und Vlassrath ab. Da das Bild aber ein Pendant zur vorigen Nummer und mit diesem in das Jahr 1672 zu datieren ist handelt es sich wohl um ihre Schwägerin Johanna Ferdinande de Varo, geb. Michiels de Coelbrandt, die Gattin des Africain de Varo.

B-Caen-10 Karl Ludwig Franz Graf v. Varo, unbekannter Maler, undatiert, drittes Viertel des 19. Jh. (Abb 454).

Ein Kniestück – stehend – nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und graues Kurzes Haar mit einem Wangenbart. Er trägt einen schwarzen Frack, schwarze Hosen und ein weißes Hemd mit Watermörderkragen und einer schwarzen, breiten Krawatte. An seiner Brust trägt er den Roten Adlerorden, den Kronenorden und die Erinnerungskriegs-Denk Münze für Kombattanten.¹⁹⁰⁶ Der rechte Arm des Modells ist vor dem Oberkörper angewinkelt und ruht mit dem Handgelenk auf der Rückenlehne eines Sessels. Der andere Arm hängt locker an der Seite herab. In der linken Hand hält der Graf ein Paar weißer Handschuhe. Im Hintergrund des Bildes ist ein Innenraum mit einem Bücherregal zu erkennen. Die rechte Bildseite wird durch eine Säule abgeschlossen, deren Basis und Postament zu erkennen ist. Der linke Bildrand und der obere linke Abschluss des Bildes werden durch eine rostrote Draperie begrenzt.

Bezeichnet: nat. 22. Octbr. 1792, obiit 14 Sept 1876
Rückseitig:
„21“ [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 118,5 x 89 cm
Rheinischer Privatbesitz

Karl Ludwig Franz Graf v. Varo¹⁹⁰⁷ (1792–1876), Sohn von Franz Honorius Graf v. Varo und Maria Theresia (geb. Gräfin v. Bylandt). In erster Ehe verheiratet mit Johanna v. Broë

¹⁹⁰⁵ Ebd., S. 623.

¹⁹⁰⁶ Er erhielt 1848 den Rote Adlerorden III. Klasse und im Jahr 1863 den Kronenorden III. Klasse und die Erinnerungskriegs-Denk Münze für Kombattanten, vgl. HILD, Jochen: „Ein altes Schloß-Archiv erzählt. Die Geschlechter und Besitzer von Haus Caen“, in: *Geldrischer Heimatkalender* 1966, 1965, S. 165–170, hier S. 169.

¹⁹⁰⁷ OIDTMAN Bd.5, S. 625.

und in zweiter Ehe verheiratet mit Josephine v. Cabanes. Er vererbte seinen Besitz bestehend aus Caen, Holtheyde und Vlassrath an die Familie seiner Cousine Maria Franziska Freifrau Geyr v. Schweppenburg (geb. Gräfin v. Bylandt)

Porträt aus der Familie Becker

B-Caen-11 Maria Anna Alexandrina (Marianna) v. Becker, Dominicus van der Smissen, undatiert, ca. 1750 (Abb. 455)

Ein Halbfigurenporträt annähernd frontal zum Betrachter, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und braunes lockig zurück frisiertes Haar. Sie trägt ein gelbes Samtkleid mit rotem Innenfutter, welches im Bereich des Dekolletés und der umgeschlagenen Ärmel erkennbar wird. Im Ausschnitt und an den Ärmeln des Kleides sind Spitzenvolants des Hemdes sichtbar. Ein Roter Umhang mit silbernem Innenfutter ist an ihrer rechten Schulter befestigt und verdeckt Ihren rechten Unterarm. Der Umhang verläuft hinter der Dargestellten und bauscht sich an der rechten Seite des Bildes neben Ihrem Arm auf. Auch der rechte Unterarm wird vom Vorhang verdeckt. Der graue Hintergrund scheint einen Außenraum zu kennzeichnen, am rechten Bildrand ist schemenhaft ein Baum zuerkennen. Die Positionierung des Modells, die Behandlung der Kleidung, insbesondere der Spitzen und vor allem aber die Art, wie die Unterarme von der Draperie überschritten werden, ohne dass unter dem Stoff ein entsprechendes Körpervolumen deutlich wird, entsprechen den Merkmalen des Damenporträts B-Rankenbergs-77 (Abb. 269) aus der Sammlung Kempis. Daher halte ich das Werk ebenfalls für eine Arbeit von Dominicus van der Smissen.

Bezeichnet: Rückseitig:

„63“ [alte Inventarnummer]

Keilrahmen:

Maria Henrika v. Becker geb. v. Ber[...unleserlich]

* 3.1.1692 † 20.2.1751¹⁹⁰⁸

Öl auf Leinwand, 86 x 72,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Maria Anna Alexandrina (Marianna) v. Becker (1728–1752)¹⁹⁰⁹ Die nachträgliche und irrige Datierung und Beschriftung auf dem Keilrahmen bezieht sich auf ihre Mutter Maria Esther Genoveva v. Becker, geb. v. Berberich (1692–1751), deren Porträt (B-Rankenbergs-77 (Abb. 269) sich in der Bildnissammlung Kempis befindet. Das vorliegende Porträt fiel bei der Becker'schen Erbteilung von 1786 der Maria Anna Franziska v. Becker, seit 1790 Freifrau Geyr v. Schweppenburg zu. Dieses Bildnis gehört aufgrund des Rahmens, des Formats und stilistischer Merkmale zur Ahnengalerie der Familie v. Becker. Im nicht inventarisierten Teil der Bildnissammlung Caen existieren noch mindestens fünf weitere Bildnisse der Ahnengalerie Becker: Die Porträts des Elias v. Becker, der Maria Esther Genoveva v. Becker (eine Wiederholung von B-Rankenbergs-77), der Maria Ursula v. Becker, geb. v. Herwegh (Ehefrau von Felix v. Becker, B-Rankenbergs-78, Abb. 270)

¹⁹⁰⁸ Die Lebensdaten beziehen sich irrtümlicherweise auf die Mutter des Modells, deren Namen die Inschrift aber auch inkorrekt angibt. Laut der genealogischen Aufzeichnungen des Max v. Kempis gab es in dieser Generation keine Maria Henrika oder Hendrike. Familienmitglieder mit dem Namen Henriette sind erst nach der Jahrhundertmitte geboren worden, vgl. Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 825, [o. Pag. M.W.]: Genealogische Aufzeichnungen des Herrn Max v. Kempis aus dem Jahre 1926.

¹⁹⁰⁹ Archiv Haus Rankenberg, Akten Kendenich Nr. 825, [o. Pag. M.W.]: Genealogische Aufzeichnungen des Herrn Max v. Kempis aus dem Jahre 1926.

und das Porträt eines Knaben – ein Sohn der letztgenannten – der aber nicht namentlich zu identifizieren ist.

Porträts der Familie Ruys

B-Caen-12 Arnold Emmanuel v. Ruys, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1755 (Ab 456)b.

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen und trägt eine gepuderte Perücke. Seine Kleidung besteht aus einem dunkelbraunen Justaucorps mit goldenen Stickereien an der Knopfleiste und den Aufschlägen, dazu einer goldenen Weste mit aufgestickten bunten Blumenornamenten und einem weißen Hemd mit Jabot und einer weißen Halsbinde. Über seinem rechten Arm ist ein roter Umhang drapiert, unter seinem linken Arm um den Rücken des Modells nach vorne geführt ist. Seine linke Hand ist durch den Rahmen überschritten. Die rechte Hand hält er mit dem Handrücken zum Betrachter vor seinem Oberkörper. Die Finger sind leicht gespreizt. Im Hintergrund ist ein Himmelausschnitt angedeutet. In der oberen rechten Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Ruys gemalt.

*Bezeichnet: Rückseitig:
100 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 82 x 64 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Arnold Emmanuel v. Ruys¹⁹¹⁰ (1711–1760), Sohn von Henricus Albertus v. Ruys und Wendelina Josephina (geb. Poell). Seit 1742 mit Maria Antonetta Maximiliane v. Son verheiratet. Er war 1747 und 1751 Bürgermeister von Venlo, Postmeister zu Venlo und Geheimrat der Abtei Thorn.

B-Caen-13 Maria Antonetta Maximiliane v. Ruys, geb. v. Son, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1755 (Abb. 457)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und in Löckchen gelegtes, gepudertes Haar, welches im Nacken in längere Locken fällt. Sie trägt eine gelbe Robe mit silbernen Stickereien und einem weißen Bruststeinsatz, welcher mit Brillantschmuck und einer Tropfenperle besetzt ist. Die dreiviertellangen Ärmel sind mittels einer Agraffe in Höhe der Ellenbogen zurückgerafft, so dass darunter die Ärmel des Hemdes mit den Engageantes sichtbar werden. Hinter dem Rücken des Modells ist ein blauer Umhang drapiert, den sie über ihren linken Oberarm nach vorne geführt hat und mit einer eleganten Geste vor ihren Oberkörper festhält. Der blaugraue Hintergrund scheint einen nicht näher gekennzeichneten Himmelausschnitt wiederzugeben. In die obere rechte Bildecke wurde das Wappen der Familie van Son gemalt.

Bezeichnet: Rückseitig:

¹⁹¹⁰ *Nederland's Adelsboek*, Jg. 7, Den Haag 1909, S. 500.

nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 82 x 64 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maria Antonetta Maximiliane v. Ruys¹⁹¹¹ (1722–1768), Tochter von Michael van Son und Maria Louisa (geb. de Gilkens). Seit 1742 mit Arnold Emmanuel v. Ruys verheiratet.

B-Caen-14 Joseph Swibertus Hyazinth v. Ruys, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1755 (Abb. 458)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine gepuderte Perücke. Er trägt ein weißes Habit mit einem schwarzen Beffchen. Sein linker Unterarm ist durch den Bildrand abgeschnitten. Der rechte Arm ist vor dem Oberkörper angewinkelt, in der rechten Hand hält er ein schwarzes Birett mit rotem Innenfutter. Im Bildhintergrund ist ein Himmelausschnitt angedeutet. In die obere rechte Bildecke wurde das Wappen der Familie Ruys gemalt.

Bezeichnet: Rückseitig:
98 [alte Inventarnummer]
auf dem Keilrahmen: van Sonn
Öl auf Leinwand, 82 x 64 cm
Rheinischer Privatbesitz

Joseph Swibertus Hyazinth v. Ruys (1717–1778) Sohn von Henricus Albertus v. Ruys und Wendelina Josephina (geb. Poell). Er war Kanoniker und Dechant am Kollegiatstift St. Albina im Rade bei Süchteln.¹⁹¹²

B-Caen-15 Gerlach Arnold v. Ruys, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1685 (Abb. 459)

Ein ovales, reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht in Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und braunes, lang gelocktes Haar. Er trägt einen blauen Morgenmantel mit goldenen Stickereien und rosafarbenem Innenfutter, dazu ein weißes Hemd mit Spitzenkragen, Spitzenjabot und Spitzenmanschetten. Seine rechte Hand ist durch den Bilderrahmen überschritten. Seine linke Hand berührt mit leicht gespreizten Fingern den vorderen Saum des Morgenmantels in Höhe der Brust. Der dunkelbraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In der oberen linken Hälfte des Bildes sieht man das Wappen der Familie Ruys (Ruys/Duersdael).

Bezeichnet: Rückseitig:
104 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 86 x 71 cm
Rheinischer Privatbesitz

¹⁹¹¹ Ebd.

¹⁹¹² MOLHUYSEN, Philip C., u. a. (Hg.): *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*, Bd. 7, Leiden 1927, Sp. 1082.

5. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Caen

Gerlach Arnold v. Ruys¹⁹¹³ (1640–1694), Sohn von Henricus Ruys und Anna (geb. van Duersdael van de Spick). Seit 1677 mit Anna Catharina Scholtessen verheiratet.

B-Caen-16 Anna Maria v. Ruys, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1685 (Abb. 460)

Ein ovales reichliches Brustbild nach links, das Gesicht im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und braunes Haar. Die Frisur ist in Locken in die Höhe frisiert und wird durch ein eingeflochtenes rotes Seidenband in Form gehalten. Eine Locke fällt auf den Rücken und ist ebenfalls mit dem Seidenband umschlungen. Das Modell trägt ein hellrotes Kleid mit gebauschten Ärmeln. Ein reicher Spitzenbesatz schmückt das Dekolleté und wird unter dem mit Agraffen empor gesteckten Ärmelstoff sichtbar. Neben diesen Brillantagraffen trägt sie eine Brillantbrosche, Ohrringe und ein Perlenhalsband. Ein blauer Umhang ist am Rücken des Kleides befestigt und über den rechten Unterarm der Dame nach vorne gezogen. Einen Zipfel des Umhangs hält sie, in einer gespreizten Geste, zwischen Daumen und Zeigefinger sehr eng vor ihrem Oberkörper. Der rotbraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In der oberen rechten Hälfte des Bildes ist das Allianzwappen der Familien Ruys (Ruys/Duersdael) und Scholtessen (Scholtessen/Rensing) gemalt.

*Bezeichnet: Rückseitig:
103 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 87 x 71,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Anna Maria v. Ruys, geb. Scholtessen¹⁹¹⁴ (†1736 Köln), Tochter von Peter Scholtessen und Johann Maria (geb. Rensing), seit 1677 mit Gerlach Anton Ruys verheiratet.

B-Caen-17 Constantin v. Ruys-Nieuwenbroeck, Heinrich Windhausen, 1878 (Abb. 461)

Ein reichliches Brustbild leicht nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist nach links gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und einen braunen Oberlippen- und Kinnbart. Er hat eine Stirnglatze und leicht ergraute Koteletten. Er trägt einen schwarzen Frack mit weißer gesteifter Hemdbrust und einer schmalen schwarzen Schleife. an seiner schwarzen Weste ist eine Uhrenkette mit Siegel befestigt. An seiner linken Brust der preußischen Kronen-Orden einem blauen Band befestigt. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die rechte obere Bildecke ist das Wappen der Familie Ruys mit der Devise „ANTES MORIR QUE SER TRAIADOR“ gemalt.

*Bezeichnet:
H. Windhausen 1878
nat. 9. Nov. 1816 obiit 31. Jan [...durch Rahmung verdeckt]
Rückseite:
Const. v. Ruys
obiit 1878*

¹⁹¹³ *Nederland's Adelsboek*, Jg. 7., S. 500.

¹⁹¹⁴ *Ebd.*, S. 500.

Öl auf Leinwand, 76 x 62 cm
Rheinischer Privatbesitz

Constantin Willibrord v. Ruys-Nieuwenbroeck (1816–1878), Sohn von Felix Henri v. Ruys-Nieuwenbroeck und Emerentia Adelgunde (geb. v. Splinter). Er war mit Thekla Saedt verheiratet. Dieses Porträt entstand anlässlich seines Todes (1878).

B-Caen-18 Unbekannter Herr aus der Familie Ruys, unbekannter Maler, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 462)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht leicht nach rechts gewendet. Der Blick auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine gepuderte Allongeperücke. Seine Kleidung besteht aus einem braunen Justaucorps und einem weißen Hemd mit Spitzenjabot einer weißen Halsbinde. Über seine Schultern ist ein roter, changierender Umhang mit goldbraunem Brokatfutter drapiert. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Hälfte ist das Wappen der Familie Ruys gemalt.

Bezeichnet: Rückseitig:
114 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 77,5 x 61cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden.

B-Caen-19 Frau v. Ruys, unbekannter Maler, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 463)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht leicht nach rechts gewendet. Der Blick auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und gepudertes, auf dem Kopf in Locken arrangiertes Haar, welches in langen Locken in den Rücken fällt. Sie trägt ein rotes Kleid mit einem Innenfutter aus rotbraunem Brokat, welches im Bereich der geschlitzten, halblangen Ärmel und dem v-förmig geschlitzten Dekolleté sichtbar wird. Das silberne Mieder wird mit einer Agraffe unterhalb der Brust gehalten. Ein weites, weißes Hemd mit Spitzenbesatz füllt den tiefen Brustausschnitt aus und tritt im Bereich der Ellenbogen mit gebauschten Ärmeln und Spitzenmanschette unter dem Kleid hervor. Ein kupferfarbener Umhang ist über ihre linke Schulter gelegt und bauscht sich hinter der Dame auf der linken Seite des Bildes in die Höhe. Ihr Schmuck besteht aus Brillanthaarspangen und Brillantnadeln, die an den Ärmeln und am Dekolleté des Kleides befestigt sind. Der braune Hintergrund ist nicht näher gekennzeichnet. In die obere linke Hälfte des Bildes ist das Allianzwapen der Familie Ruys und einer unbekanntenen Familie gemalt.

Bezeichnet: Rückseitig:
115 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 79 x 61 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität der Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden.

B-Caen-20 Herr v. Ruys, unbekannter Maler, erstes Drittel 18. Jh. (Abb. 464)

5. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Caen

Ein reichliches Halbfigurenporträt, der Oberkörper frontal, das Gesicht fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat ein blaues und ein braunes Auge und trägt eine weißgepuderte Allongeperücke. Er trägt eine schwarze Amtstracht stehend aus einem schwarzen Talar und einem weißen Beffchen. Die Ärmel des Talars sind mit breiten Aufschlägen versehen und etwa dreiviertellang, so dass an den Unterarmen die gebauschten Ärmel und die Spitzenmanschette seines Hemdes sichtbar sind. Sein rechter Arm ist vor dem Oberkörper angewinkelt, die Hand ist den Frontschlitz des Talars geschoben. Der andere Arm ist ebenfalls angewinkelt und seitlich des Oberkörpers auf einer Art Postament gestützt, das die untere rechte Ecke des Bildes einnimmt. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Ecke ist das Wappen der Familie Ruys gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 93,5 x 78,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden. Aufgrund des Wappens wohl ein Mitglied der Familie Ruys.

B-Caen-21 Frau v. Ruys, unbekannter Maler, erste Hälfte 18. Jh. (Abb. 465)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und gepudertes Haar, das am Kopf in kleine Locken gelegt ist und in langen Locken in den Nacken fällt. Eine dieser Locken ist über ihre rechte Schulter nach vorne gelegt. Eine Haarspange ist mittig auf dem Kopf angebracht, daran ist ein goldgelber Schleier befestigt, der über die Haare nach hinten fällt und sich links im Bild hinter ihrem Rücken aufbauscht. Die Dame trägt ein blaues Kleid mit goldenen Stickereien und goldenen Litzenbesatz. Die Ärmel sind oberhalb eines goldenen Bündchens, im Bereich der Oberarme gebauscht. Unterhalb des Bündchens sind die Ärmel geschlitzte, so dass die Ärmel des weißen Hemdes und die Engageantes auf Höhe der Ellenbogen sichtbar werden. Ein roter Umhang ist über ihren linken Oberarm drapiert. Sie hält ihren linken Arm seitlich des Oberkörpers angewinkelt. Zwischen den Fingern ihrer linken Hand ist der Umhang nach vorne geführt und mit dem rechten Unterarm in die Höhe ihrer rechten Hüfte gerafft. Der braun-graue Hintergrund ist nicht näher gekennzeichnet. In die obere rechte Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Ruys gemalt. Das andere Wappen konnte nicht identifiziert werden.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 93,5 x 78,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität der Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden. Aufgrund des Wappens wohl ein Mitglied der Familie Ruys.

B-Caen-22 Herr Ruys, HD Byens, 1636 (Abb. 464)

Ein reichliches, ovales Brustbild nach links, das Gesicht leicht nach links gewendet. Der Blick auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und dunkelblondes, etwa nackenlanges Haar, das über der Stirn kurzgeschnitten ist. Er trägt ein schwarzes

Wams mit einem diagonal über die Brust geführten Gurt und einen weißen Schulterkragen mit Spitzenbesatz. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Hälfte ist das Wappen der Familie Ruys gemalt

Bezeichnet: HD Bjens fect.

A° 1636

Rückseitig:

109 [alte Inventarnummer]

Öl auf Holz, 68 x 56 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden.

B-Caen-23 Herr Ruys, unbekannter Maler, zweites Drittel 17. Jh. (Abb. 467)

Ein ovales Brustbild nach rechts, das Gesicht im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick rechts am Betrachter vorbei gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und dunkelbraunes, nackenlanges, natürlich gewelltes Haar. Er trägt einen Oberlippen- und einen ergrauten Kinnbart. Seine Kleidung besteht ein schwarzes Wams und einen eckigen, weißen Kragen. Der braun-graue Hintergrund ist nicht näher gekennzeichnet.

Bezeichnet: Ætatis sua 51

Rückseitig:

148 [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 56 x 43 cm

Rheinischer Privatbesitz

Laut historischer Überlieferung ein Herr Ruys. In Frage kommt Henricus Ruys¹⁹¹⁵ (†1661), Sohn von Gerlach Ruys und Antoinette (geb. d'Ennetières). Er heiratete vor 1640 Anna van Duersdael van de Spick. Er war königlich spanischer und herzoglich geldrischer Rat.

Porträts der Familie Haen

B-Caen-24 Arnold de Haen, unbekannter Maler, 1624 (Abb. 468)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes kurzes Haar. Er trägt einen sehr buschigen rotbraunen Oberlippen- und Kinnbart. Aus seinen Wangen sind deutliche Spuren des nachwachsenden Bartes erkennen. Der Herr ist mit einem schwarzen Seidenwams mit Rautenmuster bekleidet. Das Wams ist an der Front eng mit Knöpfen versehen. Um die Hüfte trägt er einen Gürtel mit Silberverzierungen. Das Übergewand gleicht einer Schabe und hat einen breiten Pelzkragen, doch ist der Bereich der Ärmel undeutlich. Es lassen sich verschiedenen Stoffe ausmachen, wobei nicht zu erkennen ist, ob diese Stoffe zum Ärmel der Übergewands oder zum Wams gehören. Die Ärmel schließen mit weißen Umschlagmanschetten ab. Ein Mühlsteinkragen rahmt den Kopf ein. In seiner rechten Hand hält das Modell ein Paar Handschuhe, sein linker Arm ist angewinkelt der Daumen

¹⁹¹⁵ *Nederland's Adelsboek*, Jg. 7, S. 500.

5. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Caen

der linken Hand ist hinter den Gürtel gesteckt, so dass die Hand in der Höhe seiner Hüfte ruht. Am kleinen Finger seiner linken Hand befindet sich ein Goldring. Der dunkelbraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, lediglich in der linken unteren Ecke erkennt man einen Tisch mit rotem Tuch in steiler Aufsicht. Links oben in Bild wurde das Wappen der Familie de Haen mit der Devise EVIGILA angebracht, in der rechten oberen Bildecke findet sich das Entstehungsdatum und das Alter des Dargestellten.¹⁹¹⁶ Bei diesem Bild ist der große Qualitätskontrast zwischen der gelungenen, sehr genauen und detaillierten Gesichtsdarstellung und dem Rest des Bildes auffällig.

Bezeichnet: EVIGILA

Ao 1624

Æt 44

Rückseitig:

149 [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 104 x 75 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Familie de Haen gehörte zum Patriziat der Stadt Roermond, wo die Familie über mehrere Generationen im 17. und 18. Jahrhundert im Rat der Stadt saß und mit Johan Baptist de Haen 1660 einen regierenden Bürgermeister stellte. Die Familie erwarb Ende des 17. Jahrhunderts das Haus Ingenraedt, welches über die Erbtöchter Maria Barbara de Haen (1690–1749) an die Familie de Winckel kam.¹⁹¹⁷ Welches Mitglied der Familie hier wiedergegeben ist, kann aufgrund unzureichender genealogischer Unterlagen nicht einwandfrei bestimmt werden. Eventuell Arnold de Haen (†1654) der in 1. Ehe mit Henrica van Steenbergen verheiratet war.¹⁹¹⁸

B-Caen-25 Henrica de Haen, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 17. Jh. (Abb. 469)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick auf den ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braun graue Augen und braunes glatt zurück frisiertes Haar. Sie trägt ein schwarzseidenes Regentinnen-Kostüm mit einem Vliieger, einen weißen Mühlsteinkragen und weißen Umschlagmanschetten. Dazu trägt sie eine dreireihige goldene Halskette, die in gestaffelter Länge vor dem Oberkörper hängt und an jeder Hand einen Goldring. In ihrer linken Hand hält sie seinen Federfächer. Ihren rechten Arm hat sie angewinkelt vor ihren Oberkörper geführt, die geöffnete Handinnenfläche weist dabei nach oben. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, jedoch ist in der rechten unteren Bildecke ein Tisch mit rotem Tuch zu erkennen.

Bezeichnet:

¹⁹¹⁶ RIETSTAP 1884, S. 868.

¹⁹¹⁷ MOLHUYSEN, Philip C., u. a. (Hg.): *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*, Bd. 8, Leiden 1930, S. 658 f. und Bd. 10, S. 1222.

¹⁹¹⁸ Das Paar setzte am 25. Oktober 1616 ein gemeinsames Testament auf, vgl. VENNER, Gerard: *Inventaris van het archief van de bisschop van Roermond (1561-) 1665–1802, van stukken van de voormalige bisschop van Roermond en apostolisch vicaris-generaal te Grave 1794–1840, en van het Begijnhof te Roermond (1279) 1294–1773* (Publicaties van het Regionaal Historisch Centrum Limburg Nr. 6), Maastricht 2017, S. 447.

Rückseitig:
150 [alte Inventarnummer]
Henrica van Steenberghe Donar [unleserlich]
[...]us v. Haen Compagne von Arno [unleserlich]
Haen Raeden Momboir in der Parois
tot Wass[unleserlich] begraven
Öl auf Leinwand, 103 x 75 cm
Rheinischer Privatbesitz

Laut rückseitiger Inschrift eine Henrica de Haen, geb. van Steenberghe. Eventuell die Gattin von Arnold de Haen (†1654).¹⁹¹⁹ Es handelt sich nach mündlicher Überlieferung um das Pendant zu der vorhergehenden Nummer.

B-Caen-26 Herr de Haen, unbekannter Maler, 1615 (Abb. 470)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Dreiviertelporträt nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und dunkelblondes kurzes Haar. Sein Oberlippen- und Kinnbart sind bereits ergraut. Er trägt ein schwarzes Wams mit einem weißen Mühlsteinkragen und Handkrausen. Links im Bild ist ein Tisch mit einem schwarzen Hut zu sehen. Die rechte Hand des Modells ruht auf der vorderen Tischkante. Sein linker Arm ist seitlich des Oberkörpers angewinkelt und mit der Hand locker an den Griff des an der Hüfte befestigten Degens gelehnt. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Bildecke wurde das Wappen der Familie Haen gemalt.

Bezeichnet: ÆTISVÆ 59: A:1615
Öl auf Leinwand, 109 x 78,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Dem Wappen nach, ein Mitglied der Familie de Haen. Die genaue Identität des Dargestellten ist jedoch noch nicht geklärt.

Porträts der Familie Winckel

B-Caen-27 Frau v. Winckel, Hendrick Bloemaert, undatiert, Mitte des 17. Jh. (Abb. 471)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes Haar. Ihr Haupthaar ist am Hinterkopf zu einem Knoten aufgesteckt, seitlich ist das Haar in kleine Locken frisiert und fällt auf ihre Schultern. Das Gesicht ist an Schläfen und Stirn mit feinen Löckchen gerahmt. Das Modell trägt ein schwarzes Seidenkleid mit gebauschten dreiviertellangen Ärmeln. Im Bereich der Ellenbogen sind die Ärmel mittels Agraffen fixiert, so dass das weiße Innenfutter sichtbar wird. Am Dekolleté ist das Kleid mit einem weißen Schleier gesäumt, der ebenfalls mit Agraffen befestigt ist. Ein weißer Umhang bauscht sich links im Bild hinter ihrem Rücken. Ein Ende dieses Umhangs hat sie über

¹⁹¹⁹ Ebd.

ihre linke Schulter nach vorne gezogen und hält es mit ihrer linken Hand etwa in Brusthöhe fest. Perlenschüre im Haar, an ihrem linken Arm und ihrem Hals und Perlenohrringe vervollständigen die Ausstattung. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In die obere linke Bildecke ist das Wappen der Familie Winckel gemalt.

Bezeichnet: HBloemaert

Rückseitig:

„162“ [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 77 x 64,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Eine unbekannte Dame, eventuell aus der Familie v. Winckel.

B-Caen-28 Herr v. Winckel, unbekannter Maler, 1712 (Abb. 472)

Ein Kniestück – sitzend – nach links, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine braune Allongeperücke. Seine Kleidung besteht aus einem schwarzen Talar mit einem weißen Beffchen. An den Handgelenken sind weiße Manschetten zu erkennen. Das Modell sitzt auf einem rotgepolsterten Lehnstuhl an einem Tisch mit roter Tischdecke. Mit seiner linken Hand umfasst er die hölzerne Armlehne des Stuhls. In seiner rechten Hand hält er ein Blatt Papier, das er dem Betrachter zu reichen scheint. Auf diesem Brief ist die Jahreszahl 1712 zu erkennen. Der Hintergrund des Bildes wird von dem unteren Teil einer Säule und einer grünen Draperie eingenommen. In die obere linke Bildecke wurde das Wappen der Familie Winckel gemalt.

Bezeichnet: der Text auf dem gemalten Brief unleserlich, bis auf die Jahreszahl 1712

Öl auf Leinwand, 116 x 83 cm

Rheinischer Privatbesitz

Es scheint sich bei der Kleidung um eine Amtstracht zu handeln. Da zu dieser Zeit mehrere Mitglieder der Familie v. Winckel in der Stadtverwaltung von Roermond tätig waren, lässt sich die Identität des Dargestellten nicht abschließend klären.

Porträts der Familie Verheijen van Estvelt/ v. d. Heyden

B-Caen-29 „Drossart v. d. Heyden“, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1670 (Abb. 473)

Ein ganzfiguriges Porträt – sitzend – nach rechts gerichtet, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gerichtet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen, schwarzes, langes, natürlich gelocktes Haar und einen dünnen Oberlippenbart. Er trägt einen schwarzen ärmellosen Überwurf, schwarze Kniebundhosen und ein weißes Hemd mit voluminösen Ärmeln, die jeweils in zwei Puffs gestaucht sind. Seine schwarzen Schuhe sind mit schwarzen Schleifen geschmückt und eine weiße Spitzenkrawatte vervollständigt seine Kleidung. Das Modell sitzt breitbeinig auf einem Hocker oder Stuhl, der jedoch vor dem dunklen Hintergrund kaum zu erkennen ist. Zwischen seinen

Beinen sitzt ein großer schwarzer Hund mit aufgestützten Vorderläufen nach rechts gerichtet und wendet seinem Herrn den Kopf nach hinten zu. Der Dargestellte stützt seine rechte Hand auf sein Knie, während er mit der linken Hand den Hals des Tieres umfasst. An der rechten Bildseite erkennt man eine rote Draperie mit einer Quaste, ansonsten sind in dem dunklen Hintergrund keine Einzelheiten auszumachen.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 175 x 135 cm
Rheinischer Privatbesitz

Laut Inventar des 19. Jahrhunderts handelt es sich um das Porträt eines Drossart von der Heyden. Das Pendant soll dessen Gattin eine geborene v. Estvelt darstellen. Genealogische Hinweise zu diesen Personen könnte ich nicht finden. Sehr wahrscheinlich wurden bei der Bestimmung der Bildnisse im 19. Jahrhunderts verschiedenen Informationen vermengt. Peter v. Wevelinckhoven war mit Maria van der Heyden verheiratet. Im Jahre 1699 heiratete deren Tochter Catharina v. Wevelinckhoven Hendrik Verheijen van Estvelt.

B-Caen-30 „Frau v. d. Heyden“, unbekannter Maler, ca. 1670 (Abb. 474)

Ein Ganzfigurenporträt – sitzend – nach links, das Gesicht im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes Haar, das an den Seiten des Kopfes zu Lockenpuffs arrangiert ist. Einige kurze Locken (Garcettes) sind in die Stirn frisiert, längere Korkenzieherlocken fallen auf ihre Schultern. Sie trägt ein schwarzes Oberkleid mit halblangen Ärmeln, an dessen Dekolleté und Ärmelsäumen ein schleierartiger Besatz und Perlenschnüren befestigt sind. Das Mantel ist an der Vorderseite offen und nach hinten gerafft. Das weitgeschnittene Unterkleid (Jupe) besteht aus silbern-weißem Satin und fällt in kostbar changierende Falten und Bäusche. Auf Höhe der Ellenbogen werden unter dem Oberkleid die weiten Ärmel des Hemdes mit einem Saum aus Volants sichtbar. Der Schmuck besteht aus einem Perlenhalsband und Perlenschüren, die um ihre Unterarme gelegt sind. Ihren rechten Arm hat sie angewinkelt vor ihren Oberkörper geführt und berührt mit der rechten Hand ihre Brust. Ihr linker Unterarm ist auf ein sarkophagförmiges Möbelstück oder Architekturelement gestützt. Das etwa hüfthohe Element mit gebauchtem Profil befindet sich in der rechten unteren Hälfte des Bildes und wird durch den rechten Bildrand angeschnitten. Der silbergraue Korpus könnte aus Stein oder Blei gefertigt sein, und steht auf Füßen in Form von goldenen Löwenpranken. Auf der flachen Oberseite ist ein stillebenartiges Arrangement mit einem Papagei und Früchten platziert. Im Vordergrund erkennt man einen Marmorboden im Schachbrettmuster. Ein Säulenschaft mit Basis und Postament ragt hinter der Dame auf. Durch eine rote Draperie wird die Dame zusätzlich von den Parkanlagen im Hintergrund des Bildes abgeschirmt.

Bezeichnet: Rückseitig:
141 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 170 x 135 cm
Rheinischer Privatbesitz

Es soll sich bei der Dame um die Gattin eines Drossart v. d. Heyden, eine geborene van Estvelt, handeln.¹⁹²⁰ Vergleiche die Angaben zum Pendant.

Porträt aus der Familie Wevelinckhoven

B-Caen-31 „Bischof v. Wevelinckhoven“, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1790 (Abb. 475)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und leicht ergrautes Haar. Seine Frisur entspricht der konservativen Herrenmode um 1800. Es ist nach hinten frisiert und scheinbar im Nacken in einem Zopf getragen. Über den Ohren trägt der Dargestellte seine Haare etwas länger, jedoch nicht mehr künstlich zu Seitenlocken eingeschlagen. Sein Habit besteht aus einem Rochett und einer weißen Mozetta mit rotem Saum und roten Knöpfen, dazu einem schwarzen Beffchen mit weißem Saum und einem Brustkreuz. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

*Bezeichnet: Rückseitig:
„142“ [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 80 x 62,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Nach schriftlicher Überlieferung ein Bischof aus der Familie Wevelinckhoven. Die genaue Identität des Dargestellten ist allerdings nicht geklärt. Am wahrscheinlichsten ist es den Dargestellten als Petrus Goswin v. Wevelinckhoven (1760–1820) zu identifizieren. Der Sohn von Johann Gottfried v. Wevelinckhoven und Maria Agnes v. Winckel war seit 1782 Kanoniker an der Domkirche zu Roermond und wurde 1804 Kanoniker an der Kathedrale St. Paulus zu Lüttich.¹⁹²¹

Porträt aus der Familie Dulcken

B-Caen-32 Ein Fräulein v. Dulcken, unbekannter Maler, undatiert, drittes Viertel 17. Jh. (Abb. 476)

Ein ganzfiguriges Porträt, stehend, nach links, das Gesicht fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und blondes Haar, was gescheitelt als eingerollter Wulst seitlich des Kopfes nach hinten frisiert ist und am Hinterkopf aufgesteckt ist. Sie trägt ein Kleid bestehend aus einem hellgelben Mieder mit einem Spitzensaum am Dekolleté, einem weißen Hemd mit Puffärmeln und einem silbergrauen langen Rock. Um ihre Oberarme ist ein hellgelber Schal drapiert, dessen Enden sie mit der rechten Hand in die Höhe hält. Mit ihrem linken Arm bildet der Schal vor dem Oberkörper eine Mulde in dem sich Rosen befinden. Im Bildvordergrund ist ein Boden im Schachtbrettmuster zu sehen. Die linke Bildhälfte wird von einer Balustrade, Bäume und Strauchwerk und einem Stück Architektur eingenommen.

¹⁹²⁰ Mündliche Mitteilung des Eigentümers.

¹⁹²¹ JANSSEN 1896, S.20.

Auf der rechten Seite des Bildes erkennt man im Hintergrund einen formalen Garten, mit rechtwinkligem Wegenetz und Statuen.

*Bezeichnet: Rückseitig:
15 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 158 x 107 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Laut mündlicher Überlieferung ein Fräulein v. Dulcken.

Porträts der Familie Villers

B-Caen-33 Gräfin Villers-Grignoncourt, unbekannter Maler, undatiert, zweites Viertel des 19. Jh. (Abb. 477)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und kastanienbraunes Haar, welches an den Schläfen in gelockte Puffs frisiert und auf dem Hinterkopf zu einem hochragenden Knoten aufgesteckt ist. Sie trägt ein schwarzes Seidenkleid mit einem tiefen V-förmigen Dekolleté und gebauschten Puffärmeln. Ein weißer horizontal verlaufender Spitzeneinsatz verengt den Ausschnitt des Kleides. Über ihre rechte Schulter fällt ein schwarzes Band nach vorne und ist dort an einer Öse befestigt.¹⁹²² Ein Paar Ohrringe, ein mehrreihiges Halsband und eine goldene Gürtelschnalle ergänzen die Ausstattung der Gräfin. In dem dunklen Hintergrund des Bildes lassen sich keine Details ausmachen.

*Bezeichnet:
Rückseitig:
„LIL“ [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 64 x 51,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Laut mündlicher Überlieferung eine Gräfin Villers-Grignoncourt.¹⁹²³

B-Caen-34 Marquise Maria v. Villers, geb. van Nispen zu Sevenaer, Lion Herbo, 1892 (Abb. 478)

Ein knappes Halbfigurenporträt leicht nach rechts. Das Gesicht und der Blick sind fast frontal auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und graue Haare. Ihre Frisur ist streng gescheitelt und zu einem geflochtenen Knoten am Hinterkopf aufgesteckt. Sie trägt ein hochgeschlossenes schwarzes Seidenkleid mit langen Ärmeln. Ohrringe und eine Brosche vervollständigen ihre Ausstattung. Der blau graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, lediglich in der linken unteren Ecke des Bildes ist der Ansatz einer Stuhllehne zu erkennen.

¹⁹²² Es handelt sich wohl um eine Springlorgnette.

¹⁹²³ Zeitlich müsste es sich um eine der drei Töchter von Jacob Ludwig Gisbert Graf v. Villiers und Margarete Walburga (geb. v. Limpach) handeln: Eugenia Walburga (*1805), Luise Franziska (*1806) oder Camilla Margarethe (*1807), vgl. OIDTMAN Bd.5, S. 724.

Bezeichnet: Lion Herbo 1892
Öl auf Leinwand, 77,5x 62 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maria Marquise v. Villers. geb. van Nispen zu Sevenaer¹⁹²⁴ (1855–1935), die Tochter von Charles van Nispen zu Sevenaer und Eugenie (geb. Michiels v. Kessenich). Sie war seit 1880 mit Gisbert Marquis v. Villers, Graf v. Grignoncourt verheiratet.

Identifizierte Porträts ungeklärter Provenienz

B-Caen-35 Johan de Liefde, verkleinerte Kopie nach Bartholomeus van der Helst, undatiert, (1668¹⁹²⁵) (Abb. 479)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist leicht zur Seite geneigt und nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes, langes Haar. Er trägt einen schwarzen reichgeschmückten Rock mit Goldknöpfen und aufgesetzten Schleifen und dazu ein weißes Hemd mit gebauschten Ärmeln und einer Spitzenkrawatte. Quer über seine Brust spannt sich die Halterung seines Degens. Eine Goldkette mit einer Medaille vervollständigt seine Ausstattung. In seiner rechten Hand hält Liefde einen Kommandostab in die Höhe, während er mit seinem linken Arm, in einer ausholenden Geste auf das Meer im Hintergrund verweist. Im linken Mittelgrund befinden sich ein Tisch mit Papieren und einem Globus, dahinter der untere Teil einer Säule und eine rote Draperie, die die Oberkante des Bildes bildet. Rechts im Bild geht der Blick über eine teppichbedeckte Balustrade, auf die oben erwähnte Meeresszene, mit bewölktem Himmel und einem Schiff.

Bezeichnet: Rückseite:
„152“ [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm
Rheinischer Privatbesitz

Johan de Liefde (1619–1663), Er war der Vizeadmiral von Holland und Westfriesland und fiel bei der Schlacht von Texel. Es handelt sich bei diesem Porträt um eine verkleinerte Kopie nach dem Porträt von Bartholomeus van der Helst¹⁹²⁶

B-Caen-36 Anselmus de Siegen Kapitular in Corvey, unbekannter Maler, undatiert, Mitte des 18. Jh. (Abb. 481)

Ein Halbfigurenporträt leicht nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und braunes knapp schulterlanges Haar. Er trägt eine schwarze Soutane an deren Ärmelsaum ein weißes Untergewand zu erkennen ist. Seine Kleidung wird durch ein bläuliches Beffchen und ein Brustkreuz vervollständigt. Das Modell ist zwischen einer Säule mit Postament im linken Mittelgrund des Bildes und einen Tisch mit roter Decke in rechten

¹⁹²⁴ *Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 23 der Gesamtreihe: Gräfliche Häuser B, Bd. II., hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1960, S 479.

¹⁹²⁵ Aus diesem Jahr stammt das Original von Bartholomeus van der Helst.

¹⁹²⁶ Rijksmuseum Amsterdam, Inv. SK-A-832.

Bildvordergrund platziert. Mit seinem rechten Ellenbogen stützt er sich auf dem Postament ab, die linke Hand ruht auf einem Buch auf der Tischplatte. Eine rote Draperie nimmt den größten Teil des Bildhintergrunds ein doch ist an der rechten Bildseite der Durchblick in eine Landschaft gegeben

*Bezeichnet: Anselmus de Siegen
Imperialis ac
incluta ecclesia[?]
corbyensis prof
essus capitularis
Rückseitig:
„143“ [alte Inventarnummer
Öl auf Leinwand, 75,5, x62 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Anselm v. Siegen entstammt dem Wappen nach zu urteilen aus der kölnischen Patrizierfamilie v. Siegen. Er war 1749 Oberküchenmeister¹⁹²⁷ und 1770 Senior¹⁹²⁸ in der Abtei zu Corvey.

Porträts nicht identifizierter Personen

B-Caen-37 Unbekannte Dame, unbekannter Maler, 1573 (Abb. 482)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht fast im Halbprofil nach links gewendet. Die Augen sind auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat ein braunes und ein blaues Auge und trägt eine weiße Haube, die das Gesicht bis zum Bereich der Wangen rund umrahmt, dort in einem rechten Winkel endet und in den Nacken führt. Vom oberen Hinterkopf fällt jeweils ein langer Zipfel der Haube über die Schultern nach vorn. Es scheint, dass diese Zipfel zwischen dem Oberkörper und den Armen eingeklemmt wurden. Die Dame trägt ein schwarzes Kleid mit einem Stehkragen. Dieser ist vorne offen, so dass der Blick auf einen weißen Rüschenkragen freigegeben ist, der die Kinnpartie des Modells rahmt. Der dunkelbraune Hintergrund ist nicht näher gekennzeichnet. Ober links befindet sich ein Wappen. Es soll sich hierbei um das Wappen der Familie van Bam handeln. Das Bild ist datiert und mit dem Alter der Dargestellten versehen.

*Bezeichnet: Ætat. 58 an 1573
Rückseitig:
33 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 61 x 47 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität der Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden. Eventuell ein Mitglied der Familie van Bam

¹⁹²⁷ SCHUMANN, Gottlieb: *Jährliches Genealogisches Handbuch*. Leipzig 1749, S. 252.

¹⁹²⁸ KREBEL, Gottlob Friedrich: *Europäisches genealogisches Handbuch, in welchen die neuesten Nachrichten [...]*, Leipzig 1770, S. 258. Online unter URL https://books.google.de/books?id=OpdAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff 30.01.2022).

B-Caen-38 Unbekannte Dame, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1620? (Abb. 483)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gerichtet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes Haar. Dieses ist glatt nach hinten frisiert und bis auf den Haaransatz unter einer schwarzen Haube völlig verdeckt. Die kleine und enganliegende Haube ist an der Front nach hinten umgeschlagen. Dieser Umschlag ist am Rand mit einer schmalen Spitze besetzt und rahmt das Gesicht bis zu den Wangen, so dass auch die Ohren von der Haube bedeckt sind. Das Modell trägt ein schwarzes Regentinnen-Kostüm mit einem schwarzen mit goldenen Ranken besticktem Borst. Auffälligstes Kleidungsstück ist der weiße Mühlsteinkragen. Der dunkelbraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Umkreis Michiel van Mierevelt.

*Bezeichnet: Rückseitig:
87 [alte Inventarnummer]
Öl auf Holz, 68 x 59,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität der Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden.

B-Caen-39 Unbekannte Dame, unbekannter Maler, undatiert, Mitte des 17. Jh. (Abb. 484)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und blondes, gescheiteltes und seitlich in Korkenzieherlocken gedrehtes Haar. Sie trägt ein schwarzes Kleid, mit einem goldfarbenen Besatz im Bereich des Dekolletés. Dieser Besatz ist auf den Schultern zu Schleifen gebunden und mittig vor der Brust mit einer Brosche befestigt. Die Ärmel des Kleides sind halblang und auf der Höhe der Ellenbogen kommen die gepufften Ärmel ihres weißen Hemds zum Vorschein. Ein zweireihiges Perlenhalsband, tropfenförmige Perlenohrringe und eine goldene Haarspange vervollständigen ihre Ausstattung. Der dunkle Hintergrund lässt keine weiteren Details erkennen.

*Bezeichnet: Keine Inschrift
Öl auf Leinwand, 77,5 x 64 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Laut schriftlichem Inventar handelt es sich eventuell um ein Mitglied der Familie v. Brempt. Die genaue Identität der Dargestellten konnte jedoch noch nicht ermittelt werden.

B-Caen-40 Unbekannte Dame, unbekannter Maler, undatiert, Mitte des 17. Jh. (Abb. 485)

Ein Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes, gescheiteltes und seitlich in Locken frisiertes Haar. Sie trägt ein schwarzes Kleid mit weißem Besatz am Dekolleté, dieser ist mittig durch eine große schleifenförmige Brillantbrosche mit

einer Tropfenperle geschmückt. Ein Perlenhalsband und Perlenschmuck im Haar vervollständigen die Ausstattung. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. In die obere rechte Bildecke wurde ein Wappen gemalt, welches aber noch nicht identifiziert werden konnte.

*Bezeichnet: Keine Inschrift
Öl auf Leinwand, 68 x 56 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität der Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden.

B-Caen-41 Unbekannte Dame, unbekannter Maler, undatiert, Mitte des 17. Jh.¹⁹²⁹
(Abb. 486)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und schwarzes Haar. Das Haupthaar ist glatt nach hinten frisiert und zu einem Knoten aufgesteckt, während das seitliche Haar gelockt auf die Schultern fällt. Sie trägt ein schwarzes Kleid mit gebauschten Ärmeln und einem weißen Spitzenkragen der waagrecht über die Schultern fällt und das Dekolleté bis zum Hals abschließt. Dieser breite und am Hals geschlossene Kragen hat an der Front über der Brust geöffnet und hier an Ansatz des Kleides mit einer schwarzen Schleife und Tropfenperle verziert. Ein Perlenbesetztes Netz umschließt den Haarknoten am Hinterkopf. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

*Bezeichnet: Rückseitig:
„74“ [alte Inventarnummer
Öl auf Leinwand, 73 x 58,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität der Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden.

B-Caen-42 Unbekannter Herr, unbekannter Maler, 1674 (Abb. 487)

Ein knappes Kniestück – stehend – nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und blondes, langes, gelocktes Haar. Er trägt eine silberne Paraderüstung im antiken Stil und dazu eine Spitzenkrawatte. An seinen Schultern ist ein goldener Umhang befestigt, der gebauscht hinter seinem Rücken links im Bild erscheint. Seinen rechten Arm hat das Modell angewinkelt und mit dem Handrücken in die Hüfte gestemmt, wodurch hier ein Ende des Umhangs fixiert wird. Sein linker Arm ragt in die Bildtiefe und wird auf einem Stab abgestützt. Links im Bildhintergrund erkennt man Vegetation, rechts das Kolosseum unter einem rotgefärbten Himmel.

*Bezeichnet: Ætatis suæ 27 [? undeutlich] 1674
Rückseitig:*

¹⁹²⁹ Große Ähnlichkeit zu dem Porträt der Sophia Overmeer gemalt von Jan Jansz. Westerbaen 1650. Rijksmuseum Amsterdam, Inv. SK-A-1478.

5. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Caen

„144“ [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 117,5 x 90,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten bleibt vorerst unbekannt.

B-Caen-43 Unbekannte Dame, unbekannter Maler, drittes Viertel 17. Jh. (Abb. 488)

Ein ovales Kniestück, sitzend, nach rechts, das Gesicht im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und blondes, an den Seiten zu Lockenpuffs arrangiertes Haar. Auf dem Kopf ist das Haar gescheitelt in symmetrische Locken frisiert, lange Stöpsellocken fallen auf ihre Schultern. Sie trägt ein Kleid aus blau-goldenem Brokatstoff, das mit geschlitzten halblangen Ärmeln und einem geschlitzten Mieder versehen ist. Das Dekolleté und der Schlitz des Mieders sind mit Spitzen drapiert. An den Armen sind die Puffärmel des Hemdes mit Spitzenvolants zu erkennen. Ein roter Umhang ist über ihren linken Oberarm gelegt und hinter ihrem Rücken hergeführt. Sie trägt ein Perlenhalsband und Brillantohrringe. Das Kleid ist im Bereich des Dekolletés mit Perlenschüren geschmückt, an den Ärmel und im Bereich der Hüfte sind zusätzliche Juwelen appliziert. Ihre linke Hand hält auf ihrem Knie einen Orangenblütenzweig. Der andere Arm ist angewinkelt und mit dem Unterarm vor den Oberkörper geführt. Zwischen den Fingern ihrer rechten Hand hält sie das Ende der Perlenschur, mit der das Dekolleté geschmückt ist. Im Hintergrund ist eine Landschaft mit Bäumen und einem bewölkten Himmel zu erkennen.

Bezeichnet: Rückseitig:

79 [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 115 x 98cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität der Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden.

B-Caen-44 Unbekannte Dame, unbekannter Maler, um 1700 (Abb. 489)

Ein Halbfigurenporträt, der Oberkörper frontal, das Gesicht fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und dunkelbraunes Haar. Das Haar, mit einem rosafarbenen Band durchflochten, in aufgetürmten Locken die Höhe frisiert. Sie trägt ein rosafarbenes Kleid mit silbernen Stickereien an der offenen Front des Mieders und Fransen an den halblangen Ärmeln. Das Kleid ist im Bereich des Mieders durch drei Agraffen gehalten. Ein weißes Hemd mit Spitzenbesatz wird an dieser Stelle, am Dekolleté und an den Ärmeln sichtbar. Ein goldgelber Umhang ist über ihren linken Unterarm und hinter ihrem Rücken drapiert. Ohrringe und Schmucknadeln, die an den Ärmeln des Kleides befestigt sind, vervollständigen ihre Ausstattung. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 78 x 58 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität der Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden.

B-Caen-45 „Ritter im Harnisch“, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel des 18. Jh. (Abb. 490)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes langes Haar. Der trägt eine Rüstung und um seine Hüfte eine rote Schärpe. Rechts im Bild ist neben dem Modell der Helm platziert. Mit seiner linken Hand stützt er sich auf dem Helm ab, seine rechte Hand hat der in die Hüfte gestemmt. Der dunkelbraune Hintergrund lässt keine weiteren Details erkennen.

Bezeichnet:

Rückseitig:

„161“ [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 96,5 x 79 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten ist noch nicht geklärt.

B-Caen-46 Unbekannter Herr, Pierre Frédéric de la Croix, 1742 (Abb. 491)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine gepuderte Perücke *à la Cadogan*. Die Kleidung des Herrn besteht aus einem schwarzbraunem Justaucorps mit blauem Innenfutter, einer kupferfarbenen Weste und einem weißen Hemd mit Jabot, Rüschenmanschetten und einer Halsbinde. Der linke Arm des Modells ist seitlich des Oberkörpers angewinkelt und mit der Hand in die Weste geschoben. Sein rechter Arm hängt locker neben dem Oberkörper nach unten. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, doch erkennt man rechts im Bild einen Schlag Schatten, der vom Modell herzurühren scheint.

Bezeichnet:

Rückseitig:

P. de la Croix

fecit 1742

„128“ [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 83 x 67,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten bleibt vorerst unbekannt. Laut mündlicher Überlieferung soll das Porträt aus dem Besitz des Eberhard Anton Caspar Freiherrn Geyr v. Schwepenburg und dessen Gemahlin Eva Lyversberg aus Unkel stammen.¹⁹³⁰

B-Caen-47 Unbekannter Herr, unbekannter Maler, ca. 1825 (Abb. 492)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaugraue Augen

¹⁹³⁰ Eva Lyversberg (*1802) war die Tochter des berühmten Kunstsammlers Jacob Johann Lyversberg, vgl. OIDTMAN Bd.6, S. 449.

5. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Caen

und rotbraunes, kurzes Haar, das aber an den Seiten und über der Stirn in Locken gebauscht ist. Er trägt einen blauen Frack mit einem schwarzabgesetzten Umlegekragen, eine gelbe Weste mit Stehkragen und ein weißes Hemd, ebenfalls mit Stehkragen versehen. Der Hemdkragen ist mittels einer schwarzen Halsbinde hoch am Kinn geschlossen. Um den Hals trägt er ein Monokel an einem schwarzen Band. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 37 x 30,5cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden. Eventuell ein Mitglied der Familie Villers-Grignoncourt, da einige Ähnlichkeiten zu B-Caen-33 (Abb. 477) bestehen.

