

Jan Frans Douven (1656-1727)

Hofmaler, Kunstagent und Galeriedirektor
am kurfürstlichen Hof in Düsseldorf

von
Jasmin Haustein M. A.

Inauguraldissertation zur Erlangung des Akademischen Grades eines Dr. phil.

vorgelegt dem Fachbereich 07
Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	3
ZIELSETZUNG	5
FORSCHUNGSSTAND	7
EINFÜHRUNG IN DIE THEMATIK: KURFÜRST JOHANN WILHELM UND SEINE RESIDENZSTADT DÜSSELDORF	10
JAN FRANS DOUVEN – HERKUNFT UND AUSBILDUNG	19
DIE BERUFUNG NACH DÜSSELDORF.....	23
IN DEN DIENSTEN JOHANN WILHELMS VON PFALZ-NEUBURG.....	25
HOFMALER DES KURFÜRSTEN	29
DER PORTRÄTIST ALS „IMAGEMAKER“ DES FÜRSTEN - DOUVENS PORTRÄTS DES KURFÜRSTEN JOHANN WILHELM UND SEINER GEMAHLIN ANNA MARIA LUISA DE’ MEDICI 31	
A) Offizielle Staatsporträts in serieller Form.....	43
B) „Ereignisporträts“ mit besonderem historischem Bezug	52
C) Mythologische „Identifikationsporträts“.....	64
D) „Kostümbildnisse“ und Darstellungen der höfischen Feste.....	72
Das Witwenporträt der Kurfürstin Anna Maria Luisa.....	81
„Memoria“: Ein Erinnerungsporträt von Jan Frans Douven.....	84
Zusammenfassung.....	88
KÜNSTLER UND INFORMANT - JAN FRANS DOUVENS BRAUTBILDNISSE FÜR DEN WIENER KAISERHOF	94
1696: Prinzessin Sophia Hedwig von Dänemark (1677-1735).....	95
1697: Prinzessin Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg (1673-1742)	97
1706/7: Prinzessin Elisabeth Christine von Braunschweig-Lüneburg (1691-1750).....	98
DER HOFMALER ALS „NOBLE PEINTRE“ UND „PICTOR DOCTUS“ – DOUVENS SELBSTBILDNIS IN DER GALERIE DES GROßHERZOGS COSIMO III. DE’ MEDICI IN FLORENZ.....	102
KUNSTAGENT	116
KAUFVERHANDLUNGEN UND GEMÄLDEANKÄUFE DURCH DOUVEN	118
1693: Den Haag, Brüssel	118
1694: Amsterdam, Brüssel	119
1696: Frankfurt am Main, Kassel, Hamburg, Kopenhagen	119
1698: Paris.....	121
1699: Lüttich.....	122
1701: Frankfurt am Main.....	123
1701/2: Italien	124
1703/5 Rotterdam, Den Haag.....	124
1707: Rotterdam, Antwerpen, Brüssel.....	125
1708: Lüttich.....	129

1711 – 1713: Antwerpen, Brüssel, Rotterdam.....	130
DER MALER ALS KENNER UND SPEZIALIST	135
DER HOFKÜNSTLER ALS KUNSTBERATER DES FÜRSTEN.....	138
GALERIEDIREKTOR.....	150
DAS NEUE „KUNSTHAUS“ DES KURFÜRSTEN	150
DOUVENS STELLUNG ALS LEITER DER GEMÄLDEGALERIE UND DIE AUFGABEN DER HOFKÜNSTLER IM FRÜHEN MUSEUMSBETRIEB	155
DAS URSPRÜNGLICHE EINRICHTUNGSKONZEPT DER DÜSSELDORFER GEMÄLDEGALERIE – QUELLEN UND FORSCHUNG	161
DOUVENS WERKE IN DER DÜSSELDORFER GALERIE – KÜNSTLERWETTSTREIT UNTER DER SCHIRMHERRSCHAFT DES KURFÜRSTEN	169
DOUVENS LEBEN ALS BÜRGER VON DÜSSELDORF	180
DIE FAMILIE DOUVEN IN DÜSSELDORF.....	180
DER KURFÜRST ALS SCHUTZHERR DER FAMILIE DOUVEN.....	187
DIE LETZTEN JAHRE UNTER KURFÜRST KARL III. PHILIPP	191
TOD UND VERMÄCHTNIS JAN FRANS DOUVENS	193
ZUSAMMENFASSUNG	197
DOKUMENTSAMMLUNG.....	200
QUELLEN	250
(LITERATUR VOR 1800).....	250
LITERATURVERZEICHNIS	256
ABBILDUNGSNACHWEIS	275
ABBILDUNGEN	295

EINLEITUNG

Gegenstand der vorliegenden Dissertation ist die Person des Malers Jan Frans Douven und dessen vielseitige Karriere am Hofe des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658-1716) in Düsseldorf. Der pfälzische Kurfürst aus dem Hause Wittelsbach ist als Kunstsammler und Mäzen bereits mehrfach in das Interessensgebiet der Kunstgeschichte gerückt, speziell als Begründer der berühmten Düsseldorfer Gemäldesammlung, die heute den Grundstock für den Bestand der Alten Pinakothek in München bildet. Seiner Sammlerleidenschaft verdankt die Pinakothek zahlreiche bedeutende Werke niederländischer und italienischer Meister, allen voran das „*Große Jüngste Gericht*“ von Peter Paul Rubens. Für die Anschaffung von Gemälden bedeutender Meister gab Johann Wilhelm Unsummen aus und beschäftigte selbst in Kriegszeiten ein kleines Heer von Kunstagenten, die er nach ganz Europa aussandte, um nach verkäuflichen Kunstschätzen Ausschau zu halten. Zur öffentlichen Inszenierung seiner bald international berühmten Kunstsammlung ließ der Kurfürst zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Düsseldorf ein eigenes Galeriegebäude errichten, in dem ein eigenes Stockwerk für die Malerei reserviert war. Diese besondere Passion des Fürsten für die bildenden Künste, speziell für die Malerei, spiegelte sich auch in seiner Hofhaltung wider. Johann Wilhelm beschäftigte so viele Künstler wie kaum ein anderer rheinischer Fürst. Seine Residenz Düsseldorf erblühte unter seiner Herrschaft zur Kulturstadt ersten Ranges. Zu den zahlreichen Künstlern, die an seinem Hof tätig waren, gehörte natürlich eine beträchtliche Anzahl von Hofmalern. In der Besoldung des Fürsten standen bekannte Meister wie Adriaen van der Werff (1659-1722) oder Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741). Die besondere Vorliebe des Kurfürsten für die niederländische Malerei verschaffte vielen Holländern und Flamen eine Anstellung bei Hofe, darunter auch dem aus Geldern stammenden Jan Frans Douven. In Düsseldorf entwickelte er sich zum gefragten Porträtisten, den sein Herr schon bald an andere europäische Höfe schicken sollte, um dort Bildnisse der Herrscherfamilien anzufertigen. So reichte Douvens Aktionsradius bald von Kopenhagen über Wien bis nach Florenz und Modena. Doch es blieb nicht nur bei der Tätigkeit des Porträtmalers, bald schon avancierte Douven zum wichtigsten Kunstagenten des Kurfürsten in den Niederlanden, Belgien und Frankreich. Auf den örtlichen Kunstmärkten suchte er nach Gemälden namhafter Meister, prüfte sie auf Zustand und Originalität und wickelte schließlich die Käufe mit den Bankiers des Kurfürsten ab. Anschließend sorgte er dafür, dass die Stücke fachgerecht verpackt und nach Düsseldorf transportiert wurden. Schließlich übertrug der Kurfürst ihm auch die Leitung der neuen Gemäldegalerie und die Pflege der kostbaren

Sammlung. Diese facettenreiche Karriere macht Jan Frans Douven zu einem interessanten Studienobjekt für die Erforschung des Hofkünstlertums im 17. Jahrhundert. Vor dem Hintergrund eines neu definierten Künstlerbegriffes, der den intellektuell anspruchsvollen Hofmaler vom bloßen Handwerker trennte, entwickelte Douven eine anspruchsvolle und vielseitige Tätigkeit. Als Porträtmaler schuf er ein charakteristisches öffentliches Image des Kurfürsten, indem er alle Register der zeitgenössischen Bildpropaganda zog. Als Kunstagent beriet er seinen Herrn bei der Zusammenstellung einer repräsentativen Sammlung und beschaffte die entsprechenden Werke. Als Kurator setzte er diese schließlich öffentlichkeitswirksam in Szene. Somit umfasste sein Tätigkeitsspektrum am Düsseldorfer Hof mehrere wichtige Kernbereiche des politischen Kunstgebrauches. Douven wusste diese effektiv miteinander zu verbinden und sowohl für die Reputation des Fürsten als auch für seine eigene zu nutzen. Die wechselseitige Beziehung zwischen dem Fürsten als Kunstmäzen und dem Hofkünstler als Gestalter des öffentlichen Bildes seiner Herrschaft lässt sich am Beispiel Douvens und Johann Wilhelms besonders detailreich nachvollziehen.

Douven kann somit als ein illustrierendes Beispiel für das Berufsbild deutscher Hofkünstler des 17. Jahrhunderts herangezogen werden, deren berufliche Tätigkeit weit über das Herstellen von Kunstwerken hinausging. Douven war beinahe dreißig Jahre für seinen Kurfürsten tätig, bis dieser schließlich 1716 verstarb. Der Maler selbst hinterließ nach seinem Tod 1727 ein reiches Oeuvre an Gemälden, sowie persönliche Briefe, die über seine Arbeit bei Hofe und sein Privatleben Auskunft geben. Darüber hinaus sind zahlreiche Korrespondenzen und Akten des Hofes in deutschen Archiven erhalten geblieben. Dieser reiche historische Bestand erlaubt eine authentische Wiedergabe seines Wirkens in der kurpfälzischen Residenzstadt und in anderen europäischen Metropolen seiner Zeit.

An der Person Jan Frans Douvens können dank der zahlreichen erhaltenen Dokumente noch weitere interessante Untersuchungen zur Künstlersozialgeschichte vorgenommen werden. So ist es nicht nur möglich, seine Stellung in der höfischen Hierarchie zu rekonstruieren, sondern auch seinen privaten Lebenswandel als privilegierter Bürger Düsseldorfs zu veranschaulichen. Das Lebensbild eines aus den Niederlanden migrierten Künstlers, der sich erfolgreich in die bürgerliche Gemeinschaft integrierte und seiner Familie hier eine Zukunft schuf, ist in den zeitgenössischen Dokumenten überliefert.

Zielsetzung

Das Forschungsziel der vorliegenden Arbeit ist es, anhand des Beispiels von Jan Frans Douven die Lebens- und Arbeitsumstände der Hofkünstler des 17. Jahrhunderts zu erfassen und sowohl kunstwissenschaftlich als auch sozialwissenschaftlich auszuwerten. Douven steht hierbei exemplarisch für eine Vielzahl von deutschen Hofkünstlern mit flämischen Wurzeln, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Alten Reich tätig waren. Im Bereich der Kunstwissenschaft soll die Leistung eines solchen Hofkünstlers im repräsentativen Apparat des Hofes erschlossen werden. Hierzu sind die spezifischen Anforderungen des Fürsten an den Künstler zu betrachten, im Vergleich zu den herrschenden Arbeitsbedingungen. Natürlich fällt hierunter auch die gründliche Analyse der erhaltenen künstlerischen Zeugnisse. In den Bereich der Sozialforschung fallen die Bestimmung der sozialen Stellung des Hofkünstlers, die Betrachtung seines gesellschaftlichen Auftretens und seines Selbstbildes, sowie seiner privaten Lebensführung.