B-Caen-48 Ein Familienporträt als Begegnung zwischen David und Abigail, Wilhelm Pottgießer, drittes Viertel 17. Jh. (Abb. 493)

Das vielfigurige Familienporträt teilt sich in zwei Hauptgruppen. Auf der linken Bildseite steht der Vater in kontrapostähnlicher Haltung, den Oberkörper leicht nach rechts, den Kopf im Halbprofil nach rechts gewendet in der Rolle des Feldherrn David. Sein Blick ist auf die Frauengruppe auf der rechten Seite des Bildes gerichtet. Er hat dunkelbraunes, natürlich gelocktes, langes Haar. Er trägt antikisierendes Soldatenkleidung, bestehend aus einer rosafarbenen Tunika mit goldgesticktem Saum, einem Brustpanzer und wadenhohe Soldatenstiefel mit goldenen Ornamenten und Sporen. Dazu trägt er ein weißes Hemd dessen Ärmel bis zum Ellenbogen aufgerollt sind. Ein roter Umhang ist ihm diagonal über die Brust gelegt, ein Ende fällt über seine rechte Schulter nach hinten und wird durch seinen in die Hüfte gestemmen rechten Arm fixiert. Das andere Ende des Umhangs fällt über seinen linken Unterarm nach hinten. Den linken Arm stützt er auf einem Stab auf. Sein rechtes Bein ist als Standbein fest auf den Boden gestellt, sein linkes Bein ist aufgrund einer Bodenerhebung etwas höher positioniert und leicht angewinkelt. Hinter dem Vater erkennt man rechts einen Soldaten, der mit Helm, Sandalen und Lanze, ebenfalls antikisierend gewandet ist und den Blick zur Frauengruppe gesenkt hat. Links im Bild ist hinter dem Vater ein schwarzer Page mit dem Helm und dem Pferd der männlichen Hauptperson zu sehen. Das Pferd ist stark angeschnitten so dass nur der Kopf und der Hals des Tieres am linken Bildrand erscheinen. Die Gruppe wird ergänzt durch einen Hund, der im Vordergrund des Bildes in Seitenansicht wiedergegeben ist und den Kopf neugierig zur Gruppe der Frauen ausstreckt. Die Frauengruppe nimmt die linke Seite des Bildes ein und besteht im Kern aus der Ehefrau, als Abigail und zwei kleinen Töchtern, die die Brote präsentieren. Die Mutter wendet sich mit dem Körper leicht nach rechts, ihr Gesicht ist ebenfalls nach rechts gewendet, allerdings schaut die ihren Gemahl nicht an, sondern seitlich an ihm vorbei. Sie hat dunkelbraune gelockte Haare, die seitlich in Tuffs arrangiert und mit kleinen Locken in die Stirn frisiert sind. Sie trägt ein Kleid bestehend aus einem silbergrauen Mieder mit Schneppentaille, halblangen rosafarbenen Ärmeln und einer schleierartigen Borte am Saum des Dekolletés. Der obere Rock ist rosafarben und nach hinten gerafft, so dass die weiße Jupe sichtbar wird. Mit ihrer rechten Hand weist sie auf die Brote, mit der anderen Hand rafft sie ihr Kleid. Ihr Oberkörper ist leicht nach vorne geneigt und sie scheint im Begriff zu sein sich niederzuknien.

Bezeichnet: nicht ermittelt

Öl auf Leinwand, 193 x 264 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität der Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden. Es stammt aus der Erbschaft v. Becker und handelt sich daher nicht um ein Porträt der Familie Geyr

B-Caen-49 Die Kinder v. Ruys, unbekannter Maler, ca. 1700 (Abb. 494)

Ein ganzfiguriges Doppelbildnis von zwei Kindern mit Hund in einem Park. Das ältere Kind sitzt auf der rechten Bildseite mit dem Körper leicht nach rechts und dem Gesicht im Halbprofil nach links gewendet. Sein Blick geht rechts am Betrachter vorbei. Es hat graue Augen und gelbes[!] Haar. Die Kleidung besteht aus einer roten Kappe mit weißem Federbesatz und einem blauen Kleid mit goldenen Stickereien am Halsausschnitt und den Ärmelumschlägen. Eine rosafarbene Schärpe ist über seine linke Schulter gelegt und wird durch einen silbernen Gürtel und über auf der rechten Schulter durch eine Perlenkette gehalten. Die Beine des Kindes stecken in weißen Strümpfen und Schuhen. Seinen linken Arm hat das Kind leicht zur Seite gestreckt, der rechte Arm verschwindet hinter dem jüngeren Kind. Dieses Kind ist mit dem Körper nach links gewendet. Sein Gesicht und sein Blick gehen nach rechts oben. Es trägt ein blaues Kleid und eine weiße Schärpe, die über seine rechte Schulter drapiert und mit einem Gürtel im Bereich der Hüfte befestigt ist. Mit seiner linken Hand stützt sich das Kind seitlich auf. Sein rechter Arm ruht auf dem Rücken eines Hundes, der die Gruppe auf der linken Bildseite abschließt und den Kopf zum älteren Geschwister wendet. Die Gruppe ist vor einem Strauch platziert, auf der linken Seite des Bildes ist im Hintergrund ein formaler Garten zu erkennen.

Bezeichnet: Rückseitig
113 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 101 x 81 cm
Rheinischer Privatbesitz

Laut historischer Überlieferung handelt es sich um zwei Kinder aus der Familie Ruys, die an der Pest gestorben sind. Weitere Angaben zu den dargestellten Personen ließen sich nicht finden.

6. Katalog der Bildnissammlung Abercron-Frens

Die Ahnengalerie Beissel v. Gymnich

A-Frens-1 Daeme Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel¹⁹³¹, undatiert¹⁹³², zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 135)

¹⁹³¹ Zur Zuschreibung vgl. oben Kap. III.A.2 Abschnitt Ahnengalerie Schloss Frens.

¹⁹³² Zur Datierung ebd.

6. Katalog der Bildnissammlung Abercron-Frens

Ein Dreiviertelporträt nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen, hellbraunes, kurzes Haar und einen Vollbart. Er trägt einen weiten, pelzgefütterten Mantel, der am Kragen und am Frontsaum mit Pelz besetzt ist. Weitere Kleidungsstücke sind lediglich am Halsausschnitt erkennbar. Es handelt sich um ein weißes Hemd, mit einer horizontalen, goldbestickten Borte und ein rot und weiß gestreiftes Oberteil (eventuell ein Wams?). Die beiden Arme sind angewinkelt und vor den Oberkörper gehalten. In seiner rechten Hand hält er ein Paar braune Handschuhe. Eine goldbestickte Mütze vervollständigt seine Ausstattung. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, lediglich hinter dem Modell aufhellt. In die obere rechte Bildecke ist das Stammwappen der Familie Beissel von Gymnich gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 90,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Daeme Beissel v. Gymnich¹⁹³³ († vor 1495), Sohn von Dietrich Beissel von Gymnich und Elisabeth (geb. v. Fischenich). Er war in erster Ehe mit Stina v. Eyll verheiratet und ehelichte in zweiter Ehe Katharina Kruseler v. d. Nürburg.

A-Frens-2 Katharina Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 136)

Ein Kniestück nach links, das Gesicht ist im Dreiviertelprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graugrüne Augen und mittelblondes Haar, welches nach hinten unter eine goldene Haube frisiert ist. Sie trägt ein kupferbraunes Kleid, mit weiten Flügelärmeln, und einem V-förmigen Ausschnitt, der bis zum Hüftgürtel reicht. Im Bereich des Oberkörpers und der Brust ist ein goldenes Untergewand aus Brokat sichtbar, welches das Dekolleté waagrecht abschließt. Beide Arme hat das Modell angewinkelt und vor den Oberkörper geführt. In den Händen hält sie einen Rosenkranz aus Glasperlen. Der graubraune Hintergrund ist nicht näher gekennzeichnet, allerdings hinter dem Modell aufgehellt. In die rechte obere Bildecke ist das Allianzwappen der Familien Beissel von Gymnich/ Kruseler gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 91 cm
Rheinischer Privatbesitz

Katharina Beissel v. Gymnich, geb. Kruseler v. d. Nürburg¹⁹³⁴ († nach 1495), Tochter des Wilhelm Kruseler v. d. Nürburg und Dorothea (geb. v. Meckenheim). Sie war in erster Ehe mit Gerhard v. Boulich verheiratet und ehelichte in zweiter Ehe Daeme Beissel v. Gymnich.

A-Frens-3 Damian Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 137)

¹⁹³³ OIOTMAN Bd.1, S. 551 f.

¹⁹³⁴ Ebd., S. 552.

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist nach links gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen, sein braunes Haar und der Vollbart sind graumeliert. Er trägt eine dunkle Schaub mit bauschigen Oberärmeln und einem breiten Kragen- und Frontbesatz aus Pelz, darunter ein schwarzes Wams und ein weißes Hemd mit gefältelem Kragen. Auf dem Kopf sitzt eine braune Toque. Seinen rechten Arm hat er in die Hüfte gestützt. In der rechten Hand trägt er einen Handschuh. Mit der linken Hand umfasst er den Griff eines Degens. Im Brustbereich ist über dem Wams eine dreireihige Goldkette sichtbar. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, allerdings hinter dem Modell aufgehellt. In die rechte obere Bildecke ist das Stammwappen der Familie Beissel von Gymnich gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 91 cm
Rheinischer Privatbesitz

Damian Beissel v. Gymnich¹⁹³⁵ (†1540) Sohn von Daeme Beissel v. Gymnich und Katharina (geb. Kruseler v. d. Nürburg). Er heiratete 1511 Eva v. Schmidtheim, wodurch die Herrschaft Schmidtheim an die Familie Beissel v. Gymnich kam.

A-Frens-4 Eva Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 138)

Ein Kniestück nach links, das Gesicht ist in reichlichem Dreiviertelprofil nach links gewendet. Der Blick ist nach links gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und braunes Haar, welches unter ein silbernes Haarnetz frisiert ist. Über dem Haarnetz trägt sie eine Toque. Das rostrote Kleid ist im Bereich des Oberkörpers enganliegend und hat einen Stehkragen mit einem weißen Rüschemsaum. Die Ärmel sind mit Goldlitzen besetzt, im Bereich der Schultern und Oberarme gebauscht, darunter enggeschnitten. Um ihre Hüfte ist eine gürtelförmige Kette gelegt, die an der Front des Kleides nach unten fällt. Die beiden Arme sind vor dem Oberkörper in Höhe der Hüfte übereinandergelegt. In ihrer linken Hand hält sie einen Teil der Goldkette. Zwei Goldringe, eine goldene Kette und goldene Ohrringe vervollständigen ihre Ausstattung. Der Hintergrund wird von einer weiten Landschaft mit dem Schloss Schmidtheim eingenommen. Links des Modells ist im Mittelgrund auf einem Grenzstein das Wappen der Familie Schmidtheim zu erkennen. In die obere linke Bildecke ist das Allianzwappen der Familien Beissel von Gymnich/Schmidtheim gemalt-

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 91 cm
Rheinischer Privatbesitz

Eva Beissel v. Gymnich, geb. v. Schmidtheim¹⁹³⁶ (†1567), Tochter von Arnold v. Schmidtheim und Getrud (geb. v. Lyser). Sie heiratete 1511 Damian Beissel v. Gymnich und brachte der Familie Beissel v. Gymnich die Herrschaft Schmidtheim ein.

¹⁹³⁵ Ebd., S. 552.

¹⁹³⁶ Ebd., S. 552 f.

A-Frens-5 Reinhardt Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 139)

Ein knappes Dreiviertelporträt nach rechts, das Gesicht ist im leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen, graues Haar und einen grauen Oberlippen- und Kinnbart. Er trägt ein silberweises Wams mit Spitzenmanschetten und einem Mühlsteinkragen, Dazu eine graue Pluderhose und einen dunklen Schultermantel mit einem Innenfutter aus Pelz. Seinen rechten Arm hat das Modell in die Hüfte gestemmt. Die linke Hand ruht auf dem Griff seines Degens. Links im Vordergrund befindet sich ein mit einem Teppich bedeckter Tisch. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, allerdings hinter dem Modell aufgehellt. In die obere linke Ecke ist das vermehrte Wappen¹⁹³⁷ der Familie Beissel von Gymnich gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 91,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Reinhardt Beissel v. Gymnich¹⁹³⁸ (1515–1594), Sohn von Damian Beissel v. Gymnich und Eva (geb. v. Schmidtheim). Er heiratete 1542 in erster Ehe Margaretha v. Schönberg und ehelichte ca. 1555¹⁹³⁹ Guda v. Winkelhausen. Er war Herr zu Schmidtheim und Amtmann zu Kronenburg und Nürburg.

A-Frens-6 Guda Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 140)

Ein knappes Dreiviertelporträt nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes Haar, das unter eine Stuarthaube zurück frisiert ist. Sie trägt ein rosa Kleid mit weißen Spitzenmanschetten und darüber eine dunkelgrüne Gamurra mit Ropaärmeln, weißem Innenfutter und einem Mühlesteinkragen. Eine breite Kette mit roten Edelsteinen und zwei Goldringe vervollständigen ihre Ausstattung. Ihren rechten Arm hat das Modell vor dem Oberkörper angewinkelt. In der rechten Hand hält sie ein Paar beiger Handschuhe. Der linke Arm ist locker seitlich des Körpers nach unten gehalten. In ihrer linken Hand befindet sich ein kleines Buch mit Silberbeschlägen. Der braungraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, allerdings hinter der Dargestellten leicht aufgehellt. In die linke obere Bildecke ist das Allianzwapen Beissel v. Gymnich und Winkelhausen gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 91 cm
Rheinischer Privatbesitz

¹⁹³⁷ Im ersten und vierten Feld das Stammwappen der Beissel v. Gymnich im zweiten und dritten Feld das Wappen der Familie Schmidtheim.

¹⁹³⁸ Vgl. OIOTMAN Bd.1, S. 553 f.

¹⁹³⁹ In diesem Jahr erfolgte die Eheberedung, vgl. ebd., S. 554.

Guda Beissel v. Gymnich, geb. v. Winkelhausen¹⁹⁴⁰ (†1606), Tochter von Ludger v. Winkelhausen und Getrud (geb. v. Vlodrop). Sie heiratete 1555 Reinhardt Beissel v. Gymnich.

A-Frens-7 Reinhardt II. Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 141)

Ein Dreiviertelporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen, mittelblondes Haar, das er links gescheitelt hat und einen Vollbart. Er trägt ein schwarzes Wams mit Achselstücken, einer weißen Fallkröse und Spitzenmanschetten, dazu eine schwarze Pluderhose und einen schwarzen Umhang, der über dem linken Arm und vor dem Oberkörper des Modells drapiert ist. Eine Goldkette mit einer Medaille und ein Degen vervollständigen die Ausstattung. Der Herr hat seinen rechten Arm seitlich angewinkelt, so dass die Hand in Höhe der Hüfte, knapp über dem Degengriff platziert ist. Die rechte Hand steckt in einem Stulpenhandschuh. Zwischen den Fingern der rechten Hand hält er den linken Handschuh. Der linke Arm hängt locker seitlich des Oberkörpers herab. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, allerdings hinter dem Modell aufgehellt. In die obere rechte Ecke ist das vermehrte Wappen der Familie Beissel von Gymnich gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 91 cm
Rheinischer Privatbesitz

Reinhardt (II.) Beissel v. Gymnich¹⁹⁴¹ (1562–1637), Sohn von Reinhardt Beissel v. Gymnich und Guda (geb. v. Winkelhausen). Er heiratete in erster Ehe 1589 Margaretha v. Harff und vermählte sich 1626 in zweiter Ehe mit Anna v. Binsfeld. Er war Herr zu Schmidheim, Amtmann zu Flerzheim, Neuenkirchen, Kronenburg, Nürburg, Zeltingen und Rachtig a. d. Mosel sowie kurkölnischer Rat und Kämmerer.

A-Frens-8 Margaretha Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 142)

Ein Dreiviertelporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und braunes Haar, das unter eine Stuarthaube à l'arcelet frisiert ist. Sie trägt ein silberweißes Kleid mit einem Mühlsteinkragen und Spitzenmanschetten, darüber eine schwarze Ropa mit goldenem Innenfutter und einem hohen steifen Kragen. Eine breite, goldene Brustkette mit Perlen und roten Edelsteinen vervollständigt ihre Ausstattung. Ihren linken Arm hat das Modell vor dem Oberkörper angewinkelt. Mit der linken Hand berührt sie den Anhänger ihrer Kette. Der rechte Arm ist locker seitlich des Oberkörpers nach unten geführt. Mit der rechten Hand stützt sie sich auf einem beigestellten Tisch mit roter Tischdecke ab. Der grau-

¹⁹⁴⁰ Ebd.

¹⁹⁴¹ Ebd.

braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, allerdings hinter der Dame aufgehellt. In die obere linke Bildecke ist das Allianzwapfen Beissel v. Gymnich und Harff gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 91 cm
Rheinischer Privatbesitz

Margaretha Beissel v. Gymnich, geb. v. Harff zu Dreiborn¹⁹⁴² (†1617), Tochter von Damian v. Harff zu Dreiborn und Margaretha (geb. v. Eltz). Sie heiratete 1589 Reinhardt Beissel v. Gymnich.

A-Frens-9 Bertram Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 143)

Ein Dreiviertelporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes, natürlich gelocktes, schulterlanges Haar. Er trägt eine Rüstung und eine Spitzenkrawatte mit einer roten Schleife. Seinen linken Arm hat das Modell in die Hüfte gestemmt. Der rechte Arm ist seitlich des Oberkörpers nach unten ausgestreckt und stützt sich auf einen Stab. Ein großer Teil des Hintergrunds wird von einer roten Draperie mit Goldquasten eingenommen. An der linken Bildseite ist eine braun-graue Wandfläche zu erkennen. In die obere rechten Bildecke ist das vermehrte Wappen der Familie Beissel v. Gymnich gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 91 cm
Rheinischer Privatbesitz

Bertram Beissel v. Gymnich¹⁹⁴³ (1591–1648), Sohn von Reinhardt (II.) Beissel v. Gymnich und Margaretha (geb. v. Harff zu Dreiborn). Er heiratete 1626 Maria v. Harff zu Alsdorf. Er war Herr zu Schmidheim, kurtrierischer Amtmann zu Münstermaiefel und Kobern und kurkölnischer Amtmann zu Alken.

A-Frens-10 Maria Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 144)

Ein Dreiviertelporträt nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat ein graues und ein braunes Auge und braunes Haar, das seitlich gekräuselt, am Hinterkopf zu einem Knoten aufgesteckt und mit kurzen Löckchen (Garcettes) in die Stirn frisiert ist. Sie trägt ein weißes Kleid mit Spitzenmanschetten. Das weite ovale Dekolleté ist mit einem Spitzenkragen gerahmt. Die Ärmel sind weitgeschnitten, zu einem Drittel nach oben umgeschlagen und dort jeweils mit einer Agraffe fixiert. Umfangreicher Perlenschmuck, bestehend aus Halsband, Ohrringe, Armbändern und einer Brosche vervollständigt mit einem Goldring zusammen die Ausstattung. Ihren rechten Arm hat das Modell angewinkelt und vor den Oberkörper geführt mit der rechten Hand berührt sie ihren Bauch. Der linke Arm hängt

¹⁹⁴² Ebd.

¹⁹⁴³ Ebd., S. 554 f.

locker seitlich des Oberkörpers hinab. In der linken Hand hält sie ein weißes Tuch. Der Großteil des Hintergrundes wird von einer graubraunen Wandfläche eingenommen, nur am rechten Bildrand erkennt man einen roten Vorhang. In die obere linke Bildecke ist das Allianzwapen der Beissel v. Gymnich und der Harff gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 91 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maria Beissel v. Gymnich, geb. v. Harff zu Alsdorf¹⁹⁴⁴ (1610–1646), Tochter von Wilhelm v. Harff zu Alsdorf und Maria (geb. Schellart v. Obbendorf). Sie heiratete 1626 Bertram Beissel v. Gymnich.

A-Frens-11 Wilhelm Friedrich Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 145)

Ein Dreiviertelporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaugraue Augen und dunkelblondes Haar, das seitlich in einer voluminösen Lockenmasse auf die Schultern fällt. Er trägt einen rötlichen Justaucorps mit breiten Ärmelaufschlägen, darunter ein weißes Hemd mit gebauschten Ärmeln und Spitzenmanschetten. Der Oberkörper ist mit einem Harnisch, die Beine mit Schenkelschienen bekleidet. Zusätzlich besteht die Ausstattung noch aus einer Spitzenkrawatte mit einer roten Schleife und einer roten Schärpe mit goldenem Tressenbesatz. Den linken Arm hat das Modell seitlich des Oberkörpers angewinkelt und in die Hüfte gestemmt. Der rechte Arm ist seitlich nach unten ausgestreckt und auf einen beigegestellten Tisch mit grüner Tischdecke gestützt. Auf dem Tisch liegt ein schwarzer Hut mit einer breiten Krempe und einem Besatz aus weißen Federn. Im Hintergrund sieht man auf der linken Seite des Bildes ein Postament mit dem Ansatz einer Säule und einen grünen, gebauschten Vorhang. Im rechten Bildhintergrund erkennt man eine weite Landschaft mit Bergen und Vegetation. In die obere rechte Ecke des Bildes ist das vermehrte Wapen der Familie Beissel v. Gymnich gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 90,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Wilhelm Friedrich Beissel v. Gymnich¹⁹⁴⁵ (1638–1710), Sohn von Bertram Beissel v. Gymnich und Maria (geb. Harff zu Alsdorf). Er heiratete 1666 Maria Magdalena v. Metzhausen, die Erbin der reichsfreien Herrschaft Boulay a. d. Mosel. Er war Herr zu Schmidheim und Freiherr v. Boulay.

A-Frens-12 Maria Magdalena Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 146)

Ein Dreiviertelporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und braunes Haar,

¹⁹⁴⁴ Ebd., S. 555.

¹⁹⁴⁵ Ebd., S. 555 f.

das den Kopf in einer voluminösen Lockenmasse rahmt und in zwei langen Korkenzieherlocken auf die Schultern fällt. Sie trägt ein blaugrünes Kleid mit halblangen Ärmeln, die in den gebauschten weißen Puffs des Innenfutters münden. Ein rotbrauner Umhang ist um ihre Schultern gelegt und wird mit einer goldbestickten Borte diagonal vor der Brust zusammengehalten. Ihren rechten Arm hat die Dame vor dem Oberkörper angewinkelt. Mit der rechten Hand hält sie den Saum des Umhangs. Der linke Arm hängt locker, seitlich des Körpers nach unten. Der umfangreiche Schmuck besteht aus Perlenohrringen, einer Perlenkette, und Perlenarmbändern sowie einer Brosche, Agraffen an den Ärmeln des Kleides und einem Goldring. Der Hintergrund wird größtenteils von einem rostbraunen Vorhang eingenommen. Am linken Bildrand ist ein Landschaftsausschnitt sichtbar. In die obere linke Bildecke ist das Allianzwappen der Familien Beissel v. Gymnich und Metzenhausen

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 91 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maria Magdalena Beissel v. Gymnich, geb. v. Metzenhausen¹⁹⁴⁶ (†1716), Tochter von Johann Georg v. Metzenhausen und Katharina (geb. v. Breidbach-Bürresheim). Sie heiratete 1666 Wilhelm Friederich Beissel v. Gymnich. Sie war die Erbin der freien Reichsherrschaft Boulay, die durch sie an die Familie Beissel v. Gymnich kam.

A-Frens-13 Georg Anton Dominikus Beissel v. Gymnich, Ludwig Kregel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 147)

Ein Dreiviertelporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaugraue Augen und trägt eine weißgepuderte Allongeperücke. Die sichtbare Kleidung besteht aus einer Rüstung mit rotem Innenfutter. Am Halsausschnitt der Rüstung ist ein weißes Hemd mit einer Halsbinde zu erkennen. An den Handgelenken sieht man Rüschenmanschetten. Eine blaugrüne Schärpe ist gürtelartig um die Hüfte des Modells gelegt. Seinen linken Arm hat der Herr seitlich des Körpers angewinkelt und auf dem Griff des an der Hüfte befestigten Degens gestützt. Mit dem rechten Arm stützt er sich auf einem beige gestellten Tisch mit roter Decke ab. Der Hintergrund wird größtenteils von einem roten Vorhang eingenommen, lediglich am rechten Bildrand ist eine graubraune Wandfläche zu erkennen. In die obere rechte Bildecke ist das vermehrte Wappen der Familie Beissel v. Gymnich gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 91 cm
Rheinischer Privatbesitz

Georg Anton Dominikus Beissel v. Gymnich¹⁹⁴⁷ (1683–1754), Sohn von Wilhelm Friedrich Beissel v. Gymnich und Maria Magdalen (geb. v. Metzenhausen). Er heiratete in erster Ehe 1712 Anna Maria Franziska Freiin v. Franckenstein und vermählte sich 1722

¹⁹⁴⁶ Ebd., S. 556.

¹⁹⁴⁷ Ebd., S. 556 f.

in zweiter Ehe mit Maria Anna Ludowika Freiin Raitz v. Frenz. Er war Herr zu Schmidt-heim und Boulay, kurtrierischer und kurkölnischer Kämmerer, Geheimrat, Mannrichter und Amtmann zu Prüm, Schönecken und Schönberg.

A-Frens-14 Anna Maria Ludowika Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 148)

Ein Dreiviertelporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und weißgepu-deres Haar, das den Kopf in kleinen, symmetrisch arrangierten Locken rahmt und in einer langen Locke auf den Rücken fällt. Sie trägt ein blaugrünes Samtkleid mit goldenen Stic-kereien und halblangen Ärmeln, aus denen im Bereich der Unterarme die gebauschten Ärmel und die Rüschenmanschetten ihres Hemdes ragen. Ein weißer Umhang mit golde-nen Stickereien ist mittels einer Agraffe auf der rechten Schulter des am Kleid befestigt. Der Umhang ist hinter dem Rücken und über den linken Arm der Dame drapiert. Ihren linken Arm hat sie seitlich des Oberkörpers angewinkelt. Die linke Hand ist vor den Bauch geführt. Der rechte Arm hängt locker nach unten. Der Hintergrund wird auf der rechten Bildseite von einer Säule mit Postament eingenommen. Im oberen Teil des Bildes erkennt man einen roten Vorhang mit goldenen Fransen, Kordeln und Quasten. Den lin-ken Bildabschluss bildet ein braungrauer vertikaler Farbstreifen, der einen Mauervor-sprung oder eine weitere Säule anzeigen könnte. In die linke obere Bildecke ist das Alli-anzwappen der Familien Beissel v. Gymnich und Raitz v. Frenz gemalt.

*Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 91 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Anna Maria Ludowika Beissel v. Gymnich, geb. Freiin Raitz v. Frenz¹⁹⁴⁸ (†1757), Toch-ter von Franz Karl Freiherrn Raitz v. Frenz und Helene Isabella (geb. Freiin v. Brabeck). Sie heiratete 1722 mit Georg Anton Dominikus Beissel v. Gymnich. Sie war Erbin von Frens, wodurch dieses an die Familie Beissel v. Gymnich gelangte.

A-Frens-15 Anna Maria Franziska Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 149)

Ein Dreiviertelporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat grün-braune Augen und weiß-gepudertes Haar, das auf dem Kopf symmetrische arrangiert und in zwei kleinen Locken in die Stirn frisiert ist. Eine lange Haarlocke ist über ihre linke Schulter nach vorne gelegt. Sie trägt ein blaues Kleid mit goldenen Stickereien und halblangen Pagodenärmeln, die in weißen Engageantes enden. Ein roter Umhang mit weißem Innenfutter ist mittels einer Perlenkette auf der linken Schulter des Modells fixiert und fällt von dort nach hinten. Das andere Ende des Umhangs ist über ihren rechten Arm drapiert. Dieser ist seitlich des Oberkörpers angewinkelt. Die rechte Hand ist oberhalb der rechten Hüfte vor den Bauch geführt. Der linke Arm ist vom Körper weggestreckt. Der Unterarm ist nach oben gehal-ten und weist nach rechts, wobei die Handinnenfläche zum Betrachter, gewendet sind. Der Hintergrund wird von einer Landschaft mit bewölktem Himmel eingenommen. In die

¹⁹⁴⁸ Ebd., S. 557.

6. Katalog der Bildnissammlung Abercron-Frens

obere linke Bildecke ist das Allianzwapen der Familien Beissel v. Gymnich und Franckenstein gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 91,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Anna Maria Franziska Beissel v. Gymnich, geb. Freiin v. Franckenstein († vor 1722). Sie heiratete 1712 Georg Anton Dominikus Beissel v. Gymnich.

A-Frens-16 Franz Hugo Edmund Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 150)

Ein Dreiviertelporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weißgepuderte Zopfperücke. Die sichtbare Kleidung besteht aus einer Rüstung mit rotem Innenfutter und einem blauen, pelzgefütterten Umhang, der vor der Brust mit einer Juwelen- spange geschlossen ist. Am Halsausschnitt der Rüstung ist ein weißes Hemd mit einer Halsbinde zu erkennen, um die die Enden des schwarzen Zopfbandes gelegt sind. An den Handgelenken sieht man Rüschenmanschetten. Eine weiße Schärpe ist gürtelartig um die Hüfte des Modells gelegt. Der rechte Arm ist fast komplett unter dem Umhang verborgen. Mit der rechten Hand stützt er sich seitlich auf einem Helm, der links im Bildvordergrund auf einem Felsvorsprung platziert ist. Der linke Arm ist angewinkelt und in die Hüfte gestemmt. Der Umhang bedeckt lediglich die linke Schulter und ist dann zwischen Arm und Oberkörper gelegt und in der Hüfte durch die linke Hand fixiert. Ein an der Hüfte befestigter Degen vervollständigt die Ausstattung. Der Hintergrund wird von einer Land- schaft mit einem bewölkten Himmel eingenommen. In die obere rechte Bildecke ist das vermehrte Wapen der Familie Beissel v. Gymnich gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 91 cm
Rheinischer Privatbesitz

Franz Hugo Edmund Beissel v. Gymnich¹⁹⁴⁹ (1729–1805), Sohn von Georg Anton Do- minikus Beissel v. Gymnich und Anna Maria Ludowika (geb. Freiin Raitz v. Frentz). Er heiratete 1754 Maria Anna Freiin v. Warsberg. Er war Reichsfreiherr zu Boulay, Herr zu Schmidheim, Frens, Empel, Merwyck, Mitherr zu Stolberg, Lauwenburg und Blens, kur- trierischer und kurkölnischer Geheimrat und Kämmerer. Er war zudem Oberamtmann zu Prüm, Schönecken und Schönberg, Mannrichter zu Prüm und Rat der reichsfreien Ritter- schaft am Niederrhein.

A-Frens-17 Maria Anna Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 151)

Ein Dreiviertelporträt in Frontalansicht, der Oberkörper ist leicht nach rechts geneigt, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue-graue Augen und gepudertes Haar, das den Kopf in kleinen

¹⁹⁴⁹ Ebd., S. 557 f.

symmetrisch arrangierten Locken umrahmt und hinten in langen Locken auf den Rücken fällt. Eine Locke ist über die rechte Schulter des Modells nach vorne gelegt. Ein blaues Band und rosa Blüten bilden den Haarschmuck. Sie trägt ein taubenblaues Kleid mit einem blauen Saum im Bereich des Dekolletés. Am Brustausschnitt und an den Ärmelsäumen ist der reiche Spitzenbesatz ihres Hemdes sichtbar. Ein graublauer Umhang umrahmt die Hüfte in einer bauschigen Draperie und bildet den Übergang zu einer Wolkenmasse, auf der das Modell lagert. Ein goldener Gürtel und ein Goldring vervollständigen ihrer Ausstattung. Den rechten Arm hat die Dargestellte leicht angewinkelt in den Schoß gelegt. Eine brennende Fackel in der Linken und ein Stern, der über den Kopf schwebt, kennzeichnen sie in der Rolle der Aurora. Die Komposition folgt dem Stich von René Gaillard nach dem Porträt der Königin Luise Ulrike v. Schweden als Aurora von Francois-Adrien Grasognon gen. Latinville.¹⁹⁵⁰ Der Hintergrund wird von einem Himmelsausschnitt in den Farben des Sonnenaufgangs eingenommen. In die obere linke Bildecke ist das Wappen der Familien Beissel v. Gymnich und Warsberg gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 91 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maria Anna Beissel v. Gymnich, geb. Freiin v. Warsberg¹⁹⁵¹ († 1795), Tochter von Karl Heinrich Freiherrn v. Warsberg und Anna Lioba (geb. Freiin v. Greiffenclau zu Vollrads). Sie heiratete 1754 Franz Hugo Edmund Beissel v. Gymnich.

A-Frens-18 Johanna Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 154)

Ein Dreiviertelporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist leicht nach links gerichtet. Die Dargestellte hat blaugraue Augen und braunes Haar, das in einer Flechte um den Hinterkopf gelegt und in kleinen Fransen in die Stirn frisiert ist. Eine längere Locke fällt auf die rechte Schulter des Modells. Die Dame trägt ein weißes Kleid mit halblangen Puffärmeln und Engageantes. Das V-förmige Dekolleté ist mit einer weißen Spitze besetzt. Tropfenförmige Ohringe vervollständigen ihre Ausstattung. Der rechte Arm der Dargestellten hängt locker neben dem Oberkörper nach unten. Die linke Hand ist vor die Brust gehoben und hält eine Rose. Der Hintergrund wird größtenteils von einem Laubbaum eingenommen, rechts weitet sich der Blick in eine Landschaft. In die obere linke Ecke des Bildes ist das Allianzwappen der Familien Beissel v. Gymnich und Freyberg-Hopferau gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 91 cm
Rheinischer Privatbesitz

Johanna Beissel v. Gymnich, geb. Freiin v. Freyberg-Hopferau¹⁹⁵² (1774–1803), Tochter von Friedrich Anton Freiherrn v. Freyberg-Hopferau und Maria Franziska (geb. Freiin Schenk v. Stauffenberg). Sie heiratete 1793 Franz Ludwig Karl Anton Beissel v. Gymnich.

¹⁹⁵⁰ Die Ausführung soll aus dem Jahr 1745 stammen, vgl. NORDIN 2009, S. 187 f.

¹⁹⁵¹ OIOTMAN Bd.1, S. 558.

¹⁹⁵² Ebd.

A-Frens-19 Franz Ludwig Karl Anton Graf Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 153)

Ein Dreiviertelporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und graues, kurzes lockiges Haar. Er trägt einen grünschwärzen Gehrock, eine schwarze Weste mit Revers, graue Hosen und ein weißes Hemd mit Vaternörderkragen und einer weißen Krawatte. Den rechten Arm hat das Modell auf einen beigegestellten Tisch abgestützt. Der linke Arm hängt locker seitlich des Oberkörpers herab. Die linke Hand streckt in einem grauen Handschuh und hält den rechten Handschuh zwischen Daumen und Zeigefinger. Der Hintergrund wird größtenteils von einer braun-grauen Wandfläche eingenommen, lediglich an linken Bildrand erscheint ein roter Vorhang. In die obere rechte Bildecke ist das Stammwappen der Familie Beissel v. Gymnich gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 91 cm
Rheinischer Privatbesitz

Franz Ludwig Karl Anton Graf¹⁹⁵³ Beissel v. Gymnich¹⁹⁵⁴ (1761–1837), Sohn von Franz Hugo Edmund Beissel v. Gymnich und Maria Anna (geb. Freiin v. Warsberg). Er heiratete in erster Ehe 1793 Johanna Freiin v. Freyberg-Hopferau und vermählte sich 1809 in zweiter Ehe mit Maria Magdalena v. Ritter zu Grünberg. Er war kurtrierischer Kämmerer, Hof- und Regierungsrat, Besitzer der Rittergüter Frens, Blens, Schmidtheim, Quadrath, Ichendorf und Boulay und wurde später Landrat des Kreises Bergheim.

A-Frens-20 Maria Magdalena Gräfin Beissel v. Gymnich, Ludwig Krevel, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 155)

Ein Dreiviertelporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und dunkelbraunes Haar, das in der Mitte gescheitelt und streng unter eine Spitzenhaube frisiert ist. Sie trägt ein weißes Kleid mit Spitzenbesatz im Brustbereich und an den Manschetten der enganliegenden, langen Ärmel und eine dunkle Pelerine mit Umlegekragen und Pagodenärmeln. Der rechte Arm der Dame ist seitlich des Oberkörpers ausgestreckt und auf einem beigegestellten Tisch mit grüner Tischdecke abgestützt. Der linke Arm ist vor dem Oberkörper angewinkelt. In der linken Hand hält sie in Höhe der Taille ein weißes Tuch. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, allerdings hinter dem Modell aufgehellt. In die obere linke Bildecke ist das Allianzwappen der Familien Beissel v. Gymnich und Grünstein gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 116 x 91 cm
Rheinischer Privatbesitz

¹⁹⁵³ Er wurde 1816 in den preußischen Grafenstand erhoben, vgl. GHdA Bd. 18, S. 46.

¹⁹⁵⁴ OIDTMAN Bd.1, S. 559 u. GHdA Bd. 18, S. 46.

Maria Magdalena Gräfin Beissel v. Gymnich, geb. Freiin v. Ritter zu Grünstein¹⁹⁵⁵ (1776–1850), Tochter von Karl Adolf Freiherr v. Ritter zu Grünstein und Maria Anna (geb. Freiin v. Pöllnitz). Sie heiratete 1809 Franz Ludwig Karl Anton Beissel v. Gymnich.

Bildnisse des Malers v. Bonin um ca. 1920

B-Frens-21 Franz-Karl Graf Beissel v. Gymnich, H. v. Bonin, undatiert, ca. 1920 (Abb. 495)

Ein reichliches, ovales Brustbild nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes, gescheiteltes, zurück gekämmtes Haar. Er trägt eine feldgraue Ulanka mit Stehkragen, schmaler, roten Paspelierung und geflochtenen Schulterstücken. Auf seiner linken Brust trägt er das Eiserne Kreuz und das Verwundetenabzeichen, im Knopfloch trägt er das Band des Eisernen Kreuzes. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, aber hinter dem Kopf des Modells aufgehellt. Auf der linken Seite des Bildes ist das Wappen der Familie Beissel v. Gymnich gemalt.

*Bezeichnet: H. v. Bonin
Öl auf Leinwand, 66 x 54,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Franz-Karl Hubert Maria Mathilde [so!] Graf Beissel v. Gymnich¹⁹⁵⁶ (1884–1959), Sohn von Otto Graf Beissel zu Gymnich und Auguste (geb. Freiin v. Künsberg). Er heiratete 1920 Ines Freiin v. Romberg. Er war Herr auf Frens und Blens und königlich preußischer Rittmeister.

B-Frens-22 Ines Gräfin Beissel v. Gymnich, H. v. Bonin, undatiert, ca. 1920 (Abb. 496)

Das Pendant zur vorigen Nummer. Ein reichliches, ovales Brustbild nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und blondes Haar, das nach hinten frisiert und in einer Flechte auf dem Kopf arrangiert ist. Sie trägt ein graues Kleid mit transparenten Ärmeln und einem schleierförmigen Besatz im Bereich des Dekolletés. Eine Halskette mit einem Perlenanhänger vervollständigt ihre Ausstattung. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, jedoch rechts des Kopfes aufgehellt. Auf der linken Seite des Bildes ist das Allianzwappen der Familien Beissel v. Gymnich und Romberg gemalt.

*Bezeichnet: H. v. Bonin
57 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 66 x 54,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

¹⁹⁵⁵ Ebd.

¹⁹⁵⁶ *GHdA Bd.65*, S. 311 u. *GHdA Bd. 18*, S. 47 f.

Ines Felicitas Irma Gräfin Beissel v. Gymnich, geb. Freiin v. Romberg¹⁹⁵⁷ (1901–1976), Tochter von Karl Freiherrn v. Romberg und Olga (geb. Retienne). Sie heiratete 1920 Franz-Karl Graf Beissel v. Gymnich.

B-Frens-23 Auguste Gräfin Beissel v. Gymnich, H. v. Bonin, undatiert, ca. 1920 (Abb. 497)

Ein Brustbild nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und graues Haar, das unter einem breitkrepigen, schwarzen Hut mit Schleierbesatz aufgesteckt ist. Sie trägt eine weiße Bluse, mit einem hochgeschlossenen Stehkragen und einem Spitzenbesatz im Bereich der Brust. Über ihren Schultern trägt das Modell eine schwarzbraune Pelzstola. Perlenohrringe und eine Goldbrosche, die auf einer Schleife unterhalb des Stehkragens befestigt ist vervollständigen ihre Ausstattung. Der graugrüne Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, das Allianzwappen der Familien Beissel v. Gymnich und Künsberg ist in die obere linke Bildecke gemalt. Aufgrund des Künstlers und des Entstehungszeitpunkts ist dieses Bild in einem engen Zusammenhang mit den B-Frens-21/22/24 und 24I zu sehen. Es handelt sich um eine Gruppe von Bildnissen, die um 1920 wohl anlässlich der Hochzeit von Franz Karl Beissel v. Gymnich und Ines Freiin v. Romberg entstanden.

*Bezeichnet: H. v. Bonin
55 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 64,5 x 53 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Auguste Gräfin Beissel v. Gymnich, geb. Freiin v. Künsberg¹⁹⁵⁸ (1854–1920), Tochter von Philipp Freiherrn v. Künsberg auf Syrgenstein und Anna (geb. Freiin v. Redwitz). Sie heiratete 1877 Otto Graf Beissel v. Gymnich.

B-Frens-24 Olga Freifrau v. Romberg, H. v. Bonin, undatiert, ca. 1910–1930 (Abb. 498)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gerichtet. Der Blick ist in Richtung des Betrachters gewendet. Die Dargestellte hat blaugraue Augen und braunes Haar, das breit und lose hochgerollt und am Hinterkopf aufgesteckt ist. Das gerade geschnittene Kleid mit V-Ausschnitt ist aus einem rosa Stoff gearbeitet, auf dem ein transparenter Schleierstoff aufliegt. Dieser Stoff ist silbern bestickt und an den Ärmeln in doppelten Volants gearbeitet. Über die Schultern der Dame ist eine Pelzstola gelegt. Eine Perlengarnitur bestehend aus einem Halsband und Ohrringen vervollständigt ihre Ausstattung. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, allerdings hinter dem Modell aufgehellt. Auf die linke Bildseite ist das Wappen der Familie Romberg gemalt. Aufgrund des Künstlers und des Entstehungszeitpunkts ist dieses Bild in einem engen Zusammenhang mit den B-Frens-21/22/23 und 24I zu sehen. Es handelt sich um eine Gruppe von Bildnissen, die um 1920 wohl anlässlich der Hochzeit von Franz Karl Beissel v. Gymnich und Ines Freiin v. Romberg entstanden.

¹⁹⁵⁷ Ebd.

¹⁹⁵⁸ GHdA Bd. 18, S. 47.

Bezeichnet: H. v. Bonin
Öl auf Leinwand, 83 x 62,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Olga Freifrau v. Romberg, geb. Retienne¹⁹⁵⁹ (1873–1927), Tochter von Eduard Retienne und Mathilde (geb. Rascher). Sie heiratete 1898 Karl Freiherrn v. Romberg.

B-Frens-24I Olga Freifrau v. Romberg, H. v. Bonin, undatiert, 1910–1930 (Abb. 499)

Eine Variante der vorigen Nummer. Ein ganz identisches Bild mit dem Unterschied, dass hier der rechte Arm des Modells leicht vor dem Bauch angehoben ist, wodurch die Hand der Dame sichtbar ist. Die Pelzstola wurde hier durch einen dunkelrosa Schleier ersetzt, der über dem Unterarm drapiert ist.

Bezeichnet: 59 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, Größe nicht ermittelt!
Rheinischer Privatbesitz

Ehegattenbildnisse in chronologischer Reihe

B-Frens-25 Franz Hugo Edmund (II.) Graf Beissel v. Gymnich, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1840 (Abb. 500)

Ein ganzfiguriges Porträt – stehend – nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaugraue Augen, braunes, rechts gescheiteltes Haar und einen Backen- und Kinnbart. Er trägt einen schwarzen Frack, mit einer schwarzen Weste und einem weißen Hemd mit einer breitgewickelten schwarzen Krawatte. Des Weiteren trägt er schwarze, lange Hose und schwarze Schuhe. Sein rechter Arm ist in die Hüfte gestützt und an der rechten Hand trägt er zwei Goldringe mit Edelsteinen. Der linke Arm ist seitlich des Oberkörpers nach unten gestreckt und auf einem beige gestellten Tisch mit roter Tischdecke abgestützt. Auf den Tisch befinden sich ein Brief und eine vergoldete Uhr. Am linken Bildrand erkennt man einen grünlichen Vorhang, ansonsten ist der braun-graue Hintergrund nicht weiter gekennzeichnet. Vor der roten Tischdecke, ungefähr auf der Höhe der Knie des Herrn und etwa zur Hälfte durch den rechten Bildrand angeschnitten, ist das Stammwappen der Familie Beissel v. Gymnich gemalt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 202,5 x 108 cm
Rheinischer Privatbesitz

Franz Hugo Edmund (II.) Graf Beissel v. Gymnich¹⁹⁶⁰ (1798–1863), Sohn von Franz Ludwig Karl Anton Graf Beissel v. Gymnich und Johanna (geb. Freiin v. Freyberg-Hopferau). Er heiratete in erster Ehe 1829 Maria Theresia Freiin v. Fürstenberg und vermählte sich in zweiter Ehe 1850 mit Maria Franziska Gräfin v. Borchgrave d'Altena. Er war Besitzer der Rittergüter Frens, Blens und Schmidtheim und preußischer Kammerherr. Da

¹⁹⁵⁹ GHdA Bd. 65, S. 311.

¹⁹⁶⁰ OIOTMAN Bd.1, S. 559.

seine beiden Ehen kinderlos blieben, setzte er seinen Neffen Otto Graf Beissel v. Gymnich (1851–1931) zum Erben ein.

B-Frens-26 Maria Theresia Gräfin Beissel v. Gymnich, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1840 (Abb. 501)

Das Pendant zur vorigen Nummer. Ein ganzfiguriges Porträt – stehend – nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Ihr Blick geht leicht rechts am Betrachter vorbei. Die Dargestellte hat graue Augen und dunkelblondes Haar, das in der Mitte gescheitelt und seitlich in Stöpsellocken gedreht ist. Sie trägt ein schwarzes Kleid mit diagonalen Steppnähten, die dem Verlauf des schulterfreien Dekolletés folgen. Das Kleid hat doppelt angesetzte Ärmel. Der erste Ärmel ist enganliegend und reicht bis zu den Handgelenken, wo er in einem schmalen, weißen Saum endet. Darüber ist unterhalb der Schulterpartie des Kleides – ähnlich einem Ropa-Ärmel – ein frontal geschlitzter Flügelärmel mit weißem Innenfutter angesetzt. Über die rechte Schulter des Modells und über ihrem Rücken ist eine weiße Spitzenstola drapiert, deren Enden zwischen den Armen und dem Oberkörper auf das Kleid fallen. Der linke Arm der Dame hängt locker seitlich des Oberkörpers hinunter. Der rechte Arm ist seitlich des Oberkörpers angewinkelt und oberhalb der Hüfte auf einem beige gestellten Möbelstück aufgestützt. Auf diesem reichgestalteten Schrank befindet sich eine beschlagene Kassetten. Eine Brosche mit Perlenbesatz und ein Goldring vervollständigen die Ausstattung der Dame. Im Hintergrund ist rechts am Bildrand, von diesem teilweise überschritten, ein grünlicher Vorhang zu sehen. Im oberen Bereich dieses Vorhangs ist das Allianzwappen der Familien Beissel v. Gymnich und Fürstenberg abgebildet, allerdings so, dass eine Hälfte des Beissel'schen Wappens mit dem Stoff nach hinten geschlagen und somit verdeckt ist.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 202,5 x 108 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maria Theresia Gräfin Beissel v. Gymnich, geb. Freiin v. Fürstenberg¹⁹⁶¹ (1800–1850). Sie heiratete 1829 Franz Hugo Edmund (II.) Graf Beissel v. Gymnich.

B-Frens-27 Lupold v. Abercron, NN. Beissel, undatiert, Mitte 20 Jh.¹⁹⁶² (Abb. 502)

Ein Brustbild nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen und dunkelblondes kurzes Haar, das er auf der linken Seite gescheitelt hat. Er trägt eine graugrüne Trachtenjoppe mit einem olivgrünen Stehkragen, dazu ein weißes Hemd mit einer roten Krawatte. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Abercron gemalt.

Bezeichnet: Beissel

¹⁹⁶¹ Ebd. und KETTEL 2006, S.99.

¹⁹⁶² Das Gemälde scheint nach einer Fotografie angefertigt worden zu sein, entsprechend bietet das Alter des Modells für seinen Entstehungszeitpunkt keinen genauen Anhaltspunkt. Die fotografische Vorlage stammt von der Mitte des 20. Jahrhunderts.

Öl auf Leinwand, 48,5 x 43,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Lupold v. Abercron¹⁹⁶³ (1925-), Sohn von Ernst Carl Magnus v. Abercron und Gisela (geb. v. Wedel). Er heiratete 1944 Olga Gräfin Beissel v. Gymnich.

B-Frens-28 Olga Auguste Maria Mathilde v. Abercron, NN. Beissel, undatiert, Mitte 20. Jh.¹⁹⁶⁴ (Abb. 503)

Ein Brustbild nach rechts, das Gesicht ist nach links geneigt und gewendet. Der Blick ist nach links gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und dunkelblondes Haar, das sie auf der linken Seite gescheitelt und in lockeren Wellen nach hinten frisiert hat. Sie trägt eine weiße Bluse, die unter einer gerade geschnittenen Schulterpartie in Falten gelegt ist. Eine schmale stabförmige Brosche vervollständigt ihre Ausstattung. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Bildecke ist das Wappen der Familie Beissel v. Gymnich gemalt. Das Bild ist in Bezug auf Format und Rahmung als Pendant zur vorigen Nummer anzusehen, in Haltung und Positionierung sind die Dargestellten jedoch nicht aufeinander bezogen. Auf Grund der lebhaften und spontanen Mimik der Dargestellten, dürfte die Vorlage zu diesem Gemälde eine Fotografie gewesen sein.

Bezeichnet: Beissel
Öl auf Leinwand, 48,5 x 43,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Olga Auguste Maria Mathilde v. Abercron, geb. Gräfin Beissel v. Gymnich¹⁹⁶⁵ (*1921), Tochter von Franz-Karl Graf Beissel v. Gymnich und Ines (geb. Freiin v. Romberg). Sie heiratete 1944 Lupold v. Abercron und brachte dadurch Schloss Frens an die Familie Abercron.

Einzelbildnisse in chronologischer Reihe

B-Frens-29 Friedrich Hubert Graf Beissel v. Gymnich, unbekannter Maler, undatiert, letztes Viertel 19. Jh.¹⁹⁶⁶ (Abb. 504)

Ein Brustbild leicht nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist nach rechts gerichtet. Der Dargestellte hat braun-graue Augen, graues, kurzes Haar, das er links gescheitelt hat und einen buschigen Backen- und Oberlippenbart. Die auf dem Porträt sichtbare Kleidung besteht aus einem schwarzen Anzug, einem weißen Hemd mit Stehkragen und schwarzem Binder und einem grauen Mantel mit Umle-

¹⁹⁶³ *Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 73 der Gesamtreihe: Adelige Häuser B, Bd. XIII., hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1980, S. 5.

¹⁹⁶⁴ Wie Anm. 1962.

¹⁹⁶⁵ GHdA Bd. 18, S. 48.

¹⁹⁶⁶ Zumindest muss die Vorlage für das Gemälde in dieser Zeit entstanden zu sein. Der Entstehungszeitpunkt des Gemäldes liegt wohl später.

gekragen und steigenden Revers. Der dunkelgraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Bildecke ist das Wappen der Familie Beissel v. Gymnich gemalt.

*Bezeichnet: 56 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 65 x 53 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Friedrich Graf Beissel v. Gymnich¹⁹⁶⁷ (1812–1881), Sohn von Franz Ludwig Karl Anton Graf Beissel v. Gymnich und Magdalena (geb. Freiin v. Ritter zu Grünstein). Er heiratete 1846 Charlotte Freiin Groß v. Trockau. Er war königlich preußischer Oberstleutnant.

B-Frens-30 Maria (Magdalena) Freifrau v. Dalwigk zu Lichtenfels, J. Miro, undatiert, ca. 1905–15 (Abb. 505)

Ein ovales reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet und leicht nach rechts geneigt. Der geht Blick in die Richtung des Betrachters. Die Dargestellte hat graue Augen und braunes Haar, das breit und lose hochgerollt und unter einem dunklen Hut mit breiter Krempe und weißem Federbesatz aufgesteckt ist. Sie trägt ein weißes Kleid mit einem schulterfreien Dekolleté und einem Schleierbesatz an den Ärmeln und am Brustausschnitt. Unterhalb der Brust ist an der rechten Seite des Modells ein Bouquet blauer Blumen (Veilchen?) befestigt. Eine Perlengarnitur bestehend aus einem zweireihigen Halsband und Ohrringen vervollständigt ihre Ausstattung. Der grüngraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

*Bezeichnet: J. Miro
Öl auf Leinwand, 83,5 x 65 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Maria (Magdalena) Freifrau v. Dalwigk zu Lichtenfels, geb. Gräfin Beissel v. Gymnich¹⁹⁶⁸ (1878–1918), Tochter von Otto Graf Beissel v. Gymnich und Auguste (geb. Freiin v. Künsberg). Sie heiratete 1904 Franz Maria Friedrich Klemens Freiherrn v. Dalwigk zu Lichtenfels.

B-Frens-31 Otto Graf Beissel v. Gymnich, Fritz Reusing, 1926 (Abb. 506)

Ein Ganzfigurenporträt – sitzend – nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts geneigt und im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaugraue Augen, graues kurzes Haar und einen grauen Oberlippenbart. Er trägt einen dreiteiligen, dunkelgrauen Anzug und ein weißes Oberhemd mit Klappenkragen. Um den Hals trägt eine unüberschaubare Anhäufung von Orden, weitere Orden sind auf der Brust zu erkennen. Das Modell sitzt auf einem frühbarocken Fauteuil, dessen Sitzfläche und Rückenlehne mit rotem Polster versehen und dessen Füße und Armlehnen aus Holz geschnitzt sind. Seine linke Hand ruht auf der Armlehne des Sessels. Die linke Hand ist auf dem linken Oberschenkel abgestützt. Im Bildhintergrund erkennt man die

¹⁹⁶⁷ GHdA Bd. 18, S. 46.

¹⁹⁶⁸ *Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 4 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser A, Bd. I., hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Glücksburg/ Ostsee 1952, S. 85.

Andeutung einer kassettierten Wandfläche. In die obere rechte Bildecke ist das Stammwappen der Familie Beissel v. Gymnich gemalt.

*Bezeichnet: Fr. Reusing 1926
61 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 148 x 100,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Otto Graf Beissel v. Gymnich¹⁹⁶⁹ (1851–1931), Sohn von Friedrich Graf Beissel v. Gymnich und Charlotte (geb. Freiin Groß v. Trockau). Er heiratete 1877 Auguste Freiin v. Künsberg. Er war Herr auf Frens, Blens und Schmidheim, Königlich preußischer Kammerherr, Landrat und Mitglied des preußischen Herrenhauses.

B-Frens-32 Margarete (Gretel) Gräfin Beissel v. Gymnich, W. Bü[?], 1931 (Abb. 507)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links geneigt und gewendet. Der Blick ist nach links gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und dunkelblondes Haar, das den Kopf in Locken umrahmt und auf Nackenhöhe geschnitten ist. Sie trägt ein taillenloses, rosafarbenes Kleid mit schmalen Trägerärmeln und – über ihre Unterarme gelegt – einen weißen Umhang aus transparentem Gewebe. Die Arme sind in den Schoß gelegt verschwinden aber vollständig unter dem schleierartigen Umhang. Eine Garnitur aus Perlenohrringen und einem Perlenhalsband vervollständigt ihre Ausstattung. Der graue Hintergrund ist, wie das ganze Gemälde, in sehr lockerem Duktus ausgeführt, wodurch ein pastellartiger Bildeindruck entsteht.

*Bezeichnet: W. Bü[?] Mainz [?] 31
Öl auf Leinwand, 86 x 68,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Margarete (Gretel) Gräfin Beissel v. Gymnich, geb. Maelzer¹⁹⁷⁰ (1893–1946), Tochter von Otto Maelzer und Ottilie (geb. Backhaus). Sie heiratete 1913 Franz Friedrich (Fritz) Graf Beissel v. Gymnich.

B-Frens-33 Gisbert Graf Beissel v. Gymnich auf dem Pferd „Toretta“ in Breitenstein¹⁹⁷¹, J. Homa [?], 1971 (Abb. 508)

Ein Reiterbildnis in ganzer Figur. Das Pferd und der Reiter im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick von Reiter und Pferd geht nach rechts. Der Dargestellte trägt eine grüne Uniform mit dunkelgrünen Aufschlägen, dunkelgrünem Kragen und Schulterstücken und Breeches. Schwarze Reitstiefel und ein grünes Schiffchen vervollständigen seine Ausstattung. Das braune Pferd hat eine Blesse. Im Hintergrund sind ein Waldrand und eine Wiese angedeutet. Das 1971 entstandene Bild dürfte nach einer Fotografie aus den 1940er Jahren entstanden sein.

Bezeichnet: J. Homa [?] 71

¹⁹⁶⁹ GHdA Bd. 18, S. 47.

¹⁹⁷⁰ Ebd.

¹⁹⁷¹ Laut schriftlichem Hinweis der Frau Olga v. Abercron (geb. Gräfin Beissel v. Gymnich) handelte es sich um ihr Pferd Toretta auf dem ihr Bruder in Breitenstein abgebildet ist.

6. Katalog der Bildnissammlung Abercron-Frens

Öl auf Leinwand, 58,5 x 49 cm
Rheinischer Privatbesitz

Gisbert Franz Hugo Otto Graf Beissel v. Gymnich¹⁹⁷² (1926–1945), Sohn von Franz-Karl Graf Beissel v. Gymnich und Ines (geb. Freiin v. Romberg). Er war Fahnenjunker und wird seit 1945 in Bromberg vermisst.

B-Frens-34 Egon Graf Beissel v. Gymnich, Hans Jörg Friedrich Karl Bernhard. v. Reppert-Bismarck, undatiert, 2. Hälfte 20 Jh. (Abb. 509)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick geht links am Betrachter vorbei. Der Dargestellte hat braune Augen und blondes, kurzes Haar, das auf der linken Seite gescheitelt ist. Die Kleidung besteht aus einer khakibraunen Uniform aus Hemd, Jacke und Krawatte. Er trägt verschiedene militärische Auszeichnungen, unter anderem das Eiserne Kreuz und eine Frontflugschleife an der Brust befestigt. In das Knopfloch ist ein schwarz-, weiß- und rotgestreiftes Ordensband eingezogen. Die Schulterstücke sind aus einem hellen Material gearbeitet, wobei sich nicht sagen lässt, ob der Maler Gold, Silber oder ein helles Beige meinte. Der Hintergrund des Bildes wird von einem bewölkten Himmel eingenommen. Das Gemälde ist wohl nach einer Fotografie posthum angefertigt worden.

Bezeichnet: v. Reppert-Bismarck
Öl auf Leinwand, 74 x 52,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Egon Franz Joseph Mathilde [so!] Graf Beissel v. Gymnich¹⁹⁷³ (1922–1943), Sohn von Franz-Karl Graf Beissel v. Gymnich und Ines (geb. Freiin v. Romberg). Er war Leutnant der Luftwaffe und fiel 1943 bei Vibo Valentia.

B-Frens-35 Karl Freiherr v. Romberg, Fritz Reusing, 1900 (Abb. 510)

Ein Dreiviertelporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen, blondes kurzes Haar, das er gescheitelt und nach hinten gekämmt hat und einen Oberlippenbart mit nach oben gewirbelten Spitzen. Er trägt eine Husarenuniform, bestehend aus einem grünen Attila mit fünf goldenen Schnüren, polnischem Aufschlag und ungarischem Knoten, außerdem roten Reithosen mit Goldstickerei. Über dem Attila trägt er ein goldenes Bandelier und auf seiner linken Brust einen goldenen, medaillenförmigen Orden an einem gelben Band. Der rechte Arm des Modells hängt locker neben dem Oberkörper nach unten. Die rechte Hand steckt in einem weißen Handschuh und hält eine rote Mütze mit schwarzem Besatz und einer weißen Feder. Der linke Arm ist in Höhe der Hüfte auf dem Knopf des Säbels abgestützt. Der Daumen der linken Hand ist im Griff des Säbels eingehakt. Die Finger der Hand halten einen weißen Handschuh. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In der oberen linken Bildecke hebt sich monochrom der Wappen der Familie Romberg ab.

Bezeichnet: Fr. Reusing Ddf. 1900

¹⁹⁷² GHdA Bd. 18, S. 49.

¹⁹⁷³ Ebd., S. 48.

78 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 131,5 x 88 cm
Rheinischer Privatbesitz

Karl Freiherr v. Romberg¹⁹⁷⁴ (1865–1934), Sohn von Gisbert Freiherrn v. Romberg und Sophie (geb. Freiin v. Boeselager). Er heiratete 1898 Olga Retienne. Er war königlich preußischer Rittmeister und Ehrenritter d. souveränen Malteserritterordens.

B-Frens-36 Wohl Olga Freifrau v. Romberg, Max Usadel, 1901 (Abb. 511)

Ein reichliches Dreiviertelporträt nach rechts, das Gesicht ist nach links geneigt. Der Blick geht links am Betrachter vorbei. Die Dargestellte hat blaugraue Augen und braunes Haar, das breit und lose hochgerollt und unter einem grünen Hut mit breiter Krempe und reichem Federbesatz aufgesteckt ist. Sie trägt ein grünes, zweiteiliges Kostüm bestehend aus einem schlankgeschnittenen, langen Bahnenrock, der sich unterhalb des Knies weitet und einem jackenartigen Oberteil mit Stehkragen und Manschetten. Sowohl der Stehkragen als auch die Manschetten sind zweifach mit Litzen gefasst und mit Zierknöpfen besetzt. Die Front des Oberteils ist ebenfalls mit Litzen und Zierknöpfen versehen. Das breite fallende Revers der Jackenbluse läuft im Bereich der Hüfte in Spitzen aus. Eine lange Goldkette mit einem Kruzifix, Perlenohrringen und goldenen Fingerringe vervollständigen ihre Ausstattung. Der linke Arm des Modells hängt locker neben dem Oberkörper nach unten. In der linken Hand hält sie ein Paar brauner Handschuhe und den Griff eines Schirms. Dieser ist zusammengefaltet und seitlich des Rockes auf den Boden gestützt. Der rechte Arm ist angewinkelt. Die rechte Hand steckt in einem braunen Pelzmuff, den die Dame an ihre rechte Wange gedrückt hält. Der Hintergrund ist in einem hellen Beige gehalten, das im oberen Bereich gräulich unten rosa abgetönt ist. Der Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: Max Usadel pxt
Dusseldorf 1901
76 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 123,5 x 74,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität der Dargestellten konnte noch nicht einwandfrei geklärt werden. Aufgrund der großen Ähnlichkeit dürfte es sich allerdings um Olga Freifrau v. Romberg (1873–1927) handeln. Vergleiche auch die Nummer (B-Frens-24 und 24I).

B-Frens-37 Eduard Retienne, Carl Flamm, 1914 (Abb. 512)

Ein Kniestück – sitzend – nach links, das Gesicht ist leicht nach links geneigt und gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen, weißes Haar mit einer Stirnglatze und einen langen Oberlippen- und Kinnbart. Er trägt einen grüngrauen, dreiteiligen Anzug und ein weißes Oberhemd. Beide Arme des Modells ruhen auf den geschnitzten Armlehnen eines Sessels. Die rechte Hand hängt locker über

¹⁹⁷⁴ GHdA Bd. 65, S. 311.

den Rand der Armlehne hinunter. Mit der linken Hand umfasst der Herr den Knauf der anderen Armlehne. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

*Bezeichnet: Carl Flamm 1914
77 [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 114 x 94 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Eduard Retienne¹⁹⁷⁵, er war der Vater von Olga Freifrau v. Romberg.

Gruppenbildnisse

B-Frens-38 Die Stolberger Brautwerbung, unbekannter Maler, ca. 1650 (Abb. 513)

Ein umfangreiches Gruppenbildnis mit sechs, ganzfigurig abgebildeten Personen, zwei Hunden und einem Pferd in einem Garten mit Architekturlandschaft. Im Zentrum des Bildes steht der Bräutigam Ferdinand Freiherr Raitz v. Frenz mit dem Körper und dem Gesicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Er hat braune Augen, blondes schulterlanges Haar und einen schmalen Oberlippenbart. Er trägt zu einer schwarzen Hongreline mit silbernem Tressenbesatz, ein weißes Hemd mit Umlegekragen und Dolde, dessen gebauschten Ärmel mit Rüschenmanschetten an den Unterarmen sichtbar sind. Des Weiteren besteht seine Kleidung aus Rockhosen mit Silberlitzen und beigen Becherstiefeln. Quer über seinem Oberkörper ist ein reichbesticktes Baudrier mit Wehrgehänge gelegt. Ein schwarzer Hut mit geschwungener, breiter Krempe und reichem Federbesatz und ein spanisches Rohr vervollständigen seine Ausstattung. Das linke Bein des Herrn ist als Spielbein leicht nach vorne gesetzt. Das rechte Bein ist das Standbein und tritt in den verschatteten Hintergrund. Seinen linken Arm hat er seitlich des Oberkörpers nach unten ausgestreckt, zwischen den gespreizten Fingern der linken Hand hält er das spanische Rohr. Sein rechter Arm ist ebenfalls ausgestreckt. Mit der rechten Hand hat er die Rechte seiner Verlobten ergriffen. Links im Bild ist die Verlobte mit ihrer Zofe und einem Schoßhund abgebildet. Odilia Maria v. Efferen sitzt auf einem Stuhl, dessen Konstruktion unter einer silberblauen Draperie und dem weiten Kleid der Dame verschwindet. Ihr Körper ist nach rechts, ihr Gesicht im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes Haar, das an den Seiten in gelockte Puffs frisiert und am Hinterkopf zu einem Knoten aufgesteckt und mit einer Perlenschnur geschmückt ist. Das weiße Seidenkleid ist mit breiten Goldlitzen gesäumt und hat weite, blaue, halblange Ärmel. Im Bereich ihrer Unterarme sind die gebauschten Puffärmel und Rüschenmanschetten ihres Hemdes zu erkennen. Ein Perlenhalsband, Agraffen, die am Saum des Dekolletés befestigt und Perlenschüre, die um die Arme des Modells gelegt sind vervollständigen ihre Ausstattung. Ihre linke Hand ruht auf ihrem Oberschenkel, die rechte Hand hat sie zu ihrem Verlobten erhoben, der sie in seiner Rechten hält. Hinter Odilia Maria v. Efferen steht am linken Bildrand ihre Zofe. Ihr Körper ist nach rechts, das Gesicht im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und schwarzes Haar, das unter einem dunklen Kopftuch nach hinten frisiert ist. Sie trägt ein gelbes Kleid mit dreiviertellangen Ärmeln, einem breiten, weißen Fallkragen und weißen Manschetten. Ihre Arme

¹⁹⁷⁵ Ebd.

hat sie vor dem Oberkörper angewinkelt. Ihre linke Hand ruht auf dem Handrücken der rechten Hand. In der rechten Hand hält sie einen schwarzen Hut mit silbernen Stickereien, Schleifen und Federbesatz. Zu ihren Füßen, im Vordergrund des Bildes, sitzt ein braunweiß gefleckter Schoßhund, dessen Blick auf den Betrachter gerichtet ist. Die linke Figurengruppe ist vor einer Architekturkulisse wiedergegeben, von der der Ansatz einer Säule auf einem Postament und eine Wandfläche zu erkennen sind. Eine gebauschte, rote Draperie mit dem Allianzwappen der Familien Raitz v. Frentz und Efferen zu Stolberg ist wie ein Baldachin zwischen die Architekturteile platziert. Die gegenüberliegende Figurengruppe ist vor einer Gartenlandschaft mit bewölktem Himmel abgebildet. In der schmalen Lücke zwischen der zentralen Person, des Ferdinand Freiherrn Raitz v. Frentz und seinem Gefolge auf der rechten Bildseite erkennt man im Hintergrund einen Springbrunnen. Dieser besteht aus einem Bassin, einer balusterförmigen Stütze, einer Schale und hat als Bekrönung einen Putto, der aus einer Muschel eine Fontäne speit. Das Gefolge des Freiherrn besteht aus einer bewegten Gruppe von drei Männern, einem Hund und einem Pferd. In der vordersten Ebene sieht man einen jungen Mann, der in Laufstellung nach links gerichtet ist. Sein Oberkörper ist nach vorne geneigt und wie das Gesicht von der Seite gesehen. Der Blick des jungen Mannes ist auf die Braut gerichtet. Er hat blondes lockiges Haar, das ihm bis auf die Schultern reicht. Er ist mit einer roten Herrenpauke, die an den Säumen reich mit Zierschleifen besetzt ist, rosa Canons und helle Becherstiefel bekleidet. Dazu trägt er ein beiges Wams mit langen schwarzgestreiften Ärmeln, das eng am Körper anliegt und am unteren Saum ebenfalls mit Zierschleifen besetzt ist. Der linke Arm ist nach vorne ausgestreckt und in der linken Hand hält er die Leine eines Windhundes. Dieser läuft im gestreckten Lauf auf den Freiherrn zu und wendet den Kopf zum Pagen zurück. Der rechte Arm des Pagen weist in die Bildtiefe, wo der Oberkörper eines schwarzen Pferdes das Zentrum der rechten Figurengruppe bildet. Das Tier ist im Profil, in steigender Haltung mit dem Kopf zur rechten Seite des Bildes wiedergegeben. Während vor dem Pferd, der junge Mann mit dem Jagdhund platziert ist, rahmen das Tier links und rechts zwei weitere Männer ein. Zwischen dem Pferd und der zentralen Figur des Bräutigams steht, mit dem Körper nach links gewendet, ein Mann mit braunen Augen, braunem Haar und einem braunen Oberlippenbart. Sein Kopf ist über seine linke Schulter nach rechts gedreht, der Blick ist auf das Pferd gerichtet, dessen Zaumzeug er in seiner linken Hand hält. Der rechte Arm ist seitlich des Oberkörpers ausgestreckt und hält eine Reitgerte. Seine Kleidung besteht aus einem roten Wams, unter dem ein weißes Hemd mit Umlegekragen sichtbar ist und einer roten Pluderhose. Rechts, vom Bildrand teilweise überschritten, ist der dritte Mann aus dem Gefolge platziert. Seine Kleidung entspricht der des Vorgängers, doch sind an den Unterarmen die gebauschten Ärmel und Rüschenmanschetten seines weißen Hemdes sichtbar. Der Dargestellte hat ebenfalls braune Augen und braunes, schulterlanges Haar. Er blickt links zum Pferdekopf empor, wobei er seinen Kopf leicht nach rechts geneigt hat. Der linke Arm ist seitlich an den Oberkörper gedrückt, der Unterarm vor den Schoß geführt. Der rechte Arm des Mannes ist vor dem Oberkörper angewinkelt. Seine rechte Hand ruht zwischen dem Oberkörper und dem linken Ellenbogen. Allem Anschein nach hält er mit beiden Armen etwas in seine Seite gestützt, doch ist nicht auszumachen, um welchen Gegenstand es sich dabei handelt. Das umfangreiche Gruppenbildnis ist von ungewöhnlicher Qualität und Größe und das Thema der Brautwerbung in den untersuchten Sammlungen völlig singulär.

*Bezeichnet: 24 [alte Inventarnummer]
 Öl auf Leinwand, 219 x 346 cm
 Rheinischer Privatbesitz*

6. Katalog der Bildnissammlung Abercron-Frens

Das große Gruppenporträt zeigt die Brautwerbung des Ferdinand Freiherrn Raitz v. Frenzt¹⁹⁷⁶, Sohn v. Adolf Sigismund Freiherrn Raitz v. Frenzt und Maria Catharina (geb. v. Velbrück) um die Odilia Maria v. Efferen zu Stolberg¹⁹⁷⁷ (†1684), Tochter von Adolf Hans Dietrich v. Efferen zu Stolberg und Wilhelmina Gertrud (geb. v. Metternich zu Zievel). Die Eheschließung erfolgte 1648. Der Überlieferung nach wollte sich Odilia Maria v. Efferen nur mit einem Spanier verheiraten, weshalb Ferdinand Raitz v. Frenzt bei der Brautwerbung in spanischer Hoftracht erschien.

B-Frens-39 Franz Hugo Edmund (II.) Graf Beissel v. Gymnich und seine Gemahlin, unbekannter Maler, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 514)

Ein Doppelporträt, die Dame steht links der Bildmittelachse im Vordergrund. Ihr Körper ist leicht nach rechts, das Gesicht im Halbprofil nach rechts gewendet und leicht nach rechts geneigt. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Sie hat blaugraue Augen und blondes Haar, das in der Mitte gescheitelt, über den Schläfen in gelockte Puffs frisiert und auf dem Kopf zu einem abstehenden fächerförmigen Dutt eingeschlagen ist. Sie trägt ein grünes Kleid mit keulenförmigen Ärmeln, die im oberen Bereich weitgebauscht sich zu den Handgelenken hin verjüngen. Das weite V-förmige Dekolleté ist durch einen blusenförmigen Einsatz mit einer gefälten Krause geschlossen. Goldene Armbänder, eine Goldbrosche mit einem roten Edelstein und dazu passende Ohrringe vervollständigen ihre Ausstattung. In ihrer rechten Hand hält die Dame einen aufgespannten, beigen Sonnenschirm mit Fransen, dessen Stiel auf ihrer rechten Schulter ruht. Der linke Arm ist nach unten gestreckt. Mit der linken Hand streichelt sie den Kopf eines der Hunde, die das Paar begleiten. Der Gatte – Franz Hugo Edmund – ist leicht rechts von der Bildmittelachse platziert. Sein Körper ist nach links, das Gesicht im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Er hat blaue Augen, dunkelblondes kurzes Haar und einen Backenbart. Er trägt einen dunklen Frack mit Umlegekragen und Revers und ein Hemd mit Vaternörderkragen und einer breitgewickelten, schwarzen Krawatte. Diagonal über den Oberkörper ist der Gurt einer Jagdtasche geführt und über seiner linken Schulter hängt ein Jagdgewehr¹⁹⁷⁸. Seinen linken Arm hat er um die Schulter seiner Frau gelegt, der rechte Arm ist neben dem Oberkörper angewinkelt. In seiner rechten Hand hält er einen grünen Hut mit Federbesatz. In der rechten unteren Bildecke befindet sich eine Gruppe von drei Hunden. Der Hund, dessen Kopf von der Gräfin liebkost wird, ein Tier, welches auf den Betrachter blickt und ein weiteres, das an seinem Herrn aufspringt und seine Vorderpfoten in dessen Hüfte drückt. Links im Bild befindet sich ein gemauerter Sockel mit dem Allianzwapen der Familien Beissel v. Gymnich und Fürstenberg. Auf diesem Sockel ist ein rotes Tuch drapiert. Der Bildhintergrund wird von einer Landschaft eingenommen, rechts neben dem Herrn erkennt man Schloss Schmidheim.

Bezeichnet: 75 [alte Inventarnummer]

Öl auf Leinwand, 88 x 78,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

¹⁹⁷⁶ OIOTMAN Bd.12, S. 408.

¹⁹⁷⁷ OIOTMAN Bd.5, S. 41.

¹⁹⁷⁸ Es handelt sich bei dem Gewehr laut mündlicher Mitteilung des Freiherrn v. Geyr zu Schweppenburg um einen Drilling.

Franz Hugo Edmund (II.) Graf Beissel v. Gymnich¹⁹⁷⁹ (1798–1863), Sohn von Franz Ludwig Karl Anton Graf Beissel v. Gymnich und Johanna (geb. Freiin v. Freyberg-Hopferau). Er heiratete in erster Ehe 1829 Maria Theresia Freiin von Fürstenberg und vermählte sich in zweiter Ehe 1850 mit Maria Franziska Gräfin v. Borchgrave d'Altena. Er war Besitzer der Rittergüter Frens, Blens und Schmidtheim und preußischer Kammerherr. Da seine beiden Ehen kinderlos blieben, setzte er seinen Neffen Otto Graf Beissel v. Gymnich (1851–1931) zum Erben ein. Hier ist er mit seiner ersten Gattin Maria Theresia, geb. Freiin v. Fürstenberg (†1850) abgebildet.

B-Frens-40 Franz Egon Graf v. Fürstenberg-Stammheim mit seiner Familie, unbekannter Maler, undatiert, zweites Viertel 19. Jh.¹⁹⁸⁰ (Abb. 515)

Ein Gruppenporträt, bestehend aus dem Elternpaar, einem Kleinkind und einem Hund. Im Vordergrund steht fast frontal zum Betrachter die Mutter, Paula Gräfin v. Fürstenberg-Stammheim (geb. Freiin v. Romberg). Sie hat den Kopf leicht nach links geneigt. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Sie hat blaue Augen, das schwarze Haar ist in der Mitte gescheitelt und auf dem Kopf zu einer asymmetrischen Hochfrisur aus drei glatten, eingeschlagenen Haarpartien arrangiert. Sie trägt ein blauchangierendes Kleid, dessen Ärmel im oberen Bereich weitgebauscht sind, die aber am Unterarm enganliegen und in weißen Manschetten münden. Das schulterfreie Dekolleté des Kleides wird durch einen blusenartigen Einsatz mit einer gefälten Halskrause geschlossen. Über ihrer rechten Armbeuge ist ein rotes Tuch drapiert. Eine Goldbrosche mit einem roten Edelstein und tropfenförmigen Perlen, ein Fingerring und Perlenohrringe vervollständigen ihre Ausstattung. Auf ihren Armen hält sie ein Kleinkind, das seinem Blick ebenfalls auf den Betrachter gerichtet hat. Das Kind hat blaue Augen, es trägt eine Rüschenhaube und ein weißes Hemdchen mit Rüschenbesatz. Mit seiner linken Hand ergreift das Kind die Brosche der Mutter. Der Vater – Franz Egon Freiherr v. Fürstenberg-Stammheim – ist aus der Bildmittelachse nach links gerückt hinter die anderen Personen platziert. Sein Körper ist nach rechts gewendet, das Gesicht im Halbprofil ebenfalls nach rechts gedreht. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Er hat braune Augen, braunes kurzes Haar, das über der Stirn leicht in die Höhe gekämmt ist und einen braunen Backenbart. Er trägt einen braunen Frack mit Umlegekragen und Revers, eine helle Weste mit Stehkragen und ein weißes Hemd mit Vatermörderkragen und einer schwarzen, breitgewickelten Krawatte. Seinen linken Arm hat der Herr in die Hüfte gestemmt. Die linke Körperhälfte ist durch seine Gemahlin verdeckt. In der unteren linken Bildecke ist ein Hund zu sehen, dessen Kopf leicht erhoben auf das Kind gerichtet ist. Im Hintergrund ist auf der linken Seite das Schloss Stammheim zu sehen. Die rechte Seite des Bildes wird durch eine Mauerkante eingenommen, auf der das Wappen der Familie Fürstenberg angebracht ist.

Bezeichnet: nicht ermittelt

¹⁹⁷⁹ OIDTMAN Bd.1, S. 559 f.

¹⁹⁸⁰ Die neunzackige Grafenkrone über dem Allianzwapen stand der Familie erst 1840 mit der Erhebung in den preußischen Grafenstand zu. Folgt man dieser Argumentation, kann das Bild frühestens 1842 (Geburt der Tochter Isabella) entstanden sein, da vorher keine Kinder der Familie im passenden Alter waren. Aufgrund der Kleidung, insbesondere der bauschigen Kleiderärmel, dem hohen Haaraufbau der Dame und dem jugendlichen Äußeren des Ehepaares ist das Bild allerdings eher in die Zeit von 1835 zu datieren. Die Datierungsfrage lässt sich insofern nicht schlüssig klären.

7. Katalog der Bildnissammlung Wüllenweber-Myllendonk

Öl auf Leinwand, 89,5 x 70,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Das Familienporträt zeigt Franz Egon Graf v. Fürstenberg-Stammheim¹⁹⁸¹ (1797–1859), den Sohn¹⁹⁸² des Theodor Hermann Adolf Freiherrn v. Fürstenberg und Sophie (geb. Dalwigk zu Lichtenfels) und seine Gattin Paula, geb. Freiin v. Romberg¹⁹⁸³ (1805–1891), die Tochter von Gisbert Freiherrn v. Romberg und Caroline (geb. Freiin v. Boeselager zu Heessen). Das Paar heiratete 1829. Es konnte nicht ermittelt werden, welches ihrer sechs Kinder hier abgebildet wurde.

7. Katalog der Bildnissammlung Wüllenweber-Myllendonk

Porträts der Familie Ostein

B-Myllendonk-1 Johann Friedrich Karl Graf v. Ostein, Erzbischof und Kurfürst v. Mainz, Bischof v. Worms, Vogt zu Myllendonk, unbekannter Maler, undatiert, drittes Viertel 18. Jh. (Abb. 516)

Ein reichliches Kniestück – sitzend – nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weißgepuderte Stutzperücke. Seine Kleidung besteht aus einem weiten, roten Kurfürstenmantel, ein bläuliches Beffchen und dem Brillantpektoral der Erzbischöfe v. Mainz. Er sitzt auf einem reich verzierten, rotgepolsterten Sessel, in dessen Rückenlehne das Wappen des Kurfürsten geschnitzt ist. Seine rechte Hand hat er vor dem Oberkörper angewinkelt und berührt mit den Daumen und Zeigefinger das Brustkreuz. Der linke Arm ist locker zur Seite ausgestreckt. Die linke Hand ruht auf einem seitlichen Tisch. Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger sind leicht abgespreizt, die Handinnenfläche weist zum Betrachter. Auf dem Tisch befinden sich eine juwelengeschmückte Mitra und ein Kurfürstenhut, der allerdings keinen Perlenbesatz aufweist. Den Hintergrund bildet ein nicht genauer gekennzeichnete Innenraum. An der linken Seite des Bildes ist der untere Teil einer Säule sichtbar. Die linke obere Bildecke wird durch einen grünlichen Vorhang mit Goldfransen abgeschlossen.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, Größe: nicht ermittelt
Rheinischer Privatbesitz

Johann Friedrich Karl Graf v. Ostein¹⁹⁸⁴ (1689–1763), war der Sohn von Johann Franz Sebastian Freiherrn v. Ostein und Anna Charlotte Maria (geb. Freiin v. Schönborn). Er wurde 1743 zum Erzbischof und Kurfürsten zu Mainz und 1756 zum Bischof zu Worms gewählt.

¹⁹⁸¹ Zu seiner Person und die Erhebung in den preußischen Grafenstand vgl. GHdA Bd. 18, S. 170.

¹⁹⁸² *Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 27 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser A, Bd. IV., hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1962, S. 79.

¹⁹⁸³ GHdA Bd. 18, S. 170.

¹⁹⁸⁴ OIOTMAN Bd.11, S. 585.

B-Myllendonk-2 Johann Friedrich Carl Maximilian Graf v. Ostein, Herr zu Myllendonk, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1760 (Abb. 517)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weißgepuderte Zopfperücke. Seine Kleidung besteht aus einem roten Justaucorps mit breiten Aufschlägen und reichen Goldstickereien an den Säumen und aus einer silbernen Weste mit einem Muster aus Goldranken und Blumen mit violetten Blüten. Die Weste ist nur im unteren Bereich zugeknöpft, so dass das Spitzenjabot des weißen Hemds zu erkennen ist. Die weiße Halsbinde ist zusätzlich mit den Enden der schwarzen Haarschleife umbunden. Der Hintergrund wird größtenteils von Architektur eingenommen. Auf der rechten Seite erkennt man die Basis eines Pfeilers und ganz am rechten Rand des Bildes einen Landschaftsausschnitt.

*Bezeichnet: Rückseitig:
Graf v. Ostein
Öl auf Leinwand, 82 x 64 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Johann Friedrich Carl Maximilian Graf v. Ostein¹⁹⁸⁵ (1735–1809), war der Sohn von Johann Franz Heinrich Carl Sebastian Graf v. Ostein und dessen erster Gemahlin Maria Caroline Josefe Johanna (geb. Gräfin v. Berlepsch). Seit 1759 war er mit Maria Anna Luise Kämmerer von Worms, Freiin v. Dalberg verheiratet. Durch seine Mutter gelangte die Familie Ostein an die Herrschaft Myllendonk, deren Besitzer er bis zu Verkauf an die v. Märcken (1803) blieb.

B-Myllendonk-3 Maria Anna Luise Gräfin v. Ostein, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1760 (Abb. 518)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und gepudertes, Haar, das in kleinen horizontalen Locken eng am Kopf anliegend nach hinten frisiert ist. Sie trägt ein Kleid, bestehend aus einem goldenen Mieder mit reichen Stickereien und einer silberblauen Juppe. Die Ärmel sind gänzlich mit Spitzenvolants besetzt und das weite ovale Dekolleté ist einem Spitzenbesatz gerahmt. Der Schmuck besteht aus einer Garnitur aus Brillanten und blauen Juwelen. Es handelt sich dabei um einen großen Brustschmuck, Ohrringe und eine Aigrette. Ein Halsband aus Spitzenvolants vervollständigt ihre Ausstattung. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

*Bezeichnet: Rückseitig:
Gfn. v. Ostein
geb. v. Dalberg
Öl auf Leinwand, 82 x 64 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Maria Anna Luise Gräfin v. Ostein, geb. Kämmerer von Worms, Freiin v. Dalberg¹⁹⁸⁶ (1739–1805), war die Tochter von Friedrich Anton Christoph Freiherrn v. Dalberg und

¹⁹⁸⁵ Ebd., S. 586.

¹⁹⁸⁶ Ebd.

Sophie (geb. Wambolt von Umstadt). Seit 1759 war sie mit Johann Friedrich Carl Maximilian Graf v. Ostein verheiratet.

Porträts der Familie Märcken

B-Myllendonk-4 Franz Rudolf v. Märcken, unbekannter Maler, undatiert, drittes Viertel 18. Jh. (Abb. 519)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine weißgepuderte Zopfperücke. Seine Kleidung besteht aus einem silbernen Justaucorps mit goldenen Stickereien, einem weißen Hemd mit Jabot und Rüschenmanschetten und einer weißen Halsbinde. Um seine Schultern ist ein voluminöser, dunkelroter Samtumfang drapiert, dessen grünes Innenfutter im Bereich seines rechten Arms sichtbar wird. Mit seiner linken Hand fixiert das Modell den von seiner rechten Schulter herab wallenden Umhang vor seiner Brust. Seinen rechten Arm hat er in die Hüfte gestemmt. Der dunkle Hintergrund lässt keine weiteren Details erkennen. In die obere rechte Bildecke ist das Wappen der Familie von Märcken gemalt.

*Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 89,5 x 72 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Johann Anton Franz Rudolf v. Märcken¹⁹⁸⁷ (1700–1781), war der Sohn von Simon Rudolf v. Märcken und Catharina Judith (geb. Petersen zu Steinbüchel). In erster Ehe seit 1728 mit Isabella v. d. Hecke¹⁹⁸⁸ verheiratet. In zweiter Ehe heiratete er 1767 Anna Margaretha Elisabeth Philippine¹⁹⁸⁹ Wüllenweber. Er war kaiserlicher, kurkölnischer Rat, kurmainzischer wirklicher Hofkammerrat, kurkölnischer Vogt zu Neersen, Anrath, Donk und Zoppenbroich und gräflich Ostein'scher Amtmann zu Myllendonk.

B-Myllendonk-5 Maria Isabella v. d. Hecke, unbekannter Maler, undatiert, Mitte 18. Jh. (Abb. 520)

Ein Halbfigurenporträt leicht nach links, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes Haar, das zu ergrauen beginnt und nach hinten frisiert ist. Das Haar ist fast vollständig von einem feinen, schwarzen Schleier verdeckt. Sie trägt ein goldbraunes Kleid mit breiten silberweißen Schleifen an der Front und Engageantes an den halblangen Ärmeln. Um ihre Schultern und über ihre Oberarme ist ein blauer Umhang mit weißem Innenfutter und goldgesticktem Saum drapiert. Links im Bildvordergrund ist die Rückenlehne eines roten gepolsterten Sessels zu erkennen. Die rechte Hand der Dame ruht auf der Lehne des Sessels, während sie mit ihrer linken Hand den Saum den Umhang hält. Einziger Schmuck

¹⁹⁸⁷ LICHTENBERG, Josef: „Jean Justin Lefort auf Haus Dücker bei Oedt und seine Sippe“, in: *Heimatsbuch des Landkreises Kempen-Krefeld*, Bd. 19, 1968, S. 160–169, hier S. 166 f.

¹⁹⁸⁸ OIDTMAN, Ernst von: *Genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, 10. Bd.: Mappe 765–831, Lövenich-Mirman* (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Nr. 78), Köln 1996, S. 131, dort als Gattin irrtümlich eine Isabella von der Reck.

¹⁹⁸⁹ Ebd., als zweite Gattin irrtümlich eine Elise Josephina v. Wüllenweber.

ist ein Fingerring an der rechten Hand. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Bildecke ist das Allianzwappen der Familie Märcken/v. d. Hecke gemalt.

Bezeichnet: nicht bezeichnet
Öl auf Leinwand, Größe nicht ermittelt
Rheinischer Privatbesitz

Maria Isabella v. Märcken, geb. von der Hecke¹⁹⁹⁰ (1687–1766). Sie war die Witwe des 1727 verstorbenen Heinrich Weydenhorst, Vogt zu Neersen und Anrath und heiratete 1728 in zweiter Ehe Johann Anton Franz Rudolf v. Märcken.

B-Myllendonk-6 Anna Margaretha Elisabeth Philippine v. Märcken mit einem Kleinkind, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1768–1774 (Abb. 521)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und gepudertes, zu einer Hochfrisur arrangiertes Haar, das mit Blüten, Brillantaigretten und einer Perlenschur geschmückt ist. Sie trägt ein blaues Kleid mit Rüschsäumen am Dekolleté und seitlich des Mieders. An der Vorderseite des Mieders sowie an den halblangen Ärmel des Kleides sind blau-silberne Schleifen befestigt. Auf die Unterarme der Dame fallen breite Engageantes. Vor der Dame auf der linken Seite des Bildes sitzt auf einem roten Kissen ein Kleinkind mit einer weißen Haube, das lediglich mit einem weißen Tuch bedeckt ist. Das Kind blickt nach rechts und ergreift mit seiner linken Hand eine der Schleifen am Kleid seiner Mutter. Diese stützt es mit ihrem rechten Unterarm im Rücken. Die rechte Hand umfasst sanft die rechte Schulter des Babys. Der linke Arm der Mutter ist leicht angewinkelt und liegt auf dessen Beinen, wobei die geöffnete Hand in Richtung des Kindes zeigt. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, lediglich hinter dem Rücken der Dame erahnt man auf der rechten Bildseite die Rückenlehne eines gepolsterten Stuhls.

Bezeichnet: Rückseitig:
Frau Amtmann & Geheimrath von Märcken geheiratet 1768
Öl auf Leinwand, 97 x 72 cm
Rheinischer Privatbesitz

Anna Margaretha Elisabeth Philippine Lichtschlag, verw. v. Märcken, geb. v. Wüllenweber¹⁹⁹¹ (1744–1819), war die Tochter von Johann Peter Wüllenweber und Maria Christine (geb. Kox/ Cocks). In erste Ehe war sie, seit 1767, mit Franz Rudolf v. Märcken verheiratet. Im Jahr 1782 heiratete sie Joseph Lichtschlag.

B-Myllendonk-7 Anna Margarethe Elisabeth Philippine v. Märcken, geb. v. Wüllenweber, Hermann Josef Greuter zugeschrieben, um 1784 (Abb. 522)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gerichtet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und gepudertes

¹⁹⁹⁰ LICHTENBERG 1968, S. 167.

¹⁹⁹¹ Ebd., S. 167 f.

Haar, das den Kopf in einer großen Lockenmasse rahmt und in einzelnen, längeren Locken auf die Schultern und in den Nacken fällt. Sie trägt einen hellen Hut mit einer breiten Krempe, die am Rand mit braunem Pelz besetzt ist. Das grüne Hutband passt zu ihrem Kleid – einer dreiteiligen Garnitur – bestehend aus einem grünen Rock und einer grünen Jacke, mit langen Ärmeln, Goldstickereien an den Säumen und goldenen Knöpfen. Die Jacke ist nur im Bereich der Brust zusammengehakt und vorne durch einen starken Abstich geöffnet, so dass eine rote Weste mit Goldsäumen und Goldknöpfen sichtbar wird. Sowohl die Jacke als auch die Weste haben große keilförmige Revers, die das Dekolleté im unteren Bereich rahmen aber nicht in einen Kragen übergehen. Ein weißer, gefalteter Fallkragen umrahmt das gesamte Dekolleté. An ihrer Hüfte trägt die Dame eine Taschenuhr und Berlocken. An ihrer linken Hand befinden sich zwei Brillantringe. Ihre rechte Hand ruht auf der Lehne eines Stuhls mit einem rosa und grün gestreiften Rückenpolster. In der linken Hand hält sie den Griff eines Spazierstocks oder Sonnenschirms. Vor dem Stuhl, der links im Bild zu sehen ist, befindet sich noch ein Tisch mit grauer Tischplatte. Eine gräuliche Draperie nimmt den Großteil des Hintergrundes ein, der ansonsten nicht weiter gekennzeichnet ist. In die obere linke Ecke ist das Wappen der Familie Wüllenweber gemalt.

Bezeichnet: nicht bezeichnet
Öl auf Leinwand, 86,5x 68,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Anna Margarethe Elisabeth Philippine Lichtschlag, verw. v. Märcken, geb. v. Wüllenweber.¹⁹⁹² (1744–1819), war die Tochter von Johann Peter Wüllenweber und Maria Christine (geb. Kox). In erste Ehe war sie verheiratet mit Franz Rudolf v. Märcken. Später heiratete sie Joseph Lichtschlag.

B-Myllendonk-8 Josef Lichtschlag, Hermann Josef Greuter zugeschrieben, letztes Viertel d. 18. Jh. (Abb. 523)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weißgepuderte Zopfperücke. Seine Kleidung besteht aus einem fliederfarbenen Justaucorps mit Goldstickereien an den Säumen und einem Umlegekragen. Darunter trägt das Modell eine weiße Weste mit einer bunten Blumenstickerei an der Knopfleiste. Das obere Drittel der Weste steht offen und lässt das Spitzenjabot des weißen Hemds und eine weiße Halsbinde erkennen. An den Handgelenken sieht man die Spitzenmanschetten des Hemds. Links im Vordergrund des Bildes erkennt man die Rückenlehne eines vergoldeten Lehnstuhls mit rot und grün gestreifter Polsterung. Seinen rechten Arm hat der Herr seitlich des Oberkörpers angewinkelt. Mit dem rechten Unterarm stützt er sich auf die Stuhllehne. Sein linker Arm ist in die Hüfte gestemmt. Im Mittelgrund erkennt man auf der rechten Bildseite eine Tischplatte mit einem Buch. Im Hintergrund links befindet sich eine Draperie. Der braune Hintergrund auf der rechten Seite ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: Rückseitig:
Joseph Lichtschlag königl. preuß. Friedensrichter

¹⁹⁹² Ebd., S. 167 f.

*gest. zu Myllendonck 11. März im 86 Jahre
Öl auf Leinwand, 73,5 x 61 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Joseph Anton Franz Lichtschlag¹⁹⁹³ (1746–1831), war der Sohn von Johannes Lichtschlag und Anna Margaretha (geb. Wilberg). Seit 1782 war er verheiratet mit Anna Margaretha Elisabeth Philippine verw. v. Märcken, geb. Wüllenweber. Er war Einnehmer und Rentmeister zu Myllendonk (1769–1773), Amtmann zu Myllendonk (1782–1797) und Friedensrichter zu Neersen (1807–1821).

B-Myllendonk-9 Franz Gottfried v. Märcken als junger Mann, Hermann Josef Greuter, 1784 (Abb. 524)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weißgepuderte Zopfperücke. Seine Kleidung besteht aus einem hellbeigen Justaucorps mit Umlegekragen und Säumen aus goldenem Tressenbesatz. Seine Weste ist mit blauen und weißen Querstreifen gemustert und endet auf der Brust oberhalb der Knöpfe in reversartigen Umschlägen. Das weiße Hemd mit einem Spitzenjabot, endet unterhalb des Kinns in Kragenecken und wird durch eine weiße Halsbinde geschlossen. Sein rechter Arm ist seitlich des Oberkörpers angewinkelt. In der rechten Hand hält er einen Spazierstock. Der andere Arm ist vor dem Oberkörper angewinkelt und mit der Hand in die Weste geschoben. Im Hintergrund ist eine Landschaft mit einer Kirche zu erkennen.

*Bezeichnet: Rückseitig:
F. G. von Märken
Öl auf Leinwand, 35 x 27,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Johannes Joseph Franz Gottfried v. Märcken¹⁹⁹⁴ (1768–1833), war der Sohn von Franz Rudolf v. Märcken und Anna Margarete Elisabeth Philippine (geb. Wüllenweber). Er war seit 1796 kurkölnischer Regierungsrat, Oberrichter und Kreisdirektor in Köln (1810–1814), Landrat des Kreises Gladbach (1816–1833) und Besitzer v. Schloss Myllendonk, welches er 1803 zusammen mit seinen Geschwistern seinem Stiefvater Joseph Lichtschlag kaufte¹⁹⁹⁵.

B-Myllendonk-10 Caroline Jordans, geb. v. Märcken, Hermann Josef Greuter, 1784 (Abb. 525)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und gepudertes Haar, das den Kopf in einer großen Lockenmasse rahmt und in einzelnen, längeren Locken auf die Schultern und in den Nacken fällt. Sie trägt einen hellen Hut mit einer breiten Krempe, die am Rand mit braunem Pelz besetzt ist. Zusätzlich

¹⁹⁹³ Ebd., S. 168.

¹⁹⁹⁴ Ebd., S. 167.

¹⁹⁹⁵ Ebd., S. 162.

7. Katalog der Bildnissammlung Wüllenweber-Myllendonk

ist der Hut mit einer seegrünen Schleife dekoriert. Das Kleid ist farblich auf die Schleife abgestimmt und hat halblange Ärmel. Es besteht aus einem Manteau, der sich seitlich über den Hüften bauscht und aus einer Jupe, die vorne unter dem Manteau zur Geltung kommt und ebenfalls in seegrün gehalten ist. Das Kleid ist an den Säumen und an den Ärmeln mit einer weißen Fransenborte besetzt. An der Hüfte ist ein Anhänger (Berlocke) mit einer Uhr befestigt. Die Handgelenke hat das Modell vor der Hüfte übereinandergelagt. In ihrer rechten Hand hält sie ein kleines Buch, zwischen dessen Seiten sie ihren Mittelfinger zur Markierung gelegt hat. Ihr einziger Schmuck besteht neben der Berlocke aus einem schwarzen Stoffarmband mit einem Porträtmedaillon, das sie an ihrem rechten Handgelenk trägt. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: Rückseitig:

C. von Märcken

Öl auf Leinwand, 35 x 27 cm

Rheinischer Privatbesitz

Caroline Luise Eleonore Franziska Josepha Jordans, geb. v. Märcken¹⁹⁹⁶ (1770–1844), war die Tochter von Franz Rudolf v. Märcken und Anna Margaretha Elisabeth Philippine (geb. Wüllenweber). Seit 1792 war sie mit Joseph Jordans verheiratet.

B-Myllendonk-11 Constanze Le Fort als junges Mädchen, Hermann Josef Greuter, 1784 (Abb. 526)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und gepudertes Haar, das den Kopf in einer großen Lockenmasse rahmt und in einzelnen, längeren Locken auf die Schultern und in den Nacken fällt. Sie trägt einen hellen Hut mit einer breiten Krempe, die am Rand mit braunem Pelz besetzt ist. Die rosa Hutschleife ist farblich auf ihr Kleid abgestimmt. Dieses besteht aus einem Manteau, der sich seitlich über den Hüften bauscht und aus einer Jupe, die unter dem Manteau zur Geltung kommt und ebenfalls in rosa gehalten ist. Das Kleid ist an den Säumen und an den Ärmeln mit einer weißen Fransenborte besetzt. An der Hüfte ist ein Anhänger (Berlocke) mit einer Uhr befestigt. Die Handgelenke hat das Modell vor der Hüfte überkreuzt. In ihrer rechten Hand hält sie den Griff eines Sparzierstocks oder eines Sonnenschirms. Ihr Schmuck besteht aus zwei schwarzen Stoffarmbändern und einem Medaillon, welches sie an einem schwarzen Band um den Hals trägt. Im Hintergrund des Bildes ist eine Landschaft mit dem Schloss Myllendonk zu erkennen.

Bezeichnet: Rückseitig:

C. ne von Märcken

Öl auf Leinwand, 35 x 27,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Wilhelmine Constanze Maria Josepha Le Fort, geb. v. Märcken¹⁹⁹⁷ (1771–1816), war die Tochter von Franz Rudolf v. Märcken und Anna Margarete Elisabeth Philippine (geb. Wüllenweber). Sie heiratete 1804 Justin Leopold Le Fort.

¹⁹⁹⁶ Ebd., S. 167.

¹⁹⁹⁷ Ebd., S. 164 u. 167.

B-Myllendonk-12 Johanna v. Pranghe als junges Mädchen, Hermann Josef Greuter, 1784 (Abb. 527)

Ein reichliches Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und blondes leicht gepudertes Haar, das offen über ihre Schultern nach hinten gelegt ist. Sie trägt einen hellen Hut mit einer breiten Krempe und einer blauen Hutschleife die farblich zu ihrem Kleid passt. Dieses besteht aus einem Manteau, der sich seitlich über den Hüften bauscht und aus einer blauen Jupe, die unter dem Manteau zur Geltung kommt. Das Kleid ist an den Säumen und an den Ärmeln mit weißen Fransenborten besetzt. An der Hüfte ist ein Anhänger (Berlocke) mit einer Uhr befestigt. In ihrem linken Arm trägt sie einen schwarzen Schoßhund, dem sie mit der rechten Hand dem Kopf streichelt. Ihr Schmuck besteht aus einem schwarzen Stoffarmband mit einem Medaillon. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: H. Greuter f. 1784

Rückseitig:

J. de Märcken

Öl auf Leinwand, 35,5 x 27 cm

Rheinischer Privatbesitz

Johanna Margaretha Ambrosina Josepha Elisabeth v. Pranghe, geb. v. Märcken¹⁹⁹⁸ (1773–1858), war eine Tochter von Franz Rudolf v. Märcken und Anna Maria Elisabeth Philippine (geb. Wüllenweber). Sie heiratete 1794 Ferdinand v. Pranghe.

B-Myllendonk-13 Jean Justin Leopold Lefort, Kopie von Fanny Freiin Raitz v. Frenz, ca. 1905 (Abb. 528)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und trägt eine gepuderte Zopfperücke. Die sichtbare Kleidung besteht aus einem dunklen Justaucorps mit großen goldenen Knöpfen, einem weißen Hemd mit Spitzenjabot und einer weißen Halsbinde. Der braungraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: Rückseitig zwei aufgeklebte Zettel:

1. *Kopiert von der Urenkelin Freiin Fanny Raitz v. Frenz (1876[...]) um das Jahr 1905*

2. *Jean Justin Leopold Lefort*

geb. Bourmont, 17.0.1775

gest. als Domäneneinzieher (im französischen Dienst)

zu Viersen/ Niederrhein

im Dückerhaus/ Oedt am

15.7.1808 (Jagdunfall)

Öl auf Leinwand, 50 x 39 cm

Rheinischer Privatbesitz

¹⁹⁹⁸ Ebd., S. 167.

7. Katalog der Bildnissammlung Wüllenweber-Myllendonk

Jean Justin Leopold Le Fort/ Lefort¹⁹⁹⁹ (1775–1808), war der Sohn von Jean Baptist Le Fort und Marguerite Françoise (geb. Mengin). Er war seit 1804 mit Constanze v. Märcken verheiratet und zwischen 1802 und 1808 Domänenempfänger zu Viersen.

Porträts der Familie Wüllenweber

B-Myllendonk-14 Johann Peter Wüllenweber, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 529)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes, lockiges, schulterlanges Haar. Er trägt einen roten Justaucorps mit weißem Innenfutter, ein weißes Hemd mit Rüschenmanschetten und eine Krawatte *à la Steinkerque*. Über seinen linken Arm ist ein Umhang drapiert. Auf dem dunklen Hintergrund lassen sich keine weiteren Details ausmachen.

Bezeichnet: Rückseitig:

Peter von Märcken

[...] Capitän

N 8

Öl auf Leinwand, 80 x 65,5cm

Rheinischer Privatbesitz

Johann Peter Wüllenweber²⁰⁰⁰ (1690–1769), war der Sohn von Heinrich Wüllenweber und Maria Margareta (geb. Siepman). Er vermählte sich in erster Ehe mit Isabella Wilhelmine v. Beaulieu (†1734) und in zweiter Ehe seit 1738 mit Maria Christina Kox. Er war Gerichtsschreiber der Herrlichkeit Neersen und Anrath und Rentmeister zu Hülsdonk.

B-Myllendonk-15 Isabella Wilhelmine Wüllenweber, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 530)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und dunkelbraunes Haar, das in symmetrischen Locken in die Höhe frisiert und in einer langen Locke von hinten über die rechte Schulter des Modells nach vorne gelegt ist. Sie trägt ein silbernes Kleid mit gebauschten Ärmeln. Im Bereich des Dekolletés ist der Rüschenbesatz ihres Hemdes zu sehen. Ein schwarzer Umhang ist über ihre rechte Schulter gelegt und bauscht sich hinter ihrer linken Schulter in die Höhe. Im dunklen Hintergrund sind keine weiteren Details zu erkennen.

Bezeichnet: Rückseitig:

Von Märcken

gebohrene Freijnn

von Beoley

¹⁹⁹⁹ Ebd., S. 160–169.

²⁰⁰⁰ Ebd., S. 167.

Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm
Rheinischer Privatbesitz

Isabella Wilhelmine Wüllenweber, geb. v. Beaulieu²⁰⁰¹ (†1734), sie war die erste Frau von Johann Peter Wüllenweber.

B-Myllendonk-16 Johann Peter Wüllenweber, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 531)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes, gelocktes, schulterlanges Haar. Er trägt einen grauen Justaucorps und eine weiße Krawatte. Hinter seiner rechten Schulter und über seinem rechten Unterarm ist ein rost-roter Umhang drapiert. Im Hintergrund sind ein Himmel und Baumkronen zu erkennen. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

Bezeichnet: Rückseitig:
J. P. v. Wüllenweber
1769 †
Öl auf Leinwand, 77 x 60,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Johann Peter Wüllenweber²⁰⁰² (1690–1769), war der Sohn von Heinrich Wüllenweber und Maria Margareta (geb. Siepman). Er vermählte sich in erster Ehe mit Isabella Wilhelmine v. Beaulieu (†1734) und in zweiter Ehe seit 1738 mit Maria Christina Kox. Er war Gerichtsschreiber der Herrlichkeit Neersen und Anrath und Rentmeister zu Hülsdonk.

B-Myllendonk-17 Maria Christine v. Wüllenweber, G. A. Reiners, 1751 (Abb. 532)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht leicht nach rechts gewendet. Der Blick leicht nach links gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und weißgepudertes Haar, das in kleine Locken frisiert ist und längeren Locken in den Nacken fällt. Sie trägt ein silbernes Kleid mit einem goldbraunen Stecker und einem Besatz aus Perlen- und Juwelenaggraffen. Ein hellblauer Umhang mit rotem Innenfutter ist über die linke Schulter und den linken Arm der Dame drapiert. Das andere Ende des Umhangs liegt mit dem sichtbaren Innenfutter nach außen gewendet über ihrem rechten Unterarm. Im Hintergrund sind ein Himmelsausschnitt und Baumkronen zu erkennen. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

Bezeichnet: Rückseitig:
ÆTATIS 45
1751
G. A. Reiners pinxit
M. Ch. v. Wüllenweber geb. Cocks
2te Frau des J. P. v. W Großmutter
von Theodor gest. 1894

²⁰⁰¹ Ebd., S. 167.