Grundlegend für das Forschungsvorhaben ist es, zunächst das greifbare Quellenmaterial in Form von Gemälden und historischen Dokumenten zusammenzutragen, es zu ordnen und in Form einer Werkauswahl und einer Dokumentsammlung festzuhalten. Die im Untertitel der Dissertation umrissenen drei Tätigkeitsfelder des Hofmalers, des Kunstagenten und des Galeriedirektors stellen eine grobe Einteilung dieses Quellenmaterials dar, die es ermöglichen soll, das Material geordneter abzuarbeiten. Entsprechend dieser Einteilung werden neben der Erstellung einer allgemeinen Vita drei Hauptthemenfelder bearbeitet werden:

Der erste Teil ist der Tätigkeit Jan Frans Douvens als Hofmaler gewidmet und beschäftigt sich vorwiegend mit seiner Aufgabe als ‚Imagegeber‘ seines Fürsten, sowie mit dem Selbstbild des Hofkünstlers. Forschungsgegenstände sind hier natürlich die Gemälde, die Douven schuf. Um die Schaffung eines öffentlichen fürstlichen Images durch den Hofmaler erfassen zu können, werden die spezielle Ikonographie, Strategien der bildlichen Inszenierung, aber auch die Bedeutung der Gattung Porträt zur Untersuchung stehen. Darüber hinaus soll ein Überblick über Douvens malerisches Schaffen gegeben werden, sowie über seine persönliche Entwicklung zu einem Maler, der auch an anderen europäischen Höfen gefragt war. In diesem Zusammenhang wird auch die Frage nach seiner künstlerischen Orientierung behandelt werden, vor allem im Hinblick auf seine Reisen und den kulturellen Austausch der europäischen Höfe.

Um im zweiten Teil das Wirken Douvens als Kunstagent zu erfassen, müssen zahlreiche Schriftstücke ausgewertet werden, welche die Reisen Douvens sowie seine Kommunikation mit dem Kurfürsten dokumentieren. Dazu zählen Rechnungen, Quittungen, Anweisungen der Hofkammer, sowie die Korrespondenz der Kunsthändler mit dem Kurfürsten und natürlich Douvens eigene Briefe. Anschließend kann der Aktionsradius des Künstlers sowie die Bedeutung seiner Arbeit für die kurfürstliche Sammlung umrissen werden. Des Weiteren soll hier die Rolle Douvens als Kunstberater des Fürsten diskutiert werden. Es gilt, eine eventuelle Einflussnahme Douvens auf den Kunstgeschmack Johann Wilhelms und dessen Auswahl der Gemälde abzuklären.

Der dritte Teil ist Douvens Arbeit als Direktor der kurfürstlichen Gemäldegalerie gewidmet. In dieser Funktion trug er die Verantwortung für eines der wichtigsten Prestigeprojekte des Kurfürsten. Die organisatorische Tätigkeit Douvens sowie die von ihm vorgenommene Einrichtung der Galerie werden Gegenstand dieses dritten Hauptteils sein. Anhand von zeitgenössischen Katalogen, Reisebeschreibungen, und Kupferstichen sollen Besonderheiten in der Hängung der Gemälde erfasst und analysiert werden, die auf repräsentative Strategien schließen lassen. Hier interessiert vor allem die Platzierung von Douvens eigenen Werken in der Sammlung des Kurfürsten und die damit verbundene Aussage über die Beziehung zwischen Künstler und Mäzen. Auch die Konkurrenzsituation unter den zahlreichen Düsseldorfer Hofmalern wird dabei eine Rolle spielen.

Mit den umschriebenen drei Hauptteilen sollten die beruflichen Tätigkeiten Jan Frans Douvens umfassend beschrieben und analysiert sein. Der anschließende, vierte Teil widmet sich speziell dem Privatleben des Künstlers in Düsseldorf. Hier wird nachvollzogen werden, wie Douven Stück für Stück an seinem sozialen Aufstieg arbeitete und auch Maßnahmen ergriff, um seiner Familie eine gesicherte Stellung zu verschaffen. Außerdem soll aufgezeigt werden, wie sich das private Verhältnis zwischen Fürst und Hofkünstler gestaltete und wie Douven es schaffte, dieses Verhältnis zu seinem persönlichen Vorteil zu nutzen und den Kurfürsten als Schutzherr an seine Familie zu binden. An dieser Stelle wird auch die Biographie einiger Familienmitglieder Douvens in den Fokus des Interesses rücken, um die Tragweite seiner Bemühungen erfassen zu können.

Zuletzt widmet sich die Arbeit dem Lebensabend des Künstlers, der das außergewöhnliche Glück hatte, in die Dienste von Johann Wilhelms Nachfolger übernommen zu werden. Hier werden die Biographie Douvens abgeschlossen und zugleich noch einmal die Lebensumstände eines gealterten Hofkünstlers dargelegt, der sich unter seinem neuen Herrn behaupten muss. In Douvens Fall lag hier die besondere Situation vor, dass der neue Kurfürst nicht mehr in

Düsseldorf residierte und den Galeriedirektor Douven samt der kostbaren Sammlung in der verwaisten Residenz zurückließ. Diese besonderen Umstände gilt es, genauer zu betrachten.

Forschungsstand

Als eine der bedeutendsten und frühesten Forscherinnen zum Hofleben in Düsseldorf ist die Historikerin und Archivarin Hermine Kühn-Steinhausen zu nennen (1885-1970).¹ Sie fasste unter anderem das Leben und das Kunstinteresse des Kurfürsten Johann Wilhelm als eine der ersten in einer Biographie zusammen. Sie wurde auch zur bedeutendsten Biographin seiner zweiten Ehefrau Anna Maria Luisa von Medici und weitete ihre Quellenforschung nach Italien aus. Ihr verdanken wir auch die Edition der „Rapparini-Handschrift“ aus dem Stadtarchiv Düsseldorf, eine der wichtigsten Quellen zur Hofkunst. Dem Mäzenaten- und Sammlertum des Kurfürstenpaares widmeten sich zahlreiche Autoren, unter denen besonders die Mitglieder des Düsseldorfer Geschichtsvereins mit sorgfältig recherchierten Beiträgen hervorzuheben sind. Zu ihnen zählte auch der ehemalige Konservator der Düsseldorfer Kunstakademie, Theodor Levin (1836 - 1922), der mit seinen Veröffentlichungen ebenfalls viele historische Quellen zu Kunst und Künstlern am Düsseldorfer Hof fruchtbar machte. Er widmete sein Interesse verstärkt einzelnen Künstlerpersönlichkeiten am Düsseldorfer Hof, darunter auch Jan Frans Douven. Als weitere Autoren aus dieser älteren Forschergeneration sind der Düsseldorfer Staatsarchivrat Friedrich Lau (1867 – 1947), der Schriftsteller Otto Teich-Balgheim (1874 – 1944) und die Historikerin Else Rümmler (1913 - 1996) zu nennen, die mehrfach Aufsätze veröffentlichten. Auch die Düsseldorfer Museen, vornehmlich das Stadtmuseum und die Stiftung Museum Kunstpalast, erhielten mit Ausstellungen und Publikationen die Forschung zur Düsseldorfer Hofkunst bis in die Gegenwart kontinuierlich aufrecht. Im Jahr 1993 veröffentlichte Kornelia Möhlig in Bonn ihre Dissertation zur kurfürstlichen Gemäldegalerie, das bisdahin umfangreichste Werk zu diesem Thema. Sie wertete unter anderem die erhaltenen historischen Kataloge zur Galerie aus, um den Bestand und die Präsentation der Bilder zu rekonstruieren und zu analysieren. Ihre Arbeit gab erstmals einen Überblick über den ursprünglichen Sammlungsbestand und die Einrichtung des Galeriegebäudes.

¹ Zur Person siehe: Wolf 2015, S. 29-35 und De Manzini-Himmrich 2009.

Mit der Jahrtausendwende wurde das Interesse einer neueren Generation von Forschern geweckt; Autoren wie Benedikt Mauer, Klaus Müller oder Claudia Denk förderten neues Material zum Kurfürsten und seinem Hof zutage. Auch hat sich die jüngere Forschung in den vergangenen Jahren wieder intensiv mit der Gemäldesammlung und dem Galeriebau Kurfürst Johann Wilhelms beschäftigt. Die wichtigste Stütze für diese Dissertation ist dabei die Edition archivarischer Quellen von Susan Tipton (Universität Trier) aus dem Jahr 2006, die unter dem Titel „*La passion mia per la pittura*“. *Die Sammlungen des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1658 - 1716) in Düsseldorf im Spiegel seiner Korrespondenz*“ erschien. Sie arbeitete in einer Quellenstudie zur Entstehung der Gemäldesammlung die historischen Dokumente des Bayerischen Staatsarchivs noch einmal gründlich auf. Dabei förderte sie zahlreiche Schriftstücke zutage, die Jan Frans Douvens Tätigkeiten als Kunstagent und Galeriedirektor dokumentieren, unter anderem Briefe und Quittungen von Douvens eigener Hand. Allerdings sind diese Dokumente niemals im Hinblick auf Douven selbst ausgewertet worden, Informationen zu seiner Person blieben lediglich eine Randerscheinung der Forschungen zur Gemäldesammlung. Ähnlich verhält es sich auch im Ausstellungskatalog „*Himmlich - Herrlich - Höfisch. Peter Paul Rubens, Johann Wilhelm von der Pfalz, Anna Maria Luisa de' Medici*“ des Kunstpalastes in Düsseldorf aus dem Jahr 2008. Als Beispiele für repräsentative Porträts im höfischen Stil werden hier Douvens Bildnisse des Kurfürstenpaares herangezogen. Im Jahr 2009 würdigten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen die Sammlung des Kurfürsten anlässlich seines 350. Geburtstags mit einer Ausstellung, sowie mit einem dreibändigen Katalogwerk mit dem Titel „*Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*“. Die hier gesammelten Beiträge zur Düsseldorfer Hofkunst (unter anderem von Marcus Dekiert, Oliver Kase, Christian Quaeitzsch und Mirjam Neumeister) erschlossen viele neue Quellen und Forschungsfelder. Der besonders umfangreiche Bilderkatalog erschloss erstmals den gesamten Sammlungsbestand der kurfürstlichen Gemäldegalerie. Erhaltene Gemälde wurden identifiziert, photographisch dokumentiert und ihre Provenienz beleuchtet. Diese umfassende bildliche Dokumentation des Sammlungsbestandes stellt eine weitere Grundlage für diese Dissertation dar, nicht zuletzt deswegen, weil hier auch viele Gemälde von Jan Frans Douven in hervorragenden Abbildungen festgehalten wurden. Auch der dritte Band der Publikation ist von Bedeutung, denn es handelt sich dabei um eine Neuauflage des historischen Bilderkataloges zur Gemäldegalerie aus dem Jahr 1778, geschaffen vom kurpfälzischen Oberbaudirektor Nicolas de Pigage (1723 – 1796). In diesem Zusammenhang muss auch eine Publikation des Getty Research Institutes aus dem Jahr 2011 aufgeführt werden, in der sich die Autoren Thomas Gaethgens und Luis Marchesano mit eben jenem Galeriekatalog

beschäftigten. Wie schon bei Möhlig wurde hier vor allem die Hängung der Gemälde betrachtet und zugleich die Bedeutung des Galeriekataloges als Literaturgattung untersucht.