²⁰⁰² Ebd.

7. Katalog der Bildnissammlung Wüllenweber-Myllendonk

Öl auf Leinwand, 77 x 60 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maria Christina Wüllenweber, geb. Kox/Cocks²⁰⁰³ (†1782), war die Tochter des Johann Heinrich Kox/Cocks und Elisabeth (geb. zum Deeren)²⁰⁰⁴. Seit 1738 war sie mit Johann Peter Wüllenweber verheiratet.

B-Myllendonk-18 Joseph Theodor Freiherr v. Wüllenweber, Lambert Hastenrath, 1859 (Abb. 533)

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist leicht zur Seite geneigt und leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen, braunes leicht ergrautes Haar und braune Wangenbärte (Favoris). Er trägt einen schwarzen Rock, eine rote Weste, ein weißes Hemd mit einem Stehkragen und eine schwarze Krawatte. Die Krawatte ist mehrmals um den Hals geschlagen und vor dem Hals mit einem schlichten Knoten gebunden, die beiden Enden sind in den Ausschnitt der Weste gesteckt. Im Vordergrund des Bildes erkennt man links eine Tischplatte auf die der Herr seinen angewinkelten rechten Unterarm stützt. Einziges Schmuckstück ist ein goldener Ring an der rechten Hand. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Bildecke ist das Wappen der Familie Wüllenweber gemalt.

Bezeichnet: L. Hastenrath 1859

Rückseitig:

Jos. Th. Freiherr von Wüllenweber-Myllendonck 1857

geb. zu Kreyenburg 22.Oct 1806 gest. zu Myllendonck 24.Juni 1894

Sohn von Jos. Freiherr v. Wüllenweber u. M. Theresia Freiin von Dwingelo Lotten

Öl auf Leinwand, 76,5 x 63 cm

Rheinischer Privatbesitz

Theodor Maria Konstantin Clemens Franz Joseph Freiherr v. Wüllenweber²⁰⁰⁵ (1806–1894), war der Sohn von Johann Heinrich Joseph Freiherrn v. Wüllenweber und Maria Theresia (geb. v. Dwingelo zu Lotten). Seit 1832 war er mit Elisabeth Konstantine Le Fort, der Erbin von Schloss Myllendonk verheiratet.

B-Myllendonk-19 Elisabeth Konstantine v. Wüllenweber, Lambert Hastenrath, 1857 (Abb. 534)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und braunes, gescheiteltes Haar, das in Wellen gelegt über die Ohren nach hinten frisiert und am Hinterkopf aufgesteckt ist. Eine Spitzenhaube mit roten und weißen Bändern rahmt den Hinterkopf. Die Dame trägt ein weinrotes Kleid und ein schwarzes Seidencape mit weißem Spitzen-

²⁰⁰³ Ebd.

²⁰⁰⁴ *Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 88 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser, Bd. XIV., hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1986, S. 517, hier wird als ihre Mutter Maria Christina Gevelman genannt.

²⁰⁰⁵ LICHTENBERG 1968, S. 165 u. 168.

saum. Das Dekolleté ist durch einen weißen Spitzenschal verdeckt, der unterhalb des Halses durch eine runde Brosche zusammengehalten wird. Zwei Ringe und ein schwarzes Stoffarmband mit Spitzenbesatz und einem Porträtmedaillon vervollständigen ihre Ausstattung. Die Arme sind vor dem Schoß angewinkelt. Sie blättert in einem kleinen Buch. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Bildecke ist das Wappen der Familie Le Fort gemalt.

Bezeichnet: L. Hastenrath fec. 1857

Rückseitig:

Elise Freifrau v. Wüllenweber geb. Le Fort geb. 1806

gest. 5 Juli Myllendonck 1857

Öl auf Leinwand, 76,5 x 63 cm

Rheinischer Privatbesitz

Elisabeth Henriette Christine Margarete Konstantine Hubertine Josephine Freifrau v. Wüllenweber, geb. Le Fort²⁰⁰⁶ (1806–1857), war die Tochter von Jean Justin Leopold Le Fort und Constantia (geb. v. Märcken). Seit 1832 war sie mit Joseph Theodor Freiherrn v. Wüllenweber verheiratet.

B-Myllendonk-20 Francisca Lichtschlag zu Myllendonk, Lambert Hastenrath, 1865 (Abb. 535)

Ein reichliches Halbfigurenporträt – sitzend – nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gerichtet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und braunes, gescheiteltes Haar, das unter einer Haube mit weißen Rüschen, schwarzem Spitzenbesatz und violetten Schleifen am Hinterkopf aufgesteckt ist. Sie trägt ein schwarzes Seidenkleid mit einem längsgesteppten Oberteil und tief angesetzten Puffärmeln, die bis zur Mitte des Unterarms reichen. Der untere Bereich der Arme und die Handgelenke sind mit den gebauschten Ärmeln und Rüschenmanschetten einer weißen Bluse bedeckt. Ein weißer Spitzenkragen rahmt den Halsausschnitt. Die Enden der violetten Schleife, mit der die Haube unter dem Kinn festgebunden ist, sind mit einer Brosche am Spitzenbesatz des Halsausschnitts befestigt. Beide Arme sind leicht angewinkelt und ruhen im Schoß der Dame. In ihrer linken Hand hält sie ein weißes Taschentuch. Sie sitzt auf einem rot gepolsterten Armlehnstuhl. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: L. Hastenrath 1865

Rückseitig:

Frln Francisca Lichtschlag

zu Myllendonck

geb. 28/4 1783

gest. 12/5 1871

Öl auf Leinwand, 77 x 63 cm

Rheinischer Privatbesitz

Maria Franziska Josepha Anna Elisabeth Christine Lichtschlag²⁰⁰⁷ (von Myllendonk) (1783–1871), war die Tochter von Joseph Lichtschlag und Anna Margareta Elisabeth

²⁰⁰⁶ Ebd., S. 164 f.

²⁰⁰⁷ Ebd., S. 168.

7. Katalog der Bildnissammlung Wüllenweber-Myllendonk

Christine (verw. v. Märcken, geb. v. Wüllenweber). Sie blieb unverheiratet und wird noch heute von der Familie mit ihrem Kosenamen als „Tante Tiss“ bezeichnet.

B-Myllendonk-21 Joseph Theodor Freiherr v. Wüllenweber, Laurenz Schäfer, 1898 (Abb. 536)

Ein reichliches Brustbild leicht nach links, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick geht nach rechts am Betrachter vorbei. Der Dargestellte hat blaue Augen, graues, kurzes Haar und einen Wangenbart (Favoris). Der trägt einen schwarzen Anzug mit einer schwarzen Weste. Dazu ein weißes Oberhemd mit einem schwarzen Binder. Auf der linken Brust der Anzugsjacke sind der Rote –Adler-Orden und der Kronen-Orden befestigt. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Ecke des Bildes ist das Wappen der Familie Wüllenweber gemalt.

Bezeichnet: L. Schäfer, Dssf. 1898

Rückseitig:

Freiherr Jos. Theodor von Wüllenweber

zu Myllendonk

**22. Okt. 1806*

†24. Juni 1894

Öl auf Leinwand, 72,5 x 59,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Theodor Maria Konstantin Clemens Franz Joseph Freiherr v. Wüllenweber²⁰⁰⁸ (1806–1894), war der Sohn von Johann Heinrich Joseph Freiherrn v. Wüllenweber und Maria Theresia (geb. v. Dwingelo zu Lotten). Seit 1832 war er mit Elisabeth Konstantine Le Fort, der Erbin von Schloss Myllendonk verheiratet.

B-Myllendonk-22 Max Joseph Freiherr v. Boeselager, Karl Rickelt, 1906 (Abb. 537)

Ein reichliches Brustbild leicht nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist nach rechts gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen, graues Haar mit zurückgehendem Ansatz und einen langen Vollbart. Er trägt einen grauen zweiseitigen Anzug, ein weißes Oberhemd mit verdeckter Knopfleiste und einen schwarzen Mantel mit fallendem Revers. Der dunkelbraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere rechte Bildecke ist das Wappen der Familie Boeselager gemalt.

Bezeichnet: Karl Rickelt München

Myllendonk Weihnachten 1906

Öl auf Leinwand, 68 x 50,2 cm

Rheinischer Privatbesitz

Maximilian Joseph Friedrich Maria Hubertus Freiherr v. Boeselager²⁰⁰⁹ (1830–1896), war der Sohn von Friedrich Freiherrn v. Boeselager und Gudula (geb. Comitti). Seit 1860 war er mit Fanny Freiin v. Wüllenweber verheiratet.

²⁰⁰⁸ Ebd., S.165 u. 168.

²⁰⁰⁹ GHdA Bd.4 1952, S. 28.

B-Myllendonk-23 Fanny (Franziska) Freifrau v. Boeselager, Karl Rickelt 1909 (Abb. 538)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und hellblondes Haar. Das Haar ist gescheitelt, über den Ohren nach hinten frisiert und am Hinterkopf aufgesteckt. Sie trägt ein schwarzes Kleid mit einem hochgeschlossenen Kragen, der in einer angedeuteten weißen Halskrause ausläuft. Die Ärmel des Kleides sind längsgeschlitzt, so dass das weißsilberne Innenfutter und die schwarzen Ärmel des Untergewandes sichtbar werden. Der Schmuck besteht aus einem Halsband, dessen Glieder abwechselnd punziert oder mit blaugrünen Steinen besetzt sind. Diese plattenförmigen Elemente sind mit jeweils drei kurzen Ketten verbunden. Dazu trägt die Dame eine Brosche mit einem blauen Edelstein im Zentrum und einem Rand aus Perlen. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Bildecke ist das Allianzwappen der Familie Boeselager/ Wüllenweber gemalt.

*Bezeichnet: Karl Rickelt München
Köln Weihnachten 1909*

*Rückseitig:
Fanny Freifrau von Böselager-Peppenhoven
geborene Freiin von Wüllenweber-Myllendonck
geboren zu Schloss Myllendonck 23. Nov 1834
Öl auf Leinwand, 68 x 50,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Fanny (Franziska) Konstantia Karolina Josepha Elisabetha Klementine Freifrau v. Boeselager, geb. Freiin v. Wüllenweber²⁰¹⁰ (1834–1918), war die Tochter von Joseph Theodor Freiherrn v. Wüllenweber und Elisabeth Konstantine (geb. Le Fort). Seit 1860 war sie mit Max Joseph Freiherrn v. Boeselager verheiratet. Sie war die Besitzerin von Schloss Myllendonk

B-Myllendonk-24 Hugo Freiherr v. Wüllenweber, Karl Rickelt, 1906 (Abb. 539)

Ein ovales, reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graubraune Augen, braunes kurzes Haar und einen buschigen braunen Oberlippenbart. Er trägt einen schwarzen Rock, ein weißes Hemd mit Stehkragen und einen schwarzen Binder. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die rechte Bildhälfte ist das Wappen der Familie Wüllenweber gemalt.

*Bezeichnet: Karl Rickelt 1906
Öl auf Leinwand, 71,5 x 57 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Hugo Theodor Joseph Hubert Maria Freiherr v. Wüllenweber²⁰¹¹ (1856–1910), war der Sohn von Franz Joseph Freiherrn v. Wüllenweber und Adolphine (geb. Freiin Raitz von Frenzt). Seit 1890 war er mit Elise Freiin v. Boeselager verheiratet. Er war königlich

²⁰¹⁰ LICHTENBERG 1968, S. 165.

²⁰¹¹ GHdA Bd. 88, S. 518.

preußischer Premier-Leutnant im Kaiserin-Augusta-Regiment und Bürgermeister von Korschenbroich.

B-Myllendonk-25 Elise (Elisabeth) Freifrau v. Wüllenweber, Karl Rickelt, 1906 (Abb. 540)

Ein ovales, reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und braunes nach hinten frisiertes und am Hinterkopf aufgestecktes Haar. Die trägt ein blaues Kleid mit Puffärmeln. Das V-förmige Dekolleté ist mit einem Spitzeneinsatz bis zum Hals geschlossen und am Hals mit einer blauen Halsschleife geschmückt. Unterhalb dieser Schleife ist eine juwelengeschmückte Brosche befestigt. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Oben links im Bild ist das Allianzwappen der Familien Wüllenweber/ Boeselager wiedergegeben.

*Bezeichnet: Karl Rickelt Weihnachten 1906
Öl auf Leinwand, 71 x 57 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Elise (Elisabeth) Karoline Anna Franziska Maria Josepha Huberta Freifrau v. Wüllenweber, geb. Freiin v. Boeselager²⁰¹² (1865–1940), war die Tochter von Max Joseph Freiherrn v. Boeselager und Fanny (geb. Freiin v. Wüllenweber). Seit 1890 war sie verheiratet mit Hugo v. Wüllenweber.

B-Myllendonk-26 Theodor Freiherr v. Wüllenweber, T. Kohl, 1946 (Abb. 541)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist leicht nach links geneigt und gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen, einen grauen Oberlippenbart. Sein Haar ist unter einem hellgrünen Tirolerhut verborgen. Er trägt ein weißes Hemd mit Klappenkragen, ein grünes Jackett mit aufgesetzten Brusttaschen und Hornknöpfen und eine in verschiedenen Grüntönen gestreifte Krawatte. Der linke Arm des Modells ist nach oben angewinkelt, mit seiner linken Hand umfasst er den Lauf eines doppelläufigen Jagdgewehrs. Er trägt eine goldene Armband Uhr und am Revers seines Jacketts ist ein silberner Anstecker in Form eines Eichenblatts befestigt. Der linke Hintergrund des Bildes wird von einer roten Draperie eingenommen. Auf der rechten Bildseite erkennt man im Hintergrund das Schloss Myllendonk. In die obere linke Bild-ecke ist das Wappen der Familie Wüllenweber gemalt.

*Bezeichnet: T. Kohl 1946
Öl auf Leinwand, 68 x 50,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Theodor Franz Servus Sixtus Aloysius Maria Joseph Hubertus Freiherr v. Wüllenweber²⁰¹³ (1892–1940), war der Sohn von Hugo Freiherrn v. Wüllenweber und Elise (geb. Freiin v. Boeselager). Er heiratete 1934 Elisabeth Bruß.

²⁰¹² GHdA Bd. 4, S. 29.

²⁰¹³ GHdA Bd. 88, S. 518.

Einzelporträts

B-Myllendonk-27 Emmerich Krey, unbekannter Maler, undatiert, letztes Drittel des 18. Jh. (Abb. 542)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und gepudertes Haar, das über den Ohren gelockt und hinten mit einer schwarzen Schleife zu einem Zopf gebunden ist. Er trägt einen blaugrauen Justaucorps mit goldenen Tressen an den Säumen und eine rote Weste, die ebenfalls an den Säumen mit Goldtressen besetzt ist. Das weiße Hemd hat ein Spitzenjabot und schließt am Hals mit einer Halsbinde ab um die zusätzlich die Enden der schwarzen Haarschleife gebunden sind. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: nicht bezeichnet
Öl auf Leinwand, 63 x 48 cm
Rheinischer Privatbesitz

Emmerich Franziskus Xaverius Krey²⁰¹⁴ (*1750), war der Sohn von Johann Ludwig Krey und Anna Margarethe Therese (geb. Severini). In erster Ehe war er mit Maria Josepha Wüllenweber und in zweiter Ehe mit Gertrud Weyer verheiratet. Er war Advokat und Syndikus der Landstände in Düren.

B-Myllendonk-28 Karl Krey, Lambert Hastenrath, 1852 (Abb. 543)

Ein Kniestück – sitzend – nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen, eine Stirnglatze und graues Haar. Er trägt einen schwarzen Rock und schwarze Hosen, dazu ein weißes Hemd mit einem hohen Stehkragen (Vatermörder) und einer weißen Halsbinde. Seine rechte Hand stützt er auf seinem rechten Oberschenkel auf. Der linke Unterarm ruht auf einem Schreibtisch, der den rechten Mittelgrund des Bildes einnimmt. Auf diesem Schreibtisch liegen verschiedene juristische Werke: *Corpus Juris Canonici*, *Corpus Juris Civilis* und der *Code Civil* geöffnet auf der Seite *Code Civil, liv. III Tit. V: Du Contrat de Mariage*. In seiner linken Hand hält er einen Brief, dieser ist adressiert an: „Herrn Appellationsrath Krey, hochwohlgeb, Cöln“. Im Hintergrund kann man auf der linken Seite einen roten Vorhang erkennen. Der Rest des Hintergrunds ist so nachgedunkelt, dass sich weitere Details nicht ausmachen lassen.

Bezeichnet: L. Hastenrath fec. 1852
Auf dem Brief in seiner Hand:
Herrn Appellationsrath Krey
hochwohlgeb. Cöln [der Rest unleserlich]
Öl auf Leinwand, 123 x 100 cm
Rheinischer Privatbesitz

²⁰¹⁴ LOEVENICH 1929, Sp. 270–285.

Karl Joseph Krey²⁰¹⁵ (1779–1858), war der Sohn von Emmerich Krey und Maria Josepha (geb. Wüllenweber). Er war geheimer Justizrat am Appellationsgericht in Köln und Besitzer von Haus Boulich.

Eine Porträtgruppe unbekannter Personen

B-Myllendonk-29 Porträt einer unbekanntten Dame, unbekannter Maler, undatiert, erste Viertel 18. Jh. (Abb. 544)

Ein ovales, reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und weißgepudertes Haar, welches in symmetrischen Locken in die Höhe frisiert ist und als lange Locken in den Nacken fällt. Sie trägt ein dunkelbraunes, fast schwarzes Kleid, dessen Manteau vor der Brust mit Brillantspangen geschlossen ist. Darunter sieht man ein weißes Hemd mit einem Spitzenkragen, der das Dekolleté einrahmt. Die halb-langen Ärmel des Kleides sind mit Agraffen oberhalb der Ellenbogen aufgesteckt und münden in Engageantes. Ein rosa Umhang ist über die linke Schulter der Dame drapiert und bauscht sich in ihrem Rücken, auf der linken Seite des Bildes auf. Der braune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

*Bezeichnet: Rückseitig:
„N 11“ [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 77 x 64 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität der Dargestellten konnte nicht geklärt werden.

B-Myllendonk-29I Variante von Nummer 29: Porträt einer unbekanntten Dame, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 545)

Hier sind in das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

*Bezeichnet: nicht bezeichnet
Öl auf Leinwand, 38,5 x 32 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität der Dargestellten konnte nicht geklärt werden.

B-Myllendonk-30 Porträt einer unbekanntten Dame, unbekannter Maler, undatiert, erstes Viertel 18. Jh. (Abb. 546)

Ein ovales, reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat graue Augen und gepudertes Haar, das in symmetrischen Locken in die Höhe frisiert ist. Sie trägt ein silbernes Kleid mit gebauschten Ärmeln, das Dekolleté wird durch den Rüschenkragen des Hemdes gerahmt. Ein roter Umhang ist über ihre rechte Schulter und ihren linken

²⁰¹⁵ Ebd., Sp. 281.

Unterarm drapiert und bauscht sich hinter ihrer linken Schulter in die Höhe. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: Rückseitig:

„N 2“ [alte Inventarnummer]

v. Märcken

geborene fasman

Öl auf Leinwand, 86 x 69 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität der Dargestellten konnte nicht schlüssig geklärt werden. Eine Maria Margarete v. Märcken, geb. Vasman²⁰¹⁶, war mit Johann Gottfried v. Märcken (†1720) verheiratet. Er war ein Bruder von B-Myllendonk-4.

B-Myllendonk-31 Porträt eines Herrn aus der Familie v. Killman²⁰¹⁷, unbekannter Maler, undatiert, letzte Viertel des 17. Jh. (Abb. 547)

Ein ovales, reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen, er trägt eine braune Allongeperücke und einen schmalen Oberlippenbart. Die sichtbare Kleidung besteht aus einem dunkelblauen Justaucorps mit roten Säumen, roten Knöpfen und rot gerahmten Knopflöchern. Des Weiteren trägt er ein weißes Hemd mit einer weißen Krawatte. Über seine linke Schulter ist ein roter Umhang gelegt, der den linken Arm verdeckt und hinter dem Rücken bis über den rechten Unterarm drapiert ist. Der dunkle Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: Rückseitig:

„N 6“ [alte Inventarnummer]

v. Killman

Öl auf Leinwand, 84 x 68,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten konnte nicht geklärt werden. Laut Inschrift soll es sich um ein Mitglied der Familie v. Killman [Freiherren v. Kylmann aus Düsseldorf?] handeln.

B-Myllendonk-32 Porträt eines unbekanntem Herrn, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1700 (Abb. 548)

Ein ovales, knappes Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gerichtet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen und trägt eine blonde Allongeperücke. Die sichtbare Kleidung besteht aus einer rotgefütterten Rüstung und einer weißen Krawatte mit Spitzenbesatz. Ein roter Umhang ist über seine rechte Schulter gelegt und in einem weiten Bogen vor dem Oberkörper bis zur

²⁰¹⁶ OIOTMAN Bd.10, S. 130.

²⁰¹⁷ Gemeint ist wohl die Düsseldorfer Familie v. Kylmann, die später im Besitz des Hauses Garath war.

linken Hüfte geführt. Seinen linken Arm hat das Modell in die Hüfte gestemmt. Im Hintergrund erkennt man einen Himmelsausschnitt.

*Bezeichnet: Rückseitig:
„N 12“ [alte Inventarnummer]
Öl auf Leinwand, 81,5 x 64 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität des Dargestellten konnte nicht geklärt werden.

Porträts unbekannter Personen

B-Myllendonk-33 Porträt eines Malteserritters, unbekannter Maler, undatiert, Mitte 17. Jh. (Abb. 549)

Ein Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf dem Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes halblanges Haar, mit zurückgehendem Ansatz. Er trägt einen schmalen Oberlippenbart mit aufwärts gerichteten Spitzen. Sein Habit besteht aus einer schwarzen Soutane mit einem weißen, abstehenden, flachen Kragen (Golilla). Über seiner linken Schulter trägt der Herr einen schwarzen Umhang mit dem Kreuz des Malteserordens. Das Brustkreuz hat ebenfalls die Form des Malteserkreuzes. Links im Bild erkennt man einen Tisch mit einer roten Tischdecke auf dem sich das Modell mit dem angewinkelten rechten Unterarm aufstützt. Die Hand hängt dabei locker über die Kante des Tisches nach unten. Der linke Arm ist größtenteils von dem Umgang verdeckt und seitlich des Oberkörpers angewinkelt. Auf dem dunklen Hintergrund lassen sich keine weiteren Details ausmachen. In die obere linke Ecke ist ein nicht identifiziertes Wappen²⁰¹⁸ gemalt.

*Öl auf Leinwand, 85 x 66,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität des Dargestellten konnte nicht geklärt werden.

B-Myllendonk-34 Porträt eines unbekanntem Herrn, unbekannter Maler, undatiert, drittes Viertel 17. Jh. (Abb. 550)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und dunkles langes Haar, das in natürlichen Locken in die Stirn und auf seine Schultern fällt. Er trägt einen schmalen Oberlippenbart. Seine Kleidung besteht aus einem schwarzen Rock und einer weißen gefältelten Krawatte, die zusätzlich mit schwarzen Bändern geschmückt ist. Der dunkle Hintergrund lässt keine weiteren Details erkennen.

Bezeichnet: nicht bezeichnet

²⁰¹⁸ Das Wappen gleicht dem der Familie v. Are, eine plausible Verbindung zwischen den v. Are und Myllendonk lässt sich jedoch nicht herstellen. Über dem Familienwappen das Schildhaupt des Malteserordens, ein rotes Feld mit gemeinem silbernem Kreuz, NEUBECKER, Ottfried: „Ordensritterliche Heraldik. Eine Übersicht“, in: Der Herold für Geschlechter-, Wappen- und Siegelkunde, Neue Folge Bd. 1, 1940, S. 17–48, hier S. 27.

Öl auf Leinwand, 76 x 66 cm
Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten konnte nicht geklärt werden.

B-Myllendonk-35 Angeblich Franz Otto Wüllenweber, Bürgermeister von Neuss, unbekannter Maler, undatiert, erste Hälfte 18. Jh. (Abb. 551)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen und trägt eine gepuderte Stutzperücke. Seine Kleidung besteht aus einem roten Hausmantel mit schmalem Revers, einem weißen Hemd und einer einfach gebundenen weißen Krawatte. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

Bezeichnet: Rückseitig:
(Franz) Hr. v. Wüllenweber
Bürgermeister von Neuss
Öl auf Leinwand, 81,5 x 68 cm
Rheinischer Privatbesitz

Laut rückseitiger Inschrift soll es sich um Franz Otto Joseph Wüllenweber²⁰¹⁹ (1730–1793), war der Sohn von Johann Peter Wüllenweber und Isabella Wilhelmina (geb. v. Beaulieu) handeln. Er war Jurist und Verwaltungsbeamter und 1776/77 Schöffe und Bürgermeister von Neuss. Aufgrund der Perücke ist das Bild spätestens in das zweite Drittel des 18. Jahrhunderts zu datieren. Wegen des Alters des Dargestellten ist es unwahrscheinlich, dass es sich um Franz Otto Wüllenweber handelt.

Herrscherporträts

B-Myllendonk-36 Carl Theodor Kurfürst v. d. Pfalz, Kurfürst v. Bayern, nach Georg Desmarées, undatiert, drittes Viertel 18. Jh. (Abb. 552)

Ein knappes Kniestück nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weißgepuderte Zopfperücke. Er trägt unter einem Kurfürstenmantel ein weißes Hemd mit Spitzenmanschetten und Jabot, eine weiße Halsbinde und eine Rüstung deren Beinpanzer im Bereich der Oberschenkel zu erkennen ist. An der Hüfte ist ein Degen mit juwelenbesetztem Griff befestigt. Links im Bild befindet sich ein reichverzierter Tisch mit einem blauen Kissen, welches mit Goldbordüren und Goldquasten verziert ist. Auf diesem Kissen liegen ein Helm mit Federschmuck und offenem Visier, ein Kurfürstenhut und die Krone des Heiligen Römischen Reiches. Mit seiner linken Hand berührt das Modell den Kurfürstenhut, während er in seiner rechten Hand einen Stab hält, den er auf dem Kissen abstützt. Auf der rechten Seite befindet sich ein Landschaftshintergrund. Die linke Seite des Bildes wird von einem monumentalen Postament und einer blauen Draperie mit goldenen Bordüren eingenommen. Das Porträt folgt bis in die Einzelheiten dem Staatsporträt

²⁰¹⁹ LICHTENBERG 1968, S. 167.

7. Katalog der Bildnissammlung Wüllenweber-Myllendonk

des Kurfürsten von Desmarées von 1744/45. Es weist bis in die Details der Stickereien und Juwelen eine große Präzision und Sorgfalt der Ausführung auf. Die hohe Qualität der Ausführung spricht für eine entsprechende Provenienz. Als Auftraggeber käme Johann Friedrich Karl Graf v. Ostein, Erzbischof und Kurfürst v. Mainz, Bischof v. Worms in Frage. Ebenfalls ist es möglich, dass das Porträt als Geschenk des kurpfälzischen Hofes an den Erzbischof gekommen ist.

*Bezeichnet: Rückseitig:
Kurfs. Karl Theodor v. d. Pfalz
Öl auf Leinwand, 135 x 106 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Carl Theodor Kurfürst v. d. Pfalz²⁰²⁰ (1724–1799), war der Sohn von Johann Christian Joseph Herzog v. Pfalz-Sulzbach und Maria Henriette Leopoldine de la Tour, Marquise zu Bergen op Zoom, Herzogin v. Auvergne. Seit 1742 war er mit Elisabeth Auguste v. Pfalz-Sulzbach verheiratet. Er wurde 1742 Kurfürst v. d. Pfalz und 1777 Kurfürst v. Bayern.

B-Myllendonk-37 Elisabeth Auguste Kurfürstin v. d. Pfalz, Kurfürstin v. Bayern, nach Georg Desmarées, undatiert, drittes Viertel 18. Jh. (Abb. 553)

Ein knappes Kniestück nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und weißgepuderte Locken. Sie trägt ein braungoldenes Kleid mit Engageantes und Juwelenbesatz und einen roten Hermelinmantel, der vor der Brust mit einem Brillantverschluss zusammengehalten wird. Der rechte Arm des Modells hängt locker seitlich des Oberkörpers nach unten. Mit ihrer rechten Hand fasst die Kurfürstin den Mantel zwischen Daumen, Zeige- und Mittelfinger. Ihr linker Unterarm ist horizontal vom Körper weggeführt und ruht auf der Rückenlehne eines Lehnstuhls mit blauer Polsterung und goldenen Tressenbesatz. Der Zeigefinger ist ausgestreckt und weist auf ein Ziel außerhalb des Bildes. Im linken Mittelgrund erkennt man auf einen verzierten Tisch mit Blauem Kissen und Goldbordüren den Kurfürstenhut. Der Hintergrund gibt einen nicht näher gekennzeichneten Innenraum wieder. Nach oben wird das Bild durch eine grünliche Draperie mit goldenen Bordüren abgeschlossen. Dieses Bildnis folgt bis in die Einzelheiten dem Staatsporträt der Elisabeth Auguste des Desmarées bzw. Ziesensis zugeschrieben wird. Durch den Zeigegestus der Kurfürstin und die Ausrichtung des Kurfürsten funktionieren die Bilder als Pendants. Die traditionelle, heraldische Platzierung spielt hier allerdings keine Rolle mehr.²⁰²¹ In Bezug auf die Qualität der Ausführung und die Provenienz trifft das zur vorigen Nummer gesagte auch hier zu.

*Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 135 x 106,5cm
Rheinischer Privatbesitz*

²⁰²⁰ ISENBURG 1936, S. 35.

²⁰²¹ Vgl. oben Kap. II.1.4 Körper und Raum.

Marie Elisabeth Auguste Kurfürstin v. d. Pfalz²⁰²² (1721–1794), war die Tochter von Joseph Karl v. Pfalz-Sulzbach und Elisabeth v. Pfalz-Neuburg. Seit 1742 war sie mit Karl Theodor v. Pfalz-Sulzbach, dem späteren Kurfürsten v. d. Pfalz verheiratet.

B-Myllendonk-38 Carl Theodor Kurfürst v. d. Pfalz, Kurfürst v. Bayern, unbekannter Maler, undatiert, Mitte 18. Jh. (Abb. 554)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen und trägt eine weißgepuderte Zopfperücke. Seiner Kleidung besteht aus einem Kurfürstenmantel mit einem Besatz aus Hermelin. Am Halsausschnitt ist das blaue Innenfutter eines Harnischs, eine weiße Halsbinde und das Jabot des Hemds zu erkennen. Über der Brust trägt er die Collane und den Orden des Heiligen Hubertus. Im Mittelgrund erkennt man auf der rechten Bildseite den Kurfürstenhut. Der Hintergrund ist in Braun- und Blautönen gehalten und scheint einen Himmelsausschnitt wiederzugeben. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

Bezeichnet: nicht bezeichnet
Öl auf Leinwand, 37,5 x 28,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Wie B-Myllendonk-36.

B-Myllendonk-39 Elisabeth Auguste Kurfürstin v. d. Pfalz, Kurfürstin v. Bayern, unbekannter Maler, undatiert, Mitte 18. Jh. (Abb. 555)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und weißgepudertes Haar, das in horizontale Locken gelegt und nach hinten frisiert ist. Zwei lange Locken sind über ihre Schultern nach vorne gelegt. Die Kleidung besteht aus einem goldgelben Kleid mit Spitzenbesatz an den Ärmeln und am Dekolleté und Hermelinbesatz an den Ärmeln und an der Hüfte. Ein roter Umhang mit Hermelinbesatz ist mittels einer Agraffe an der linken Schulter des Modells befestigt und über ihrem rechten Arm drapiert. Der Schmuck besteht aus einem großen Brustschmuck aus Brillanten, Ohrringen mit Brillanten und Tropfenperlen und Brillantaigretten im Haar. Hinter ihrer rechten Schulter erkennt man im Mittelgrund den Kurfürstenhut. Der Hintergrund ist in Braun und Blautönen gehalten und scheint einen Himmelsausschnitt wiederzugeben. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

Bezeichnet: nicht bezeichnet
Öl auf Leinwand, 38,5 x 29 cm
Rheinischer Privatbesitz

Wie B-Myllendonk-37.

²⁰²² ISENBURG 1936, S. 35.

8. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Gielsdorf

Familie Geyr zu Schweppenburg

B-Gielsdorf-1 Hermann Maximilian Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg, unbekannter Maler, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 556)

Ein reichliches Brustbild fast frontal zum Betrachter, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist nach rechts gerichtet. Der Dargestellte hat blaugraue Augen und dunkelbraunes kurzes Haar. Er trägt einen schwarzen Rock, eine schwarze Weste und ein weißes Hemd mit Vaternörderkragen und einer breitgewickelten schwarzen Krawatte. Der rötliche Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, jedoch hinter dem Modell aufgehellt. Das Bild gehört aufgrund seines Rahmens und seines Formates mit den folgenden Nummern zu einer Bildergruppe. Zwar kann nicht ausgeschlossen werden, dass es vom selben Maler, der übrigen Porträts stammt, doch ist es das schwächste Bildnis dieser Gruppe. Es handelt sich daher vermutlich um ein posthumes Porträt, des bereits 1835 verstorbenen Freiherrn.

*Bezeichnet: Rückseitig:
Max v. Geyr 1803–1835
Öl auf Leinwand, 40,5 x 33,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Hermann Maximilian Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg²⁰²³ (1803–1835), Sohn von Joseph Heinrich Emanuel Freiherrn v. Geyr zu Schweppenburg und Maria Agnes (geb. Hendrix). Er heiratete 1830 Maria Agnes Freiin Geyr v. Schweppenburg.

B-Gielsdorf-2 Maria Agnes Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg, unbekannter Maler, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 557)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick geht in Richtung des Betrachters. Die Dargestellte hat graue Augen und dunkelblondes Haar, das in der Mitte gescheitelt, an den Schläfen in Korkenzieherlocken gelegt und am Hinterkopf aufgesteckt ist. Sie trägt ein dunkles Kleid mit einem horizontalen Dekolleté. Der Kleiderstoff ist im Bereich der Brust in nahezu horizontale Falten gelegt. Der schmale Spitzensaum eines Hemdes ist am Brustausschnitt sichtbar. Ein mehrreihiges Halsband aus kleinen, roten Edelsteinen und eine Goldbrosche mit einem roten Edelstein vervollständigen ihre Ausstattung. Hinter dem Rücken des Modells erkennt man links den Knauf ihres Stuhls und auf der rechten Seite einen Tisch mit roter Tischdecke, auf dem ein Brief abgelegt ist. Diese kleinen, unvollständigen Details wirken in Ausführung, Farbe und Platzierung vor dem ansonsten nicht weiter gekennzeichneten, grauen Hintergrund besonders ansprechend. Insgesamt eine sehr sorgfältige Arbeit, die wohl vom selben Künstler wie das Porträt der Marie Antoinette Freiin Geyr v. Schweppenburg (Nr.8) herrührt.

²⁰²³ OIOTMAN Bd.6, S. 447 u. GHdA Bd. 7, S. 113.

*Bezeichnet: Rückseitig:
aufgeklebter Totenzettel d. Maria Agnes Frfr. v. Geyr zu Schweppenburg
Öl auf Leinwand, 40 x 33,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Maria Agnes Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg, geb. Freiin Geyr v. Schweppenburg²⁰²⁴ (1804–1889), Tochter von Cornelius Joseph Freiherrn Geyr v. Schweppenburg und Maria Franziska (geb. v. Becker). Sie heiratete 1830 Hermann Maximilian Freiherrn v. Geyr zu Schweppenburg. Sie war die Erbin des adeligen Zehnthofes Gielsdorf.

B-Gielsdorf-3 Maria Antonia Freiin Geyr v. Schweppenburg, unbekannter Maler, undatiert, zweites Viertel 19. Jh. (Abb. 558)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick geht in Richtung des Betrachters. Die Dargestellte hat blaugraue Augen und blondes Haar, das in der Mitte gescheitelt, an den Schläfen in jeweils eine Korkenzieherlocke gedreht und am Hinterkopf aufgesteckt ist. Das rostrote Kleid hat ein weites, waagerechtes Dekolleté. Der Kleiderstoff ist im Bereich der Brust horizontal gerafft und mit einem Spitzenornament versehen. Um ihre Schultern ist ein dunkler Umhang mit einem weißen Innenfutter gelegt. Im Bildhintergrund erkennt man eine Landschaft und das Landhaus der Dargestellten in Gielsdorf.

*Bezeichnet: Rückseitig:
M. Antoinette v. Geyr
Öl auf Leinwand, 40 x 33,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Maria Antonia (Antoinette) Caroline Henriette Freiin Geyr von Schweppenburg²⁰²⁵ (1797–1863), Tochter von Cornelius Joseph Freiherrn Geyr v. Schweppenburg und Maria Franziska (geb. v. Becker).

Ehegattenbildnisse in chronologischer Reihe

B-Gielsdorf-4 Joseph Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg, unbekannter Maler, 1872 (Abb. 559)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen, dunkelblondes kurzes Haar und einen langen Vollbart. Er trägt einen dunklen Mantel. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Bildecke ist das Wappen der Familie Geyr zu Schweppenburg gemalt.

*Bezeichnet: Rückseitig:
Josef Freiherr von Geyr Schweppenburg
geb. 18. Sep. 1832 gemalt April
1872*

²⁰²⁴ OIOTMAN Bd.6, S. 447 u. S. 449, GHdA Bd. 7, S. 113.

²⁰²⁵ OIOTMAN Bd.6, S. 449 u. SCHLEICHER 1987, S. 116.

8. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Gielsdorf

Öl auf Leinwand, 75,5 x 62 cm
Rheinischer Privatbesitz

Franz Joseph Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg²⁰²⁶ (1832–1907), Sohn von Maximilian Freiherrn v. Geyr zu Schweppenburg und Agnes (geb. Freiin Geyr v. Schweppenburg). Er heiratet in erster Ehe 1861 Sophie Freiin v. Fürstenberg-Stammheim, 1870 vermählte er sich in zweiter Ehe mit Wilhelmine Freiin v. Hövel. Er besaß die Schweppenburg, die „graue Burg“ und den adeligen Zehnthof in Gielsdorf.

B-Gielsdorf-5 Wilhelmine Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg, unbekannter Maler, 1872 (Abb. 560)

Ein reichliches Brustbild fast frontal zum Betrachter, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick geht in die Richtung des Betrachters. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes Haar, das in der Mitte gescheitelt und am Hinterkopf aufgesteckt ist. Die Frisur ist mit einer roten Schleife und verschiedenen dunklen Bändern geschmückt. Die Dame trägt einen hochgeschlossenen Umhang mit einem Innenfutter und einem Kragen aus Pelz. Ein schmaler, weißer Spitzensaum ist am Hals zu erkennen. Der braungraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In die obere linke Bildecke ist das Wappen der Familie v. Hövel gemalt.

Bezeichnet: Rückseitig:
Wilhelmina Freifrau von Geyr Schweppenburg
geborene Freiin von Hövel Herbeck
geb. 23. April 1835 gemalt April
1872
Öl auf Leinwand, 76 x 62 cm
Rheinischer Privatbesitz

Wilhelmine Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg, geb. Freiin v. Hövel²⁰²⁷ (1835–1908), Tochter von Friedrich Alexander Freiherrn v. Hövel und Wilhelmine (geb. Freiin v. Lilien). Sie heiratete 1870 Franz Joseph Freiherrn v. Geyr zu Schweppenburg.

B-Gielsdorf-6 Paul Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg, Carl v. Plüskow, 1896 (Abb. 561)

Ein knappes Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist leicht erhoben und nach rechts gewendet. Der Blick geht in Richtung des Betrachters. Der Dargestellte hat blaugraue Augen, dunkelblondes, kurzes Haar, das er auf der linken Seite gescheitelt trägt und einen geschwungenen Oberlippenbart. Die sichtbare Kleidung besteht aus einem schwarzen Anzug mit Weste, einem weißen Hemd mit Klappenkragen und einer schwarzen Krawatte mit silbernen oder weißen Punkten. Aus der Brusttasche hängt die goldene Kette seiner Taschenuhr. Der silbergraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, jedoch hinter dem Modell aufgehellt. In den oberen Bildecken erkennt man die Andeutung von Zwickeln, eines in den rechteckigen Rahmen eingeschriebenen Ovals. In die linke obere

²⁰²⁶ GHdA Bd. 79, S. 92.

²⁰²⁷ GHdA Bd. 7, S. 113.

Bildecke ist das Wappen der Familie Geyr zu Schweppenburg gemalt, auf der gegenüberliegenden Seite das Wappen der Familie Fürstenberg.

Bezeichnet: C. von Plueskow
Rückseitig:
Frh. Paul von Geyr 1896
geb. 6/10 1864
Öl auf Leinwand, 83x 68 cm
Rheinischer Privatbesitz

Paul Eberhard Bruno Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg²⁰²⁸ (1864–1928), Sohn von Franz Joseph Freiherrn v. Geyr zu Schweppenburg und Sophie (geb. Freiin v. Fürstenberg-Stammheim). Er heiratete 1891 Theresia v. Kempis. Er war Besitzer der Schweppenburg, der „grauen Burg“ und dem adeligen Zehnthof Gielsdorf.

B-Gielsdorf-7 Theresia Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg, Carl v. Plüskow, 1896 (Abb. 562)

Ein Halbfigurenporträt leicht nach links, das Gesicht ist leicht nach rechts geneigt und fast frontal zum Betrachter gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und blondes Haar, das in der Mitte gescheitelt zu einem Knoten am Hinterkopf aufgesteckt ist. Sie trägt ein weißes hochgeschlossenes Kleid mit Puffärmeln und einem gefälten Spitzenkragen. Über ihre Unterarme ist ein gelber Umhang mit weißem Pelzbesatz drapiert. Der silbergraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, jedoch hinter dem Modell aufgehellt. In die linke Bildecke ist das Allianzwappen der Familien Geyr zu Schweppenburg und Kempis gemalt, auf der gegenüberliegenden Seite sieht man das Wappen der Familie Solemacher.

Bezeichnet: C. von Plueskow
Rückseitig:
Frfr. Therese von Geyr
geb. v. Kempis
Öl auf Leinwand, 82,5 x 68 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maria Theresia Huberta Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg²⁰²⁹ (1864–1947), Tochter von Maximilian v. Kempis und Karoline (geb. Freiin v. Solemacher-Antweiler). Sie heiratete 1891 Paul Freiherrn v. Geyr zu Schweppenburg.

B-Gielsdorf-8 Maximilian v. Kempis, Max Poebing-Mylot, 1929 (Abb. 563)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat blaue Augen, graues, kurzes Haar, das auf der linken Seite des Kopfes gescheitelt ist und einen grauen Oberlippenbart. Er trägt ein schwarzes Sakko, eine schwarze Weste und ein weißes Oberhemd mit Klappenkragen. Eine blaue Krawatte mit einer Ziernadel vervollständigt seine Ausstattung. Der

²⁰²⁸ Ebd.

²⁰²⁹ Ebd. u. OIOTMAN Bd.3, S. 396.

8. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Gielsdorf

bräunliche Hintergrund ist unregelmäßig vertikal gestreift und scheint einen Vorhang vorzustellen.

Bezeichnet: Aetatis 68
Ao 1929
M. Poebing-Mylot Sep 29
Rückseitig Max v. Kempis 8. Feb. 1861
Öl auf Leinwand, 64 x 56 cm
Rheinischer Privatbesitz

Maximilian Philipp Hubertus v. Kempis²⁰³⁰ (1861–1929), Sohn von Maximilian Joseph Philipp Hubert v. Kempis und Maria Magdalena (geb. Freiin v. Solemacher). Er heiratete 1909/19²⁰³¹ Lili (Elisabeth) Heinen. Besonders verdient machte er sich um die Bildnissammlung seiner Familie, die er umfangreich restaurieren ließ und zu der er ausgiebige Recherchen betrieb.

B-Gielsdorf-9 Lilly v. Kempis, Max Poebing-Mylot, 1929 (Abb. 564)

Ein reichliches Brustbild, nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat blaue Augen und graues Haar, das locker nach hinten frisiert ist. Sie trägt ein dunkelrotes Kleid mit V-förmigem Ausschnitt und einem weißen Spitzenkragen. Eine Garnitur aus Ohrringen und einem Halsband mit violetten Edelsteinen vervollständigt ihre Ausstattung. Im Hintergrund ist ein dunkler bewölkter Himmel zu erkennen. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben.

Bezeichnet: Aetatis 54
Ao 1929
M. Poebing-
Mylot 29
Rückseitig:
Lilly v. Kempis geb. Heinen
geb. Köln 9. Juli 1875
Öl auf Leinwand, 64 x 56,5 cm
Rheinischer Privatbesitz

Lilly (Elisabeth) v. Kempis²⁰³² (1875–1944), sie heiratete 1909 bzw. 1919 Maximilian v. Kempis.

Einzelbildnisse in chronologischer Reihe

B-Gielsdorf-10 Sophie Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg, unbekannter Maler, undatiert ca. 1860 (Abb. 565)

²⁰³⁰ GHdA Bd. 9, S. 205 u. OI DTMAN Bd.3, S. 396.

²⁰³¹ Laut GHdA Bd. 9, S. 205 fand die Eheschließung 1919 statt oder bereits 1909 nach OI DTMAN Bd.3, S. 396.

²⁰³² GHdA Bd. 9, S. 205 u. OI DTMAN Bd.3, S. 396.

Ein Halbfigurenporträt nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick geht in Richtung des Betrachters. Die Dargestellte hat blaue Augen und braunes Haar, das in der Mitte gescheitelt, glatt nach hinten frisiert und am Hinterkopf aufgesteckt ist. Sie trägt ein dunkles, schlichtes Kleid mit langen Ärmeln und einem weißen Umlegekragen. Der einzige Schmuck des Kleides besteht aus den senkrechten Steppnähten des Oberteils und einer hellblauen Schleife am Kragen. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: nicht bezeichnet
Öl auf Leinwand, 75,5 x 63 cm
Rheinischer Privatbesitz

Sophia Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg, geb. Freiin v. Fürstenberg-Stammheim²⁰³³ (1833–1868), Tochter von Franz Egon Graf v. Fürstenberg-Stammheim und Paula (geb. Freiin v. Romberg). Sie heiratete 1861 Franz Joseph Freiherrn v. Geyr zu Schweppenburg.

B-Gielsdorf-11 Wilhelmine Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg, Louis Krevel zugeschrieben, undatiert, drittes Viertel 19. Jh. (Abb. 566)

Ein Dreiviertelporträt – sitzend – nach rechts, das Gesicht ist fast im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist links am Betrachter vorbei gerichtet. Die Dargestellte hat blaugraue Augen und braunes Haar, das in der Mitte gescheitelt, über den Ohren in einen Schläfenpuff gedreht und am Hinterkopf zu einem Knoten aufgesteckt ist. Sie trägt ein dunkelgraues hochgeschlossenes Kleid mit dreiviertellangen Pagodenärmeln. Ein weißer Umlegekragen in runder Fassung und mit einer blauen Schleife und weiße gebauschte Blusenärmel, die an den Unterarmen des Modells sichtbar sind lockern das schlichte Kleid auf. Ein goldener Fingerring und ein Armband vervollständigen ihre Ausstattung. Beide Hände ruhen auf einer Handarbeit in ihrem Schoß. In ihrer rechten Hand hält sie eine Häkelnadel. Die Dame sitzt auf einem geschnitzten Lehnstuhl im Stil des Rokokos mit einer roten Polsterung. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet, jedoch hinter dem Modell aufgehellt.

Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 117 x 91 cm
Rheinischer Privatbesitz

Wilhelmine Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg, geb. Freiin v. Hövel²⁰³⁴ (1835–1908), Tochter von Friedrich Alexander Freiherrn v. Hövel und Wilhelmine (geb. Freiin v. Lilien). Sie heiratete 1870 Franz Joseph Freiherrn v. Geyr zu Schweppenburg.

²⁰³³ OI DTMAN Bd.6, S. 440.

²⁰³⁴ GHdA Bd. 7, S. 113.

B-Gielsdorf-12 Johann Adolf Wolff v. Metternich zur Gracht, Kopie von P. v. Geyr zu Schweppenburg²⁰³⁵, 1883²⁰³⁶ (Abb. 567)

Ein knappes Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen, schulterlanges ergrautes Haar und einen blonden Oberlippen- und Kinnbart, der an den Seiten ebenfalls zu ergrauen beginnt. Von der Kleidung sind lediglich ein mit Spitzen gesäumter breiter Schulterkragen in eckiger Fassung und der Brustansatz des dunklen Oberteils sichtbar. Der braun-graue Hintergrund ist nicht näher gekennzeichnet. In die obere linke Bildecke ist das Wappen der Familie Wolff-Metternich gemalt.

*Bezeichnet: A. Wolff
von Metternich
P. von Geyr, 1883
Öl auf Leinwand, 46,5 x 30,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Johann Adolf Wolff gen. Metternich²⁰³⁷ (1592–1669), Sohn von Hermann Wolff gen. Metternich und Maria (geb. v. Hochsteden). Er heiratete in erste Ehe 1615 Catharina v. Hall zu Hochsteden und war seit 1663 in zweiter Ehe mit Catharina Margarethe v. Velbrück vermählt. Er war kaiserlicher und kurkölnischer Rat, Landhofmeister, Marschall und Kämmerer, kurbayrischer Geheimer Rat und Oberkämmerer. Im Jahre 1641 wurde er von Kaiser Ferdinand III. in Reichsfreiherrnstand erhoben.

B-Gielsdorf-13 Maria Agnes Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg, Jenny Hippenmeyer, 1884 (Abb. 568)

Ein reichliches, ovales Brustbild nach rechts, das Gesicht ist leicht nach rechts gewendet. Der Blick geht links am Betrachter vorbei. Die Dargestellte hat blaugraue Augen und graues Haar, das fast gänzlich von einer reichgeschmückten Kapotte verdeckt wird. Der Hut ist mit Spitzen und verschiedenfarbigen Blüten geschmückt und unter dem Kinn mit einer breiten Schleife befestigt. Teile des Spitzenbesatzes fallen bis auf die Schulterpartie des schlichten grauen Seidenkleids. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Auf der linken Seite des Bildes ist das Allianzwappen der Familien Geyr zu Schweppenburg und Geyr v. Schweppenburg gemalt.

*Bezeichnet: Rückseitig:
Freifrau M. Agnes von Geyr geb. Freiin von Geyr
geb. den 2 Feb. 1804
gemalt Anna 1884 von Jenny Hippenmeyer Cöln/Rhein
Öl auf Leinwand, 57,5 x 46,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

²⁰³⁵ Es handelt sich nach mündlicher Mitteilung der Familie um Paul Freiherrn v. Geyr zu Schweppenburg (1864–1928), der zu seinem Vergnügen malte.

²⁰³⁶ Die Bildvorlage dürfte aufgrund des Kragens und der Haartracht aus dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts stammen.

²⁰³⁷ OIDTMAN Bd.16, S. 720.

Maria Agnes Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg, geb. Freiin Geyr v. Schweppenburg²⁰³⁸ (1804–1889), Tochter von Cornelius Joseph Freiherrn Geyr v. Schweppenburg und Maria Franziska (geb. v. Becker). Sie heiratete 1830 Hermann Maximilian Freiherrn v. Geyr zu Schweppenburg. Sie war die Erbin des adeligen Zehnthofes Gielsdorf.

B-Gielsdorf-14 Franz Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg, Wilhelm Fiesel, 1901 (Abb. 569)

Ein rundes, reichliches Brustbild nach links, das Gesicht leicht nach links gewendet. Der Blick nach rechts gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen und dunkelblondes kurzes Haar. Er trägt eine Matrosenbluse. Im Hintergrund ist eine Landschaft mit Bäumen und einer Wiese zu erkennen.

Bezeichnet: Wilh. Fiesel fec.

München

1901

Pastell, 52 x 52 cm

Rheinischer Privatbesitz

Franz Klemens Joseph Hubert Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg²⁰³⁹ (*1895), Sohn von Paul Freiherrn v. Geyr zu Schweppenburg und Theresia (geb. v. Kempis). Er heiratete 1957 Elisabeth Girshausen.

B-Gielsdorf-15 Freiherr Geyr Schweppenburg, unbekannter Maler, undatiert (Abb.570)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist nach links gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen, graues kurzes Haar und einen grauen Vollbart. Er trägt einen schwarzen Rock, ein weißes Hemd mit Stehkragen und ein kariertes Plastron mit einer Ziernadel. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: Rückseitig:

Aufkleber: Freifrau W. v. Geyr

Köln-Worringen

Schloß Arff

Öl auf Leinwand, 72,5 x 59,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Kleidung und Haartracht des Herrn und die Malweise des Bildes sind zeitlich so unspezifisch, dass eine Datierung schwerfällt. Entsprechend ist es nicht möglich die Identität des Herrn festzustellen.

²⁰³⁸ OIOTMAN Bd.6, S. 447 u. S. 449, GHdA Bd. 7, S. 113.

²⁰³⁹ *Genealogisches Handbuch des Adels*, Band 39 der Gesamtreihe: Freiherrliche Häuser B, Bd. IV., hg. vom Deutschen Adelsarchiv, Limburg an der Lahn 1967, S. 245.

B-Gielsdorf-16 Knabenporträt aus der Familie Snellen, Kopie von Max Volkers, 1933 (Abb. 571)

Ein ganzfiguriges Porträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick geht in Richtung des Betrachters. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes schulterlanges Haar. Er trägt ein rotes Kleid mit einer weißen Schütze, einem weißen Kragen und weißen Manschetten mit Spitzenbesatz. Quer über seine Brust verläuft eine rote Kordel, an welcher ein Medaillon befestigt ist. Der linke Arm ist seitlich nach unten gestreckt. In seiner linken Hand hält der Knabe einen schwarzen Hut mit rotem Futter und Federbesatz. Der rechte Arm ist vor dem Oberkörper ausgestreckt. Die rechte Hand ist mit der Handfläche nach oben gerichtet und weißt mit gestrecktem Ring- und Mittelfinger zu Boden. Der Dargestellte ist in einer Gartenanlage wiedergegeben. Links im Hintergrund sieht man ein Postament mit einer bekrönenden Kugel, auf die das Allianzwapen Snellen/Cronenberg gemalt ist. Das Original befindet sich in der Bildnissammlung der Familie Kempis und ist unter Katalognummer (B-Rankenbergr-93, Abb. 285) aufgeführt.