Was die Person von Jan Frans Douven betrifft, so wurden ihm im speziellen nur wenige Beiträge gewidmet, er ist auch bisher nicht zu einer eigenen Monographie gekommen. Zwar tauchte er als bedeutende Figur im Zusammenhang mit der Gemäldesammlung und als Porträtist des kurfürstlichen Paares immer wieder auf, wurde jedoch selten zum Mittelpunkt einer Studie. Seine Vita wurde erstmals von Theodor Levin aufgearbeitet, allerdings nur im Rahmen seiner Veröffentlichungen zur Düsseldorfer Gemäldesammlung. Hermine Kühnsteinhausen beschäftigte sich im Kontext ihrer Forschung zu Johann Wilhelm und seiner Gemahlin mit den Porträts von Douvens Hand und erstellte 1939 eine Liste derjenigen Gemälde, welche über die Kurfürstin Anna Maria Luisa in Florentiner Sammlungen gekommen waren. Im Jahr 1941 widmete sie Douvens Porträts noch einen Aufsatz im Düsseldorfer Jahrbuch. Des Weiteren veröffentlichten einige niederländische Heimatforscher in den 1940er Jahren kurze Artikel zu Douven. Hiermit sind die wesentlichen Forschungen bereits genannt. Im Hinblick auf das vorhandene Quellenmaterial und die Bedeutung des Hofmalers für die Entstehung der Gemäldesammlung ist eine monographische Erforschung längst überfällig.

Einführung in die Thematik: Kurfürst Johann Wilhelm und seine Residenzstadt Düsseldorf

Bevor nun die Rolle Jan Frans Douvens für die Kunstbestrebungen seines Fürsten analysiert werden kann, soll zunächst ein kurzer Abriss der Vita Johann Wilhelms gegeben werden, um den historischen Hintergrund der Thematik zu erfassen. Dabei wird allerdings kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Im Hinblick auf das Ziel der Dissertation werde ich mich auf diejenigen Ereignisse im Leben des Kurfürsten konzentrieren, die in direkter oder indirekter Weise Einfluss auf das Leben und die Arbeit Jan Frans Douvens hatten. Dazu zählen vor allem die Entwicklung Düsseldorfs als Residenzstadt sowie die wichtigsten politischen Ereignisse im Leben seines Fürsten. Einzelne Punkte werden in den entsprechenden Kapiteln noch einmal genauer ausgeführt werden, je nach ihrer Relevanz für die jeweilige Untersuchung.

Kurfürst Johann Wilhelm (*19. April 1658 in Düsseldorf † 3. August 1716 in Düsseldorf) entstammte der Linie Pfalz-Neuburg, einer Nebenlinie des Hauses Wittelsbach. Als Johann Wilhelm 1658 als erster Sohn des Pfalzgrafen Philipp Wilhelm und dessen zweiter Gemahlin Elisabeth Amalie Magdalena von Hessen-Darmstadt² geboren wurde, hatte die Kurpfalz gerade erst begonnen, sich von einer Reihe von Kriegen zu erholen.

Unter der Herrschaft der Linie Pfalz-Simmern hatte das Land bereits im Laufe des Dreißigjährigen Krieges beträchtliche Verluste erlitten, unter anderem war die Pfalz ihrer größten Würde beraubt worden. Die Pfälzische Kurwürde fiel 1623 an Bayern, als Friedrich V von der Pfalz, der sogenannte „Winterkönig“, die Konsequenzen des Krieges zu spüren bekam, den er selbst mit verursacht hatte. 1621 wurde er von Kaiser Ferdinand II. mit der Reichsacht belegt, und die Pfälzische Kur mitsamt den Ämtern des Reichsvikars und des Erztruchsessens wurde auf Maximilian von Bayern übertragen. Auch 1648, im Westfälischen Frieden, erhielt die Pfalz diese nicht zurück, sondern es wurde eine neue, achte Kurwürde geschaffen, die mit einem neu geschaffenen Erzamt, dem des Erzschatzmeisters, verbunden war. Damit verlor die Rheinpfalz jedoch ihren Rang als erste der weltlichen Kuren.³ Die nachfolgenden Kurfürsten bemühten sich um den Wiederaufbau im Inneren und eine Besserung der außenpolitischen Beziehungen, vor allem zu Frankreich. Kurfürst Karl Ludwig (1649–1680) verheiratete seine Tochter Liselotte von der Pfalz 1671 mit dem Herzog von Orléans, dem verwitweten Bruder

² Kühn-Steinhausen 1985, S. 15.

³ Schaab 1992, Band 2, S. 122, f..

König Ludwigs XIV. von Frankreich, um den Frieden zu festigen.⁴ Doch die Kurpfalz konnte ihre Neutralität nicht lange bewahren. Im Jahr 1674 brach der Konflikt mit Frankreich im Holländischen Krieg erneut aus. Die Pfälzer stellten sich erneut auf die Seite des Kaisers, welche sich allerdings als die unterlegene erwies. Die Franzosen überschritten den Rhein und die pfälzischen Gebiete erlitten erneut erhebliche Verwüstungen. Die Rheinpfalz wurde schließlich von französischen Truppen weitestgehend besetzt.⁵ Nach dem Tod Karl Ludwigs 1680 wurde dessen einziger Sohn Karl II., der letzte Vertreter der Linie Pfalz-Simmern, Kurfürst. Um dessen Gesundheit war es jedoch so schlecht bestellt, dass schon bald Philipp Wilhelm von Pfalz-Neuburg, der Vater Johann Wilhelms, sein Erbe antrat.⁶