*Bezeichnet: Rückseitig:
Joh, Theodor von Schnellen
geb. 1649, getauft d. 15. Mai. † jung
Kopie v. Max Volkers
Fischenich 1933
H H!
Öl auf Leinwand, 109 x 78,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Angaben auf der Rückseite des Bildes lassen sich in der genealogischen Literatur nicht belegen. Es könnte sich um den jung verstorbenen Johann Theodor Snellen²⁰⁴⁰ (*1645), Sohn von Martinus Snellen und Anna Margaretha (geb. v. Cronenberg) oder um Gottfried Henricus v. Snellen²⁰⁴¹ (*1651) Sohn von Henricus Snellen und Anna Maria (geb. v. Cronenberg) handeln.

Bildnisse unbekannter Personen

Eine Gruppe Herrenporträts wohl von Benedikt Beckenkamp zuzuschreiben, um 1820

B-Gielsdorf-17 Porträt eines unbekanntes Herrn, Benedikt Beckenkamp (zugeschrieben), undatiert, ca. 1815–20²⁰⁴² (Abb. 572)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braun-graue Augen und dunkelblondes kurzes Haar. Er trägt eine grüne Uniformjacke mit einem schwarzen Stehkragen mit roter Paspelierung. Auf seiner linken Schulter ist eine rote-goldene Epaulette

²⁰⁴⁰ KETTEN Bd. 4, S. 441.

²⁰⁴¹ Ebd., S. 439.

²⁰⁴² Aufgrund des Ordens von (1813/15) und der Jugend des Modells wohl kurz nach dem Ende der Befreiungskriege entstanden.

(*Contre-Épaulette*) mit der arabischen Ziffer „2“ angebracht, während auf der rechten Schulter eine Epaulette aus geflochtener goldener Litze mit einem Achselstück befestigt ist. Am Halsausschnitt ist die Kriegsdenkmünze für Kombattanten an einem golden, schwarz und weiß gestreiftem Band befestigt. Die Münze wurde vom preußischen König Friedrich Wilhelm 1813–1815 gestiftet und sollte alle preußischen Soldaten auszeichnen, die an den Kriegen gegen Napoleon teilgenommen hatten.²⁰⁴³ Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

*Bezeichnet: Rückseitig:
Aufkleber: Freifrau W. v. Geyr
Köln-Worringen
Schloß Arff
Öl auf Leinwand, 46,5 x 37 cm
Rheinischer Privatbesitz*
Die Identität des Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden.

Eventuell handelt es sich bei den Dargestellten dieser Bildnisgruppe um die drei Brüder Franz Philipp (1800–1867), Carl Theodor (1801–1875) und Hermann Maximilian (1803–1835) v. Geyr zu Schweppenburg.

B-Gielsdorf-18 Porträt eines unbekanntes Herrn, Benedikt Beckenkamp, 1820 (Abb. 573)

Ein reichliches Brustbild nach links, das Gesicht ist leicht nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen und mittelbraunes, kurzes, leicht welliges Haar. Er trägt einen grünen Rock mit doppelreihigen goldenen Knöpfen und einem schwarzen Umlegekragen. Am Halsausschnitt ist eine hellgelbe Weste, eine weiße Halsbinde sichtbar. Die Enden der Halsbinde füllen den Halsausschnitt in einem dekorativen Bausch. Der graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

*Bezeichnet: Rückseitig:
B. Beckenkamp pinx. 1820
Aufkleber: Freifrau W. v. Geyr
Köln-Worringen
Schloß Arff
Öl auf Leinwand, 46,5 x 36 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität des Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden. Aufgrund der Ähnlichkeit könnte es sich um Hermann Maximilian Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg²⁰⁴⁴ (1803–1835) handeln. Vergleiche B-Gielsdorf-16 und 18.

B-Gielsdorf-19 Porträt eines unbekanntes Herrn, Benedikt Beckenkamp (zugeschrieben), undatiert, erstes Viertel 19. Jh.²⁰⁴⁵ (Abb. 574)

²⁰⁴³ NIMMERGUT 1997, S. 1073.

²⁰⁴⁴ OIETMAN Bd.6, S. 447 u. GHdA Bd. 7, S. 113.

²⁰⁴⁵ Das Porträt gehört mit den beiden vorhergehenden Nummern zu einer Bildnisgruppe.

8. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Gielsdorf

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist leicht nach recht gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat graue Augen und mittelblondes, kurzes, lockiges Haar. Er trägt eine schwarze Uniform mit einer zweireihigen, goldenen Knopfleiste, roten Schulterstücken und einem schwarzen Stehkragen in roter Paspelierung. Über der linken Schulter trägt er ein Bandelier für die Kartusche, über seiner rechten Schulter ein Bandelier für den Säbel. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. Das Gemälde ist etwas größer als B-Gielsdorf-17 und 18 und weicht auch im Dekor des Rahmens leicht von den vorigen Porträts ab, ist aber aufgrund des Malstils und der Darstellung zweifellos dieser Bildnisgruppe zuzuordnen.

*Bezeichnet: Rückseitig:
Aufkleber: Freifrau W. v. Geyr
Köln-Worringen
Schloß Arff
Öl auf Leinwand, 51 x 39,5 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität des Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden. Eventuell handelt es sich um Carl Theodor Freiherrn Geyr v. Schweppenburg (1801–1875), einen Bruder der Vorigen (Vgl. B-Gielsdorf-17 und 18).

Damenporträts um 1700

B-Gielsdorf-20 Porträt einer unbekanntten Dame, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1700 (Abb. 575)

Ein reichliches, ovales Brustporträt nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick geht links am Betrachter vorbei. Die Dargestellte hat graue Augen und braunes Haar, das sich über ihrer Stirn in lockeren Locken aufbaut und in einer breiten Strähne in den Rücken fällt. Ein rötliches Schleifenband schmückt die Frisur zusätzlich. Sie trägt ein altrosa Kleid mit silbernen Stickereien und halblangen, mittels Agraffen gebauschten Ärmeln. Am Dekolleté und an den Ärmeln ist der Spitzenbesatz ihres Hemdes sichtbar. Ein traubenblauer Umhang mit Goldstickereien ist über die rechte Schulter und über dem linken Unterarm des Modells drapiert. Der braun-graue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

*Bezeichnet: Rückseitig:
unbekanntes Siegel
Öl auf Leinwand, 39 x 32 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Die Identität der Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden.

B-Gielsdorf-21 Porträt einer unbekanntten Dame, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1700 (Abb. 576)

Ein ovales Halbfigurenporträt nach links, das Gesicht ist im Halbprofil nach links gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Dargestellte hat braune Augen und braunes Haar, das über ihrer Stirn in Locken aufgebaut ist und hinten in einer breiten Strähne in den Nacken fällt. eine lange Lock ist über die linke Schulter des Modells nach

vorne gelegt. Die Frisur ist zusätzlich mit weißen Blüten geschmückt. Sie trägt ein silbern-blaues Kleid mit Goldstickereien, einem goldenen Innenfutter und goldenen Säumen die mit Perlen bestickt sind. Die Halblangen Ärmel sind mittels Agraffen und Tressen bis auf den Oberarm gerafft. Am Dekolleté und an den Armen ist der Spitzenbesatz des weißen Hemdes sichtbar. Ein altrosa Umhang ist über die rechte Schulter drapiert und auf der linken Schulter der jungen Frau mit einer Agraffe befestigt. Der graubraune Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet.

Bezeichnet: Rückseitig:

II

II

Öl auf Leinwand, 40 x 31 cm

Rheinischer Privatbesitz

Die Identität des Dargestellten konnte noch nicht ermittelt werden.

Gruppenbildnisse in chronologischer Reihe

B-Gliesdorf-22 Franz Egon Graf v. Fürstenberg-Stammheim und seine Tochter, unbekannter Maler, undatiert, ca. 1836–48²⁰⁴⁶ (Abb. 577)

Ein Dreiviertelporträt – sitzend – nach rechts, das Gesicht ist leicht nach recht gewendet. Der Blick geht rechts am Betrachter vorbei. Der Dargestellte hat braune Augen, dunkelbraunes, kurzes Haar, das über der Stirn leicht nach oben gekämmt ist und einen Wangenbart. Er trägt einen schwarzen Rock mit einem Samtkragen, eine schwarze Weste mit Streifenmuster, ein weißes Hemd mit schwarzer, breitgebundener Krawatte und eine schwarze Hose. Goldene Fingerringe und ein Zierknopf mit einem grünen Edelstein vervollständigen seine Ausstattung. Der Herr sitzt auf einem Fauteuil geschnitzten Rokokoornamenten. Seine linke Hand hat er auf seinem Oberschenkel abgestützt. Mit der rechten Hand hält er die Schulter eines kleinen Mädchens. Das Kind trägt ein rosa Kleid und hat zwei geflochtenen, hellbraunen Zöpfe. Sie wendet sich ganz ihrem Vater zu, so dass der Betrachter sie nur von hinten sehen kann. In ihrer linken Hand hält sie einen kleinen Handfeger. Links im Vordergrund ist ein Sekretär mit einer offenen Schublade zu sehen, auf dem verschiedene Briefe liegen. Der Hintergrund wird von einer gelbbraunen Wandbespannung mit einem barocken Rankenmuster eingenommen. Auf der rechten Seite des Bildes befindet sich ein Vorhang – ebenfalls aus einem gelbbraunen Stoff. Höchst ungewöhnlich ist, dass das Kind in reiner Rückenansicht abgebildet wurde, so dass sich keine individuellen Gesichtszüge ausmachen lassen.

Bezeichnet: Rückseitig:

aufgeklebter Totenzettel d. Franz Egon Grafen v. Fürstenberg-Stammheim

Öl auf Leinwand, 34,5 x 31 cm

Rheinischer Privatbesitz

²⁰⁴⁶ Die Datierung erfolgte aufgrund des Alters seiner Töchter: Sophie (*1833), Caroline (*1835) und Isabella (*1842). Vgl. GHdA Bd. 18, S. 170.

8. Katalog der Bildnissammlung Geyr-Gielsdorf

Das Familienporträt zeigt Franz Egon Graf v. Fürstenberg-Stammheim²⁰⁴⁷ (1797–1859), den Sohn²⁰⁴⁸ des Theodor Hermann Adolf Freiherrn v. Fürstenberg und Sophie (geb. Dalwigk zu Lichtenfels) und seine Tochter. Es könnte sich bei dem Mädchen um Sophia v. Fürstenberg-Stammheim, die spätere Freifrau v. Geyr zu Schweppenburg (1833–1868) handeln. Franz Egon Graf v. Fürstenberg-Stammheim war seit 1829 mit Paula Freiin v. Romberg verheiratet.

B-Gielsdorf-23 Porträt eines Ehepaars Geyr Schweppenburg, Wilhelm Volkhardt²⁰⁴⁹, 1845 (Abb. 578)

Das Doppelporträt eines Ehepaares. Die Figuren sind in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Der Herr sitzt auf einem geschnitzten Lehnstuhl in frühbarockem Stil, dessen Lehne von einem Vogel (einem Geier?) bekrönt ist. Sein Oberkörper ist fast frontal zum Betrachter gewendet und leicht nach rechts geneigt. Das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gedreht. Sein Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Er hat braune Augen, braunes kurzes Haar und einen Oberlippen- und Kinnbart. Er trägt einen blauen Waffenrock mit einem roten Stehkragen, blauen Schulterstücken und einer doppelten silbernen Knopfleiste. Die Umschläge des Rocks und die Seitennähte der Hose sind rot paspeliert. Er hat sein rechtes über das linke Bein geschlagen und den rechten Arm in den Schoß gelegt, wo er ein Buch hält. Seinen linken Arm hat er um die Taille und den Arm seiner Frau gelegt. Diese steht leicht rechts der Bildmittelachse. Der Körper ist ihrem Mann zugewendet und der Kopf ist leicht nach rechts geneigt. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Sie hat graue Augen und blondes Haar, das seitlich über die Ohren nach hinten frisiert ist und am Hinterkopf zu einem geflochtenen Knoten aufgesteckt ist. Sie trägt ein violett changierendes Kleid, mit einem breiten waagerechten Dekolleté, dreiviertellangen Ärmeln und einer Schnürung an der Front des Oberteils. Ein weißer Bluseneinsatz und weiße Spitzenmanschetten vervollständigen das Kleid. Ihren rechten Arm hat die Dame um die Schultern ihres Mannes gelegt. Der linke Arm hängt locker neben dem Oberkörper herab. In der linken Hand hält sie ein weißes Tuch. Neben dem Lehnstuhl ist auf der linken Seite des Bildes ein Orangenbaum zu sehen, durch dessen Zweige die Ranken einer Passionsblume wachsen. Ein roter Vorhang bildet auf dieser Bildseite den Hintergrund. Auf der gegenüberliegenden Bildseite ist im Hintergrund ein Bücherschrank in neogotischen Formen zu erkennen. Der Mittelgrund wird von einem Tisch eingenommen, auf dem neben einem Kruzifix und einer Pferdestatue, die Schirmmütze des Herrn zu erkennen ist.

Bezeichnet: Rückseitig:

W. Volkhardt 1845

Aufkleber: Freifrau W. v. Geyr

Köln-Worringen

Schloß Arff

Öl auf Leinwand, 69 x 75,5 cm

Rheinischer Privatbesitz

²⁰⁴⁷ Zu seiner Person und die Erhebung in den preußischen Grafenstand, vgl. ebd.

²⁰⁴⁸ GHdA Bd. 27, S. 79.

²⁰⁴⁹ Wilhelm Volkhardt oder Volkhart (1815–1876), Schüler der Düsseldorfer Akademie 1831/40, vgl. Thieme-Becker XXXIV, 1940, S. 521.

Der Herr weist eine starke Ähnlichkeit mit (Katalognummer einfügen). Es könnte sich um Franz Philipp Freiherrn Geyr v. Schweppenburg (1800–1867) handeln. Eine eindeutige Identifizierung ist allerdings bisher nicht gelungen.

Herrscherporträts

B-Gielsdorf-24. Maximilian Heinrich v. Bayern, Erzbischof und Kurfürst von Köln, Bischof von Münster, Hildesheim und Lüttich, unbekannter Maler, undatiert, Kopie des 18. Jh. nach einem Original des 17. Jh. (Abb. 579)

Ein reichliches Brustbild nach rechts, das Gesicht ist im Halbprofil nach rechts gewendet. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der Dargestellte hat braune Augen und braunes langes Haar. Der dunkelbraune Bart ist am Kinn zu einer Fliege gestutzt. Der geknebelte Oberlippenbart läuft an den Enden in der für Maximilian Heinrich charakteristischen pinselartigen Form aus. Er trägt über einem roten Mantel die Hermelinmozetta. Ein weißer Schulterkragen, vorne in eckiger Fassung und ein roter Pileolus vervollständigen die Ausstattung. Der braungraue Hintergrund ist nicht weiter gekennzeichnet. In das rechteckige Bild sind die Zwickel eines Ovals eingeschrieben. Vorlage für dieses Gemälde dürfte ein Altersbildnis des Kurfürsten sein.

*Bezeichnet: nicht ermittelt
Öl auf Leinwand, 81 x 66 cm
Rheinischer Privatbesitz*

Maximilian Heinrich v. Bayern²⁰⁵⁰ (1621–1688), Sohn von Albrecht VI. v. Bayern-Leuchtenberg und Mathilde (geb. Landgräfin v. Leuchtenberg). Er wurde 1650 Erzbischof und Kurfürst v. Köln und Fürstbischof zu Hildesheim und Lüttich und im Jahr 1683 Fürstbischof zu Münster.

²⁰⁵⁰ MOLITOR 2008, S. 253 ff.

1. Abbildungsverzeichnis

XI. Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweis

Die Reihenfolge des Abbildungsverzeichnisses entspricht dem Aufbau der Arbeit. Das Verzeichnis beginnt mit Beispielen aus fürstlichen Ahnengalerien und Bildnissammlungen (A.1). Es folgen die untersuchten regionalen Ahnengalerien (A.2), die Sonderformen der Ahnengalerien (A.3) und schließlich die Bildnissammlungen. Dabei wurden die im Katalog erfassten Bilder (B.) vor den Beständen der übrigen Bildnissammlungen (X.) abgebildet. Da die Ahnengalerien gesondert betrachtet wurden, sind sie auch hier von den übrigen Beständen einer Sammlung getrennt.²⁰⁵¹ Dabei erfolgt die Nummerierung der Abbildungen fortlaufend.

Bilder aus externen Sammlungen oder Beständen sind den Vergleichsbildern dieser Arbeit beigelegt. In diesen Fällen wurde die Ordnung nach Provenienzen und Sammlungen zu Gunsten der direkten Gegenüberstellung vernachlässigt.

Angaben zu Künstler, Titel, Jahr, Maße, Material und Ort sind dem Verzeichnis zu entnehmen. Der Abbildungsnachweis folgt dem Verzeichnis.

1. Abbildungsverzeichnis

- | | | | |
|----|--|-----|--|
| 1) | N.N.: <i>Herzöge v. Kleve</i> , ca. 1650, 62,5 x 138 cm, Öl/Holz, Museum Kurhaus Kleve. | 7) | SILBERG, Joh.: <i>Elis. Amalia Kurfstn. v. d. Pfalz</i> , 1654, 234 x 169 cm, Öl/Lw., Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf. |
| 2) | N.N.: <i>Helias, I. Gf. v. Kleve</i> , 1661, M. u., Holzschnitt, Österreichische Nationalbibliothek, Wien. | 8) | N.N.: <i>Prinz v. Pfalz-Neuburg</i> , ca. 1665, M. u., Öl/Lw., Schloss Augustusburg, Brühl. |
| 3) | N.N.: <i>Marg. v. Kleve</i> , 1661, M. u. Holzschnitt, Österreichische Nationalbibliothek, Wien. | 9) | N.N.: <i>Prinz v. Pfalz-Neuburg</i> , ca. 1665, M. u., Öl/Lw., Schloss Augustusburg, Brühl. |
| 4) | N.N.: <i>Friedrich Wilhelm Kurfst. v. Brandenburg</i> , 1661, M. u., Holzschnitt, Österreichische Nationalbibliothek, Wien. | 10) | N.N.: <i>Prinz v. Pfalz-Neuburg</i> , ca. 1665, M. u., M. u., Öl/Lw., Schloss Augustusburg, Brühl. |
| 5) | SILBERG, Joh.: <i>Sophie Eleonore v. Hessen-Darmstadt mit ihren Enkelsöhnen</i> , 1667, 210 x 156 cm, Öl/Lw., Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf. | 11) | DOUVEN, Jan Frans van: <i>Kurfst. u. Kurfstn. v. d. Pfalz</i> , 1708, 243 x 182 cm, Öl/Lw., Galleria degli Uffizi, Florenz |
| 6) | SILBERG, Joh.: <i>Philipp Wilhelm Kurfst. v. d. Pfalz</i> , ca. 1665, M. u., Öl/Lw., Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf. | 12) | BORCHERS, J. J.: <i>Gfn. v. Fugger</i> , 1691, ca. 87 x 73 cm, Öl/Lw., Schloss Augustusburg, Brühl. |

²⁰⁵¹ Die Sammlungen Wissen, Frens und Müddersheim umfassen sowohl eine Ahnengalerie (A) als auch eine Bildnissammlung (B). Sie werden an unterschiedlichen Orten besprochen, allerdings ist die Nummerierung im Katalogteil fortlaufend. Auf A-Wissen-19, folgt B-Wissen-20!

XI. Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweis

- | | | | |
|-----|--|-----|---|
| 13) | BORCHERS, J. J.: <i>Frl. v. Kalkum</i> , 1697, ca. 87 x 73 cm, Öl/Lw., Schloss Augustusburg, Brühl. | 32) | VIVIEN, J.: <i>Clemens August Kurfst. v. Köln</i> , ca. 1725, M. u., Schloss Falkenlust, Brühl. |
| 14) | BORCHERS, J. J.: <i>Frl. v. Leinning</i> , ca. 1699, ca. 87 x 73 cm, Öl/Lw., Schloss Augustusburg, Brühl. | 33) | ZIESENIS, J.G.: <i>Carl Theodor Kurfst. v. d. Pfalz</i> , 1757, M. u., Bayrisches Nationalmuseum, München. |
| 15) | BORCHERS, J. J.: <i>Frl. v. Hernstein</i> , 1700, ca. 87 x 73 cm, Öl/Lw., Schloss Augustusburg, Brühl. | 34) | ZIESENIS, J.G.: <i>Elis. Auguste Kurfst. v. d. Pfalz</i> , 1757, M. u., Bayrisches Nationalmuseum, München. |
| 16) | BORCHERS, J. J.: <i>Frl. v. Schorlemer</i> , 1705, ca. 87 x 73 cm, Öl/Lw., Schloss Augustusburg, Brühl. | 35) | N.N.: <i>Juliane Gfn. v. Manderscheid-Blankenheim</i> , 1578, 198 x 85 cm, Öl/Holz, Museum Gildehaus, Blankenheim. |
| 17) | BORCHERS, J. J.: <i>Frl. v. Bernsau</i> , 1712, ca. 87 x 73 cm, Öl/Lw., Schloss Augustusburg, Brühl. | 36) | N.N.: <i>Joh. Arnold Gf. v. Manderscheid-Blankenheim</i> , 1634, 185 x 108 cm, Öl/Lw., Museum Gildehaus, Blankenheim. |
| 18) | NEUMANN, Baltasar u. A.: <i>Treppenhau</i> , Schloss Augustusburg, 1740–46, Brühl. | 37) | N.N.: <i>Antonia Elis. Gfn. v. Manderscheid-Blankenheim</i> , 1634, 164 x 89 cm, Öl/Lw., Museum Gildehaus, Blankenheim. |
| 19) | N.N.: <i>Ernst Kurfst. v. Köln</i> , ca. 1746, M. u., Öl/Lw., Schloss Augustusburg, Brühl. | 38) | Ratssaal in Schloss Neersen, ca. 1999, Neersen. |
| 20) | N.N.: <i>Ferdinand Kurfst. v. Köln</i> , ca. 1746, M. u., Öl/Lw., Schloss Augustusburg, Brühl. | 39) | N.N.: „ <i>Conrad v. Viermyne</i> “, ³ / ₃ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen. |
| 21) | N.N.: <i>Max. Heinrich Kurfst. v. Köln</i> , ca. 1746, M. u., Öl/Lw., Schloss Augustusburg, Brühl. | 40) | N.N.: „ <i>Judith v. Viermünden</i> “, ³ / ₃ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen. |
| 22) | N.N.: <i>Joseph Clemens Kurfst. v. Köln</i> , ca. 1746, M. u., Öl/Lw., Schloss Augustusburg, Brühl. | 41) | N.N.: <i>Theodolinda v. Virmond</i> , ³ / ₃ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen. |
| 23) | N.N.: <i>Ernst Kurfst. v. Köln</i> , ¹ / ₂ 18. Jh. M. u., Öl/Lw., Schloss Augustusburg, Brühl. | 42) | N.N.: <i>Ambrosius v. Virmond</i> , ³ / ₃ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen. |
| 24) | N.N.: <i>Ferdinand Kurfst. v. Köln</i> , ¹ / ₂ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Augustusburg, Brühl. | 43) | N.N.: <i>Magdalena v. Virmond</i> , ³ / ₃ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen. |
| 25) | N.N.: <i>Max. Heinrich Kurfst. v. Köln</i> , ¹ / ₂ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Augustusburg, Brühl. | 44) | N.N.: <i>Agnes v. Virmond</i> , ³ / ₃ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen. |
| 26) | N.N.: <i>Joseph Clemens Kurfst. v. Köln</i> , ¹ / ₂ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Augustusburg, Brühl. | 45) | N.N.: <i>Conrad v. Virmond</i> , ³ / ₃ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen. |
| 27) | CUVILLIÉS d. Ä, François de: <i>Speisezimmer</i> Schloss Falkenlust, Brühl. | 46) | N.N.: <i>Elisabeth v. Virmond</i> , ³ / ₃ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen. |
| 28) | WINTER, F. J.: <i>Clemens August Kurfst. v. Köln und Ignatius v. Roll</i> , ca. 1730, Öl/Lw., Schloss Falkenlust, Brühl. | 47) | N.N.: <i>Wilhelmina v. Virmond</i> , ³ / ₃ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen. |
| 29) | WINTER, F. J.: <i>Unterweisung des Hz. Max. Maria Joseph v. Bayern in der Falkenjagd</i> , ca. 1730, M. u., Öl/Lw., Schloss Falkenlust, Brühl. | 48) | N.N.: <i>Renate v. Virmond</i> , ³ / ₃ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen. |
| 30) | WINTER, F.J.: N.N.: <i>Frhr. v. Freyberg</i> , ca. 1730, M. u., Öl/Lw., Schloss Falkenlust, Brühl. | 49) | N.N.: <i>Ambrosius v. Virmond</i> , ³ / ₃ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen. |
| 31) | WINTER, F. J.: <i>Frhr. v. Nagel</i> , ca. 1730, M. u., Öl/Lw., Schloss Falkenlust, Brühl. | 50) | N.N.: <i>Beate v. Virmond</i> , ³ / ₃ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen. |
| | | 51) | N.N.: <i>Christine v. Virmond</i> , ³ / ₃ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen. |
| | | 52) | N.N.: <i>Marg. v. Virmond</i> , ³ / ₃ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen. |
| | | 53) | N.N.: <i>Agnes v. Virmond</i> , ³ / ₃ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen. |
| | | 54) | N.N.: <i>Joh. „Baron“ v. Virmond</i> , ³ / ₃ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen. |

1. Abbildungsverzeichnis

- 55) N.N.: *Katharina v. Virmond*, $\frac{3}{3}$ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen.
- 56) N.N.: *Alvera v. Virmond*, $\frac{3}{3}$ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen.
- 57) N.N.: *Johanna M. v. Virmond*, $\frac{3}{3}$ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen.
- 58) N.N.: *Ambrosius Adrian Frhr. v. Virmond*, $\frac{3}{3}$ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen.
- 59) N.N.: *Damian Hugo Frhr. v. Virmond*, $\frac{4}{4}$ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen.
- 60) N.N.: *Johanna Petronella Frfr. v. Virmond*, $\frac{4}{4}$ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen.
- 61) N.N.: *Ambrosius Frz. Friedr. Gf. v. Virmond*, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen.
- 62) N.N.: *Eleonore Magd. Gfn. v. Virmond*, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen.
- 63) Ahnengalerie, Schloss Dyck, Zustand ca. 1895, Dyck.
- 64) N.N.: *Kaiser Karl I. der Große*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 65) BRUYN, A. de/DAMMAN, H.: *Johann IV. Hz. v. Brabant*, 1578, M. u., Holzschnitt, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.
- 66) N.N.: *Kaiser Ludwig I. der Fromme*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 67) N.N.: *Kaiser Karl II. der Kahle*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 68) N.N.: *König Ludwig II. der Stammer*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 69) N.N.: *König Karl III. der Einfältige*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 70) N.N.: *König Ludwig IV. der Überseeische*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 71) N.N.: *Karl IV. Hz. v. Niederlothringen*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 72) N.N.: *Lambertus v. Hennegau, Gf. v. Löwen*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 73) N.N.: *Friedrich Gf. v. Luxemburg, Hz. v. Niederlothringen*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 74) N.N.: *Walram II. Gf. v. Arlon, Hz. v. Limburg*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 75) N.N.: *Heinrich I. Gf. v. Arlon und Limburg, Hz. v. Niederlothringen*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 76) N.N.: *Walram III. Paganus Gf. v. Arlon und Limburg, Hz. v. Niederlothringen*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 77) N.N.: *Geradus v. Reifferscheidt*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 78) N.N.: *Friedrich v. Reifferscheidt*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 79) N.N.: *Johannes I. v. Reifferscheidt*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 80) N.N.: *Johannes II. v. Reifferscheidt*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 81) N.N.: *Johannes III. v. Reifferscheidt*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 82) N.N.: *Johannes IV. v. Reifferscheidt*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 83) N.N.: *Heinrich II. v. Reifferscheidt und Dyck*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 84) N.N.: *Johannes V. v. Reifferscheidt und Dyck*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 85) N.N.: *Johannes (VI./I.) Gf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 86) N.N.: *Peter Gf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 87) N.N.: *Johannes (VII.) Gf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 88) N.N.: *Johannes (VIII.) Gf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 89) N.N.: *Werner Gf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck*, Kopie ca. 1700, Vorlage ca. 1595, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 90) N.N.: *Ernst Friedrich Gf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck*, Kopie ca. 1700, Vorlage ca. 1635, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 91) N.N.: *Ernst Salentin Gf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck*, ca. 1665, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.
- 92) SANDRART, J. v.: *Kaiser Leopold I.* Kupferstich, ca. 1664, M. u., o. O.
- 93) N.N.: *Frz. Ernst Gf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck*, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.

XI. Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweis

- | | | | |
|------|--|------|---|
| 94) | AVESNE, P. d': <i>Joh. Frz. Wilhelm Gf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck</i> , 1769, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck. | 110) | N.N.: <i>A. Johanna Gfn. v. Quadt zu Wykradt</i> , ca. ½ 19. Jh., 243 x 120,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Wickrath |
| 95) | ROETING, J. A.: <i>Joseph Fürst zu Salm-Reifferscheidt-Dyck</i> , 1854, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck. | 111) | N.N.: <i>Marie Emilie Gfn. v. Quadt zu Wykradt</i> , ca. 1850, 243 x 122 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Wickrath |
| 96) | CAENEN, T.: <i>Bertram Frhr. v. Quadt zu Wykradt</i> , ca. 1754, 241,5 x 117,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Wickrath | 112) | Speisezimmer, Schloss Wissen, urspr. ca. 1750, Wissen. |
| 97) | CAENEN, T.: <i>Anna Frfr. v. Quadt zu Wykradt</i> , ca. 1754, 242 x 119 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Wickrath | 113) | N.N.: <i>Wessel v. Loë</i> , 1609, 63 x 44,5 cm, Öl/Holz, Slg. Wissen. |
| 98) | BYE, H. de: <i>Wilhelm Thomas Frhr. v. Quadt zu Wykradt</i> , 1662, 240 x 114,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Wickrath | 114) | N.N.: <i>Sophia v. Loë</i> , 1609, 63 x 44 cm, Öl/Holz, Slg. Wissen. |
| 99) | BYE, H. de: <i>Maria Frfr. v. Quadt zu Wykradt</i> , 1660, 239,5 x 116,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Wickrath | 115) | N.N.: <i>Degenhard Bertram Frhr. v. Loë</i> , ¾ 17. Jh., 63 x 44,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen. |
| 100) | CAENEN, T.: <i>Wilhelm Bertram Frhr. v. Quadt zu Wykradt</i> , ca. 1754, 239,5 x 117,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Wickrath | 116) | N.N.: <i>A. Franziska Frfr. v. Loë</i> , ca. 1650, 64 x 44 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen. |
| 101) | CAENEN, T.: <i>Maria Frfr. v. Quadt zu Wykradt</i> , ca. 1754, 240 x 120,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Wickrath | 117) | N.N.: <i>Philipp Christoph Frhr. v. Loë</i> , ca. 1700, 63 x 44,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen. |
| 102) | CAENEN, T.: <i>Friedr. Wilhelm Frhr. v. Quadt zu Wykradt</i> , ca. 1754, 242 x 115,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Wickrath | 118) | N.N.: <i>A. M. Theresia Frfr. v. Loë</i> , ca. 1700, 62,5 x 44 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen. |
| 103) | CAENEN, T.: <i>Otonetta Wilhelmine Frfr. v. Quadt zu Wykradt</i> , ca. 1754, 240,5 x 117 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Wickrath | 119) | N.N.: <i>Joh. Adolf Joseph Frhr. v. Loë</i> , ⅓ 18. Jh., 63 x 44,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen. |
| 104) | FISCHER, J. H.: <i>Wilhelm Otto Gf. v. Quadt zu Wykradt</i> , 1773, 241,5 x 115,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Wickrath | 120) | N.N.: <i>M. Cath. A. Frfr. v. Loë</i> , ⅓ 18. Jh., 62,5 x 44,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen. |
| 105) | SCHWEITZER, F. X.: <i>Peter Joseph v. Buschmann</i> , 1755, M. u., Öl/Lw., Schloss Arff. | 121) | N.N.: <i>Frz. Karl Frhr. v. Loë</i> , ¾ 18. Jh., 104 x 89 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen. |
| 106) | CAENEN, T.: <i>Anna Gfn. v. Quadt zu Wykradt</i> , 1753, 241 x 115 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Wickrath | 122) | N.N.: <i>M. Alexandrine Maximiliane Frfr. v. Loë</i> , ca. 1760, 103,5 x 89 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen. |
| 107) | N.N.: <i>Otto Gf. v. Quadt zu Wykradt</i> , ca. 1775, 239,5 x 118 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Wickrath | 123) | Nattier, J.-M.: <i>Michelle Julie Comtesse de Tillières</i> , 1750, 80 x 63 cm, Wallace Collection, London. |
| 108) | N.N.: <i>Dorothea Charlotte Gfn. v. Quadt zu Wykradt</i> , ca. 1775, 240 x 121,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Wickrath | 124) | N.N.: <i>Edmund Frhr. v. Loë</i> , ⅓ 18. Jh., 82,5 x 60 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen. |
| 109) | EBERSBERG, C. A. M.: <i>Wilhelm Otto Friedr. Gf. v. Quadt zu Wykradt</i> , 1842, 243 x 120,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Wickrath | 125) | N.N.: <i>Edmund Frhr. v. Loë</i> , ⅓ 18. Jh., 83 x 67,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen. |
| | | 126) | N.N.: <i>M. Alexandrine Maximiliane Frfr. v. Loë</i> , (1800), 82 x 59,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen |
| | | 127) | N.N.: <i>Friedrich Gf. v. Loë</i> , ¼ 19. Jh. 61 x 48,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen |
| | | 128) | N.N.: <i>Luiise Gfn. v. Loë</i> , ¼ 19. Jh., 61 x 49 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen |
| | | 129) | N.N.: <i>Max. Gf. v. Loë</i> , ⅓ 19. Jh., 82 x 59,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen |
| | | 130) | N.N.: <i>Therese Gfn. v. Loë</i> , ¼ 19. Jh., 82 x 62 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen |
| | | 131) | GRAF, L.: <i>Friedrich Leop. Gf. v. Loë</i> , 1891, 63,5 x 48,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen |
| | | 132) | GRAF, L.: <i>Paula Gfn. v. Loë</i> , 1891, 64 x 48,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen |

1. Abbildungsverzeichnis

- | | | | |
|------|---|------|---|
| 133) | HUMMEL, F.: <i>Generalfeldmarschall Walter v. Loë</i> , ⁴ / ₄ 19. Jh., 100 x 75 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen | 153) | KREVEL, L.: <i>Frz. Ludw. Karl Gf. Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 91 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. |
| 134) | Speisezimmer, Schloss Frens, ca. 1840, Frens. | 154) | KREVEL, L.: <i>Johanna Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 90,5 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. |
| 135) | KREVEL, L.: <i>Daeme Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 90,5 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 155) | KREVEL, L.: <i>M. Magdalena Gfn. Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 91 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. |
| 136) | KREVEL, L.: <i>Katharina Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 91 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 156) | N.N.: <i>Peter Geyr</i> , ³ / ₃ 17. Jh., 118,5 x 100 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim |
| 137) | KREVEL, L.: <i>Damian Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 91 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 157) | N.N.: <i>M. Sibylla Geyr</i> , ³ / ₃ 17. Jh., 117,5 x 95 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim |
| 138) | KREVEL, L.: <i>Eva Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 91 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 158) | N.N.: <i>Rudolf Adolf Frhr Geyr v. Schweppenburg</i> , ¹ / ₄ 18. Jh., 79 x 63 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim |
| 139) | KREVEL, L.: <i>Reinhardt Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 91,5 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 159) | N.N.: <i>Maria Frfr. Geyr v. Schweppenburg</i> , 1700, 80 x 64 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim |
| 140) | KREVEL, L.: <i>Guda Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 91 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 160) | SMISSEN, D van der: <i>Ferdinand Frhr. Geyr v. Schweppenburg</i> , ca. 1750, 81 x 69,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim |
| 141) | KREVEL, L.: <i>Reinhardt II. Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 91 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 161) | SMISSEN, D. van der: <i>Alida Agnes Frfr. Geyr v. Schweppenburg</i> , ca. 1750, 80,5 x 69 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim |
| 142) | KREVEL, L.: <i>Margarethe Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 91 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 162) | N.N.: <i>Cornelius Joseph Frhr. Geyr v. Schweppenburg</i> , ca. 1820, 60,5 x 50,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim |
| 143) | KREVEL, L.: <i>Bertram Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 91 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 163) | N.N.: <i>M. Franziska Frfr. Geyr v. Schweppenburg</i> , ca. 1820, 59,5 x 50,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim |
| 144) | KREVEL, L.: <i>Maria Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 91 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 164) | N.N.: <i>Friedrich Wilhelm Frhr. Geyr v. Schweppenburg</i> , ca. 1850, 64 x 52 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim |
| 145) | KREVEL, L.: <i>Wilhelm Friedr. Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 90,5 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 165) | HAMM, C.: <i>Theresia Frfr. Geyr v. Schweppenburg</i> , 1884, 64 x 52,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim |
| 146) | KREVEL, L.: <i>M. Magdalena Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 91 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 166) | LAUENSTEIN, H.: <i>Friedrich Leop. Frhr Geyr v. Schweppenburg</i> , ca. 1900, 109,5 x 77,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim |
| 147) | KREVEL, L.: <i>Georg Anton Domenicus Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 91 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 167) | SEYDEWITZ, M.: <i>Sophie Frfr. Geyr v. Schweppenburg</i> , 1935, 73 x 59,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim |
| 148) | KREVEL, L.: <i>A. M. Ludowika Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 91 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 168) | NESSELRODE, R. v.: <i>Friedrich Karl Frhr Geyr v. Schweppenburg</i> , 1920, 102 x 82,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim |
| 149) | KREVEL, L.: <i>A. M. Franziska Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 91,5 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 169) | NESSELRODE, R. v.: <i>Eleonore Frfr. Geyr v. Schweppenburg</i> , 1922, |
| 150) | KREVEL, L.: <i>Frz. Hugo Edmund Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 91 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | | |
| 151) | KREVEL, L.: <i>M. Anna Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 116 x 91 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | | |
| 152) | GRASOGNON, F.-A.: <i>Luisa Ulrika v. Schweden als Aurora</i> , 1745, M. u., | | |

XI. Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweis

- 64 x 59,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim
- 170) Bildniskabinett Schloss Gymnich, Aufn. 1935, Gymnich.
- 171) N.N.: *Sophia Marg. Frfr. v. u. z. Gymnich*, 1657, M. u., Öl/Lw., Schloss Gymnich.
- 172) N.N.: *Unbekannter Herr*, ca. 1760, M. u., Öl/Lw., Schloss Gymnich.
- 173) N.N.: *Joh. Karl Ph. Gf. v. Cobenzl*, 1762, M. u., Öl/Lw., Schloss Gymnich.
- 174) N.N.: *Therese Philippine Freiin v. u. z. Gymnich, Äbtissin v. Dietkirchen*, ²/₄ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Gymnich.
- 175) N.N.: *M. Theresia Gfn. v. Cobenzl*, 1762, M. u., Öl/Lw., Schloss Gymnich.
- 176) N.N.: *Isabella M. Gfn. Wolff Metternich*, ²/₄ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Gymnich.
- 177) N.N.: *Joh. M. Felicitas? Freiin v. u. z. Gymnich, Stiftsdame zu St. Quirinus*, ³/₃ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Gymnich.
- 178) URLAUB, G. A.: *Clemens August Ignaz Frhr. v. Plettenberg-Schwarzenberg*, 1772, 86 x 88 cm, Öl/Lw., Schloss Gymnich.
- 179) N.N.: *M. Johanna Cath. Frfr. v. Plettenberg-Schwarzenberg*, ¹/₂ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Gymnich.
- 180) N.N.: *Cath. Elis. Freiin v. u. z. Gymnich, Stiftsdame zu Dietkirchen*, ³/₃ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Gymnich.
- 181) N.N.: *Isabella M. Gfn. Wolff Metternich*, ²/₄ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Gymnich.
- 182) N.N.: *Carl Anton Ferd. Frhr v. u. z. Gymnich, Domherr zu Mainz*, ³/₄ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Gymnich.
- 183) N.N.: *Emmerich Joseph v. Breidbach zu Bürresheim, Kurfst. v. Mainz*, ³/₄ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Gymnich.
- 184) N.N.: *Clementine Auguste Rosa Frfr. v. u. z. Gymnich*, ca. 1775, M. u., Öl/Lw., Schloss Gymnich.
- 185) N.N.: *Carl Otto Ludw. Frhr. v. u. z. Gymnich*, ³/₄ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Gymnich.
- 186) N.N.: *Deutschordensritter aus der Familie Plettenberg-Schwarzenberg*, ¹/₂ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Gymnich.
- 187) N.N.: *M. Franziska Frfr. v. u. z. Gymnich*, ¹/₄ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Schloss Gymnich.
- 188) N.N.: *Cath Elis. Frfr. v. u. z. Gymnich*, ca. 1750, M. u., Öl/Lw., Schloss Gymnich.
- 189) N.N.: *Christian v. Kempis*, 1721, Öl/Lw., 81 x 65 cm, Slg. Rankenberg
- 190) N.N.: *Henriette v. Kempis*, 1721, Öl/Lw., 81 x 64 cm, Slg. Rankenberg.
- 191) N.N.: *Joh. Reiner v. Kempis*, ca. 1752, Öl/Lw., 81 x 64 cm, Slg. Rankenberg.
- 192) N.N.: *M. Theresia v. Kempis*, ca. 1752, Öl/Lw., 81 x 63,5 cm, Slg. Rankenberg.
- 193) BECKENKAMP, B.: *Max. v. Kempis*, 1822, 61 x 51 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 194) BECKENKAMP, B.: *A. Lucia v. Kempis*, 1822, 61 x 52 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 195) PLÜSKOW; C. v. nach KREVEL, L.: *Philipp v. Kempis*, 1876 (1836), 81 x 63 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 196) PLÜSKOW; C. v. nach KREVEL, L.: *Theresia v. Kempis*, 1876 (1836), 81 x 63 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 197) PLÜSKOW, C. v.: *Max. v. Kempis*, 1888, 81,5 x 65 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 198) PLÜSKOW, C. v.: *M. Carolina v. Kempis*, 1888, 81,5 x 65 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 199) FASSBENDER, W.: *Joseph v. Kempis*, ca. 1920, 103 x 80 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 200) LAMBERT, G.: *Hadwig v. Kempis*, 1937, 104 x 81 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 201) SPEE, P.: *Frz. Joseph v. Kempis*, 1998, 72 x 58 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 202) SPEE, P.: *Marion v. Kempis*, 1998, 72 x 58 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 203) N.N.: *Thomas a Kempis*, 18. Jh., 80 x 62 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 204) N.N.: *Johann v. Kempis*, 1566 od. 1573, 43 x 36,5 cm, Öl/Holz, Slg. Rankenberg.
- 205) N.N.: *Johann v. Kempis*, 1597, 59 x 43 cm, Öl/Holz, Slg. Rankenberg.
- 206) N.N.: *Joh. Reiner v. Kempis*, 1725, 110 x 83,5 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 207) PLÜSKOW, C. v.: *Frz. v. Kempis*, 1889, 119 x 82 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 208) FASSBENDER, W.: *Karl v. Kempis*, ca. 1910, 132 x 82 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.

1. Abbildungsverzeichnis

- | | |
|---|---|
| <p>209) POEBING-MYLOT, M.: <i>Brüder v. Kempis</i>, 1928, 99 x 139 cm, Pastell/Karton, Slg. Rankenberg.</p> <p>210) N.N.: <i>Andreas v. Francken-Sierstorpff</i>, 1697, 72 x 60 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>211) N.N.: <i>Cath. Magd. v. Francken-Sierstorpff</i>, 1697, 72 x 61,5 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>212) N.N.: <i>Joh. Theodor v. Francken-Sierstorpff</i>, ca. 1740, 73 x 63 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>213) N.N.: <i>M. Marg. Theresia v. Francken-Sierstorpff</i>, ca. 1740, 73 x 63 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>214) N.N.: <i>Joh. Arnold Engelb. v. Francken-Sierstorpff</i>, ca. 1740, 74 x 61 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>215) N.N.: <i>M. A. Elis. v. Francken-Sierstorpff</i>, ca. 1740, 75 x 61 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>216) FOELIX, H.: <i>Frz. Kaspar v. Francken-Sierstorpff</i>, 1775, 65 x 57 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>217) FOELIX, H.: <i>Eva Franziska v. Francken-Sierstorpff</i>, 1775, 65 x 56 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>218) CARON, S.: <i>Frz. Kaspar v. Francken-Sierstorpff</i>, $\frac{3}{4}$ 18. Jh., 64 x 56 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>219) CARON, S.: <i>Peter Gerwin v. Francken-Sierstorpff</i>, $\frac{3}{4}$ 18. Jh., 64 x 56 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>220) CARON, S.: <i>Frz. Kaspar v. Francken-Sierstorpff</i>, 1770, 64 x 56 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>221) FOELIX, H.: <i>Ferd. Eugen v. Francken-Sierstorpff</i>, 1775, 66 x 56 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>222) FOELIX, H.: <i>Frz. Theod. Bartholomäus v. Francken-Sierstorpff</i>, ca. 1775, 64 x 57 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>223) N.N.: <i>M. A. Clara v. Francken-Sierstorpff</i>, $\frac{4}{4}$ 18. Jh., 66,5 x 58 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>224) BLOMMERENCY, N.N.: <i>Peter Joseph v. Francken-Sierstorpff, Bischof v. Antwerpen</i>, 1712, 142 x 107 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>225) VIVIEN, J.: <i>Joseph Clemens Kurfst. v. Köln</i>, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 139 x 105 cm, Öl/Lw., Musée des Beaux-Arts de Valenciennes.</p> <p>226) N.N.: <i>Peter Joseph v. Francken-Sierstorpff, Bischof v. Antwerpen</i>, ca. 1720, 115 x 94 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>227) N.N.: <i>Frz. Kaspar v. Francken-Sierstorpff</i>, 1752, 77 x 61 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> | <p>228) N.N.: <i>Frz. Kaspar v. Francken-Sierstorpff</i>, 1766, 87 x 70 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>229) DELGLEIZE, H. F.: <i>Joh. Andreas v. Francken-Sierstorpff</i>, 1722, 86,5 x 67,5 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>230) CAN[...], P. v.: <i>Mathias v. Duisterloë</i>, $\frac{4}{4}$ 17. Jh., 85 x 69 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>231) VOLKERS, M. nach AACHEN, H. v.: <i>Cath. v. Duisterloë</i>, 1927 (1588), 85 x 68 cm, Öl/Lw. auf Holz, Slg. Rankenberg.</p> <p>232) N.N.: <i>Heinrich de Grootte</i>, $\frac{1}{4}$ 17. Jh., 84 x 69 cm, Öl/Lw. auf Holz, Slg. Rankenberg.</p> <p>233) N.N.: <i>M. Sibylla de Grootte</i>, $\frac{1}{4}$ 17. Jh., 84 x 69 cm, Öl/Lw. auf Holz, Slg. Rankenberg.</p> <p>234) POTTGIESSER, D.: <i>Familie de Grootte</i>, ca. 1633, M. u., Öl/Lw., o. O.</p> <p>235) N.N.: <i>Frz. v. Brassart</i>, 1662, 80 x 65,5 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>236) N.N.: <i>Helene v. Brassart</i>, ca. 1662, 81 x 65,5 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>237) N.N.: <i>Heinrich de Grootte</i>, $\frac{4}{4}$ 17. Jh., 87 x 67 cm, Öl/Lw. auf Holz, Slg. Rankenberg.</p> <p>238) N.N.: „<i>Anna de Grootte</i>“, ca. 1700, 82 x 66,5 cm, Öl/Lw. auf Holz, Slg. Rankenberg.</p> <p>239) N.N.: <i>Frz. de Grootte</i>, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 82 x 66 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>240) HALM, F.: <i>Agathe de Grootte</i>, 1914 (Kopie), 84 x 69 cm, Öl/Lw. auf Holz, Slg. Rankenberg.</p> <p>241) N.N.: „<i>Nicolaus de Grootte</i>“, $\frac{3}{3}$ 17. Jh., 82 x 66,5 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>242) N.N.: <i>Maria Frz. Jak. v. Grootte</i>, ca. 1750, 81 x 67 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>243) N.N.: <i>M. Ursula Columba v. Grootte</i>, ca. 1750, 81,5 x 68 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>244) N.N.: <i>Maria Frz. Jak. v. Grootte</i>, $\frac{3}{4}$ 18. Jh., 82 x 70 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>245) N.N.: <i>M. Ursula Columba v. Grootte</i>, $\frac{3}{4}$ 18. Jh., 82 x 70 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>246) FISCHER, G.: <i>Eberhard Anton v. Grootte</i>, 1926 (Kopie), 63,5 x 52,5 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>247) FISCHER, G. nach KUNTZE, N.N.: <i>Henriette v. Grootte</i>, 1916 (1788),</p> |
|---|---|

XI. Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweis

- 63,5 x 52,5 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 248) N.N.: *Jakob de Grootte*, $\frac{4}{4}$ 17. Jh., 40 x 30 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 249) SCHMITZ, P. A.: *Everhard v. Grootte*, 1735, 85 x 68 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 250) N.N.: *Everhard v. Grootte*, ca. 1750, 81 x 68 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 251) SCHMITZ, P. A.: *Maria Frz. Jak. v. Grootte*, 1735, 81 x 68 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 252) SCHMITZ, J. J.: *Frz. Joh. Anton v. Bianco*, ca. 1785, 82 x 67 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 253) SCHMITZ, J. J.: *Frz. Joh. Anton v. Bianco*, ca. 1785, M. u., Zeichnung, Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Slg., Köln.
- 254) Schmitz, J. J.: *M. Magd. v. Bianco*, ca. 1785, 82 x 67 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 255) SCHMITZ, J. J.: *M. Magd. v. Bianco*, ca. 1785, M. u., Zeichnung, Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Slg., Köln.
- 256) N.N.: *Joh. Ant. Jak. v. Bianco*, ca. 1795, 82 x 67 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 257) N.N.: *A. Lucia Eulalia v. Bianco*, ca. 1810, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 258) HAPPEL, C.: *Anton Joseph v. Bianco*, 1850, 75 x 61 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 259) N.N.: *Martin Cominot*, 1709, 73 x 58 cm, Öl/Lw. auf Holz, Slg. Rankenberg.
- 260) N.N.: *Johanna Cominot*, 1709, 72 x 58 cm, Öl/Lw. auf Holz, Slg. Rankenberg.
- 261) N.N.: *Matthias Heinr. Joseph Tils*, $\frac{3}{3}$ 18. Jh., Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 262) N.N.: *Joh. Henricus Herwegh*, $\frac{3}{3}$ 17. Jh., 130 x 108 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 263) N.N.: *Clara Gertrud Herwegh*, $\frac{3}{3}$ 17. Jh., 130 x 107 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 264) N.N.: *Joh. Peter v. Herwegh*, 1720, 84 x 70 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 265) N.N.: *Clara Cath. v. Herwegh*, 1720, 84 x 70,5 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 266) FISCHER, G.: *Frz. Jakob v. Herwegh*, 1917 (Kopie), 64,5 x 47,5 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 267) FISCHER, G.: *Agathe v. Herwegh*, 1917 (Kopie), 64,5 x 47 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 268) N.N.: *Peter? Herwegh*, $\frac{3}{3}$ 17. Jh., 142 x 105 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 269) SMISSEN, D. van der: *M. Esther Genoveva v. Becker*, ca. 1750, 84 x 69 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 270) HAUCK, F. L.: *Frz. Michael Peter v. Becker*, 1748, 86 x 70 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 271) N.N.: *Knabe aus der Familie v. Becker*, $\frac{3}{4}$ 18. Jh., 87 x 71 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 272) N.N.: *Georg Friedrich v. Berberich*, 1757, 108 x 82 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 273) N.N.: „*Senator v. Wichem*“, 1588, 110 x 83 cm, Öl/Holz, Slg. Rankenberg.
- 274) N.N.: *Gertrud v. Wichem*, $\frac{4}{4}$ 16. Jh., 33,5 x 25,5 cm, Öl/Holz, Slg. Rankenberg.
- 275) N.N.: *Henricus v. Wichem*, $\frac{1}{4}$ 17. Jh., 57 x 42 cm, Öl/Holz, Slg. Rankenberg.
- 276) N.N.: *Adam Daemen*, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 78 x 62 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 277) N.N.: *M. Jacoba Daemen*, ca. 1690, 78 x 63 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 278) BORCHERS, J. J.: *Unbekannter Herr*, 1707, 83 x 66 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 279) BORCHERS, J. J.: *Unbekannte Dame*, 1707, 83 x 65,5 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 280) BORCHERS, J. J.: *Unbekannte Dame*, 1707, 84,5 x 67 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 281) N.N.: *Unbekannter Herr*, 1638, 90 x 63 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 282) N.N.: *Unbekannte Dame*, 1638, 89,5 x 63 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 283) N.N.: *Unbekannter Herr*, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 83,5 x 65 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 284) N.N.: *Unbekannte Dame*, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 83,5 x 64 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 285) N.N.: *Kinderporträt Joh. Theodor. Snellen*, ca. 1650, 107 x 75,5 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.
- 286) KREBSBACH, F.: *Peter Cornel. v. Beywegh*, 1731, 78 x 62 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.

1. Abbildungsverzeichnis

- | | |
|---|---|
| <p>287) N.N.: <i>Hugo Gf. Eltz-Rübenach</i>, 1844, 69,5 x 56 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>288) POTTGIESSER, J. W.: <i>Knabe als Hl. Georg</i>, ²/₂ 17. Jh., 116 x 93 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>289) N.N.: <i>Unbekannter Herr</i>, ¹/₃ 18. Jh., 77,5 x 63 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>290) SCHMITZ, P. A.: <i>Unbekannter Knabe mit Lorbeerzweig</i>, 1746, 78 x 64 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>291) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, ³/₄ 18. Jh., 82 x 62,5 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>292) HOFFMANN, G. A.: <i>Unbekannter Herr</i>, 1780, 40 x 31 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>293) N.N.: <i>Allegorisches Familienporträt</i>, ³/₄ 17. Jh., 110 x 163 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>294) N.N.: <i>Ferdinand v. Fürstenberg, Fürstbischof v. Paderborn</i>, ²/₂ 17. Jh., 71,5 x 61 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>295) N.N.: <i>Frz. Ludwig v. Pfalz-Neuburg, Kurfürst v. Trier etc.</i>, ca. 1730, 84 x 65 cm, Öl/Lw., Slg. Rankenberg.</p> <p>296) HIPPENMEYER, J.: <i>Max Hubertus Gf. v. Loë</i>, 1902, 79 x 59 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>297) N.N.: <i>Max Hubertus Gf. v. Loë</i>, ⁴/₄ 19. Jh., 94 x 62 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>298) N.N.: <i>Sophia Freiin v. Loë</i>, ca. 1790, 35 x 26 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>299) N.N.: <i>Friedrich Frhr. v. Loë</i>, ca. 1790, 35 x 26 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>300) N.N.: <i>Max Frhr. v. Loë</i>, ca. 1830, 35 x 26 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>301) N.N.: <i>Diederich Frhr. v. Loë</i>, ca. 1830, 34,5 x 25 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>302) N.N.: <i>Friedrich Frhr. v. Loë</i>, ca. 1830, 35 x 25 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>303) N.N.: <i>Max Gf. v. Loë</i>, ca. 1860, 35 x 26 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>304) N.N.: <i>Louise Freiin v. Loë</i>, 1867, 35 x 26 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>305) COURTEN, A. Gf. de: <i>Degenhard Bertram Gf. v. Loë</i>, 1898, 34,5 x 26 cm Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>306) HIPPENMEYER, J.: <i>Klemens Frhr. v. Loë</i>, 1903, 34,5 x 25 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>307) GIESE, P.: <i>M. Mathilde Freiin v. Loë</i>, 1908, 36 x 27 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>308) COURTEN, A. Gf. de: <i>Felix Frhr. v. Loë</i>, 1912, 35 x 25 cm, Pastell, Slg. Wissen.</p> | <p>309) DÖRMANN, H.: <i>Fritz Gf. v. Loë</i>, 1945, 35,5 x 26 cm, Pastell, Slg. Wissen.</p> <p>310) DÖRMANN, H.: <i>Wessel Frhr. v. Loë</i>, 1944, 35 x 25,5 cm, Pastell, Slg. Wissen.</p> <p>311) DÖRMANN, H.: <i>Elisabeth Freiin v. Loë</i>, 1944, 35 x 26 cm, Pastell, Slg. Wissen.</p> <p>312) DÖRMANN, H.: <i>Paula Freiin v. Loë</i>, 1944, 35 x 25 cm, Pastell, Slg. Wissen.</p> <p>313) DÖRMANN, H.: <i>Isabella Gfn v. Loë</i>, 1948, 58,5 x 50 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>314) N.N.: <i>A. M. Theresia Frfr. v. Loë</i>, ¹/₄ 18. Jh., 87 x 73,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>315) N.N.: <i>Joh. Adolf Joseph Frhr. v. Loë</i>, ¹/₄ 18. Jh., 86 x 72 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>316) N.N.: <i>Porträt Maltesserritter</i>, ¹/₄ 18. Jh., 87 x 71 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>317) N.N.: <i>Unbekannter Herr</i>, ²/₂ 16. Jh., 22 x 16 cm, Öl/Holz, Slg. Wissen.</p> <p>318) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, ²/₂ 16. Jh., 22 x 16 cm, Öl/Holz, Slg. Wissen.</p> <p>319) GOLTZIUS, H.?: <i>Unbekannter Herr</i>, ca. 1600, 25 x 19 cm, Öl/Kupfer, Slg. Wissen.</p> <p>320) GOLTZIUS, H.?: <i>Unbekannte Dame</i>, ca. 1600, 25,5 x 18,5 cm, Öl/Kupfer, Slg. Wissen.</p> <p>321) N.N.: <i>Degenhard Bertram Frhr. v. Loë</i>, ²/₃ 17. Jh., 37,5 x 27,5 cm, Öl/Holz, Slg. Wissen.</p> <p>322) N.N.: <i>M. Louise Freiin v. Loë</i>, 1738, 82 x 62 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>323) N.N.: <i>Friedrich Gf. v. Loë</i>, ca. 1815, 19,5 x 16 cm, Öl/Holz, Slg. Wissen.</p> <p>324) KREVEL, L.: <i>Sophia Gfn. v. Loë</i>, 1856, 85 x 66,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>325) N.N.: <i>Degenhard Frhr. v. Loë</i>, ca. 1870, 99,5 x 74,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>326) N.N.: <i>Max August Gf. v. Loë</i>, ³/₄ 19. Jh., 102,5 x 79,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>327) PETERSEN, W.: <i>Friedrich Leop. Gf. v. Loë</i>, ⁴/₄ 19. Jh., 139,5 x 84 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>328) STALZER, H.: <i>Feldmarschall Erzhz. Friedrich v. Österreich</i>, 1917, 71 x 57 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>329) H.B.: <i>Unbekannte Dame</i>, 1570, 95 x 68 cm, Öl/Holz, Slg. Wissen.</p> <p>330) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, 1594, 95 x 70,5 cm, Öl/Lw. auf Holz, Slg. Wissen.</p> |
|---|---|

XI. Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweis

- | | |
|---|--|
| <p>331) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, Kopie das Orig. wohl $\frac{2}{2}$ 17. Jh., 106 x 75,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>332) N.N.: <i>Unbekannter Feldherr</i>, $\frac{3}{3}$ 17. Jh., 120 x 91 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>333) N.N.: <i>Unbekannter Deutschordensritter</i>, $\frac{2}{2}$ 17. Jh., 129 x 98 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>334) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 73,5 x 57 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>335) DAVID, A.: <i>Unbekannter Geistlicher</i>, 1706 oder 1726, 73 x 60,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>336) N.N.: <i>Reiterporträt</i>, ca. 1700, 97 x 72,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>337) N.N.: <i>Doppelbild 1: Unbekannte Stiftsdame</i>, $\frac{2}{2}$ 18. Jh., 77 x 58 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>338) N.N.: <i>Doppelbild 2: Unbekannte Dame</i>, $\frac{2}{3}$ 18. Jh., 77 x 58 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>339) N.N.: <i>Familienbildnis</i>, ca. 1750, 149,5 x 105 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>340) N.N.: <i>Kg. Friedrich I. v. Preußen</i>, ca. 1700, 74,5 x 67 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>341) N.N.: <i>Joh. Wilhelm Kurfst. v. d. Pfalz</i>, ca. 1700, 86 x 66 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>342) N.N.: <i>Kg. Friedrich Wilhelm I. v. Preußen</i>, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 77,5 x 56,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>343) N.N.: <i>Kgn. Sophie Dorothea v. Preußen</i>, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 78 x 58,5 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>344) N.N.: <i>Unbekannter Fürst</i>, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 233 x 159 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>345) N.N.: <i>Unbekannte Fürstin</i>, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 235 x 159 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>346) N.N. nach MEYTENS, M. van: <i>Kaiserin M. Theresia</i>, Kopie, Vorlage ca. 1745, 172 x 127 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>347) N.N. oder BRANDT, H. C.: <i>Elis. Auguste Kurfstn. v. d. Pfalz</i>, Kopie oder Wiederholung, $\frac{2}{3}$ 18. Jh., 137,5 x 102 cm, Öl/Lw., Slg. Wissen.</p> <p>348) N.N.: <i>Joh. Gottfried Bequerer</i>, 1630, 85,5 x 71 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> <p>349) N.N.: <i>M. Anna Bequerer</i>, 1630, 85,5 x 71 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> <p>350) N.N.: <i>Friedr. Christoph Geyr</i>, $\frac{2}{2}$ 17. Jh., 119 x 97,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> | <p>351) N.N.: <i>Joh. Geyr</i>, $\frac{2}{2}$ 17. Jh., 119 x 97,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> <p>352) N.N.: <i>Rudolf Adolf Geyr v. Schweppenburg</i>, $\frac{4}{4}$ 17. Jh., 118 x 91 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> <p>353) SMISSEN, D. van der: <i>Max Heinr. Joseph Frhr Geyr v. Schweppenburg</i>, 1750, 80 x 69 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> <p>354) SCHMITZ, J. J.: <i>M. Leopoldine Freiin Geyr v. Schweppenburg</i>, ca. 1765, 82 x 71,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> <p>355) N.N.: <i>Unbekannte Dame aus der Familie de Fays</i>, Kopie wohl 18. Jh., 81 x 69 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> <p>356) N.N.: <i>Joh. Gottf. Joseph Frhr. Geyr v. Schweppenburg</i>, ca. 1720, 81 x 63 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> <p>357) N.N.: <i>Frz. Joseph Melchior Frhr. Geyr v. Schweppenburg</i>, ca. 1720, 86 x 70,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> <p>358) N.N.: <i>Max Heinr. Joseph Frhr. Geyr v. Schweppenburg</i>, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 86 x 70,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> <p>359) N.N.: <i>M. Elis. Freiin Geyr v. Schweppenburg</i>, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 84,5 x 67 cm</p> <p>360) N.N.: <i>Ferd. Jos. Balthasar Frhr. Geyr v. Schweppenburg</i>, ca. 1720, 85 x 70 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> <p>361) N.N.: <i>Ägidius de Fays</i>, 1684, 72,5 x 60 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> <p>362) N.N.: <i>Alida de Fays</i>, 1684, 73 x 59,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> <p>363) N.N.: <i>Jean Nicolas de Fays</i>, ca. 1715, 72,5 x 60 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> <p>364) N.N.: <i>Balthasar Fibus</i>, ca. 1715, 75 x 59 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> <p>365) N.N.: <i>Alida de Fays</i>, ca. 1690, 70 x 59,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> <p>366) N.N.: <i>Unbekannter Herr</i>, ca. 1700, 75 x 59,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> <p>367) N.N.: <i>Lambert de Fays</i>, $\frac{2}{2}$ 17. Jh., 83,5 x 70 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> <p>368) N.N.: <i>Anne de Charneux de Messencour</i>, 1658, 88 x 72 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.</p> |
|---|--|

1. Abbildungsverzeichnis

- 369) N.N.: *Joh. Arnold Engelb. Frhr. v. Francken-Sierstorpff*, ca. 1725, 80 x 64 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 370) N.N.: *M. Elis. Frfr. v. Francken-Sierstorpff*, ca. 1720, 80 x 64 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 371) N.N.: *Unbekannter Knabe im Harnisch*, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 78 x 62,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 372) KREVEL, L.: *Josepha Ferdinandine Freiin Geyr v. Schweppenburg*, 185[5?], 64 x 52 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 373) N.N.: *Theresia Freiin Geyr v. Schweppenburg*, $\frac{3}{4}$ 19. Jh., 64 x 52 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 374) N.N.: *Unbekannter Herr*, 162[?], 80 x 64 cm, Öl/Holz, Slg. Müddersheim.
- 375) N.N.: *Unbekannte Dame*, 1632, 109 x 89,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 376) N.N.: *Joh. Marcus Beywegh*, 1637, 99 x 70 cm, Öl/Holz, Slg. Müddersheim.
- 377) N.N.: *Peter Buschmann*, $\frac{3}{4}$ 17. Jh., 122 x 102 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 378) N.N.: *Wilhelm Otto v. Geismar*, 1685, 83 x 66 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 379) N.N.: *Unbekannter Herr*, $\frac{3}{3}$ 17. Jh., 85 x 68 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 380) N.N.: *Dame auf der Familie Grootte*, $\frac{4}{4}$ 17. Jh., 80 x 65 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 381) N.N.: *Adam Daemen?*, $\frac{2}{2}$ 17. Jh., 81 x 63 cm, M. u., Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 382) N.N.: *Dame als Schäferin*, 1700, 118 x 88 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 383) N.N.: *Max Heinr. Joseph Frhr. Geyr v. Schweppenburg?*, ca. 1750, 198 x 114 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 384) N.N.: *Unbekannter Herr*, $\frac{1}{3}$ 19. Jh., 66 x 56 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 385) N.N.: *Friedr. Karl Frhr. Geyr v. Schweppenburg*, ca. 1880, 48 x 39 cm, Pastell, Slg. Müddersheim.
- 386) HIPPENMEYER, J.: *Joseph Michael Frhr. Geyr v. Schweppenburg*, 1901, 52,5 x 43 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 387) N.N.: *Eleonore Frfr. Geyr v. Schweppenburg*, ca. 1912, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 388) FASSBENDER, W.: *Ferd. Maria Hubert Gf Wolff Metternich*, 1929, 66 x 55 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 389) N.N.: *Ferd. v. Fürstenberg, Fürstbischof v. Paderborn*, Kopie 19. Jh., 80 x 62 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 390) N.N.: *Frz. Egon v. Fürstenberg, Fürstbischof v. Paderborn*, Kopie 19. Jh., 80 x 63 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 391) N.N.: *Theodor v. Fürstenberg, Fürstbischof v. Paderborn*, Kopie 19. Jh., 80 x 62,5 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 392) N.N.: *Papst Clemens XI.*, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 80 x 63 cm, Öl/Lw., Slg. Müddersheim.
- 393) N.N.: *Wilhelm Frhr. v. d. Bongart*, 1595, 98,5 x 80 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf.
- 394) N.N.: *Gertrud Frfr. v. d. Bongart*, 1595, 100 x 80 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf.
- 395) N.N.: *Werner Frhr. v. d. Bongart*, 1640, 70 x 59 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf.
- 396) N.N.: *Odilia Frfr. v. Wylich*, 1646, 67,5 x 57 cm, Öl/Holz, Slg. Paffendorf.
- 397) N.N.: *Philipp Wilhelm Heinr. Frhr. v. d. Bongart*, $\frac{2}{3}$ 18. Jh., 67 x 58,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf.
- 398) N.N.: *M. Josina Frfr. v. d. Bongart*, $\frac{2}{3}$ 18. Jh., 67,5 x 58,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf.
- 399) KREVEL, L.: *Charlotte Frfr. v. d. Bongart*, 1843, 80,5 x 66,5 cm, M. u., Öl/Lw., Slg. Paffendorf.
- 400) KREVEL, L.: *Ludwig Frhr. v. d. Bongart*, ca. 1843, 79,5 x 66 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf.
- 401) KREVEL, L.: *Auguste Frfr. v. Waldbott-Bassenheim*, ca. 1843, 79,5 x 66,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf.
- 402) N.N.: *Melanie Frfr. v. d. Bongart*, ca. 1855, 79 x 65,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf.
- 403) N.N.: *Herm. Joseph Frhr. v. d. Bongart*, 1843 oder 48, 22 x 22,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf.
- 404) MOLITOR, P.: *Ludwig Frhr. v. d. Bongart*, 1856, 221 x 151 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf.

XI. Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweis

- | | | | |
|------|--|------|---|
| 405) | FIESEL, W.: <i>Ludwiga Frfr. v. d. Bongart</i> , 1920, 151,5 x 97,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. | 424) | N.N.: <i>Raba Cath. Frfr. v. Wylich</i> , 1658, 71 x 59 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| 406) | N.N.: <i>Sigismund Reinhard Frhr v. d. Bongart</i> , Kopie, Vorlage $\frac{3}{3}$ 18. Jh., 68,5 x 59 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. | 425) | N.N.: <i>Joh. Jakob Frhr Waldbott v. Bassenheim</i> , $\frac{1}{2}$ 18. Jh., 66,5 x 56 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| 407) | N.N.: <i>A. M. Augusta Frfr. v. d. Bongart</i> , Kopie, Vorlage $\frac{3}{3}$ 18. Jh., 66,5 x 57 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. | 426) | N.N.: <i>M. Anna Frfr. Waldbott v. Bassenheim</i> , $\frac{1}{2}$ 18. Jh., 66,5 x 57 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| 408) | N.N.: <i>Clemens August Frhr. Waldbott v. Bassenheim</i> , Kopie, Vorlage $\frac{3}{4}$ 18. Jh., 66 x 56,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. | 427) | N.N.: <i>Felicitas Freiin Waldbott v. Bassenheim</i> , $\frac{3}{4}$ 18. Jh., 55 x 59,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| 409) | N.N.: <i>Wilhelmine Edmunda Frfr Waldbott v. Bassenheim</i> , Kopie, Vorlage $\frac{2}{4}$ 18. Jh., 66,5 x 57,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. | 428) | N.N.: <i>Stiftsdame aus der Familie Waldbott v. Bassenheim</i> , ca. 1750, 91 x 92 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| 410) | N.N.: <i>M. Franziska Gfn. v. Hochsteden?</i> , ca. 1690, 81 x 71 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. | 429) | N.N.: <i>Knabe in roter Husarenuniform</i> , ca. 1750, 140 x 100 cm, Öl/Lw., Museum Kunstpalast, Düsseldorf. |
| 411) | N.N.: <i>A. Ant. M. Ursula Gfn. v. Leerodt</i> , $\frac{2}{4}$ 18. Jh., 66,5 x 58,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. | 430) | N.N.: <i>Joh. Adolf Frhr. v. Loë</i> , Kopie Vorlage $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 66 x 57,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| 412) | N.N.: <i>Unbekannter Herr aus der Familie Leerodt</i> , ca. 1700, 87 x 71 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. | 431) | N.N.: <i>M. Cath. Anna Frfr. v. Loë</i> , $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 66,5 x 57,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| 413) | N.N.: <i>Geistlicher aus der Familie Leerodt</i> , $\frac{1}{2}$ 18. Jh., 67 x 59 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. | 432) | N.N.: <i>Heinrich v. Reuschenberg</i> , $\frac{2}{4}$ 17. Jh., 189 x 109 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| 414) | N.N.: <i>Unbekannter Herr aus der Familie Leerodt</i> , $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 66 x 58 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. | 433) | N.N.: <i>Mauritia Gfn. v. Walderdorff</i> , $\frac{2}{4}$ 19. Jh., 86 x 64,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| 415) | N.N.: <i>Unbekannter Herr aus der Familie Leerodt</i> , $\frac{1}{3}$ 18. Jh., 79 x 67 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. | 434) | N.N.: <i>Unbekannter Herr</i> , ca. 1650, 70 x 56,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| 416) | N.N.: <i>Joh. Hugo v. Orsbeck, Kurfst. v. Trier</i> , ca. 1700, 67,5 x 58,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. | 435) | N.N.: <i>Unbekannte Dame</i> , 1662, 65 x 57 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| 417) | N.N.: <i>Anselm Frz. v. Ingelheim, Fürstbischof v. Würzburg</i> , ca. 1746, 67 x 58 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. | 436) | N.N.: <i>Unbekannter Herr</i> , ca. 1650, 79 x 62 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| 418) | N.N.: <i>Anselm Frz. v. Ingelheim, Fürstbischof v. Würzburg</i> , ca. 1746, 85,5 x 75 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. | 437) | N.N.: <i>Unbekannter Herr</i> , ca. 1675, 72,5 x 59 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| 419) | N.N.: <i>Karl Joseph Frhr. Schenk v. Schmidburg</i> , $\frac{2}{3}$ 18. Jh., 67,5 x 58,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. | 438) | N.N.: <i>Unbekannter Herr</i> , $\frac{1}{3}$ 18. Jh., 76,5 x 63,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| 420) | N.N.: <i>Adolph Frhr. v. Wylich</i> , 1611, 67,5 x 57,5 cm, Öl/Holz, Slg. Paffendorf. | 439) | N.N.: <i>Unbekannte Dame (M. Ursula Gfn. v. Ingelheim?)</i> , $\frac{2}{4}$ 18. Jh., 83 x 66 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| 421) | N.N.: <i>Marg. v. Wylich</i> , 1611, 67 x 56 cm, Öl/Holz, Slg. Paffendorf. | 440) | N.N.: <i>Unbekannte Dame</i> , $\frac{2}{4}$ 18. Jh., 79 x 63,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| 422) | N.N.: <i>Elisabeth v. Billerbeck</i> , 1611, 65,5 x 57,5 cm, Öl/Holz, Slg. Paffendorf. | 441) | N.N.: <i>Unbekannter Herr</i> , $\frac{2}{3}$ 18. Jh., 68 x 59,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| 423) | N.N.: <i>Joh. Frhr. v. Virmond</i> , 1611, 67 x 57,5 cm, Öl/Holz, Slg. Paffendorf. | 442) | N.N.: <i>Unbekannter Geistlicher</i> , $\frac{2}{3}$ 18. Jh., 96 x 68 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| | | 443) | N.N.: <i>Kaiser Franz I. Stephan</i> , ca. 1750, 82 x 61 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |
| | | 444) | N.N.: <i>Karl II. Philipp Kurfst. v. d. Pfalz</i> , $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 80 x 61,5 cm, Öl/Lw., Slg. Paffendorf. |

1. Abbildungsverzeichnis

- 445) HIPPENMEYER, J.: *Max. Joseph Frhr. Geyr v. Schweppenburg*, 1884, 63 x 50,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 446) LIPHART, E. v.: *M. Franziska Rosalie Frfr. Geyr v. Schweppenburg*, 1866, 49,5 x 38,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 447) N.N.: *Joh. Rud. Adolf Frhr. Geyr v. Schweppenburg*, $\frac{4}{4}$ 19. Jh., 68 x 54,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 448) N.N.: *Emerentia Frfr. Geyr v. Schweppenburg*, $\frac{4}{4}$ 19. Jh., 68 x 54,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 449) N.N.: *Marie Frfr v. Fürstenberg-Heilighoven*, ca. 1850, 66 x 55 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 450) N.N.: *Herr v. Geyr?*, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 77 x 63 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 451) N.N.: *Frau v. Geyr?*, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 76 x 63 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 452) STRAMOT, N.: *Africain de Varo*, 1672, 118 x 87,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 453) STRAMOT, N.: *Johanna Ferdinande de Varo als Schäferin*, ca. 1672, 119,5 x 89,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 454) N.N.: *Karl Ludw. Frz. Gf. v. Varo*, $\frac{3}{4}$ 19. Jh., 118,5 x 89 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 455) SMISSEN, D. van der: *M. A. Alexandrine v. Becker*, ca. 1750, 86 x 72,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 456) N.N.: *Arnold Emmanuel v. Ruys*, ca. 1755, 82 x 64 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 457) N.N.: *M. Antonetta Maximiliane v. Ruys*, ca. 1755, 82 x 64 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 458) N.N.: *Joseph Swibertus v. Ruys*, ca. 1755, 82 x 64 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 459) N.N.: *Gerlach Arnold v. Ruys*, ca. 1685, 86 x 71 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 460) N.N.: *A. Maria v. Ruys*, ca. 1685, 87 x 71,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 461) WINDHAUSEN, H.: *Constantin v. Ruys-Nieuwenbroeck*, 1878, 76 x 62 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 462) N.N.: *Unbekannter Herr aus der Familie Ruys*, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 77,5 x 61 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 463) N.N.: *Unbekannte Dame aus der Familie Ruys*, $\frac{1}{4}$ 18. Jh., 79 x 61 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 464) N.N.: *Unbekannter Herr aus der Familie Ruys*, $\frac{1}{3}$ 18. Jh., 93,5 x 78,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 465) N.N.: *Unbekannte Dame aus der Familie Ruys*, $\frac{1}{2}$ 18. Jh., 93,5 x 78,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 466) Byens HD.: *Unbekannter Herr aus der Familie Ruys*, 1636, 68 x 56 cm, Öl/Holz, vormals Slg. Caen.
- 467) N.N.: *Unbekannter Herr aus der Familie Ruys*, $\frac{2}{3}$ 17. Jh., 56 x 43 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 468) N.N.: *Arnold de Haen*, 1624, 104 x 75 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 469) N.N.: *Henrica de Haen*, $\frac{1}{4}$ 17. Jh., 103 x 75 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 470) N.N.: *Herr de Haen*, 1615, 109 x 78,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 471) BLOEMAERT, H.: *Frau v. Winckel*, ca. 1650, 77 x 64,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 472) N.N.: *Herr v. Winckel*, 1712, 116 x 83 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 473) N.N.: „*Drossart v. d. Heyden*“, ca. 1670, 175 x 135 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 474) N.N.: „*Frau v. d. Heyden*“, ca. 1670, 170 x 135 cm, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 475) N.N.: „*Bischof v. Wevelickhoven*“, ca. 1790, 80 x 62,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 476) N.N.: „*Frl. v. Dulcken*“, $\frac{3}{4}$ 17. Jh., 158 x 107 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 477) N.N.: *Gfn. Villers-Grignoncourt*, $\frac{2}{4}$ 19. Jh., 64 x 51,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 478) HERBO, L.: *Maria Marquise v. Villers*, 1892, 77,5 x 62 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 479) N.N. nach HELST, B. van der: *Johan de Liefde*, Kopie, Vorlage 1668, 50 x 40 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.
- 480) HELST, B. van der: *Johan de Liefde*, 1668, 139 x 122 cm, Öl/Lw. Rijksmuseum, Amsterdam.
- 481) N.N.: *Anselmus de Siegen*, ca. 1750, 75,5 x 62 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen.

XI. Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweis

- | | | | |
|------|--|------|---|
| 482) | N.N.: <i>Unbekannte Dame</i> , 1573, 61 x 47 cm, Öl/Holz, vormals Slg. Caen. | 501) | N.N.: <i>M. Theresia Gfn. Beissel v. Gymnich</i> , ca. 1840, 202,5 x 108 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. |
| 483) | N.N.: <i>Unbekannte Dame</i> , ca. 1620, 68 x 59,5 cm, Öl/Holz, vormals Slg. Caen. | 502) | BEISSEL, N.N.: <i>Lupold v. Abercron</i> , ca. 1950, 48,5 x 43,5 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. |
| 484) | N.N.: <i>Unbekannte Dame</i> , ca. 1650, 77,5 x 64 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen. | 503) | BEISSEL, N.N.: <i>Olga Auguste v. Abercron</i> , ca. 1950, 48,5 x 43,5 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. |
| 485) | N.N.: <i>Unbekannte Dame</i> , ca. 1650, 68 x 56 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen. | 504) | N.N.: <i>Friedrich Hubert Gf. Beissel v. Gymnich</i> , ⁴ / ₄ 19. Jh., 65 x 53 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. |
| 486) | N.N.: <i>Unbekannte Dame</i> , ca. 1650, 73 x 58,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen. | 505) | MIRO, J.: <i>M. Magdalena Frfr. v. Dalwigk zu Lichtenfels</i> , ca. 1910, 83,5 x 65 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. |
| 487) | N.N.: <i>Unbekannter Herr</i> , 1674, 117,5 x 90,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen. | 506) | REUSING, F.: <i>Otto Gf. Beissel v. Gymnich</i> , 1926, 148 x 100,5 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. |
| 488) | N.N.: <i>Unbekannte Dame</i> , ³ / ₄ 17. Jh., 115 x 98 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen. | 507) | BÜ[?], W.: <i>Margarete Gfn. Beissel v. Gymnich</i> , 1931, 86 x 68,5 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. |
| 489) | N.N.: <i>Unbekannte Dame</i> , ca. 1700, 78 x 58 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen. | 508) | HOMA, J.: <i>Gisbert Gf. Beissel v. Gymnich</i> , 1971, 58,5 x 49 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. |
| 490) | N.N.: „ <i>Ritter im Harnisch</i> “, ¹ / ₄ 18. Jh., 96,5 x 79 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen. | 509) | REPPERT-BISMARCK, H. J. v.: <i>Egon Gf. Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₂ 20. Jh., 74 x 52,5 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. |
| 491) | CROIX, P. F. de la: <i>Unbekannter Herr</i> , 1742, 83 x 67,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen. | 510) | REUSING, F.: <i>Karl Frhr. v. Romberg</i> , 1900, 131,5 x 88 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. |
| 492) | N.N.: <i>Unbekannter Herr</i> , ca. 1825, 37 x 30,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen. | 511) | USADEL, M.: <i>Olga Frfr. v. Romberg?</i> , 1901, 123,5 x 74,5 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. |
| 493) | POTTGIESSER, J. W.: <i>Familienporträt als David und Abigail</i> , ³ / ₄ 17. Jh., 193 x 264 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen. | 512) | FLAMM, C.: <i>Eduard Retienne</i> , 1914, 114 x 94 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. |
| 494) | N.N.: <i>Kinder der Familie Ruys</i> , ca. 1700, 101 x 81 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Caen. | 513) | N.N.: „ <i>Stollberger Brautwerbung</i> “, ca. 1650, 219 x 346 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. |
| 495) | BONIN, H. v.: <i>Frz. Karl Graf Beissel v. Gymnich</i> , ca. 1920, 66 x 54,5 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 514) | N.N.: <i>Gf. und Gfn. Beissel v. Gymnich</i> , ² / ₄ 19. Jh., 88 x 78,5 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. |
| 496) | BONIN, H. v.: <i>Ines Gfn. Beissel v. Gymnich</i> , ca. 1920, 66 x 54,5 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 515) | N.N.: <i>Gf. und Gfn. v. Fürstenberg-Stammheim</i> , ² / ₄ 19. Jh., 89,5 x 70,5 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. |
| 497) | BONIN, H. v.: <i>Auguste Gfn. Beissel v. Gymnich</i> , ca. 1920, 64,5 x 53 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 516) | N.N.: <i>Joh. Friedr. Gf. v. Ostein, Kurfst. v. Mainz</i> , ³ / ₄ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Slg. Myllendonk. |
| 498) | BONIN, H. v.: <i>Olga Frfr. v. Romberg</i> , ca. 1920, 83 x 62,5 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 517) | N.N.: <i>Joh. Friedr. Carl Gf. v. Ostein</i> , ca. 1760, 82 x 64 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk. |
| 499) | BONIN, H. v.: <i>Olga Frfr. v. Romberg</i> , ca. 1920, M. u., Öl/Lw., Slg. Frens. | 518) | N.N.: <i>M. A. Luise Gfn. v. Ostein</i> , ca. 1760, 82 x 64 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk. |
| 500) | N.N.: <i>Frz. Hugo Edmund II. Gf. Beissel v. Gymnich</i> , ca. 1840, 202,5 x 108 cm, Öl/Lw., Slg. Frens. | 519) | N.N.: <i>Frz. Rudolf v. Märcken</i> , ³ / ₄ 18. Jh., 89,5 x 72 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk. |

1. Abbildungsverzeichnis

- 520) N.N.: *M. Isabella v. Märcken*, ca. 1750, M. u., Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 521) N.N.: *A. Marg. Elis. v. Märcken*, ca. 1770, 97 x 72 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 522) GREUTER, J.: *A. Marg. Elis. v. Märcken*, ca. 1784, 86,5 x 68,5 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 523) GREUTER, J.: *Joseph Lichtschlag*, ⁴/₄ 18. Jh., 73,5 x 61 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 524) GREUTER, J.: *Frz. Gottfried v. Märcken*, 1784, 35 x 27,5 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 525) GREUTER, J.: *Caroline v. Märcken*, 1784, 35 x 27 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 526) GREUTER, J.: *Constanze v. Märcken*, 1784, 35 x 27,5 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 527) GREUTER, J.: *Johanna v. Märcken*, 1784, 35,5 x 27 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 528) N.N.: *Jean Justin Lefort*, Kopie 1905, 50 x 39 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 529) N.N.: *Joh. Peter Wüllenweber*, ¹/₄ 18. Jh.: 80 x 65,5 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 530) N.N.: *Isabella Wilhelmine Wüllenweber*, ¹/₄ 18. Jh., 81 x 65 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 531) N.N.: *Joh. Peter Wüllenweber*, ¹/₄ 18. Jh., 77 x 60,5 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 532) REINERS, G. A.: *M. Christine Wüllenweber*, 1751, 77 x 60 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 533) HASTENRATH, L.: *Joseph Theodor Frhr. v. Wüllenweber*, 1859, 76,5 x 63 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 534) HASTENRATH, L.: *Elis. Konstantine Frfr. v. Wüllenweber*, 1857, 76,5 x 63 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 535) HASTENRATH, L.: *Franziska Lichtschlag*, 1865, 77 x 63 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 536) SCHÄFER, L.: *Joseph Theodor Frhr. v. Wüllenweber*, 1898, 72,5 x 59,5 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 537) RICKELT, K.: *Max Joseph Frhr. v. Boeselager*, 1906, 68 x 50,5 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 538) RICKELT, K.: *Fanny Frfr. v. Boeselager*, 1909, 68 x 50,5 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 539) RICKELT, K.: *Hugo Frhr. v. Wüllenweber*, 1906, 71,5 x 57 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 540) RICKELT, K.: *Elise Frfr. v. Wüllenweber*, 1906, 71 x 57 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 541) KOHL, T.: *Theodor Frhr. v. Wüllenweber*, 1946, 68 x 50,5 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 542) N.N.: *Emmerich Krey*, ³/₃ 18. Jh., 63 x 48 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 543) HASTENRATH, L.: *Karl Krey*, 1852, 123 x 100 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 544) N.N.: *Unbekannte Dame*, ¹/₄ 18. Jh., 77 x 64 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 545) N.N.: *Unbekannte Dame*, ¹/₄ 18. Jh., 38,5 x 32 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 546) N.N.: *Unbekannte Dame*, ¹/₄ 18. Jh., 86 x 69 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 547) N.N.: *Unbekannter Herr aus der Familie Killman?*, ⁴/₄ 17. Jh., 84 x 68,5 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 548) N.N.: *Unbekannter Herr*, ca. 1700, 81,5 x 64 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 549) N.N.: *Malteserritter*, ca. 1650, 85 x 66,5 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 550) N.N.: *Unbekannter Herr*, ³/₄ 17. Jh., 76 x 66 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 551) N.N.: „*Frz. Otto Wüllenweber*“, ¹/₂ 18. Jh., 81,5 x 68 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 552) N.N. nach DESMARÉES, G.: *Carl Theodor Kurfst. v. d. Pfalz*, ³/₄ 18. Jh., 135 x 106 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 553) N.N. nach DESMARÉES, G.: *Elis. Auguste Kurfstn. v. d. Pfalz*, ³/₄ 18. Jh., 135 x 106,5 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 554) N.N.: *Carl Theodor Kurfst. v. d. Pfalz*, ca. 1750, 37,5 x 29 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 555) N.N.: *Elis. Auguste Kurfstn. v. d. Pfalz*, ca. 1750, 38,5 x 29 cm, Öl/Lw., Slg. Myllendonk.
- 556) N.N.: *Hermann Max Frhr. v. Geyr zu Schweppenburg*, ²/₄ 19. Jh., 40,5 x 33,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.
- 557) N.N.: *M. Agnes Frfr. v. Geyr zu Schweppenburg*, ²/₄ 19. Jh., 40 x 33,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.
- 558) N.N.: *M. Antonia Caroline Freiin Geyr v. Schweppenburg*, ²/₄ 19. Jh., 40 x 33,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.
- 559) N.N.: *Joseph Frhr. v. Geyr zu Schweppenburg*, 1872, 75,5 x 62 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.

XI. Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweis

- | | |
|---|---|
| <p>560) N.N.: <i>Wilhelmine Frfr v. Geyr zu Schweppenburg</i>, 1872, 76 x 62 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> | <p>579) N.N.: <i>Max. Heinrich Kurfst. v. Köln</i>, Kopie 18. Jh., 81 x 66 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> |
| <p>561) PLÜSKOW, C. v.: <i>Paul Frhr. v. Geyr zu Schweppenburg</i>, 1896, 83 x 68 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> | <p>580) N.N.: <i>Unbekannter Herr</i>, ca. 1680, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| <p>562) PLÜSKOW, C. v.: <i>Theresia Frfr. v. Geyr zu Schweppenburg</i>, 1896, 82,5 x 68 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> | <p>581) N.N.: <i>A. Maria Gfn. Truchsess v. Waldburg?</i>, ²/₄ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| <p>563) POEBING-MYLOT, M.: <i>Max. v. Kempis</i>, 1929, 64 x 56 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> | <p>582) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| <p>564) POEBING-MYLOT, M.: <i>Lilly v. Kempis</i>, 1929, 64 x 56,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> | <p>583) SCHMITZ, J. J.: <i>Joh. Frz. Wilhelm Altgf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck</i>, ca. 1775, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| <p>565) N.N.: <i>Sophie Frfr. v. Geyr zu Schweppenburg</i>, ca. 1860, 75,5 x 63 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> | <p>584) N.N.: <i>Unbekannter Herr</i>, ca. 1680, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| <p>566) KREVEL, L.: <i>Wilhelmine Frfr v. Geyr zu Schweppenburg</i>, ³/₄ 19. Jh., 117 x 9 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> | <p>585) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, ca. 1680, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| <p>567) N.N.: <i>Joh. Adolf Wolff Metternich</i>, Kopie 1883, 46,5 x 30,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> | <p>586) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| <p>568) HIPPENMEYER, J.: <i>M. Agnes Frfr. v. Geyr zu Schweppenburg</i>, 1884, 57,5 x 46,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> | <p>587) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, ca. 1680, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| <p>569) FIESEL, W.: <i>Frz. Frhr. v. Geyr zu Schweppenburg</i>, 1901, 52 x 52 cm, Pastell, Slg. Gielsdorf.</p> | <p>588) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| <p>570) N.N.: <i>Unbekannter Herr aus der Familie Geyr Schweppenburg</i>, undatiert, 72,5 x 59,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> | <p>589) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| <p>571) VOLKERS, M. nach N.N.: <i>Knabe aus der Familie Snellen</i>, Kopie 1933, Vorlage ca. 1650, 109 x 78,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> | <p>590) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, ca. 1720, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| <p>572) BECKENKAMP, B.: <i>Unbekannter Herr</i>, ca. 1815-20, 46,5 x 37 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> | <p>591) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| <p>573) BECKENKAMP, B.: <i>Unbekannter Herr</i>, ca. 1820, 46,5 x 36 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> | <p>592) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| <p>574) BECKENKAMP, B.: <i>Unbekannter Herr</i>, ¹/₄ 19. Jh., 51 x 39,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> | <p>593) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| <p>575) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, ca. 1700, 39 x 32 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> | <p>594) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, ca. 1725, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| <p>576) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, ca. 1700, 40 x 31 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> | <p>595) N.N.: <i>Stiftsfrl. zu Salm-Reifferscheidt</i>, ca. 1690, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| <p>577) N.N.: <i>Frz. Egon Gf. v. Fürstenberg-Stammheim mit seiner Tochter</i>, ²/₄ 19. Jh., Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> | <p>596) N.N.: <i>Stiftsfrl. zu Salm-Reifferscheidt</i>, ca. 1690, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| <p>578) VOLKHARDT, W.: <i>Frhr. und Frfr. Geyr zu Schweppenburg</i>, 1845, 69 x 75,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gielsdorf.</p> | <p>597) N.N.: <i>Stiftsfrl. zu Salm-Reifferscheidt</i>, ca. 1690, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| | <p>598) BOY, G.: <i>Frz. Ernst Altgf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck</i>, 1723, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| | <p>599) N.N.: <i>Straßburger Domherr</i>, ca. 1720, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| | <p>600) BOY, G.: <i>A. Franziska Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck</i>, ca. 1723, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
| | <p>601) N.N.: <i>Stiftsdame aus der Familie Salm-Reifferscheidt</i>, ¹/₄ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |

1. Abbildungsverzeichnis

- | | |
|--|---|
| <p>602) N.N.: <i>Frz. Ernst Altgf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck?</i>, $\frac{3}{3}$ 17. Jh., 50 x 43 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>603) N.N.: <i>Junger Kleriker</i>, ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>604) N.N.: <i>Unbekannter Geistlicher</i>, ca. 1720, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>605) N.N.: <i>Alfred I. Fürst zu Salm-Reifferscheidt-Dyck</i>, ca. 1879, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>606) N.N.: <i>Unbekannter Geistlicher</i>, ca. 1720, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>607) N.N.: <i>Max. Philipp Gf. v. Manderscheid-Kail</i>, ca. 1720, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>608) N.N.: <i>Kölner Domherr</i>, ca. 1750, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>609) N.N. nach RIGAUD, H.: <i>Armand I. Kardinal Rohan-Soubise, Erzbischof v. Straßburg</i>, ca. 1714, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>610) N.N.: <i>Unbekannter Geistlicher</i>, ca. 1750, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>611) N.N.: <i>Ferdinand Gf. Truchsess v. Waldburg</i>, ca. 1744, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>612) N.N.: <i>A. Maria Gfn. Truchsess v. Waldburg?</i>, ca. 1744, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>613) N.N.: <i>Stiftsfrl. zu Salm-Reifferscheidt</i>, ca. 1690, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>614) N.N.: <i>Stiftsfrl. zu Salm-Reifferscheidt</i>, ca. 1690, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>615) N.N.: <i>Stiftsfrl. zu Salm-Reifferscheidt</i>, ca. 1690, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>616) N.N.: <i>Junge Dame aus der Familie Salm-Reifferscheidt</i>, ca. 1790, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>617) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, ca. 1790, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>618) N.N.: <i>Junge Dame aus der Familie Salm-Reifferscheidt</i>, ca. 1790, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>619) N.N.: <i>Kölner Domherr</i>, $\frac{3}{3}$ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>620) N.N.: <i>Fanny Altgfn zu Salm-Reifferscheidt</i>, ca. 1790, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>621) N.N.: <i>Geistlicher mit dem Orden des St. Esprit</i>, $\frac{3}{3}$ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>622) N.N.: <i>Unbekannter Herr</i>, ca. 1660, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> | <p>623) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, ca. 1725, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>624) N.N.: <i>Unbekannte Dame</i>, ca. 1660, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>625) N.N.: <i>August Eugen Bernh. Altgf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck?</i>, $\frac{2}{4}$ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>626) N.N.: <i>August Eugen Bernh. Altgf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck</i>, $\frac{2}{4}$ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>627) BECKENKAMP, B.: <i>Maximiliane Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt</i>, 1785, 43 x 34 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>628) BECKENKAMP, B.: <i>Friedrich Altgf. zu Salm-Reifferscheidt</i>, 1785, 43 x 34 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>629) BECKENKAMP, B.: <i>Creszentia Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt</i>, 1785, 43 x 34 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>630) BECKENKAMP, B.: <i>Augusta Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt</i>, 1785, 43 x 34 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>631) BECKENKAMP, B.: <i>Frz. Wilhelm Altgf. zu Salm-Reifferscheidt</i>, 1785, 43 x 34 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>632) BECKENKAMP, B.: <i>Christina Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt</i>, 1785, 43 x 34 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>633) BECKENKAMP, B.: <i>Clemens Wenzel Altgf. zu Salm-Reifferscheidt</i>, 1785, 43 x 34 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>634) BECKENKAMP, B.: <i>Frz. Joseph Anton Altgf. zu Salm-Reifferscheidt</i>, 1785, 43 x 34 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>635) BECKENKAMP, B.: <i>Charlotte Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt</i>, 1785, 43 x 34 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>636) BECKENKAMP, B.: <i>Antonia Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt</i>, 1785, 43 x 34 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>637) N.N.: <i>Creszentia Fstn. Hohenlohe-Barthenstein</i>, ca. 1800, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>638) N.N.: <i>Charlotte Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt</i>, ca. 1795, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> <p>639) N.N.: <i>Maximiliane Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt</i>, ca. 1805, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck.</p> |
|--|---|

XI. Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweis

- | | | | |
|------|---|------|---|
| 640) | N.N.: <i>Antonia Alfgfn. Zu Salm-Reifferscheidt</i> , ca. 1805, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck. | 658) | DISCART, J. B.: <i>Flaminia Gfn Wolff Metternich</i> , 1909, 150,5 x 100,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. |
| 641) | N.N.: <i>Franziska Fstn zu Salm-Reifferscheidt</i> , ca. 1805, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck. | 659) | N.N.: <i>Doppelbildnis zweier Kinder</i> , ca. 1650, 77,5 x 114,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. |
| 642) | SCHMITZ, J. J.: <i>Frz. Wilhelm Altgf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck</i> , 1775, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck. | 660) | N.N.: <i>Theresia Gfn. Wolff Metternich</i> , 1766, 100,5 x 68 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. |
| 643) | SCHMITZ, J. J.: <i>Frz. Wilhelm Altgf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck</i> , 1775, M. u., Zeichnung, Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Slg., Köln. | 661) | N.N.: <i>Felicitas Gfn. Wolff Metternich</i> , ca. 1768, 92,5 x 74 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. |
| 644) | SCHMITZ, J. J.: <i>Augusta M. Altgf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck</i> , 1775, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck. | 662) | N.N.: <i>Ferdinandine Gfn. Wolff Metternich</i> , ca. 1785, M. u., Öl/Lw., Slg. Gracht. |
| 645) | SCHMITZ, J. J.: <i>Augusta M. Altgf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck</i> , 1775, M. u., Zeichnung, Wallraf-Richartz-Museum, Grafische Slg., Köln. | 663) | FISCHER, J. H.: <i>Felicitas und Theresia Wolf Metternich</i> , 1779, ø 32 cm, Öl/Kupfer, Slg. Gracht. |
| 646) | REUSING, F.: <i>Alfred II. Fürst zu Salm-Reifferscheidt</i> , 1915, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck. | 664) | FISCHER, J. H.: <i>Max Werner und Ferdinandine Wolff Metternich</i> , 1779, ø 32 cm, Öl/Kupfer, Slg. Gracht. |
| 647) | N.N.: <i>Wilhelm Saltentin Altgf. Zu Salm-Reifferscheidt</i> , ca. 1700, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Dyck. | 665) | FISCHER, J. H.: <i>Felicitas und Theresia Wolf Metternich</i> , 1779, 85,5 x 95 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. |
| 648) | N.N.: <i>Wilhelm Saltentin Altgf. Zu Salm-Reifferscheidt</i> , 1/3 17. Jh., M. u., Kupferstich, Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel. | 666) | N.N.: <i>Herm. Werner v. d. Asseburg</i> , ca. 1750, 79 x 64 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. |
| 649) | NEUMANN, C.: <i>Joh. Adolf Wolff Metternich</i> , 1654, 108,5 x 81 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. | 667) | N.N.: <i>Theresia v. d. Asseburg</i> , ca. 1750, 78,5 x 63,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. |
| 650) | N.N.: <i>Herm. Werner Wolff Metternich</i> , Fürstbischof v. Paderborn, Kopie 18. Jh., 152 x 125 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. | 668) | N.N. nach STRATMANN, A. J.: <i>Clemens August Frhr. v. Westphalen</i> , ca. 1755, 84 x 71,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. |
| 651) | N.N.: <i>Levin Gf. Wolff Metternich</i> , ca. 1840, Öl/Lw., Slg. Gracht. | 669) | STRATMANN A. J.: <i>Ferdinandine Frfr. v. Westphalen</i> , ca. 1755, 86,5 x 69 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. |
| 652) | SOHN, C.: <i>Josephine Gfn Wolff Metternich</i> , 1842, 121,5 x 92,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. | 670) | STRATMANN, A. J.: <i>Ferdinandine Frfr. v. Westphalen</i> , ca. 1755, 80 x 64 cm, Westfälischer Privatbesitz. |
| 653) | BECKENKAMP, B.: <i>Joh. Ignaz Gf. Wolff Metternich</i> , ca. 1793, 73,5 x 53 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. | 671) | N.N.: <i>Diederich Frhr. v. Bocholtz</i> , ca. 1767, 79,5 x 65,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. |
| 654) | BECKENKAMP, B.: <i>Max Werner Gf. Wolff Metternich</i> , ca. 1793, 73 x 53 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. | 672) | N.N.: <i>M. Theresia Frfr. v. Bocholtz</i> , ca. 1767, 79,5 x 63 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. |
| 655) | BECKENKAMP, B.: <i>Felicitas Gfn. Wolff Metternich</i> , ca. 1793, 73 x 53 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. | 673) | STRATMANN, A. J.?: <i>M. Antonia Franziska Gfn. Wolff Metternich</i> , ca. 1765, 86,5 x 69,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. |
| 656) | BECKENKAMP, B.: <i>Ferdinandine Gfn. Wolff Metternich</i> , ca. 1793, 73 x 53 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. | 674) | N.N.: <i>Clemens August v. d. Wenge</i> , 1758, 85 x 68 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. |
| 657) | DISCART, J. B.: <i>Ferdinand -Gf. Wolff Metternich</i> , 1908, 152,5 x 101,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. | 675) | N.N.: <i>Louise v. d. Wenge</i> , ca. 1768, 85,5 x 68 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. |
| | | 676) | N.N.: <i>Catharina v. Buschfeld?</i> , ca. 1570 47 x 38,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht. |

1. Abbildungsverzeichnis

- 677) N.N.: *Joh. Adolf Wolff Metternich*, ca. 1625, 50,5 x 40 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht.
- 678) N.N.: *Unbekannte Dame aus der Familie Pallandt*, 1611, 96 x 63,5 cm, Öl/Holz, Slg. Gracht.
- 679) RUEL, J. B. de: *Damian Hartman v. d. Leyen, Kurfst v. Mainz*, 1675, 111,5 x 89 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht.
- 680) N.N.: *Herm. Werner Wolff Metternich, Fürstbischof v. Paderborn*, 1695, 74,5 x 65,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht.
- 681) N.N.: *Unbekannte Dame*, ca. 1690, 78,5 x 64,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht.
- 682) FLAMM, C.: *Josephine Gfn. Wolff Metternich*, 1901, 120,5 x 79,5 cm, Pastell, Slg. Gracht.
- 683) N.N.: *Paul Gf. Wolff Metternich*, ¼ 20. Jh., 150 x 99,5 cm, Öl/Lw., Slg. Gracht.
- 684) N.N.: *Johann v. Mirbach*, 1634, 107 x 82 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 685) N.N.: *Barbara v. Mirbach*, ¾ 17. Jh., 109 x 83 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 686) N.N.: *Hieronymus Dietrich v. Mirbach*, 1664, 85 x 72 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 687) N.N.: *Heinr. Wilhelm Theodor v. Mirbach*, ¾ 18. Jh., 83 x 65 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 688) N.N.: *Carl Adolf Joseph v. Mirbach*, 1692, 86 x 67 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 689) N.N.: *A. Alexandrine v. Mirbach*, 1694, 99 x 67,5 cm, M. u., Öl/Lw., Slg. Harff.
- 690) N.N.: *Joh. Frz. Josephus v. Mirbach*, 1705, 89 x 64,5 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 691) N.N.: *Gerhard Joh. Wilhelm v. Mirbach*, ca. 1740, 83,5 x 63,5 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 692) N.N.: *Carl Adolf Joseph v. Mirbach*, ¼ 18. Jh., 79 x 62 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 693) N.N.: *Gabrielle Felicitas v. Mirbach*, ¼ 18. Jh., 85 x 64 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 694) N.N.: *Karl Joseph v. Mirbach*, ca. 1740, 81 x 63 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 695) N.N.: *Luiise v. Mirbach*, ca. 1740, 83 x 64 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 696) N.N.: *M. Marg. v. Bocholtz*, 1737, 83 x 68 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 697) N.N.: *Joh. Arnold v. Bocholtz*, ½ 17. Jh., 74 x 62 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 698) N.N.: *Eva v. Bocholtz?*, ¼ 17. Jh., 74 x 62 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 699) N.N.: *Joh. Gerhard v. Mirbach*, 1751, 103 x 69 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 700) N.N.: *Joh. Gerhard v. Mirbach*, ca. 1775, 210 x 118 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 701) N.N.: *Ambrosius Adrian Frhr. v. Virmond*, M. u., Öl/Lw., Schloss Neersen.
- 702) SOHN, C.: *Antonia Auguste v. Mirbach*, 1829, ø 69 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 703) SCHADOW, W. v.: *Luiise Przn. v. Preußen*, ca. 1840, ø 76,5 cm, Öl/Lw., Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau.
- 704) SOHN, C.: *Joh. Wilhelm v. Mirbach*, ca. 1830, ø 69 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 705) SCHADOW, W. v.: *Karl Leberecht Immermann*, 1828, ø 73 cm, Öl/Lw., Museum Kunstpalast, Düsseldorf.
- 706) SOHN, C.: *Ottilie v. Gudenau*, 1832, 66 x 54 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 707) SOHN, C.: *Johanna v. Gudenau*, ca. 1840, 64 x 52 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 708) POPPER, I.: *Joseph Clemens v. Gudenau*, 1839, 64 x 54 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 709) N.N.: *Carl Otto v. Gymnich*, ca. 1780, 117 x 43 cm, Pastell, Slg. Harff.
- 710) N.N.: *Engelbert v. d. Vorst*, Kopie, Vorlage 1526, 112 x 93 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 711) N.N.: *Joh. v. d. Vorst*, ca. 1620, 51 x 36 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 712) N.N.: *A. Marie du Trieu*, Kopie, Vorlage ca. 1650, 72 x 58 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 713) N.N.: *Bildnis eines Verstorbenen*, 1605, 70 x 60 cm, Öl/Holz, Slg. Harff.
- 714) N.N.: *Herr Baur v. Frankenberg*, ca. 1675, 114 x 92 cm, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 715) DOUVEN, J. F.: *Joh. Wilhelm Kurfst. v. d. Pfalz*, ca. 1707, Öl/Lw., Slg. Harff.
- 716) N.N.: *Alexius Ant. Christian Prz. v. Nassau-Siegen*, ¼ 18. Jh., Aquarell, Slg. Harff.
- 717) N.N.: *Peter v. Geyr*, 1664, M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 718) N.N.: *Rudolf Adolf v. Geyr zu Schweppenburg*, 1710, M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 719) FISCHER, J.: *Wilhelm Joseph v. Wecus*, 1762, M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 720) FISCHER, J.?: *A. Ursula v. Wecus*, ca. 1762, M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 721) FISCHER, J.?: *Verwandte der Familie Wecus*, ca. 1762, M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 722) BECKENKAMP, B.: *Joh. Theodor Frhr. Geyr zu Schweppenburg*, ¼ 19. Jh., M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.