Als Philipp Wilhelm 1685 Kurfürst von der Pfalz wurde, war sein Sohn Johann Wilhelm bereits 27 Jahre alt. Acht Jahre zuvor, im Jahr 1677, war Johann Wilhelm von seiner Kavaliertour zurückgekehrt. Als Sechzehnjähriger hatte er Düsseldorf verlassen und war für zwei und ein halbes Jahr unterwegs gewesen. Die Reise hatte ihn durch ganz Europa geführt, über Xanten, Utrecht, Harlem, Leiden, Haag, Antwerpen, Lüttich, Gent, Brügge, Brüssel und schließlich nach Paris, in Saint Germain traf er sogar den französischen König Ludwig XIV, mit dem sein Vater schon bald Krieg führen sollte. In London war er von König Karl II. empfangen worden. Anschließend hatte die Reise nach Italien geführt, über Lyon, Turin, Genua, Piemont, Mailand, Modena, Parma, und Bologna.⁷ In Rom hatte Johann Wilhelm die schwedische Königin Christine und den Papst getroffen, dann war er nach Neapel weitergereist. Es folgten Siena, Pisa, Florenz und Ferrara, Mantua, Verona, Vincenza, Padua, und Venedig. Auf der Heimreise hatte ihn in Wien Kaiser Leopold empfangen, bevor er wieder zu Hause eintraf.⁸ Kaum ein Jahr war er daheim, als seine inzwischen kurfürstlichen Eltern ihn mit nach Wien nahmen, wo er seiner Verlobung entgegensah. Die Trauung mit der Erzherzogin Maria Anna Josepha, der Halbschwester des Kaisers, erfolgte am 24. Oktober 1678 in der Wiener Neustadt.⁹ Als Hochzeitsgabe übergab Philipp Wilhelm seinem Sohn 1679 die Regentschaft der Herzogtümer Jülich und Berg mit der Residenzstadt Düsseldorf.¹⁰ Zwei Söhne wurden dem Paar geboren, jedoch starb der erste Junge nach nur einem Tag und der zweite bei einer Fehlgeburt. Es folgten keine weiteren Kinder.¹¹

⁴ Schaab 1992, Band 2, S. 140, f..

⁵ Ebd., S. 141, f..

⁶ Ebd., S. 143, f..

⁷ Kühn-Steinhausen 1985, S. 30.

⁸ Die Reisen Johann Wilhelms dokumentierte sein Beichtvater Johann Pakenius und veröffentlichte sie 1679, die hier verwendeten Angaben entstammen der Zusammenfassung von Hermine Kühn-Steinhausen 1985, S. 24-35.

⁹ Kühn-Steinhausen 1985, S. 37, f..

¹⁰ Ebd., S. 39, f..

¹¹ Kühn-Steinhausen 1985, S. 40.

Nach seinem Einzug in Düsseldorf machte Johann Wilhelm zunächst keine Anstalten, sich in die Politik seines Vaters einzumischen. Inzwischen schlossen die europäischen Mächte 1678/79 den Frieden von Nimwegen und erklärten den Holländischen Krieg für beendet. Frankreich ging aus diesem Krieg als Sieger hervor und konnte den Großteil seiner Eroberungen behalten, bis auf den Norden der Niederlande, den es an Spanien zurückgeben musste. Auch hier hielt sich Johann Wilhelm in Düsseldorf zurück und überließ seinem Vater die Außenpolitik. Während der Amtszeit Philipp Wilhelms kam die politische Situation keineswegs zur Ruhe, sondern es zeichnete sich schon früh der Beginn des nächsten Krieges ab. War die Kurpfalz bisher durch die Linie Pfalz-Simmern protestantisch regiert worden, so stand nun mit Philipp Wilhelm aus dem Hause Pfalz-Neuburg ein katholischer Fürst an der Spitze der pfälzischen Regierung. Konfessionelle Konflikte waren somit vorprogrammiert, vor allem deshalb, weil Philipp Wilhelm die Rekatholisierung im Land vorantrieb. Viel schwerwiegender war jedoch, dass der französische König Ludwig XIV nun Erbansprüche auf die Pfalz erhob. Dies geschah mit dem Verweis auf die Eheschließung, die eigentlich zum Schutz gegen Frankreich gedacht war, nämlich die von Liselotte von der Pfalz. Der Konflikt eskalierte schließlich 1688 im Pfälzischen Erbfolgekrieg. Eine Koalition bestehend aus den Oberrheinischen Fürsten, dem deutschen Kaiser, Bayern und Spanien formierte sich gegen Frankreich.¹² Die Pfalz wurde erneut von französischen Truppen überrannt. Die folgende Zerstörung hatte ein Ausmaß, das dem des Dreißigjährigen Krieges gleichkam. Die kurfürstlichen Residenzen und viele weitere pfälzische Städte fielen dem Krieg zum Opfer, unter anderem Heidelberg und Mannheim, Speyer und Worms. Das Heidelberger Schloss wurde am Februar 1689 gesprengt. Der Verlust der Pfälzischen Traditionsresidenzen wirkte besonders demoralisierend.¹³

Während der Krieg noch tobte, starb am 14. April 1689 Johann Wilhelms erste Ehefrau Anna Maria Josepha in Wien. Im Frühjahr 1690 reiste Kurfürst Philipp Wilhelm nach Wien, um der Krönung seines Enkels Joseph beizuwohnen, dort starb auch er am 2. September 1690. Die Pfälzische Kurwürde und das damit verbundene Amt des Erzschatzmeisters gingen an Johann Wilhelm über.¹⁴

Die Bedingungen, unter denen Johann Wilhelm die Kurwürde empfing, konnten nicht schlechter sein, er verlor in den Jahren 1689 und 1690 seine Frau und seinen Vater, er war

¹² Schaab Band 2, 1992, S. 148, ff.

¹³ Ebd., S. 150, ff. Eine genaue Dokumentation der Zerstörung der pfälzischen Residenzen stellte Kurt von Raumer 1982 zusammen.

¹⁴ Kühn-Steinhausen 1985, S. 46, f.

zweiunddreißig, kinderlos und es herrschte Krieg. Sein Erbe, die Kurpfalz, lag in Trümmern. Johann Wilhelm jedoch nutzte diesen völlig neuen Anfang für sich.