XI. Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweis

- 723) BECKENKAMP, B.: *Wilhelm Frhr. Geyr zu Schweppenburg*, ¼ 19. Jh., M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 724) BECKENKAMP, B.: *Freiin Geyr zu Schweppenburg*, ¼ 19. Jh., M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 725) ENGELHARD, P.: *Joh. Christoph v. Backum*, 1744, M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 726) ENGELHARD, P.: *M. Cath. v. Backum*, ca. 1744, M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 727) N.N.: *Rudolph Constantin Frhr. Geyr v. Schweppenburg*, 1766, M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 728) N.N.: *M. A. Isabella Frfr. Geyr v. Schweppenburg*, ca. 1767, M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 729) N.N.: *Cornelius Joseph und M. Franziska Geyr v. Schweppenburg*, ca. 1810, M. u., Miniaturen, Slg. Schweppenburg.
- 730) N.N.: *Reinhardt Frhr Metternich zu Scherfen*, Kopie, Vorlagen 1617, M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 731) BECKERS, H. E.: *Joh. Wilhelm Gf. v. Schellart*, 1739, M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 732) HABRICKX, P. F.: *Joh. Martin Frhr v. Wassenaer*, 1760, M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 733) N.N.: *M. A. Isabella Frfr Geyr v. Schweppenburg*, ca. 1775, M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 734) N.N.: *Sophie Frfr. v. Geyr zu Schweppenburg*, ½ 19. Jh., M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 735) GEYR, C. v.: *Karl Theodor Frhr. v. Geyr zu Schweppenburg*, 2011, M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 736) N.N.: *Dame mit Perlenkette*, ¾ 17. Jh., M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 737) N.N.: *Unbekannter Herr*, Kopie, Vorlage 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Slg. Schweppenburg.
- 738) N.N.: *Derick v. Wylich*, Kopie, Vorlage 1558, M. u., Öl/Lw., Slg. Diersfordt.
- 739) N.N.: *Adolf v. Wylich*, ¼ 16. Jh., M. u., Öl/unbek., Slg. Diersfordt.
- 740) N.N.: *Dietrich v. Wylich*, Kopie, Vorlage ½ 16. Jh., M. u., Öl/Lw., Slg. Diersfordt.
- 741) N.N.: *Dietrich v. Wylich*, ca. 1630, M. u., Öl/Lw., Slg. Diersfordt.
- 742) N.N.: *Anna v. Wylich*, 1649, M. u., Öl/Lw., Slg. Diersfordt.
- 743) N.N.: *Johann Hermann v. Wylich*, 1655, M. u., Öl/Lw., Slg. Diersfordt.
- 744) N.N.: *Johanna v. Wylich*, ca. 1655, M. u., Öl/Lw., Slg. Diersfordt.
- 745) N.N.: *Dietrich Frhr. v. Wylich*, ca. 1675, M. u., Öl/Lw., Slg. Diersfordt.
- 746) N.N.: *Dietrich Friedrich Frhr. v. Wylich*, ⅓ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Slg. Diersfordt.
- 747) N.N.: *Sophie Amelie Frfr. v. Wylich*, ca. 1725, M. u., Öl/Lw., Slg. Diersfordt.
- 748) N.N.: *Louise Amelie Sophie v. Grapendorf*, ca. 1745, M. u., Öl/Lw., Slg. Diersfordt.
- 749) N.N.: *A. M. Sophie Freiin v. Wylich*, ⅔ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Slg. Diersfordt.
- 750) N.N.: *Alexander Herm. Frhr. v. Wylich*, ca. 1750, M. u., Öl/Lw., Slg. Diersfordt.
- 751) N.N.: *Friedrich Frhr. v. Wylich*, ca. 1750, M. u., Öl/Lw., Slg. Diersfordt.
- 752) N.N.: *Sophie Wilhelmine Frfr. v. Wylich*, ca. 1750, M. u., Öl/Lw., Slg. Diersfordt.
- 753) MENGELBERG, E.: *Christoph Alexander Frhr v. Wylich*, 1821, M. u., Öl/Lw., Slg. Diersfordt.
- 754) N.N.: *Dietrich Carl Frhr. v. Wylich*, ¾ 17. Jh., M. u., Öl/Holz, Slg. Diersfordt.
- 755) N.N.: *General Christoph Wilhelm v. Kalckstein*, ⅔ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Slg. Diersfordt.
- 756) PESNE, A.: *Eva Lucretia v. Kalckstein*, ¼ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Slg. Diersfordt.
- 757) N.N.: *Friedrich Frhr. v. Wylich*, ⅔ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., Slg. Diersfordt.
- 758) N.N.: *Albertine Sibylla Frfr. v. Quadt zu Wickrath*, ¼ 17. Jh., 116,5 x 94,4 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Gartrop.
- 759) N.N.: *A. Luise Frfr. v. Hüchtenbruck*, ¼ 17. Jh., 116,5 x 94 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Gartrop.
- 760) D.J.: *Luise Maria Frfr. v. d. Heiden*, 1695, 116 x 91 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Gartrop.
- 761) D.J.: *Joh. Sigismund Frhr. v. d. Heiden*, 1695, 116 x 91 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Gartrop.
- 762) N.N.: *Ludwig Gf. v. Wylich*, ¼ 18. Jh., 137 x 132 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Gartrop.
- 763) N.N.: *Wilhelm Albrecht Frhr. v. Quadt*, ⅓ 18. Jh., 118 x 92 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Gartrop.

1. Abbildungsverzeichnis

- 764) N.N.: *Unbekannte Dame*, ca. 1660, 73 x 55,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Gartrop.
- 765) N.N.: *Albert Georg Frhr. v. Hüchtenbruck*, ca. 1675, M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Gartrop.
- 766) N.N.: *Unbekannter Herr*, ¼ 18. Jh., 78 x 54 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Gartrop.
- 767) N.N.: *Ludwig Alexander Frhr. v. Quadt*, ⅓ 18. Jh., 80 x 63 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Gartrop.
- 768) N.N.: *Joh. Christian Frhr. v. Quadt*, ¼ 18. Jh., M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Gartrop.
- 769) N.N.: *Unbekannter Herr*, ca. 1750, 70 x 60 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Gartrop.
- 770) N.N.: *Leopold Frhr. v. Quadt?*, ¼ 18. Jh., 81 x 64 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Gartrop.
- 771) HANK, T. L.: *Karl Wilhelm Gf. v. Quadt*, 1776, 81 x 60,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Gartrop.
- 772) HANK, T. L.: *A. Luise Sophie Gfn. v. Quadt*, 1776, 81 x 60,5 cm, Öl/Lw., vormals Slg. Gartrop.
- 773) N.N.: *Constanze Hermine Frhr. v. Nagell*, ¼ 19. Jh., M. u., Öl/Lw., vormals Slg. Gartrop.

2. Abbildungsnachweis

Abb. 1: © Museum Kurhaus Kleve (MKK) Digitale Slg., Kleve.

Abb. 2–4, 65, 152: © Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Wien:

Porträts Johann IV. von Burgund, Herzog von Brabant

(PORT_00052176_01 POR MAG), <http://data.onb.ac.at/rec/baa4917503>

Stammbuch Herzöge v. Kleve: Porträt Helias v. Kleve (Tafel 2)

(40.P.32 ALT PRUNK), <http://data.onb.ac.at/rec/AC10337692>

Stammbuch Herzöge v. Kleve: Porträt Margarethe v. Kleve (Tafel 30)

(40.P.32 ALT PRUNK), <http://data.onb.ac.at/rec/AC10337692>

Stammbuch Herzöge v. Kleve: Porträt Friedrich Wilhelm Kurfürst v. Brandenburg (Tafel 41)

(40.P.32 ALT PRUNK), <http://data.onb.ac.at/rec/AC10337692>

Porträt der Luisa Ulrike v. Preußen

(PORT_00061037_01 POR MAG), <http://data.onb.ac.at/rec/baa5262660>

Abb. 5, 7, 429, 705: © Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf:

Johann Spilberg d. J. (1619–1690), Sophie Eleonore von Sachsen (1606–1671), Landgräfin von Hessen-Darmstadt, als Witwe mit ihren Enkelsöhnen, 1667, Kunstpalast, Düsseldorf, Inv.-Nr. M 2618, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf (NRW), © Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK

Johann Spilberg d. J. (1619–1690), Herzogin Elisabeth Amalie Magdalena von Hessen-Darmstadt mit ihrer ältesten Tochter Eleonora Magdalena Theresia, 1654, Kunstpalast, Düsseldorf, Inv.-Nr. M 2619, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf (NRW), © Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK

Martin van Meytens d.J. (1695–1770) – Werkstatt oder Umkreis, Porträt eines Knaben in Husarenuniform, nach 1760, Kunstpalast, Düsseldorf, Inv.-Nr. M 77, © Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK

Wilhelm von Schadow (1788–1862), Bildnis Karl Immermann, 1828, Kunstpalast, Düsseldorf, Inv.-Nr. M 4075, © Kunstpalast – ARTOTHEK

Abb. 6, Abb. 8–10, 19–22, 105, 234, 253, 255, 643, 645: © Rheinisches Bildarchiv Köln:

Porträt des Kurfürsten Philipp Wilhelm v. Pfalz-Neuburg (RBA_mf008057) <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05150904>

Porträt Prinz Pfalz-Neuburg 1, (RBA_mf083444) <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/20197239>

Porträt Prinz Pfalz-Neuburg 2, (RBA_mf083443) <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/20197238>

Porträt Prinz Pfalz-Neuburg 3, (RBA_mf083445) <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/20197240>

Kurfst. Ernst v. Köln (Supraporte Schloss Augustusburg), (RBA_mf083512) <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/20197221>

Kurfst. Ferdinand v. Köln (Supraporte Schloss Augustusburg), (RBA_mf083513) <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/20197223>

Kurfst. Max Heinrich v. Köln (Supraporte Schloss Augustusburg), (RBA_mf083514) <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/20197273>

Kurfst. Joseph Clemens v. Köln (Supraporte Schloss Augustusburg), (RBA_mf083515) <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/20197245>

F. X. SCHWEITZER: Peter Joseph v. Buschmann (Schloss Arff), (RBA_rba_mf055971) <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05213556>

D. Pottgießer: Heinrich de Groote (als Salomon) und seine Gattin Maris Sibylla (als Abigail), (RBA_mf050288) https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/32059955/rba_mf050288

J. J. Schmitz: Skizzenbuch: Porträtstudie eines Herrn, (RBA L 01 675/07) <https://www.bildindex.de/document/obj42110367?medium=mi01539a12&part=44>

J. J. Schmitz: Skizzenbuch: Porträtstudie einer Dame, (RBA L 01 675/08) <https://www.bildindex.de/document/obj42110367?medium=mi01539a11&part=43>

J. J. Schmitz: Skizzenbuch: Porträtstudie eines Herrn, (RBA L 01 674/20) <https://www.bildindex.de/document/obj42110367?medium=mi01539c09&part=67>

J. J. Schmitz: Skizzenbuch: Porträtstudie einer Dame, (RBA L 01 674/21) <https://www.bildindex.de/document/obj42110367?medium=mi01539c08&part=66>

2. Abbildungsnachweis

Abb. 11, 123, 225, 480, 703: Wikimedia Commons, lizenziert unter CreativeCommons-Lizenz CCO 1.0, URL: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de>

Abb. 12, 14–16, 702, 707, 710, 713: © LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Manfred Steinhoff.

Abb. 13, 17, 23-26: © LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Alexandra Pottel.

Abb. 27-31: © LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, H. Schreiber.

Abb. 32: © LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Silvia Wolf.

Abb. 170, 684-700, 704, 706, 708-709, 711-712, 714-716: © LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Alexandra Pottel & Dr. Ohm.

Abb. 393–399, 402, 404, 406–427, 430–436, 438–444: © LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Peter Bors.

Abb. 18 © Wissenschaftliches Bildarchiv für Architektur, Alexander Hartmann.

Abb. 33–34: © Bayrisches Nationalmuseum München (BNMM), München:

J. G. Ziesenis: Porträt Carl Theodor, (R 5783)

J. G. Ziesenis: Porträt Elisabeth Auguste, (3614)

Abb. 35–37: © Museum Zunfthaus, Blankenheim.

Abb. 39–64, 66–91, 93–95, 125, 134–151, 153–169, 171–188, 205, 208–209, 224, 227, 229, 242–243, 246–248, 257–258, 266–267, 269, 271–275, 281–282, 287–289, 291–293, 296–392, 400–401, 403, 405, 428, 437, 445–479, 481–626, 642, 644, 646–647, 649–669, 671–683, 701: Fotos Verfasser.

Abb. 92: © Stadtbibliothek, Trier.

Abb. 96–104, 106–111, 758–773: © RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag.

Abb. 112–122, 124, 126–133, 189–204, 206–207, 210–223, 226, 228, 230–233, 235–241, 244–245, 249–252, 254, 256, 259–265, 268, 270, 276–280, 283–286, 290, 294–295, 614a, 615a, 627–641, 717–737: Fotos Eigentümer.

Abb. 648: © Herzog August Bibliothek (HAB), Wolfenbüttel.

Abb. 670: © Landschaftsverband Westfalen-Lippe (LWL) Bildarchiv, Münster.

Abb. 738–757: © Stadtarchiv Wesel, Nachlass Klaus Bambauer.

Repros aus Büchern:

Abb. 38: HOLZENTHAL, Udo: „Die Ahnengalerie der Herren von Virmond auf Schloss Neersen“, in: *Heimatsbuch des Kreises Viersen*. Bd. 50, 1999, Abb. S. 85.

XII. Tafelteil

Die Reihenfolge des Tafelteils folgt der Gliederung des Textes. Er beginnt mit Beispielen aus fürstlichen Ahnengalerien und Bildnissammlungen (A.1). Es folgen die untersuchten regionalen Ahnengalerien (A.2), die Sonderformen der Ahnengalerien (A.3) und schließlich die Bildnissammlungen. Dabei wurden die im Katalog erfassten Bilder (B.) vor den Beständen der übrigen Bildnissammlungen (X.) abgebildet.

Wenn die in dieser Arbeit untersuchten Porträts mit Bildern aus externen Sammlungen oder Beständen verglichen wurden, sind sie im Tafelteil nebeneinandergestellt. In diesen Fällen wurde die Ordnung nach Provenienzen und Sammlungen zu Gunsten der besseren Vergleichsmöglichkeit vernachlässigt.

Um die große Zahl von Abbildungen möglichst komprimiert zu reproduzieren, musste auf einigen Tafelseiten von einer Reihenfolge in der üblichen Leserichtung von links oben nach rechts unten abgewichen werden!

A.1 Fürstliche Bildnissammlungen



Abb. 1 *Herzöge v. Kleve* (Ausschnitt), ca. 1650



Abb. 2 *Helias, 1. Gf. v. Kleve, 1661*



Abb. 3 *Marg. v. Kleve, 1661*



Abb. 4 *Friedrich Wilhelm Kurfst. v. Brandenburg, 1661*



Abb. 5 SPILBERG, Joh.: *Sophie Eleonore v. Hessen-Darmstadt mit ihren Enkelsöhnen*, 1667



Abb. 6 SPILBERG, Joh.: *Philipp Wilhelm Kurfst. v d. Pfalz*, ca. 16656



Abb. 7 SPILBERG, Joh.: *Elis. Amalia Kurfstn. v. d. Pfalz*, 1654



Abb. 8 Prinz v. Pfalz-Neuburg, ca. 1665



Abb. 9 Prinz v. Pfalz-Neuburg, ca. 1665



Abb. 10 Prinz v. Pfalz-Neuburg, ca. 1665



Abb. 11 DOUVEN, Jan Frans van: *Kurfst. u. Kurfstn. v. d. Pfalz*, 1708



Abb. 12 BORCHERS, J. J.: *Gfn. v. Fugger*, 1691



Abb. 13 BORCHERS, J. J.: *Frl. v. Kalkum*, 1697



Abb. 14 BORCHERS, J. J.: *Frl. v. Leinning*, ca. 1699



Abb. 15 BORCHERS, J. J.: *Frl. v. Hernstein*, 1700



Abb. 16 BORCHERS, J. J.: *Frl. v. Schorlemer*, 1705



Abb. 17 BORCHERS, J. J.: *Frl. v. Bernsau*, 1712



Abb. 18 NEUMANN, Baltasar u. A.: Treppenhaus, Schloss Augustusburg, 1740-46



Abb. 19 Ernst Kurfst. v. Köln, ca. 1746



Abb. 20 Ferdinand Kurfst. v. Köln, ca. 1746



Abb. 21 Max. Heinrich Kurfst. v. Köln,
1746



Abb. 22 Joseph Clemens Kurfst. v. Köln,
ca. 1746



Abb. 23 *Ernst Kurfst. v. Köln,*
1/2 18. Jh.



Abb. 24 *Ferdinand Kurfst. v. Köln,*
1/2 18. Jh.



Abb. 25 *Max. Heinrich Kurfst v. Köln,*
1/2 18. Jh.



Abb. 26 *Joseph Clemens Kurfst. v. Köln,*
1/2 18. Jh.



Abb. 27 CUVILLIÉS d. Ä, François de: Speisezimmer Schloss Falkenlust, ca. 1735, Zustand 1973



Abb. 28 WINTER, F. J.: *Clemens August Kurfst. v. Köln und Ignatius v. Roll* (Ausschnitt), ca. 1730



Abb. 29 WINTER, F. J.: *Unterweisung des Hz. Max. Maria Joseph v. Bayern in der Falkenjagd*, ca. 1730



Abb. 30 WINTER, F. J.: *N.N.: Frhr. v. Freyberg*, ca. 1730



Abb. 31 WINTER, F. J.: *Frhr. v. Nagel*, ca. 1730



Abb. 32 VIVIEN, J.: *Clemens August Kurfst. v. Köln*, ca. 1725



Abb. 33 ZIESENIS, J.G.: *Carl Theodor Kurfst. v. d. Pfalz*, 1757



Abb. 34 ZIESENIS, J.G.: *Elis. Auguste Kurfst. v. d. Pfalz*, 1757



Abb. 35 Juliane Gfn. v. Manderscheid-Blankenheim,
1578



Abb. 36 Joh. Arnold Gf. v. Manderscheid-Blankenheim,
1634



Abb. 37 Antonia Elis. Gfn. v. Manderscheid-Blankenheim,
1634

A.2 A-Neersen



Abb. 38 Ratssaal in Schloss Neersen, Zustand ca. 1999



Abb. 39, „Conrad v. Viermyne“,
3/3 17. Jh.



Abb. 40 „Judith v. Viermünden“,
3/3 17. Jh.



Abb. 41 Theodolinda v. Virmond,
3/3 17. Jh.



Abb. 42 Ambrosius v. Virmond,
3/3 17. Jh.



Abb. 43 *Magdalena v. Virmond*,
3/3 17. Jh.



Abb. 44 *Agnes v. Virmond*,
3/3 17. Jh.



Abb. 45 *Conrad v. Virmond*,
3/3 17. Jh.



Abb. 46 *Elisabeth v. Virmond*,
3/3 17. Jh.



Abb. 47 *Wilhelmina v. Virmond*, $\frac{3}{4}$ 17. Jh.



Abb. 48 *Renate v. Virmond*, $\frac{3}{4}$ 17. Jh.

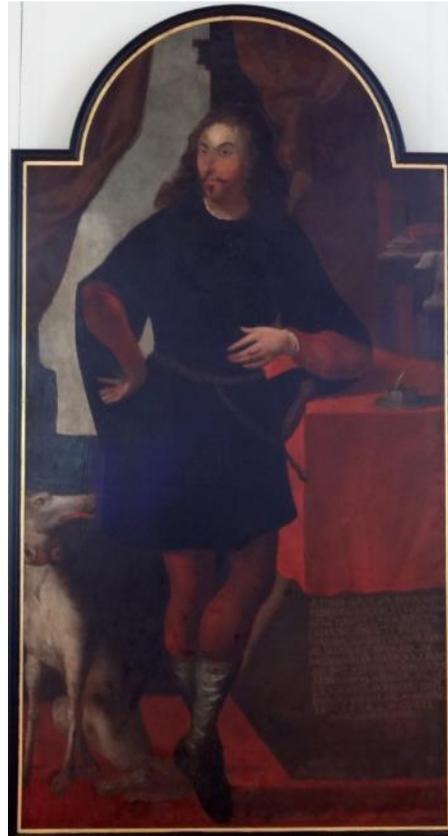


Abb. 49 *Ambrosius v. Virmond*, $\frac{3}{4}$ 17. Jh.



Abb. 50 *Beate v. Virmond*, $\frac{3}{4}$ 17. Jh.



Abb. 51 *Christine v. Virmond*,
3/3 17. Jh.



Abb. 52 *Marg. v. Virmond*,
3/3 17. Jh.



Abb. 53 *Agnes v. Virmond*,
3/3 17. Jh.



Abb. 54 *Joh. „Baron“ v. Virmond*,
3/3 17. Jh.



Abb. 55 Katharina v. Virmond,
3/3 17. Jh.



Abb. 56 Alvera v. Virmond,
3/3 17. Jh.



Abb. 57 Johanna M. v. Virmond,
3/3 17. Jh.



Abb. 58 Ambrosius Adrian Frhr. v. Virmond,
3/3 17. Jh.



Abb. 59 *Damian Hugo Frhr. v. Virmond*,
4/4 17. Jh.



Abb. 60 *Johanna Petronella Frfr. v. Virmond*,
4/4 17. Jh.



Abb. 61 *Ambrosius Frz. Friedr. Gf. v. Virmond*,
1/4 18. Jh.



Abb. 62 *Eleonore Magd. Gfn. v. Virmond*,
1/4 18. Jh.

A.2 A-Dyck



Abb. 63 Ahnengalerie, Schloss Dyck, Zustand ca. 1895



Abb. 64 Kaiser Karl I. der Große, ca. 1700



Abb. 65 BRUYN, A. de/DAMMAN, H.: *Johann IV. Hz. v. Brabant*, 1578



Abb. 66 Kaiser Ludwig I. der Fromme, ca. 1700



Abb. 67 Kaiser Karl II. der Kahle, ca. 1700



Abb. 68 König Ludwig II. der Stammler, ca. 1700



Abb. 69 König Karl III. der Einfältige, ca. 1700



Abb. 70 König Ludwig IV. der Überseeische, ca. 1700



Abb. 71 Karl IV. Hz. v. Niederlothringen, ca. 1700



Abb. 72 Lambertus v. Hennegau, Gf. v. Löwen, ca. 1700



Abb. 73 Friedrich Graf v. Luxemburg, Hz. v. Niederlothringen, ca. 1700



Abb. 74 Walram II. Graf v. Arlon, Hz. v. Limburg, ca. 1700



Abb. 75 Heinrich I. Graf v. Arlon und Limburg, Hz. v. Niederlothringen, ca. 1700



Abb. 76 Walram III. Paganus Graf v. Arlon und Limburg, Hz. v. Niederlothringen, ca. 1700



Abb. 77 Geradus v. Reifferscheidt, ca. 1700



Abb. 78 Friedrich I. v. Reifferscheidt, ca. 1700



Abb. 79 Johannes I. v. Reifferscheidt, ca. 1700



Abb. 80 Johannes II. v. Reifferscheidt, ca. 1700



Abb. 81 Johannes III. v. Reifferscheidt, ca. 1700



Abb. 82 Johannes IV. v. Reifferscheidt, ca. 1700



Abb. 83 Heinrich II. v. Reifferscheidt und Dyck, ca. 1700



Abb. 84 Johannes V. v. Reifferscheidt und Dyck, ca. 1700



Abb. 85 Johannes (VI.) Gf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, ca. 1700



Abb. 86 Peter Gf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, ca. 1700



Abb. 87 Johannes (VII.) Gf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, ca. 1700



Abb. 88 Johannes (VIII.) Gf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, ca. 1700



Abb. 89 Werner Graf zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, Kopie ca. 1700, Vorlage ca. 1595



Abb. 90 Ernst Friedrich Graf zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, Kopie ca. 1700, Vorlage ca. 1635



Abb. 91 Ernst Salentin Graf zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, ca. 1665



Abb. 92 SANDRART, J. v.: Kaiser Leopold I. Kupferstich, ca. 1664



Abb. 93 Frz. Ernst Gf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, ca. 1700



Abb. 94 AVESNE, P. d': Joh. Frz. Wilhelm Gf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, 1769



Abb. 95 ROETING, J. A.: Joseph Fürst zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, 1854

A.2 A-Wickrath



Abb. 96 CAENEN, T.: *Bertram Frhr. v. Quadt zu Wykradt*, ca. 1754



Abb. 97 CAENEN, T.: *Anna Frfr. v. Quadt zu Wykradt*, ca. 1754



Abb. 98 BYE, H. de: *Wilhelm Thomas Frhr. v. Quadt zu Wykradt*, 1662



Abb. 99 BYE, H. de: *Maria Frfr. v. Quadt zu Wykradt*, 1660



Abb. 100) CAENEN, T.: *Wilhelm Bertram Frhr. v. Quadt zu Wykradt*, ca. 1754



Abb. 101 CAENEN, T.: *Maria Frfr. v. Quadt zu Wykradt*, ca. 1754



Abb. 102 CAENEN, T.: *Friedr. Wilhelm Frhr. v. Quadt zu Wykradt*, ca. 1754



Abb. 103 CAENEN, T.: *Ottonetta Wilhelmine Frfr. v. Quadt zu Wykradt*, ca. 1754



Abb. 105 SCHWEITZER, F. X.: Peter Joseph v. Buschmann, 1755

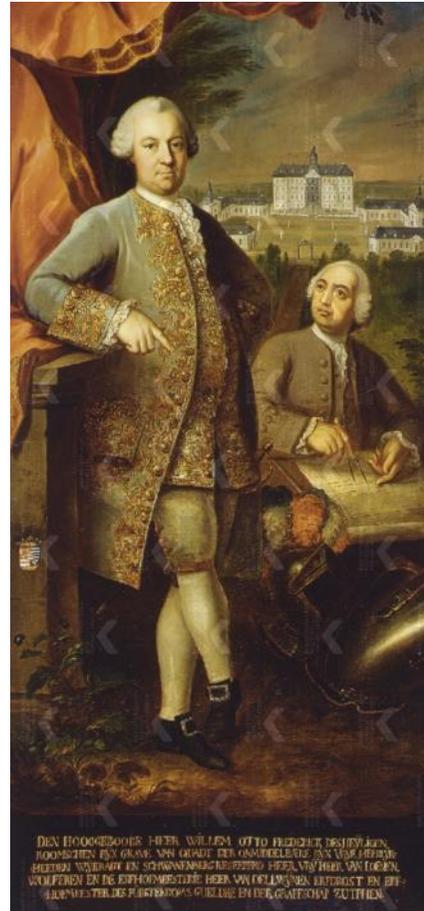


Abb. 104 FISCHER, J. H.: *Wilhelm Otto Gf. v. Quadt zu Wykradt*, 1773



Abb. 106 CAENEN, T.: *Anna Gfn. v. Quadt zu Wykradt*, 1753

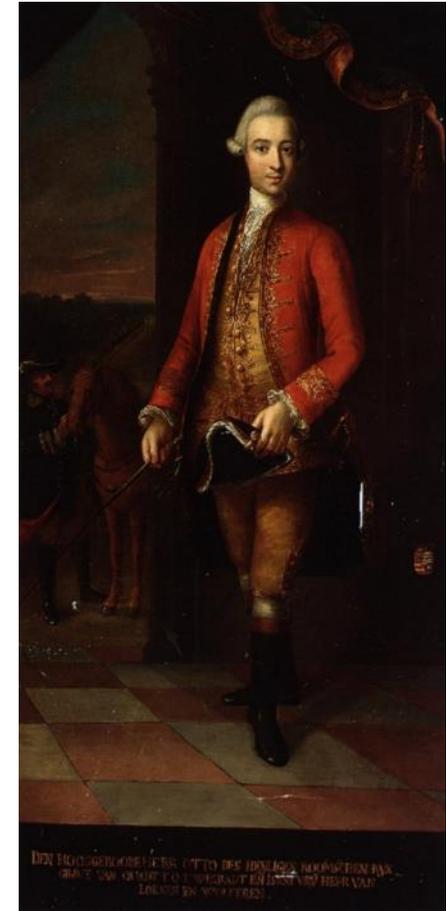


Abb. 107 *Otto Gf. v. Quadt zu Wykradt*, ca. 1775



Abb. 108 Dorothea Charlotte Gfn. v. Quadt zu Wykradt,, 1775



Abb. 109 EBERSBERG, C. A. M.: Wilhelm Otto Friedr. Gf. v. Quadt zu Wykradt, 1842



Abb. 110 A. Johanna Gfn. v. Quadt zu Wykradt, ca



Abb. 111 Marie Emilie Gfn. v. Quadt zu Wykradt, ca.

A.2 A-Wissen



Abb. 112 Speisezimmer, Schloss Wissen, urspr. ca. 1750



Abb. 113 *Wessel v. Loë*, 1609



Abb. 114 *Sophia v. Loë*, 1609



Abb. 115 *Degenhard Bertram Frhr. v. Loë*, $\frac{3}{4}$ 17. Jh.



Abb. 116 *A. Franziska Frhr. v. Loë*, ca. 1650



Abb. 117 *Philipp Christoph Frhr. v. Loë*, ca. 1700



Abb. 118 *A. M. Theresia Frhr. v. Loë*, ca. 1700



Abb. 119 *Joh. Adolf Joseph Frhr. v. Loë*, $\frac{1}{3}$ 18. Jh.



Abb. 120 *M. Cath. A. Frhr. v. Loë*, $\frac{1}{3}$ 18. Jh.



Abb. 121 Frz. Karl Frhr. v. Loë, $\frac{3}{4}$ 18. Jh.



Abb. 122 M. Alexandrine Maximiliane Frhr. v. Loë,
ca. 1760



Abb. 123 Nattier, J.-M.: Michelle Julie Comtesse de
Tillières, 1750



Abb. 124 Edmund Frhr. v. Loë, $\frac{2}{3}$ 18. Jh.



Abb. 125 Edmund Frhr. v. Loë, $\frac{2}{3}$ 18. Jh.



Abb. 126 M. Alexandrine Maximiliane Frhr. v. Loë,
ca. 1800



Abb. 127 *Friedrich Gf. v. Loë*,
2/4 19. Jh.



Abb. 128 *Luise Gfn. v. Loë*,
2/4 19. Jh.



Abb. 129 *Max Gf. v. Loë*,
3/3 19. Jh.



Abb. 130 *Therese Gfn v. Loë*,
4/4 19. Jh.



Abb. 131 GRAF, L.: *Friedrich Leop. Gf. v. Loë*, 1891



Abb. 132 GRAF, L.: *Paula Gfn. v. Loë*, 1891



Abb. 133 HUMMEL, F.:
General-Feldmarschall Walter v. Loë, 4/4 19. Jh.

A.2 A-Frens



Abb. 134 Speisezimmer, Schloss Frens, errichtet ca. 1840



Abb. 135 KREVEL, L.: *Daeme Beissel v. Gymnich*, $\frac{2}{4}$ 19. Jh.



Abb. 136 KREVEL, L.: *Katharina Beissel v. Gymnich*, $\frac{2}{4}$ 19. Jh.



Abb. 137 KREVEL, L.: *Damian Beissel v. Gymnich*, $\frac{2}{4}$ 19. Jh.



Abb. 138 KREVEL, L.: *Eva Beissel v. Gymnich*, $\frac{2}{4}$ 19. Jh.



Abb. 139 KREVEL, L.: *Reinhardt Beissel v. Gymnich*, $\frac{2}{4}$ 19. Jh.



Abb. 140 KREVEL, L.: *Guda Beissel v. Gymnich*, $\frac{2}{4}$ 19. Jh.



Abb. 141 KREVEL, L.: *Reinhardt II. Beissel v. Gymnich*, $\frac{2}{4}$ 19. Jh.



Abb. 142 KREVEL, L.: *Margarethe Beissel v. Gymnich*, $\frac{2}{4}$ 19. Jh.



Abb. 143 KREVEL, L.:
Bertram Beissel v. Gymnich,
2/4 19. Jh.



Abb. 144 KREVEL, L.:
Maria Beissel v. Gymnich,
2/4 19. Jh.



Abb. 145 KREVEL, L.:
Wilhelm Friedr.
Beissel v. Gymnich, 2/4 19. Jh.



Abb. 146 KREVEL, L.:
M. Magdalena
Beissel v. Gymnich,
2/4 19. Jh.



Abb. 147 KREVEL, L.:
Georg Anton Domenicus Beissel v. Gymnich,
2/4 19. Jh.



Abb. 148 KREVEL, L.:
A. M. Ludowika Beissel v. Gymnich,
2/4 19. Jh.



Abb. 149 KREVEL, L.:
A. M. Franziska Beissel v. Gymnich,
2/4 19. Jh.



Abb. 150 KREVEL, L.: *Frz. Hugo Edmund Beissel v. Gymnich*, ²/₄ 19. Jh.



Abb. 151 KREVEL, L.: *M. Anna Beissel v. Gymnich*, ²/₄ 19. Jh.



Abb. 152 GRASOGNON, F.-A.: *Luisa Ulrika v. Schweden als Aurora*, 1745



Abb. 154 KREVEL, L.: *Johanna Beissel v. Gymnich*, ²/₄ 19. Jh.



Abb. 153 KREVEL, L.: *Frz. Ludw. Karl Gf. Beissel v. Gymnich*, ²/₄ 19. Jh.



Abb. 155 KREVEL, L.: *M. Magdalena Gfn. Beissel v. Gymnich*, ²/₄ 19. Jh.

A.3 A-Müddersheim



Abb. 156 Peter Geyr, $\frac{3}{3}$ 17. Jh.



Abb. 157 M. Sibylla Geyr, $\frac{3}{3}$ 17. Jh.



Abb. 158 Rudolf Adolf Frhr Geyr v. Schweppenburg, $\frac{1}{4}$ 18. Jh.



Abb. 159 Maria Frfr. Geyr v. Schweppenburg, 1700



Abb. 160 SMISSEN, D van der: Ferdinand Frhr. Geyr v. Schweppenburg, ca. 1750



Abb. 161 SMISSEN, D. van der: Alida Agnes Frfr. Geyr v. Schweppenburg, ca. 1750



Abb. 162 Cornelius Joseph Frhr. Geyr v. Schweppenburg, ca. 1820



Abb. 163 M. Franziska Frfr. Geyr v. Schweppenburg, ca. 1820



Abb. 166 LAUENSTEIN, H.: *Friedrich Leop. Frhr Geyr v. Schweppenburg*, ca. 1900



Abb. 164 *Friedrich Wilhelm Frhr. Geyr v. Schweppenburg*, ca. 1850



Abb. 165 HAMM, C.: *Theresia Frfr. Geyr v. Schweppenburg*, 1884



Abb. 167 SEYDEWITZ, M.: *Sophie Frfr. Geyr v. Schweppenburg*, 1935



Abb. 169 NESSELRODE, R. v.: *Eleonore Frfr. Geyr v. Schweppenburg*, 1922

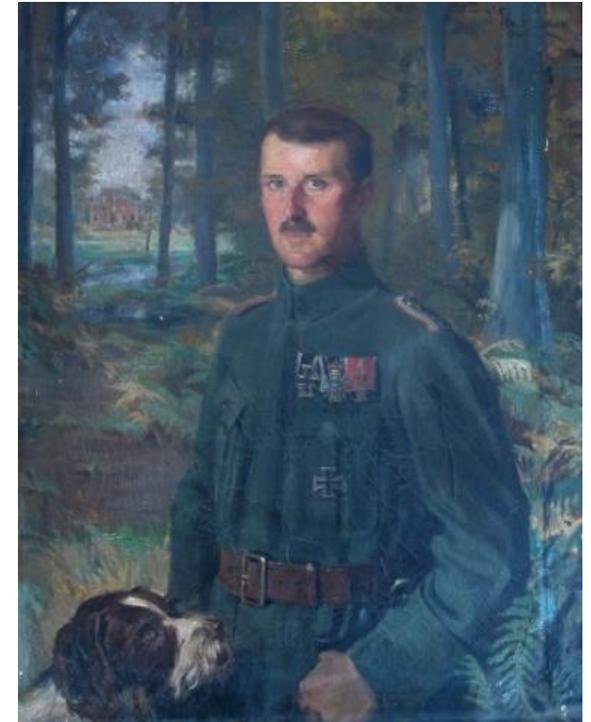


Abb. 168 NESSELRODE, R. v.: *Friedrich Karl Frhr Geyr v. Schweppenburg*, 1920

A.3 BK-Gymnich



Abb. 170 Bildniskabinett Schloss Gymnich, Aufn. 1935

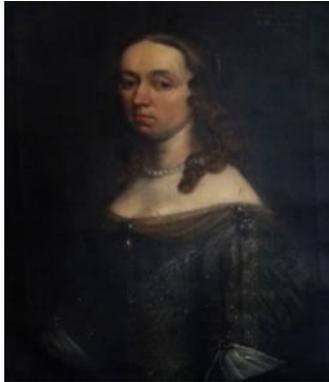


Abb. 171 *Sophia Marg. Frfr. v. u. z. Gymnich*, 1657



Abb. 172 *Unbekannter Herr*, ca. 1760



Abb. 173 *Joh. Karl Ph. Gf. v. Cobenzl*, 1762



Abb. 174 *Therese Philippine Freiin v. u. z. Gymnich, Äbtissin v. Dietkirchen*, $\frac{2}{4}$ 18. Jh.



Abb. 175 *M. Theresia Gfn. v. Cobenzl*, 1762



Abb. 176 *Isabella M. Gfn. Wolff Metternich*, $\frac{2}{4}$ 18. Jh.



Abb. 177 *Joh. M. Felicitas? Freiin v. u. z. Gymnich, Stiftsdame zu St. Quirinus*, $\frac{3}{3}$ 18. Jh.



Abb. 178 *URLAUB, G. A.: Clemens August Ignaz Frhr. v. Plettenberg-Schwarzenberg*, 1772



Abb. 179 *M. Johanna Cath. Frfr. v. Plettenberg-Schwarzenberg*, 1/2 18. Jh.



Abb. 180 *Cath. Elis. Freiin v. u. z. Gymnich, Stiftsdame zu Dietkirchen*, 3/3 18. Jh.



Abb. 181 *Isabella M. Gfn. Wolff Metternich*, 2/4 18. Jh.



Abb. 182 *Carl Anton Ferd. Frhr v. u. z. Gymnich, Domherr zu Mainz*, 3/4 18. Jh.



Abb. 183 *Emmerich Joseph v. Breidbach zu Bürresheim, Kurfst. v. Mainz*, 3/4 18. Jh.



Abb. 184 *Clementine Auguste Rosa Frfr. v. u. z. Gymnich*, ca. 1775



Abb. 185 *Carl Otto Ludw. Frhr. v. u. z. Gymnich*, 3/4 18. Jh.



Abb. 186 *Deutschordensritter aus der Familie Plettenberg-Schwarzenberg*, 1/2 18. Jh.



Abb. 187 *M. Franziska Frfr. v. u. z. Gymnich*, 1/4 18. Jh.



Abb. 188 *Cath. Elis. Frfr. v. u. z. Gymnich*, ca. 1750

B-Kempis



Abb. 189 *Christian v. Kempis*, 1721



Abb. 190 *Henriette v. Kempis*, 1721



Abb. 191 *Joh. Reiner v. Kempis*, Kopie,
Vorlage ca. 1752



Abb. 192 *M. Theresia v. Kempis*, Kopie,
Vorlage ca. 1752



Abb. 193 BECKENKAMP, B.: *Max v. Kempis*, 1822



Abb. 194 BECKENKAMP, B.: *A. Lucia v. Kempis*, 1822



Abb. 195 PLÜSKOW; C. v. nach
KREVEL, L.: *Philipp v. Kempis*, 1876
(1836)



Abb. 196 PLÜSKOW; C. v. nach KRE-
VEL, L.: *Theresia v. Kempis*, 1876
(1836)

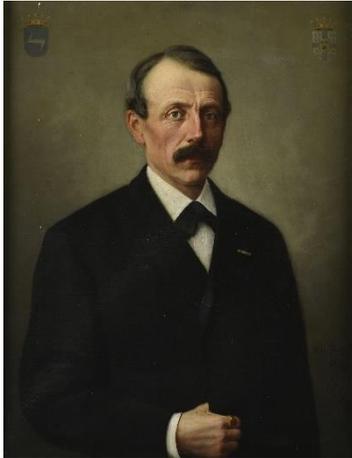


Abb. 197 PLÜSKOW, C. v.: *Max v. Kempis*, 1888



Abb. 198 PLÜSKOW, C. v.: *M. Carolina v. Kempis*, 1888



Abb. 199 FASSBENDER, W.: *Joseph v. Kempis*, ca. 1920,



Abb. 200 LAMBERT, G.: *Hadwig v. Kempis*, 1937

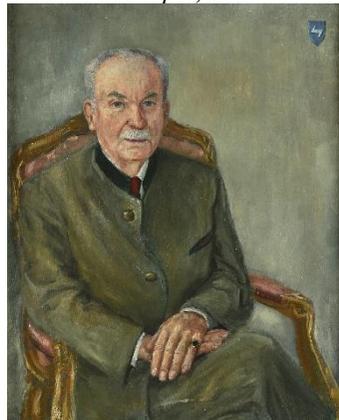


Abb. 201 SPEE, P.: *Frz. Joseph v. Kempis*, 1998



Abb. 202 SPEE, P.: *Marion v. Kempis*, 1998



Abb. 203 *Thomas a Kempis*,
Kopie 18. Jh.



Abb. 204 *Johann v. Kempis*,
1566 od. 1573



Abb. 205 *Johann v. Kempis*,
1597



Abb. 206 *Joh. Reiner v. Kempis*, 1725



Abb. 207 PLÜSKOW, C. v.:
Frz. v. Kempis, 1889



Abb. 208 FASSBENDER, W.:
Karl v. Kempis, ca. 1910



Abb. 209 POEBING-MYLOT, M.: *Brüder v. Kempis*, 1928



Abb. 210 *Andreas v. Francken-Sierstorpp*, 1697



Abb. 211 *Cath. Magd. v. Francken-Sierstorpp*, 1697

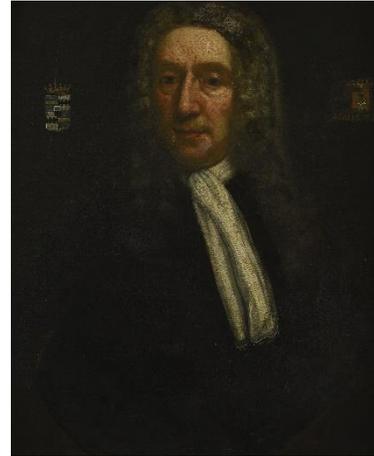


Abb. 212 *Joh. Theodor v. Francken-Sierstorpp*, ca. 1740



Abb. 213 *M. Marg. Theresia v. Francken-Sierstorpp*, ca. 1740



Abb. 214 *Joh. Arnold Engelb. v. Francken-Sierstorpp*, ca. 1740



Abb. 215 *M. A. Elis. v. Francken-Sierstorpp*, ca. 1740



Abb. 216 FOELIX, H.: *Frz. Kaspar v. Francken-Sierstorpp*, 1775



Abb. 217 FOELIX, H.: *Eva Franziska v. Francken-Sierstorpp*, 1775



Abb. 218 CARON, S.: Frz. Kaspar v. Francken-Sierstorpf, 3/4 18. Jh.



Abb. 219 CARON, S.: Peter Gerwin v. Francken-Sierstorpf, 3/4 18. Jh.



Abb. 220 CARON, S.: Frz. Kaspar v. Francken-Sierstorpf, 1770



Abb. 221 FOELIX, H.: Ferd. Eugen v. Francken-Sierstorpf, 1775



Abb. 222 FOELIX, H.: Frz. Theod. Bartholomäus v. Francken-Sierstorpf, ca. 1775



Abb. 223 M. A. Clara v. Francken-Sierstorpf, 4/4 18. Jh.



Abb. 224 BLOMMERENCY, N.N.: Peter Joseph v. Francken-Sierstorpf, Bischof v. Antwerpen, 1712



Abb. 225 VIVIEN, J.: Joseph Clemens Kurfst. v. Köln, 1/4 18. Jh.



Abb. 226 Peter Joseph v. Francken-Sierstorpf, Bischof v. Antwerpen, ca. 1720



Abb. 227 Frz. Kaspar v. Francken-Sierstorpf, 1752



Abb. 228 Frz. Kaspar v. Francken-Sierstorpf, 1766



Abb. 229 DELGLEIZE, H. F.: Joh. Andreas v. Francken-Sierstorpf, 1722



Abb. 230 CAN[...], P. v.: Mathias v. Duisterloë, 4/4 17. Jh.



Abb. 231 VOLKERS, M. nach AACHEN, H. v.: Cath. v. Duisterloë, 1927 (1588)



Abb. 232 Heinrich de Grootte, 1/4 17. Jh.



Abb. 233 M. Sibylla de Grootte, 1/4 17. Jh.



Abb. 234 POTTGIESSER, D.,: *Familie de Grootte*, ca. 1633



Abb. 235 Frz. v. Brassart, 1662



Abb. 236 Helene v. Brassart, ca. 1662



Abb. 237 Heinrich de Grootte, $\frac{4}{4}$ 17. Jh.



Abb. 238 „Anna de Grootte“, ca. 1700



Abb. 239 Frz. de Grootte, $\frac{1}{4}$ 18. Jh.



Abb. 240 HALM, F.: Agathe de Grootte, 1914 (Kopie)



Abb. 241 „Nicolaus de Grootte“, $\frac{3}{3}$ 17. Jh.



Abb. 242 *Maria Frz. Jak. v. Grootte*, ca. 1750



Abb. 243 *M. Ursula Columba v. Grootte*, ca. 1750



Abb. 244 *Maria Frz. Jak. v. Grootte*, $\frac{3}{4}$ 18. Jh.



Abb. 245 *M. Ursula Columba v. Grootte*, $\frac{3}{4}$ 18. Jh.



Abb. 246 FISCHER, G.: *Eberhard Anton v. Grootte*, 1926 (Kopie)



Abb. 247 FISCHER, G. nach KUNTZE, N.N.: *Henriette v. Grootte*, 1916 (1788)



Abb. 248 *Jakob de Grootte*, $\frac{4}{4}$ 17. Jh.



Abb. 249 SCHMITZ, P. A.: *Everhard v. Grootte*, 1735



Abb. 250 *Everhard v. Grootte*, ca. 1750



Abb. 251 SCHMITZ, P. A.: *Maria Frz. Jak. v. Grootte*, 1735



Abb. 252 SCHMITZ, J. J.: *Frz. Joh. Anton v. Bianco*, ca. 1785



Abb. 254 Schmitz, J. J.: *M. Magd. v. Bianco*, ca. 1785



Abb. 256 *Joh. Ant. Jak. v. Bianco*, ca. 1795



Abb. 257 *A. Lucia Eulalia v. Bianco*, ca. 1810

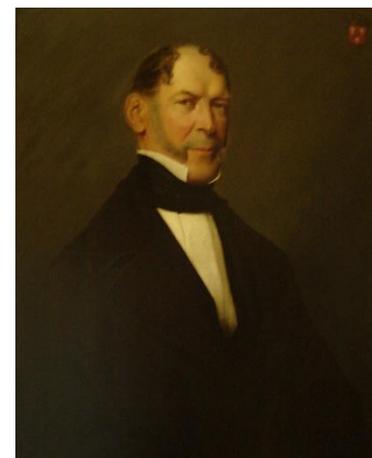


Abb. 258 HAPPEL, C.: *Anton Joseph v. Bianco*, 1850



Abb. 253 SCHMITZ, J. J.: *Frz. Joh. Anton v. Bianco*, ca. 1785



Abb. 255 Schmitz, J. J.: *M. Magd. v. Bianco*, ca. 1785



Abb. 259 *Martin Cominot*, 1709



Abb. 260 *Johanna Cominot*, 1709



Abb. 261 *Matthias Heinr. Joseph Tils*, $\frac{3}{4}$ 18. Jh.



Abb. 262 Joh. Henricus Herwegh, $\frac{3}{3}$ 17. Jh.



Abb. 263 Clara Gertrud Herwegh, $\frac{3}{3}$ 17. Jh.



Abb. 268 Peter? Herwegh, $\frac{3}{3}$ 17. Jh.



Abb. 264 Joh. Peter v. Herwegh, 1720



Abb. 265 Clara Cath. v. Herwegh, 1720



Abb. 266 FISCHER, G.: Frz. Jakob v. Herwegh, 1917 (Kopie)



Abb. 267 FISCHER, G.: Agathe v. Herwegh, 1917 (Kopie)



Abb. 269 SMISSEN, D. van der: *M. Esther Genoveva v. Becker*, ca. 1750



Abb. 270 HAUCK, F. L.: *Frz. Michael Peter v. Becker*, 1748



Abb. 271 *Knabe aus der Familie v. Becker*, 3/4 18. Jh.



Abb. 272 *Georg Friedrich v. Berberich*, Kopie, Vorlage 1757



Abb. 273 „*Senator v. Wichem*“, 1588



Abb. 274 *Gertrud v. Wichem*, 1/4 16. Jh



Abb. 275 *Henricus v. Wichem*, 1/4 17. Jh.



Abb. 276 *Adam Daemen*, 1/4 18. Jh.



Abb. 277 *M. Jacoba Daemen*, ca. 1690



Abb. 278 BORCHERS, J. J.:
Unbekannter Herr, 1707



Abb. 279 BORCHERS, J. J.:
Unbekannte Dame, 1707



Abb. 280 BORCHERS, J. J.:
Unbekannte Dame, 1707



Abb. 281 *Unbekannter Herr*, 1638



Abb. 282 *Unbekannte Dame*, 1638



Abb. 283 Unbekannter Herr,
¼ 18. Jh.



Abb. 284 Unbekannte Dame,
¼ 18. Jh.



Abb. 286 KREBSBACH, F.:
Peter Cornel. v. Beywegh,
1731



Abb. 287 *Hugo Graf Eltz-Rübenach*,
1844



Abb. 285 Kinderporträt *Joh. Theodor. Snellen*,
ca. 1650



Abb. 288 POTTGIESSER, J. W.: *Knabe als Hl. Georg*, $\frac{2}{2}$ 17. Jh.



Abb. 289 *Unbekannter Herr*, $\frac{1}{3}$ 18. Jh.



Abb. 290 SCHMITZ, P. A.: *Unbekannter Knabe mit Lorbeerzweig*, 1746



Abb. 291 *Unbekannte Dame*, $\frac{3}{4}$ 18. Jh.



Abb. 292 HOFFMANN, G. A.: *Unbekannter Herr*, 1780



Abb. 293 *Allegorisches Familienporträt*, $\frac{3}{4}$ 17. Jh.



Abb. 294 *Ferdinand v. Fürstenberg, Fürstbischof v. Paderborn*, $\frac{2}{2}$ 17. Jh.



Abb. 295 *Frz. Ludwig v. Pfalz-Neuburg, Kurfürst v. Trier etc.*, ca. 1730

B-Wissen



Abb. 296 HIPPENMEYER, J.: *Max Hubertus Gf. v. Loë*, 1902



Abb. 297 *Max Hubertus Gf. v. Loë*, $\frac{4}{4}$ 19. Jh.



Abb. 298 *Sophia Freiin v. Loë*, ca. 1790



Abb. 299 *Friedrich Frhr. v. Loë*, ca. 1790



Abb. 300 *Max Frhr. v. Loë*, ca. 1830



Abb. 301 *Diederich Frhr. v. Loë*, ca. 1830



Abb. 302 *Friedrich Frhr. v. Loë*, ca. 1830



Abb. 303 *Max Gf. v. Loë*, ca. 1860



Abb. 304 Louise Freiin v. Loë,
1867



Abb. 305 COURTEN, A. Gf. de:
Degenhard Bertram Gf. v. Loë,
1898



Abb. 306 HIPPENMEYER, J.:
Klemens Frhr. v. Loë, 1903



Abb. 307 GIESE, P.: M. Mathilde
Freiin v. Loë, 1908



Abb. 308 COURTEN, A. Gf de:
Felix Frhr. v. Loë, 1912



Abb. 309 DÖRMANN, H.: Fritz
Gf. v. Loë, 1945



Abb. 310 DÖRMANN, H.: Wessel
Frhr. v. Loë, 1944



Abb. 311 DÖRMANN, H.: Elisa-
beth Freiin v. Loë, 1944



Abb. 312 DÖRMANN, H.: Paula
Freiin v. Loë, 1944



Abb. 313 DÖRMANN, H.: Isabe-
lla Gfn v. Loë, 1948



Abb. 314 A. M. Theresia Frhr. v. Loë, ¼ 18. Jh.



Abb. 315 Joh. Adolf Joseph Frhr. v. Loë, ¼ 18. Jh.



Abb. 316 Porträt Malteserritter, ¼ 18. Jh.



Abb. 317 Unbekannter Herr, 2/2 16. Jh.



Abb. 318 Unbekannte Dame, 2/2 16. Jh.



Abb. 319 GOLTZIUS, H.?: Unbekannter Herr, ca. 1600



Abb. 320 GOLTZIUS, H.?: Unbekannte Dame, ca. 1600



Abb. 321 Degenhard Bertram Frhr. v. Loë, $\frac{2}{3}$ 17. Jh.



Abb. 323 Friedrich Gf. v. Loë, ca. 1815



Abb. 322 M. Louise Freiin v. Loë, 1738



Abb. 324 KREVEL, L.: Sophia Gfn. v. Loë, 1856



Abb. 325 Degenhard Frhr. v. Loë, ca. 1870



Abb. 326 Max August Gf. v. Loë, $\frac{3}{4}$ 19. Jh.



Abb. 327 PETERSEN, W.: *Friedrich Leop. Gf v. Loë*, $\frac{4}{4}$ 19. Jh.



Abb. 328 STALZER, H.: *Feldmarschall Erzhz. Friedrich v. Österreich*, 1917



Abb. 329 H.B.: *Unbekannte Dame*, 1570



Abb. 330 *Unbekannte Dame*, 1594



Abb. 331 *Unbekannte Dame*, Kopie,
Vorlage $2/2$ 17. Jh.



Abb. 332 *Unbekannter Feldherr*,
 $3/3$ 17. Jh.



Abb. 333 *Unbekannter Deutschordensritter*,
 $2/2$ 17. Jh.



Abb. 334 *Unbekannte Dame*, ¼ 18. Jh.



Abb. 335 DAVID, A.: *Unbekannter Geistlicher*, 1706 oder 1726



Abb. 336 *Reiterporträt*, ca. 1700



Abb. 337 *Doppelbild 1: Unbekannte Stiftsdame*, 2/2 18. Jh



Abb. 338 *Doppelbild 2: Unbekannte Dame*, 2/3 18. Jh.



Abb. 339 *Familienbildnis*, ca. 1750



Abb. 340 Kg. Friedrich I. v. Preußen, ca. 1700



Abb. 341 Joh. Wilhelm Kurfst. v. d. Pfalz, ca. 1700



Abb. 342 Kg. Friedrich Wilhelm I. v. Preußen, ¼ 18. Jh.



Abb. 343 Kgn. Sophie Dorothea v. Preußen, ¼ 18. Jh.



Abb. 344 Unbekannter Fürst, ¼ 18. Jh.



Abb. 345 Unbekannte Fürstin, ¼ 18. Jh.



Abb. 346 N.N. nach MEYTENS, M. van:
Kaiserin M. Theresia, Kopie, Vorlage ca. 1745



Abb. 347 N.N. oder BRANDT, H. C.:
Elis. Auguste Kurfstn. v. d. Pfalz,
Kopie oder Wiederholung, $\frac{2}{3}$ 18. Jh.

B-Müddersheim



Abb. 348 *Joh. Gottfried Bequerer*, 1630



Abb. 349 *M. Anna Bequerer*, 1630



Abb. 350 *Friedr. Christoph Geyr*, ²/₂ 17. Jh.



Abb. 351 *Joh. Geyr*, ²/₂ 17. Jh.



Abb. 352 *Rudolf Adolf Geyr v. Schweppenburg*, ⁴/₄ 17. Jh.

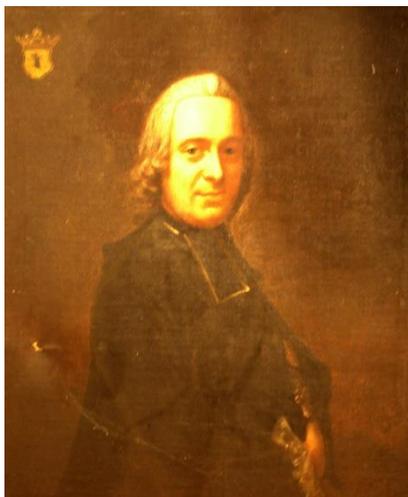


Abb. 353 SMISSEN, D. van der: *Max Heintz Joseph Frhr. Geyr v. Schweppenburg*, 1750



Abb. 354 SCHMITZ, J. J.: *M. Leopoldine Freiin Geyr v. Schweppenburg*, ca. 1765



Abb. 355 *Unbekannte Dame aus der Familie de Fays*, Kopie wohl 18. Jh.



Abb. 356 *Joh. Gottf. Joseph Frhr. Geyr v. Schweppenburg*, ca. 1720



Abb. 357 *Frz. Joseph Melchior Frhr. Geyr v. Schweppenburg*, ca. 1720



Abb. 358 *Max Heintz Joseph Frhr. Geyr v. Schweppenburg*, ¼ 18. Jh.



Abb. 359 *M. Elis. Freiin Geyr v. Schweppenburg*, ¼ 18. Jh.



Abb. 360 *Ferd. Jos. Balthasar Frhr. Geyr v. Schweppenburg*, ca. 1720



Abb. 361 *Agidius de Fays*,
1684



Abb. 362 *Alida de Fays*,
1684



Abb. 363 *Jean Nicolas de Fays*, ca.
1715



Abb. 367 *Lambert de Fays*, 2^{1/2} 17. Jh.



Abb 364 *Balthasar Fibus*, ca. 1715



Abb. 365 *Alida de Fays*, ca. 1690



Abb. 366 *Unbekannter Herr*, ca. 1700



Abb. 368 *Anne de Charneux de Messencour*, 1658



Abb. 369 Joh. Arnold Engelb.
Frhr v. Francken-Sierstorppff, ca. 1725



Abb. 370 M. Elis. Frfr. v. Francken-Sierstorppff,
ca. 1720



Abb. 371 Unbekannter Knabe im Harnisch,
¼ 18. Jh.



Abb. 372 KREVEL, L.:
Josepha Ferdinandine
Freiin Geyr v. Schweppenburg,
185[5?]



Abb. 373 Theresia
Freiin Geyr v. Schweppenburg,
¾ 19. Jh.



Abb. 374 *Unbekannter Herr*,
162[?]



Abb. 375 *Unbekannte Dame*,
1632



Abb. 376 *Joh. Marcus Beywegh*,
1637

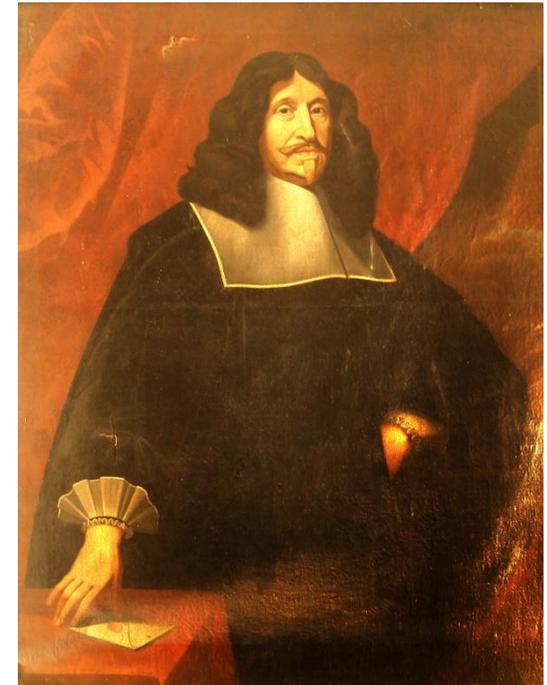


Abb. 377 *Peter Buschmann*, $\frac{3}{4}$ 17. Jh.



Abb. 378 *Wilhelm Otto v. Geismar*,
1685



Abb. 379 *Unbekannter Herr*,
 $\frac{3}{3}$ 17. Jh.



Abb. 380 *Dame auf der Familie
Groote*, $\frac{4}{4}$ 17. Jh.



Abb. 381 *Adam Daemen?*, $2/2$ 17. Jh.



Abb. 384 *Unbekannter Herr*, $1/3$ 19. Jh



Abb. 382 *Dame als Schäferin*, 1700



Abb. 383 *Max Heinr. Joseph Frhr. Geyr v. Schweppenburg?*, ca. 1750



Abb. 385 *Friedr. Karl Frhr. Geyr v. Schweppenburg*, ca. 1880



Abb. 386 HIPPENMEYER, J.: *Joseph Michael Frhr. Geyr v. Schweppenburg*, 1901



Abb. 387 *Eleonore Frhr. Geyr v. Schweppenburg*, ca. 1912

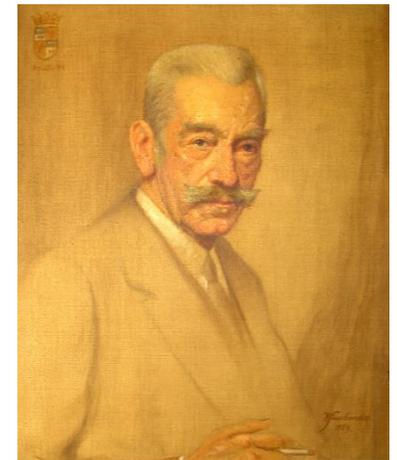


Abb. 388 FASSBENDER, W.: *Ferd. Maria Hubert Gf Wolff Metternich*, 1929



Abb. 389 *Ferd. v. Fürstenberg, Fürstbischof v. Paderborn*, Kopie 19. Jh.



Abb. 390 *Frz. Egon v. Fürstenberg, Fürstbischof v. Paderborn*, Kopie 19. Jh.



Abb. 391 *Theodor v. Fürstenberg, Fürstbischof v. Paderborn*, Kopie 19. Jh.



Abb. 392 *Papst Clemens XI.*, 1/4 18. Jh.

B-Paffendorf



Abb. 393 *Wilhelm Frhr. v. d. Bongart*,
1595



Abb. 394 *Gertrud Frfr. v. d. Bongart*,
1595



Abb. 395 *Werner Frhr. v. d. Bongart*,
1640



Abb. 396 *Odilia Frfr. v. Wylich*,
1646



Abb. 397 *Philipp Wilhelm Heinr. Frhr.*
v. d. Bongart, $\frac{2}{3}$ 18. Jh.



Abb. 398 *M. Josina Frfr. v. d. Bongart*,
 $\frac{2}{3}$ 18. Jh.



Abb. 399 KREVEL, L.:
Charlotte Frfr. v. d. Bongart, 1843



Abb. 400 KREVEL, L.:
Ludwig Frhr. v. d. Bongart, ca. 1843



Abb. 401 KREVEL, L.:
Auguste Frfr. v. Waldbott-Bassenheim, ca. 1843



Abb. 401 *Melanie Frfr. v. d. Bongart*,
ca. 1855



Abb. 403 *Herm. Joseph Frhr. v. d. Bongart*,
1843 oder 48



Abb. 404 MOLITOR, P.: *Ludwig Frhr. v. d. Bongart*, 1856



Abb. 405 FIESEL, W.: *Ludwiga Frhr. v. d. Bongart*, 1920



Abb. 406 *Sigismund Reinhard Frhr. v. d. Bongart*, Kopie, Vorlage $\frac{3}{3}$ 18. Jh.



Abb. 407 *A. M. Augusta Frhr. v. d. Bongart*, Kopie, Vorlage $\frac{3}{3}$ 18. Jh.



Abb. 408 *Clemens August Frhr. Waldbott v. Bassenheim*, Kopie, Vorlage $\frac{3}{4}$ 18. Jh.



Abb. 409 *Wilhelmine Edmunda Frhr. Waldbott v. Bassenheim*, Kopie, Vorlage $\frac{2}{4}$ 18. Jh.



Abb. 410 M. Franziska Gfn. v. Hochsteden?, ca. 1690



Abb. 411 A. Ant. M. Ursula Gfn. v. Leerodt, $\frac{2}{4}$ 18. Jh.



Abb. 412 Unbekannter Herr aus der Familie Leerodt, ca. 1700



Abb. 413 Geistlicher aus der Familie Leerodt, $\frac{1}{2}$ 18. Jh.



Abb. 414 Unbekannter Herr aus der Familie Leerodt, $\frac{1}{4}$ 18. Jh.



Abb. 415 Unbekannter Herr aus der Familie Leerodt, $\frac{1}{3}$ 18. Jh.



Abb. 416 Joh. Hugo v. Orsbeck, Kurfst. v. Trier, ca. 1700



Abb. 417 Anselm Frz. v. Ingelheim, Fürstbischof v. Würzburg, ca. 1746



Abb. 418 Anselm Frz. v. Ingelheim, Fürstbischof v. Würzburg, ca. 1746



Abb. 419 Karl Joseph Frhr. Schenk v. Schmidtburg, $\frac{2}{3}$ 18. Jh.



Abb. 420 *Adolph Frhr. v. Wylich*, 1611



Abb. 421 *Marg. v. Wylich*, 1611



Abb. 422 *Elisabeth v. Billerbeck*, 1611



Abb. 423 *Joh. Frhr. v. Virmond*, 1611



Abb. 424 *Raba Cath. Frfr. v. Wylich*,
1658



Abb. 425 *Joh. Jakob Frhr Waldbott v. Bassenheim*, 1/2 18. Jh.



Abb. 426 *M. Anna Frfr. Waldbott v. Bassenheim*, 1/2 18. Jh.



Abb. 427 *Felicitas Freiin Waldbott v. Bassenheim*, 3/4 18. Jh.



Abb. 428 *Stiftsdame aus der Familie Waldbott v. Bassenheim,*
ca. 1750



Abb. 429 *Knabe in roter Husarenuniform,*
ca. 1750



Abb. 432 *Heinrich v. Reuschenberg,* $\frac{2}{4}$ 17. Jh.



Abb. 430 *Joh. Adolf Frhr. v. Loë,* Kopie Vorlage $\frac{1}{4}$ 18. Jh.



Abb. 431 *M. Cath. Anna Frfr. v. Loë,* $\frac{1}{4}$ 18. Jh.



Abb. 433 *Mauritia Gfn. v. Walderdorff*,
2/4 19. Jh.



Abb. 434 *Unbekannter Herr*,
ca. 1650



Abb. 435 *Unbekannte Dame*,
1662



Abb. 436 *Unbekannter Herr*,
ca. 1650



Abb. 437 *Unbekannter Herr*,
ca. 1675



Abb. 438 *Unbekannter Herr*,
1/3 18. Jh.



Abb. 439 *Unbekannte Dame*
(*M. Ursula Gfn. v. Ingelheim?*), $\frac{2}{4}$ 18. Jh.



Abb. 440 *Unbekannte Dame*,
 $\frac{2}{4}$ 18. Jh.



Abb. 441 *Unbekannter Herr*,
 $\frac{2}{3}$ 18. Jh.



Abb. 442 *Unbekannter Geistlicher*,
 $\frac{2}{3}$ 18. Jh.



Abb. 443 *Kaiser Franz I. Stephan*,
ca. 1750



Abb. 444 *Karl II. Philipp Kurfst. v. d. Pfalz*,
 $\frac{1}{4}$ 18. Jh.

B-Caen



Abb. 445 HIPPENMEYER, J.: *Max. Joseph Frhr. Geyr v. Schweppenburg*, 1884



Abb. 446 LIPHART, E. v.: *M. Franziska Rosalie Frfr. Geyr v. Schweppenburg*, 1866



Abb. 447 *Joh. Rud. Adolf Frhr. Geyr v. Schweppenburg*,
4/4 19. Jh.



Abb. 448 *Emerentia Frfr. Geyr v. Schweppenburg*,
4/4 19. Jh.



Abb. 450 *Herr v. Geyr?*, 1/4 18. Jh.



Abb. 451 *Frau v. Geyr?*, 1/4 18. Jh.



Abb. 449 *Marie Frfr v. Fürstenberg-Heiligenhoven*,
ca. 1850



Abb. 452 STRAMOT, N.: *Africain de Varo*, 1672



Abb. 453 STRAMOT, N.: *Johanna Ferdinande de Varo als Schäferin*, ca. 1672



Abb. 454 *Karl Ludw. Frz. Gf. v. Varo*, $\frac{3}{4}$ 19. Jh.



Abb. 455 SMISSEN, D. van der: *M. A. Alexandrine v. Becker*, ca. 1750



Abb. 456 *Arnold Emmanuel v. Ruys*, ca. 1755



Abb. 457 *M. Antonetta Maximiliane v. Ruys*, ca. 1755



Abb. 458 *Joseph Swibertus v. Ruys*, ca. 1755



Abb. 459 *Gerlach Arnold v. Ruys*, ca. 1685



Abb. 460 *A. Maria v. Ruys*, ca. 1685



Abb. 461 WINDHAUSEN, H.: *Constantin v. Ruys-Nieuwenbroeck*, 1878



Abb. 462 *Unbekannter Herr aus der Familie Ruys, ¼ 18. Jh.*



Abb. 463 *Unbekannte Dame aus der Familie Ruys, ¼ 18. Jh.*



Abb. 466 Byens HD.: *Unbekannter Herr aus der Familie Ruys, 1636*



Abb. 467 *Unbekannter Herr aus der Familie Ruys, 2/3 17. Jh.*



Abb. 464 *Unbekannter Herr aus der Familie Ruys, 1/3 18. Jh.*



Abb. 465 *Unbekannte Dame aus der Familie Ruys, ½ 18. Jh.*



Abb. 468 *Arnold de Haen*, 1624



Abb. 469 *Henrica de Haen*, ¼ 17. Jh.



Abb. 470 *Herr de Haen*, 1615



Abb. 471 BLOEMAERT, H.:
Frau v. Winckel, ca. 1650



Abb. 472 *Herr v. Winckel*, 1712



Abb. 473 „*Drossart v. d. Heyden*“, ca. 1670



Abb. 474 „*Frau v. d. Heyden*“, ca. 1670



Abb. 475, „Bischof v. Wevelickhoven“,
ca. 1790



Abb. 476 „Frl. v. Dulcken“, Kopie, Vorlage $\frac{3}{4}$ 17. Jh.



Abb. 477 Gfn. Villers-Grignoncourt, $\frac{2}{4}$ 19. Jh.



Abb. 478 HERBO, L.: Maria Marquise v. Villers, 1892



Abb. 479 N.N. nach HELST, B. van der: Johan de Liefde, Kopie, Vorlage 1668



Abb. 480 HELST, B. van der: Johan de Liefde, 1668



Abb. 481 *Anselmus de Siegen*,
ca. 1750



Abb. 482 *Unbekannte Dame*,
1573



Abb. 483 *Unbekannte Dame*,
ca. 1620



Abb. 484 *Unbekannte Dame*,
ca. 1650



Abb. 485 *Unbekannte Dame*,
ca. 1650



Abb. 486 *Unbekannte Dame*,
ca. 1650



Abb. 487 *Unbekannter Herr*, 1674



Abb. 488 *Unbekannte Dame*, $\frac{3}{4}$ 17. Jh.



Abb. 490 „*Ritter im Harnisch*“, $\frac{1}{4}$ 18. Jh.



Abb. 489 *Unbekannte Dame*,
ca. 1700



Abb. 491 CROIX, P. F. de la:
Unbekannter Herr, 1742



Abb. 492 *Unbekannter Herr*,
ca. 1825



Abb. 493 POTTGIESSER, J. W.: *Familienporträt als David und Abigail*, ¾ 17. Jh.



Abb. 494 *Kinder der Familie Ruys*, ca. 1700

B-Frens



Abb. 495 BONIN, H. v.:
Frz. Karl Graf Beissel v.
Gymnich, ca. 1920



Abb. 496 BONIN, H. v.:
Ines Gfn. Beissel v. Gym-
nich, ca. 1920



Abb. 497 BONIN, H. v.:
Auguste Gfn. Beissel v.
Gymnich, ca. 1920



Abb. 498 BONIN, H. v.:
Olga Frfr. v. Romberg, ca. 1920



Abb. 499 BONIN, H. v.:
Olga Frfr. v. Romberg, ca. 1920



Abb. 500 *Frz. Hugo Edmund II.*
Gf. Beissel v. Gymnich, ca. 1840



Abb. 501 *M. Theresia*
Gfn. Beissel v. Gymnich, ca. 1840



Abb. 502 BEISSEL, N.N.:
Lupold v. Abercron, ca. 1950



Abb. 503 BEISSEL, N.N.:
Olga Auguste v. Abercron, ca. 1950



Abb. 504 *Friedrich Hubert*
Gf. Beissel v. Gymnich,
4/4 19. Jh.



Abb. 505 MIRO, J.:
M. Magd. Frfr. v. Dalwigk zu Lichtenfels,
ca. 1910

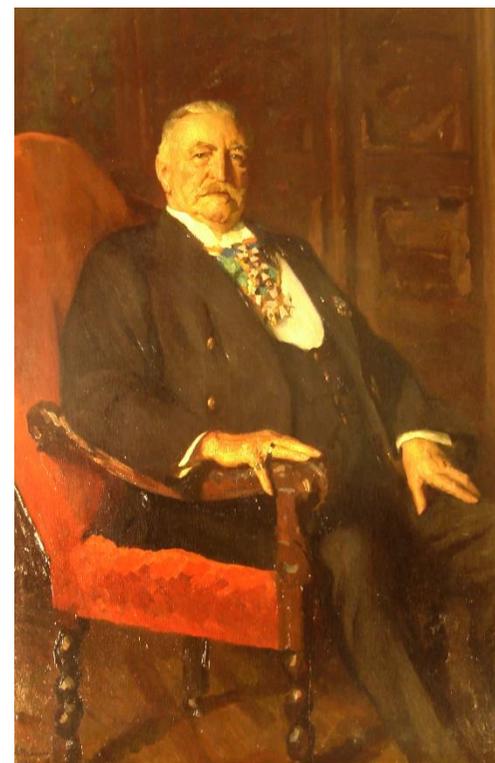


Abb. 506 REUSING, F.:
Otto Gf. Beissel v. Gymnich, 1926



Abb. 507 BÜ[?], W.:
Margarete Gfn. Beissel v. Gymnich, 1931



Abb. 508 HOMA, J.:
Gisbert Gf. Beissel v. Gymnich, 1971



Abb. 509 REPERT-BISMARCK, H. J. v.:
Egon Gf. Beissel v. Gymnich, 2¹/₂ 20. Jh.



Abb. 510 REUSING, F.:
Karl Frhr. v. Romberg, 1900



Abb. 511 USADEL, M.:
Olga Frfr. v. Romberg?, 1901



Abb. 512 FLAMM, C.:
Eduard Retienne, 1914



Abb. 513 „Stollberger Brautwerbung“, ca. 1650



Abb. 514 *Gf. und Gfn.*
Beissel v. Gymnich,
2/4 19. Jh.



Abb. 515 *Gf. und Gfn. v.*
Fürstenberg-Stammheim,
2/4 19. Jh.

B-Myllendonk



Abb. 516 *Joh. Friedr. Gf. v. Ostein, Kurfst. v. Mainz,*
¾ 18. Jh.



Abb. 517 *Joh. Friedr. Carl Gf. v. Ostein,*
ca. 1760



Abb. 518 *M. A. Luise Gfn. v. Ostein,*
ca. 1760



Abb. 519 *Frz. Rudolf v. Märcken,*
¾ 18. Jh.



Abb. 520 *M. Isabella v. Märcken,*
ca. 1750



Abb. 521 *A. Marg. Elis. v. Märcken*, ca. 1770



Abb. 522 GREUTER, J.: *A. Marg. Elis. v. Märcken*, ca. 1784



Abb. 524 GREUTER, J.: *Frz. Gottfried v. Märcken*, 1784



Abb. 525 GREUTER, J.: *Caroline v. Märcken*, 1784



Abb. 526 GREUTER, J.: *Constanze v. Märcken*, 1784



Abb. 527 GREUTER, J.: *Johanna v. Märcken*, 1784



Abb. 523 GREUTER, J.: *Joseph Lichtschlag*, $\frac{4}{4}$ 18. Jh.

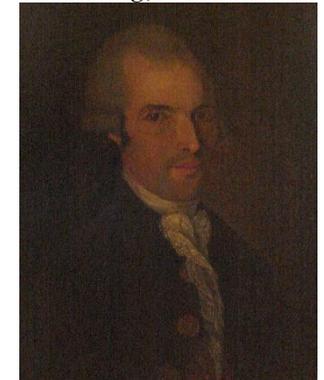


Abb. 528 *Jean Justin Lefort*, Kopie 1905



Abb. 529 *Joh. Peter Wüllenweber*,
¼ 18. Jh.



Abb. 530 *Isabella Wilhelmine Wüllenweber*,
¼ 18. Jh.



Abb. 533 HASTENRATH, L.:
Joseph Theodor Frhr. v. Wüllenweber,
1859



Abb. 534 HASTENRATH, L.:
Elis. Konstantine Frfr. v. Wüllenweber,
1857



Abb. 531 *Joh. Peter Wüllenweber*,
¼ 18. Jh.



Abb. 532 REINERS, G. A.: *M. Christine
Wüllenweber*, 1751



Abb. 536 SCHÄFER, L.: *Joseph Theodor
Frhr. v. Wüllenweber*, 1898



Abb. 535 HASTENRATH, L.: *Franziska
Lichtschlag*, 1865



Abb. 537 RICKELT, K.: *Max Joseph Frhr. v. Boeselager*, 1906



Abb. 538 RICKELT, K.: *Fanny Frhr. v. Boeselager*, 1909



Abb. 541 KOHL, T.: *Theodor Frhr. v. Wüllenweber*, 1946



Abb. 543a Ausschnitt



Abb. 539 RICKELT, K.: *Hugo Frhr. v. Wüllenweber*, 1906



Abb. 540 RICKELT, K.: *Elise Frhr. v. Wüllenweber*, 1906



Abb. 542 *Emmerich Krey*,
 $\frac{3}{3}$ 18. Jh.



Abb. 543 HASTENRATH, L.: *Karl Krey*, 1852



Abb. 544 *Unbekannte Dame*,
¼ 18. Jh.



Abb. 545 *Unbekannte Dame*,
¼ 18. Jh.



Abb. 546 *Unbekannte Dame*,
¼ 18. Jh.



Abb. 547 *Unbekannter Herr aus der Familie Killman?*,
¼ 17. Jh.



Abb. 548 *Unbekannter Herr*,
ca. 1700



Abb. 549 *Malteserritter*,
ca. 1650



Abb. 550 *Unbekannter Herr*,
¾ 17. Jh.



Abb. 551 „*Frz. Otto Willenweber*“,
½ 18. Jh.



Abb. 552 N.N. nach DESMARÉES, G.:
Carl Theodor Kurfst. v. d. Pfalz, $\frac{3}{4}$ 18. Jh.



Abb. 553 N.N. nach DESMARÉES, G.:
Elis. Auguste Kurfstn. v. d. Pfalz, $\frac{3}{4}$ 18. Jh.



Abb. 554 *Carl Theodor*
Kurfst. v. d. Pfalz,
ca. 1750



Abb. 555 *Elis. Auguste*
Kurfstn. v. d. Pfalz,
ca. 1750

B-Gielsdorf



Abb. 556 Hermann Max
Frhr. v. Geyr zu Schweppenburg, 2/4 19. Jh.



Abb. 557 M. Agnes
Frfr v. Geyr zu Schweppenburg, 2/4 19. Jh.



Abb. 558 M. Antonia Caroline
Freiin Geyr v. Schweppenburg, 2/4 19. Jh.



Abb. 559 Joseph Frhr. v. Geyr zu Schweppenburg, 1872



Abb. 560 Wilhelmine Frfr v. Geyr zu Schweppenburg, 1872



Abb. 561 PLÜSKOW, C. v.: Paul
Frhr. v. Geyr zu Schweppenburg, 1896



Abb. 562 PLÜSKOW, C. v.: Theresia
Frfr. v. Geyr zu Schweppenburg, 1896



Abb. 563 POEBING-MYLOT, M.:
Max. v. Kempis, 1929



Abb. 564 POEBING-MYLOT, M.:
Lilly v. Kempis, 1929



Abb. 565 *Sophie Frfr. v. Geyr zu Schweppenburg*, ca.
1860



Abb. 566 KREVEL, L.: *Wilhelmine Frfr. v. Geyr zu Schweppenburg*, $\frac{3}{4}$ 19. Jh.



Abb. 567 *Joh. Adolf Wolff Metternich*,
Kopie 1883



Abb. 568 HIPPENMEYER, J.: *M. Agnes Frfr. v. Geyr zu Schweppenburg*, 1884



Abb. 569 FIESEL, W.:
Frz. Frhr. v. Geyr zu Schweppenburg, 1901



Abb. 570 *Unbekannter Herr aus der Familie Geyr Schweppenburg, undatiert*



Abb. 571 VOLKERS, M. nach N.N.:
Knabe aus der Familie Snellen, Kopie 1933, Vorlage ca. 1650



Abb. 572 BECKEN-
KAMP, B.: *Unbekannter Herr, ca. 1815-20*



Abb. 573 BECKEN-
KAMP, B.: *Unbekannter Herr, ca. 1820*



Abb. 574 BECKENKAMP, B.: *Unbekannter Herr, ¼ 19. Jh.*



Abb. 575 *Unbekannte Dame*, ca. 1700



Abb. 576 *Unbekannte Dame*, ca. 1700



Abb. 577 *Frz. Egon Gf. v. Fürstenberg-Stammheim mit seiner Tochter*, $\frac{2}{4}$ 19. Jh.



Abb. 578 VOLKHARDT, W.:
Frhr. und Frfr. Geyr zu Schweppenburg, 1845



Abb. 579 *Max. Heinrich Kurfst. v. Köln*,
Kopie 18. Jh.

X-Dyck



Abb. 580 *Unbekannter Herr*, ca. 1680



Abb. 581 *A. Maria Gfn. Truchsess v. Waldburg?*, $\frac{2}{4}$ 18. Jh.



Abb. 582 *Unbekannte Dame*, ca. 1700



Abb. 583 SCHMITZ, J. J.: *Joh. Frz. Wilhelm Altgf. zu Salm-Reiferscheidt-Dyck*, ca. 1775



Abb. 584 *Unbekannter Herr*, ca. 1680



Abb. 585 *Unbekannte Dame*, ca. 1680



Abb. 586 *Unbekannte Dame*, ca. 1700



Abb. 587 *Unbekannte Dame*, ca. 1680



Abb. 588 *Unbekannte Dame*, ca. 1700



Abb. 589 *Unbekannte Dame*, ca. 1700



Abb. 590 *Unbekannte Dame*, ca. 1720



Abb. 591 *Unbekannte Dame*, ca. 1700



Abb. 592 *Unbekannte Dame*, ca. 1700



Abb. 593 *Unbekannte Dame*, ca. 1700



Abb. 594 *Unbekannte Dame*, ca. 1725



Abb. 595 *Stiftsfrl. zu Salm-Reifferscheidt*, ca. 1690



Abb. 596 *Stiftsfrl. zu Salm-Reifferscheidt*, ca. 1690



Abb. 596a



Abb. 597 *Stiftsfrl. zu Salm-Reifferscheidt*, ca. 1690



Abb. 598 BOY, G.:
Frz. Ernst Altgf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, 1723



Abb. 599 Straßburger Domherr,
ca. 1720



Abb. 600 BOY, G.:
A. Franziska Altgf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, ca. 1723



Abb. 601 Stiftdame aus der Familie Salm-Reifferscheidt,
¼ 18. Jh.



Abb. 602 Frz. Ernst Altgf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck?,
⅔ 17. Jh.



Abb. 603 Junger Kleriker,
ca. 1700



Abb. 604 *Unbekannter Geistlicher*,
ca. 1720



Abb. 605 *Alfred I. Fürst zu Salm-Reifferscheidt-Dyck*,
ca. 1879



Abb. 606 *Unbekannter Geistlicher*,
ca. 1720



Abb. 607 *Max. Philipp Graf v. Manderscheid-Kail*,
ca. 1720



Abb. 608 *Kölner Domherr*,
ca. 1750



Abb. 609 N.N. nach RIGAUD, H.:
Armand I. Kardinal Rohan-Soubise,
Erzbischof v. Straßburg, ca. 1714



Abb. 610 *Unbekannter Geistlicher*,
ca. 1750



Abb. 611 Ferdinand Gf, Truchsess v. Waldburg,
ca. 1744



Abb. 612 *A. Maria Gfn. Truchsess v. Waldburg?*,
ca. 1744



Abb. 613 *Stiftsfrl. zu Salm-Reifferscheidt*,
ca. 1690



Abb. 614 *Stiftsfrl. zu Salm-Reifferscheidt*,
ca. 1690



Abb. 614a



Abb. 615 *Stiftsfrl. zu Salm-Reifferscheidt*,
ca. 1690



Abb. 615a



Abb. 616 *Dame aus der Familie Salm-Reifferscheidt,*
ca. 1790



Abb. 617 *Unbekannte Dame,*
ca. 1790



Abb. 618 *Dame aus der Familie Salm-Reifferscheidt,*
ca. 1790



Abb. 619 *Kölner Domherr,*
 $\frac{3}{4}$ 18. Jh.



Abb. 620 *Fanny Altgfn zu Salm-Reifferscheidt,*
ca. 1790



Abb. 621 *Geistlicher mit dem Orden des St. Esprit,*
 $\frac{3}{4}$ 18. Jh.



Abb. 622 *Unbekannter Herr*, ca. 1660



Abb. 623 *Unbekannte Dame*, ca. 1725



Abb. 624 *Unbekannte Dame*, ca. 1660



Abb. 625 August Eugen Bernh. Altgf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck?, ²/₄ 18. Jh.



Abb. 626 August Eugen Bernh. Altgf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, ²/₄ 18. Jh.,



Abb. 627 BECKENKAMP, B.:
Maximiliane Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt, 1785



Abb. 628 BECKENKAMP, B.:
Friedrich Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt, 1785



Abb. 629 BECKENKAMP, B.:
Creszentia Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt, 1785



Abb. 630 BECKENKAMP, B.:
Augusta Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt, 1785



Abb. 631 BECKENKAMP, B.:
Frz. Wilhelm Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt, 1785



Abb. 632 BECKENKAMP, B.:
Christina Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt, 1785



Abb. 633 BECKENKAMP, B.:
Clemens Wenzel Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt, 1785



Abb. 634 BECKENKAMP, B.:
Frz. Joseph Anton Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt, 1785

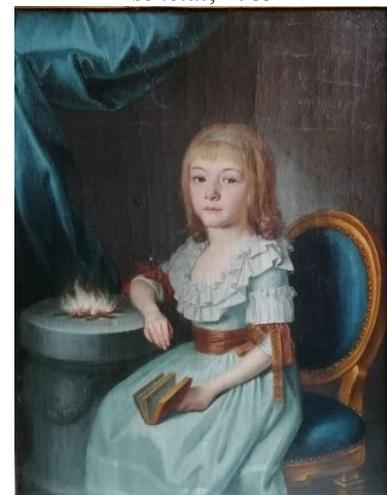


Abb. 635 BECKENKAMP, B.:
Charlotte Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt, 1785



Abb. 636 BECKENKAMP, B.:
Antonia Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt, 1785



Abb. 637 *Creszentia Fstn. Hohenlohe-Bartenstein*,
ca. 1800



Abb. 638 *Charlotte Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt*,
ca. 1795



Abb. 639 *Maximiliane Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt*,
ca. 1805



Abb. 640 *Antonia Alfgfn. Zu Salm-Reifferscheidt*,
ca. 1805



Abb. 641 *Franziska Fstn zu Salm-Reifferscheidt*,
ca. 1805



Abb. 643 SCHMITZ, J. J.:
Frz. Wilhelm Altgf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, 1775



Abb. 642 SCHMITZ, J. J.:
Frz. Wilhelm Altgf. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, 1775



Abb. 644 SCHMITZ, J. J.:
Augusta M. Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, 1775



Abb. 645 SCHMITZ, J. J.:
Augusta M. Altgfn. zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, 1775



Abb. 646 REUSING, F.:
Alfred II. Fürst zu Salm-Reifferscheidt, 1915



Abb. 647 Wilhelm Salentin
Altgf. zu Salm-Reifferscheidt, ca. 1700



Abb. 648 Wilhelm Salentin
Altgf. zu Salm-Reifferscheidt, 1/3 17.
Jh.

X-Gracht



Abb. 649 NEUMANN, C.:
Joh. Adolf Wolff Metternich, 1654



Abb. 650 *Herm. Werner Wolff Metternich,*
Fürstbischof v. Paderborn, Kopie 18. Jh.



Abb. 651 *Levin Gf. Wolff Metternich, ca. 1840*



Abb. 652 SOHN, C.:
Josephine Gfn Wolff Metternich, 1842



Abb. 653 BECKENKAMP,
B.: *Joh. Ignaz Gf. Wolff Met-*
ternich, ca. 1793



Abb. 654 BECKENKAMP,
B.: *Max Werner Gf. Wolff*
Metternich, ca. 1793



Abb. 655 BECKENKAMP,
B.: *Felicitas Gfn. Wolff Met-*
ternich, ca. 1793



Abb. 656 BECKENKAMP,
B.: *Ferdinandine Gfn. Wolff*
Metternich, ca. 1793



Abb. 657 DISCART, J. B.: *Ferdinand -Gf.*
Wolff Metternich, 1908



Abb. 658 DISCART, J. B.: *Flaminia Gfn Wolff*
Metternich, 1909



Abb. 659 *Doppelbildnis zweier Kinder*, ca. 1650



Abb. 662 *Ferdinandine Gfn. Wolff Metternich*,
ca. 1785



Abb. 660 *Theresia Gfn. Wolff Metternich*,
1766



Abb. 661 *Felicitas Gfn. Wolff Metternich*,
ca. 1768



Abb. 663 FISCHER, J. H.:
Felicitas und Theresia Wolf Metternich, 1779



Abb. 664 FISCHER, J. H.:
Max Werner und Ferdinandine Wolff Metternich, 1779



Abb. 665 FISCHER, J. H.: *Felicitas und Theresia Wolf Metternich, 1779*



Abb. 666 *Herm. Werner v. d. Asseburg*,
ca. 1750



Abb. 667 *Theresia v. d. Asseburg*,
ca. 1750



Abb. 668 N.N. nach STRATMANN, A. J.:
Clemens August Frhr. v. Westphalen,
ca. 1755



Abb. 669 STRATMANN A. J.:
Ferdinandine Frhr. v. Westphalen,
ca. 1755



Abb. 671 *Diederich Frhr. v. Bocholtz*,
ca. 1767



Abb. 672 *M. Theresia Frhr. v. Bocholtz*,
ca. 1767



Abb. 673 STRATMANN, A. J.?:
M. Antonia Franziska? Gfn. Wolff Metternich,
ca. 1755



Abb. 670 STRATMANN, A. J.:
Ferdinandine Frhr. v. Westphalen,
ca. 1755



Abb. 674 *Clemens August v. d. Wenge*,
1758



Abb. 675 *Louise v. d. Wenge*,
ca. 1768



Abb. 678 *Unbekannte Dame*
aus der Familie Pallandt, 1611



Abb. 679 RUEL, J. B. de: *Damian Hart-*
man v. d. Leyen, Kurfst v. Mainz, 1675



Abb. 676 *Catharina v. Buschfeld?*,
ca. 1570



Abb. 677 *Joh. Adolf Wolff Metternich*,
ca. 1625

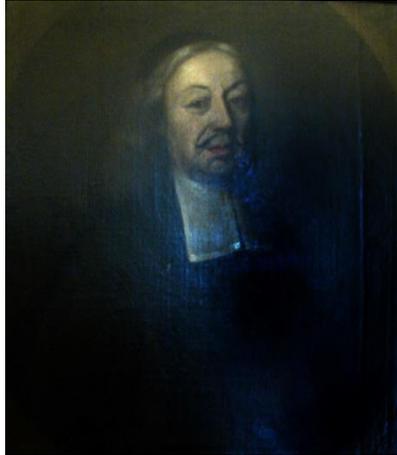


Abb. 680 *Herm. Werner Wolff Metternich, Fürstbischof v. Paderborn, 1695*



Abb. 681 *Unbekannte Dame, ca. 1690*



Abb. 682 *FLAMM, C.: Josephine Gfn. Wolff Metternich, 1901*



Abb. 683 *Paul Gf. Wolff Metternich, 1/4 20. Jh.*

X-Harff



Abb. 684 Johann v. Mirbach,
1634



Abb. 685 Barbara v. Mirbach,
¾ 17. Jh.



Abb. 689 A. Alexandrine v. Mirbach,
1694



Abb. 690 Joh. Frz. Josephus v. Mirbach,
1705



Abb. 686 Hieronymus Dietrich v. Mirbach,
1664



Abb. 687 Heinr. Wilhelm Theod. v. Mirbach,
¾ 18. Jh.



Abb. 688 Carl Adolf Joseph v. Mirbach,
1692

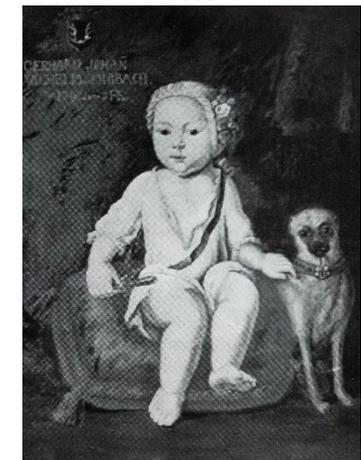


Abb. 691 Gerhard Joh. Wilhelm v. Mirbach,
ca. 1740



Abb. 692 Carl Adolf Joseph v. Mirbach,
¼ 18. Jh.



Abb. 693 Gabrielle Felicitas v. Mirbach,
¼ 18. Jh.

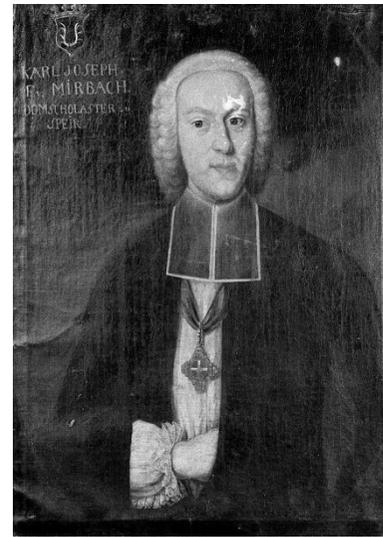


Abb. 694 Karl Joseph v. Mirbach,
ca. 1740



Abb. 695 Luise v. Mirbach,
ca. 1740



Abb. 696 M. Marg. v. Bocholtz,
1737



Abb. 697 Joh. Arnold v. Bocholtz,
¾ 17. Jh.



Abb. 698 Eva v. Bocholtz?,
¾ 17. Jh.



Abb. 699 *Joh. Gerhard v. Mirbach*,
1751



Abb. 700 *Joh. Gerhard v. Mirbach*,
ca. 1775



Abb. 701 *Ambrosius Adrian Frhr. v. Virmond*,
 $\frac{3}{4}$ 17. Jh.



Abb. 704 SOHN, C.:
Joh. Wilhelm v. Mirbach, ca. 1830



Abb. 702 SOHN, C.:
Antonia Auguste v. Mirbach, 1829



Abb. 706 SOHN, C.:
Ottilie v. Gudenau, 1832



Abb. 707 SOHN, C.:
Johanna v. Gudenau, ca. 1840

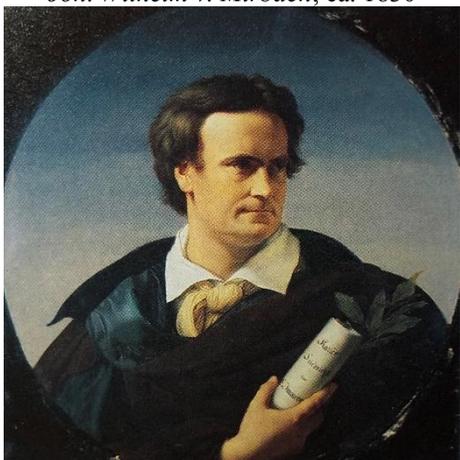


Abb. 705 SCHADOW, W. v.:
Karl Leberecht Immermann, 1828



Abb. 703 SCHADOW, W. v.:
Luise Przn. v. Preußen, ca. 1840



Abb. 708 POPPER, I.:
Joseph Clemens v. Gudenau, 1839



Abb. 709 Carl Otto v. Gymnich,
ca. 1780



Abb. 710 Engelbert v. d. Vorst, Kopie, Vorlage 1526



Abb. 711 Joh. v. d. Vorst,
ca. 1620



Abb. 712 A. Marie du Trieu, Kopie,
Vorlage ca. 1650



Abb. 713 Bildnis eines Verstorbenen,
1605



Abb. 716 Alexius Ant. Christian
Prz. v. Nassau-Siegen, ¼ 18. Jh.



Abb. 714 Herr Baur v. Frankenberg, ca. 1675



Abb. 715 DOUVEN, J. F.: Joh. Wilhelm Kurfst. v. d. Pfalz, ca. 1707

X-Schweppenburg



Abb. 717 Peter v. Geyr, 1664



Abb. 718 Rudolf Adolf v. Geyr zu Schweppenburg, 1710



Abb. 719 FISCHER, J.: Wilhelm Joseph v. Wecus, 1762



Abb. 720 FISCHER, J.?: A. Ursula v. Wecus, ca. 1762



Abb. 721 FISCHER, J.?: Verwandte der Familie Wecus, ca. 1762



Abb. 722 BECKENKAMP, B.: Joh. Theodor Frhr. Geyr zu Schweppenburg, ¼ 19. Jh.



Abb. 723 BECKENKAMP, B.: Wilhelm Frhr. Geyr zu Schweppenburg, ¼ 19. Jh.



Abb. 724 BECKENKAMP, B.: Freiin Geyr zu Schweppenburg, ¼ 19. Jh.



Abb. 725 ENGELHARD, P.:
Joh. Christoph v. Backum, 1744



Abb. 726 ENGELHARD, P.:
M. Cath. v. Backum, ca. 1744



Abb. 727 *Rudolph Constantin
Frhr. Geyr v. Schweppenburg, 1766*



Abb. 728 *M. A. Isabella
Frfr. Geyr v. Schweppenburg, ca. 1767*



Abb. 729 *Cornelius Joseph und M. Franziska
Geyr v. Schweppenburg, ca. 1810*



Abb. 730 Reinhardt Frhr Metternich zu Scherfen, Kopie, Vorlage 1617



Abb. 731 BECKERS, H. E.: Joh. Wilhelm Gf. v. Schellart, 1739



Abb. 732 HABRICX, P. F.: Joh. Martin Frhr v. Wassenaer, 1760



Abb. 733 M. A. Isabella Frfr Geyr v. Schweppenburg, ca. 1775



Abb. 734 Sophie Frfr. v. Geyr zu Schweppenburg, 1/2 19. Jh.



Abb. 735 GEYR, C. v.: Karl Theodor Frhr. v. Geyr zu Schweppenburg, 2011



Abb. 736 Dame mit Perlenkette, 3/3 17. Jh.



Abb. 737 Unbekannter Herr, Kopie, Vorlage 18. Jh.

X-Diersfordt



Abb. 738 Derick v. Wylich, Kopie, Vorlage 1558



Abb. 739 Adolf v. Wylich, $\frac{4}{4}$ 16. Jh.



Abb. 740 Dietrich v. Wylich, Kopie, Vorlage $\frac{2}{2}$ 16. Jh.



Abb. 741 Dietrich v. Wylich, ca. 1630



Abb. 742 Anna v. Wylich, 1649



Abb. 743 Johann Hermann v. Wylich, 1655



Abb. 744 Johanna v. Wylich, ca. 1655



Abb. 745 Dietrich Frhr. v. Wylich, ca. 1675



Abb. 746 Dietrich Friedrich Frhr. v. Wylich, $\frac{1}{3}$ 18. Jh.



Abb. 747 Sophie Amelie Frhr. v. Wylich, ca. 1725



Abb. 748 Louise Amelie Sophie v. Grappendorf, ca. 1745



Abb. 749 A. M. Sophie Freiin v. Wylich, ²/₃ 18. Jh.



Abb. 750 Alexander Herm. Frhr. v. Wylich, ca. 1750



Abb. 751 Friedrich Frhr. v. Wylich, ca. 1750



Abb. 752 Sophie Wilhelmine Frhr. v. Wylich, ca. 1750

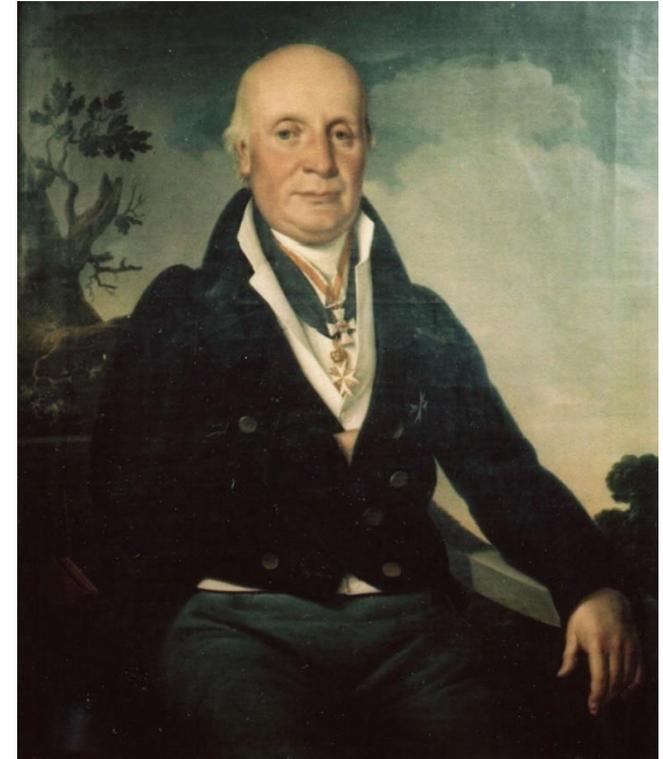


Abb. 753 MENGELBERG, E.: Christoph Alexander Frhr. v. Wylich, 1821



Abb. 754 Dietrich Carl Frhr. v. Wylich,
3/4 17. Jh.



Abb. 755 General Christoph Wilhelm v. Kalck-
stein, 2/3 18. Jh.



Abb. 757 Friedrich Frhr. v. Wylich, 2/3 18. Jh.



Abb. 756 PESNE, A.: Eva Lucretia v.
Kalckstein, 2/4 18. Jh.

X-Gartrop



Abb. 758 *Albertine Sibylla Frfr. v. Quadt zu Wickrath*, $\frac{4}{4}$ 17. Jh.



Abb. 759 *A. Luise Frfr. v. Hüchtenbruck*, $\frac{4}{4}$ 17. Jh.



Abb. 760 *Luise Maria Frfr. v. d. Heiden*, 1695



Abb. 761 Joh. Sigismund Frhr. v. d. Heiden, 1695



Abb. 762 Ludwig Gf. v. Wylich, 1/4 18. Jh.

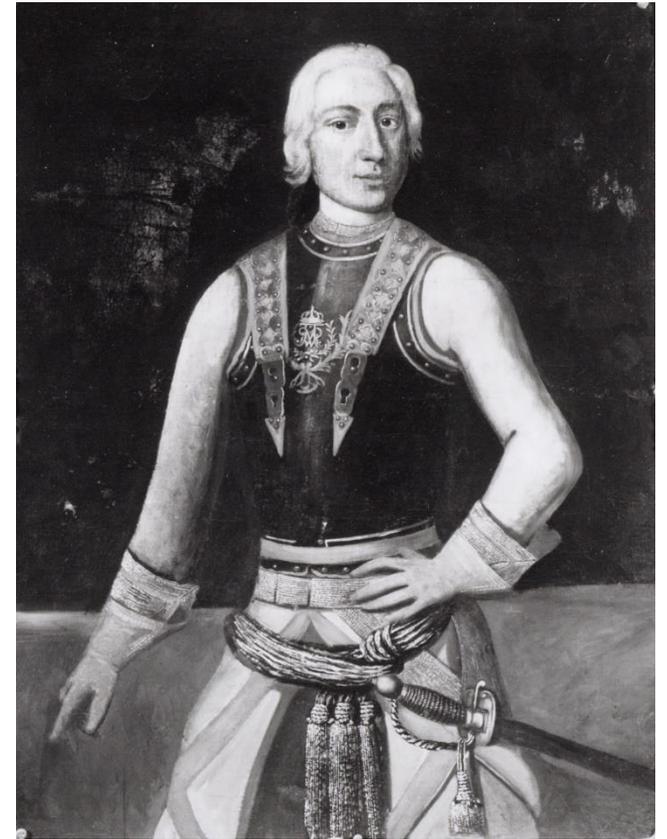


Abb. 763 Wilhelm Albrecht Frhr. v. Quadt, 1/3 18. Jh.



Abb. 764 *Unbekannte Dame*, ca. 1660



Abb. 765 *Albert Georg Frhr. v. Hüchtenbruck*, ca. 1675



Abb. 766 *Unbekannter Herr*, $\frac{1}{4}$ 18. Jh.



Abb. 767 *Ludwig Alexander Frhr. v. Quadt*, $\frac{1}{3}$ 18. Jh.



Abb. 768 *Joh. Christian Frhr. v. Quadt*, $\frac{2}{4}$ 18. Jh.



Abb. 769 *Unbekannter Herr*, ca. 1750



Abb. 770 *Leopold Frhr. v. Quadt?*, $\frac{2}{4}$ 18. Jh.



Abb. 771 HANK, T. L.: *Karl Wilhelm Gf. v. Quadt*, 1776



Abb. 772 HANK, T. L.: *A. Luise Sophie Gfn. v. Quadt*, 1776



Abb. 773 *Constanze Hermine Frhr. v. Nagell*, $\frac{2}{4}$ 19. Jh.

Eidesstattliche Erklärung zu Dissertationsschrift:

**Ahnengalerien und Bildnissammlungen des rheinischen Adels
Regionale Adelsporträts aus vier Jahrhunderten**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von
MARTIN WOLTHAUS
aus
MARL

Betreuerin
Frau Prof. Dr. Andrea v. Hülsen-Esch

Düsseldorf März 2022

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt und die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken als solche kenntlich gemacht habe und dass die Arbeit bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht wurde. Bereits veröffentlichte Teile sind in der Arbeit gekennzeichnet.

Lebenslauf Martin Wolthaus, MA

Anschrift Himmelgeister Straße 33
 40225 Düsseldorf
Telefon 0211/332243
Geburtsdatum und –ort 2. März 1973 in Marl
Staatsangehörigkeit deutsch
Familienstand verheiratet

Beruflicher Werdegang

Stiftung Schloss Dyck, Jüchen

- Leitung der Ausstellungen **Jan. 2013 heute**
- Wissenschaftlicher Mitarbeiter **Jan. 2008 – Dez. 2012**
- Praktikum **Apr. 2007 – Dez. 2007**

Stiftung Schloss und Park Benrath, Düsseldorf

- Führungen **Apr. 2004 – Dez. 2007**

Nordrhein-Westfälische Hauptstaatsarchiv,

Düsseldorf

- Aushilfsarchivangestellter (Inventar. NS-Akten) **Aug. 2005 – Nov. 2005**
- Mitarbeit (Entschädigung NS-Zwangsarbeiter) **Aug. 2001 – Apr. 2004**

Ausbildung

Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf

- Promotionsstudium **WS 2008 heute**
- Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und
Germanistik, Abschluss Magister Artium, Note: 1,2 **SS 1999 – SS 2006**

Ruhruniversität, Bochum

- Studium der Germanistik und Kunstgeschichte **WS 1998**

Fachhochschule Düsseldorf

- Studium der Innenarchitektur **WS 1994 – SS 1998**

Gymnasium der Mariannahiller-Missionare, Maria-Veen 1983 – 1992

Düsseldorf,