Bereits zwei Monate nach dem Tod Anna Maria Josephas wurde in Wien über eine neue Ehefrau für ihn verhandelt. In Frage kam zunächst Isabella von Portugal, eine Stieftochter von Johann Wilhelms Schwester Maria Sophie und König Peter II. von Portugal. Die Hochzeit wurde jedoch aus bisher ungeklärten Gründen abgesagt.¹⁵ Die zweite Wahl fiel auf Anna Maria Luisa de' Medici, Prinzessin von Toskana, die Tochter Cosimos III. de' Medici und Margarete Luise von Orleans.¹⁶ Seit dem Juni 1690 wurden geheime Heiratsverhandlungen mit Großherzog Cosimo am Hofe von Florenz geführt. Schließlich bat Johann Wilhelm in einem Brief vom November 1690 Cosimo um die Hand der Prinzessin. Es folgten mehrmonatige Verhandlungen über Mitgift und Zeremoniell.¹⁷ Die Trauung fand erst am 29. April 1691 statt. Bis jetzt waren sich Johann Wilhelm und Anna Maria Luisa noch nicht begegnet, und selbst bei der Hochzeitszeremonie im Dom Santa Maria del Fiore in Florenz war der Bräutigam nicht anwesend. Johann Wilhelm wurde vertreten durch Ferdinando, den älteren Bruder seiner Braut.¹⁸ Am 6. Juli reiste Anna Maria Luisa schließlich aus Florenz ab. Das erste Treffen mit Johann Wilhelm fand in Innsbruck statt, hier erfolgte nun endlich die persönliche Abgabe des Eheversprechens. Am 19. Juli 1691 traf das Paar schließlich in Düsseldorf ein.¹⁹

Sieben Jahre später, im Jahr 1697, wurden im Frieden von Rijswijk der Westfälische Friede und der Friede von Nimwegen bestätigt und der Pfälzische Erbfolgekrieg fand ein Ende. Die französischen Ansprüche auf das pfälzische Erbe wurden zunächst fallen gelassen und später finanziell abgegolten, die französischen Truppen zogen sich vom Niederrhein und aus der rechtsrheinischen Pfalz zurück.²⁰

Als Johann Wilhelm die Regentschaft der Herzogtümer Jülich und Berg übernommen hatte, war Düsseldorf eine bescheidene Mittelstadt mit etwa 4000 bis 5000 Einwohnern innerhalb der Festungsmauern.²¹ Er hatte bereits zu Lebzeiten seines Vaters mit der Sanierung der Herzogtümer begonnen, nun oblag es ihm, sich um die pfälzischen Gebiete am Rhein zu kümmern. Seine Sanierungs- und Bautätigkeit erstreckte sich zwar auch auf die ehemaligen Residenzen Mannheim und Heidelberg, nachdem er sich aber endgültig entschieden hatte, seine

¹⁵ Kühn-Steinhausen 1985, S. 47, f.

¹⁶ Kühn-Steinhausen 1939, S. 2.

¹⁷ Kühn-Steinhausen 1985, S. 48.

¹⁸ Ebd., S. 50.

¹⁹ Ebd., S. 51.

²⁰ Schaab Band 2, 1992, S. 153, f.

²¹ Müller 2008, S. 23.

Residenz in Düsseldorf zu nehmen, konzentrierte er sich intensiv auf den Ausbau seiner Geburtsstadt. Zunächst musste die marode Wirtschaft angekurbelt und der Staatshaushalt saniert werden. Der Aufbau begann mit der Anlage von Manufakturen und der Abgabe von Baumaterial aus fürstlichem Besitz.²² Im Jahr 1695 privilegierte Johann Wilhelm eine Börtschiffahrt (regelmäßige Linienschiffahrt auf dem Rhein) in die Niederlande und öffnete somit neue Handelswege. Zur Förderung des Handels ließ er das Straßennetz sanieren und erweitern und eine „fliegende Brücke“ über den Rhein errichten. Ab 1697 wurden ständige Postlinien ins Reich und in die Niederlande eingerichtet. Das Handwerk förderte Johann Wilhelm ebenso wie den Handel, indem er die Zunftordnungen und das Steuersystem reformierte, um die Bürger zu entlasten.²³

Durch diese zahlreichen Reformen und Initiativen gelang es Johann Wilhelm, die Stadt bis zum Jahr 1700 zu einer neuen Blüte zu führen.²⁴ Die aufstrebende Stadt zog nun immer mehr Siedler an, sodass der Wohnraum bald knapp wurde. So begann Johann Wilhelm schon früh mit städtebaulichen Maßnahmen. Die ersten Planungen zur Stadterweiterung entstanden wohl schon in der Zeit um 1684.²⁵ Zunächst konzentrierte sich das Bauwesen auf Wehranlagen und Kasernen, dies hatte für die Zivilbevölkerung den großen Vorteil, dass sie von der lästigen Einquartierungspflicht befreit wurde. Auf dem Kasernengelände erhielt auch das alte Gasthaus als Hubertus-Hospital ein neues Gebäude.²⁶ Für die wachsende Bevölkerung wurden Wohnhäuser errichtet, geplant war sogar eine weitläufige Neustadt, die allerdings nie realisiert wurde.²⁷ Auch auf dem Gebiet der sakralen Architektur gab es viele Neubauten, denn Johann Wilhelm förderte wie sein Vater die Ansiedlung von katholischen Orden in der Stadt und stiftete ihnen zahlreiche Einrichtungen. Davon profitierten besonders die Jesuiten und die Ursulinen. Bereits ab 1685 baute Johann Wilhelm ihnen Klöster, Kirchen, Kapellen und Schulen.²⁸

Das Streben Johann Wilhelms, die Stadt ästhetisch aufzuwerten, äußerte sich auch in den Bauvorschriften, die für die Einhaltung von Fluchtlinien und ein einheitliches Bild der Fassaden sorgten, sowie für die Schließung von Baulücken. Seit 1699 ließ Johann Wilhelm eine Stadtbeleuchtung durch Laternen einrichten, von denen diejenigen in der Nähe des Schlosses

²² Schaab 1992, Band 2, S. 161.

²³ Looz-Corswarem 2009, S. 45.

²⁴ Ebd., S. 43, f..

²⁵ Ebd., S. 35.

²⁶ Ebd., S. 39 ff. Und: Mauer 2008, Kapitel 6 und 12.

²⁷ Looz-Corswarem 2009, S. 39 ff.. Für eine Beschreibung der Düsseldorfer Wohnhäuser aus der Zeit Johann Wilhelms siehe auch: Spohr 2009, S. 60-63.

²⁸ Genaue Auflistung und Beschreibung der sakralen Bauten aus der Zeit Johann Wilhelms bei Mauer 2008, Kapitel 7.

vergoldet waren.²⁹ Auch war der Adel nun angehalten, seine Wohnsitze zu vergrößern und anspruchsvoll zu gestalten, um das Stadtbild aufzuwerten. Ein Beispiel für diese Aufwertungen ist das Palais Spee, in dem sich heute das Düsseldorfer Stadtmuseum befindet.³⁰

Zu den wichtigsten Bauprojekten, die Johann Wilhelm in Angriff nahm, gehörte natürlich die Neugestaltung des kurfürstlichen Schlosses, dem Ort seiner Kindheit und der zukünftigen Bühne seines Hofes. Seit dem 16. Jahrhundert waren keine nennenswerten Veränderungen mehr erfolgt.³¹ Eine Erweiterung wurde allein schon durch den rasch wachsenden Hofstaat erforderlich, sie umfasste vor allem ökonomische Bauten. In den Jahren von 1690 bis 1713 wurden das „Tummelhaus“ (eine Reitschule), das Pagenhaus, zwei Marställe und ein Hofbrauhaus errichtet.³² Für das Schloss selbst hatte Johann Wilhelm zunächst große Pläne gehabt. Bevor er sich entschlossen hatte, in Düsseldorf Quartier zu nehmen, hatte er offenbar den Neubau einer gigantischen Schlossanlage in Heidelberg geplant, die sich eng am französischen Vorbild des Schlosses Versailles orientierte. Der Architekt Matteo Alberti (1647 – 1735) hatte bereits Pläne angefertigt. Da es aber nicht dazu kam, beauftragte er 1699 den aus Lucca stammenden und in Wien wirkenden Domenico Martinelli (1650 – 1719), Pläne für eine Erweiterung der Schlossanlage in Düsseldorf anzufertigen. Allerdings wurden auch diese nur in kleinen Teilen verwirklicht, etwa in den Kolonnaden im Innenhof und der Neugestaltung der Treppenaufgänge.³³ Statt eines umfassenden Neubaus wurden lediglich ein Umbau des vorhandenen Gebäudes und eine Anpassung der Fassade an die ästhetischen Ansprüche des Barockzeitalters vorgenommen. All das ist heute leider nicht mehr nachvollziehbar, da das Schloss im 18. und 19. Jahrhundert durch mehrere Brände zerstört wurde.

Da sich seine Träume von einem pfälzischen Versailles als nicht umsetzbar erwiesen, konzentrierte sich Johann Wilhelm bei seinem Herrschaftssitz in Düsseldorf vorrangig auf eine prachtvolle Innenausstattung. Hierfür gab er viel Geld aus, es sind Lieferungen von großen Mengen an Edelhölzern, ebenso wie der Ankauf von Schildkrott und Perlmutter für die Räume der Kurfürstin belegt. Der Kurfürst ließ edle Möbel anfertigen: aus Paris kam ein großes Silberservice, Intarsien und Goldschmiedearbeiten aus den Niederlanden und aus Italien.³⁴ Das Stadtschloss blieb natürlich nicht der einzige Residenzbau Johann Wilhelms, ein Lustschloss in Benrath diente als Sommersitz, Schloss Bensberg als Jagdresidenz. Gleichzeitig begann der

²⁹ Müller 2008, S. 31, f.

³⁰ Ebd., S. 32, f.

³¹ Ebd., S. 23.

³² Mauer 2008, Kapitel 4.

³³ Müller 2008, S. 24.

³⁴ Kühn-Steinhausen 1985, S. 68.

neue Kurfürst auch mit dem Bau von kulturellen Stätten rund um das Düsseldorfer Stadtschloss. An seinem Hof sollten Kunst und Kultur ihren Platz haben. Schon im Jahr 1696 wurde das neue Opernhaus eröffnet, das zukünftige Zuhause der Hofoper, die vom Kurfürstenpaar sehr gepflegt wurde.³⁵ Unter den kulturellen Bauten Johann Wilhelms nahm allerdings die 1714 eröffnete Gemäldegalerie einen besonderen Platz ein, sie gilt heute wie damals als das größte Prestigeprojekt Johann Wilhelms.

Indessen währte der Friede in der Pfalz nicht lange. Nur vier Jahre nach der Beendigung des Pfälzischen Erbfolgekrieges brach ein Streit um das Erbe des letzten spanischen Habsburgers König Karl II. von Spanien aus, der im November 1700 kinderlos verstorben war. Der Konflikt gipfelte schließlich 1701 im Spanischen Erbfolgekrieg. Eine Allianz der Großmächte Österreich, dem heiligen römischen Reich deutscher Nation und England stand Frankreich gegenüber. Die Situation verschärfte sich, als der Kurfürst von Bayern, Max II. Emanuel und sein Bruder Joseph Clemens, Kurfürst von Köln sich auf die Seite des französischen Königs Louis XIV stellten. Trotz der weitreichenden internationalen Auswirkungen des Krieges war die Kurpfalz dieses Mal weniger stark betroffen als in den vorangegangenen Kriegen. Düsseldorf blieb weitestgehend unbehelligt, da das eigentliche Kampfgeschehen im Süden des Reiches und in den angrenzenden Niederlanden, sowie in Italien und Spanien stattfand. Johann Wilhelm fuhr trotz des Kriegsgeschehens fort, seine Residenzstadt zu gestalten. Seine Bauprojekte und der Ankauf von Kunstwerken wurden trotz der erschwerten Verhältnisse kaum reduziert. Im Rahmen des Spanischen Erbfolgekrieges kam es sogar zu dem wahrscheinlich größten Triumph Johann Wilhelms in seiner Zeit als Kurfürst. Am 8. Mai des Jahres 1705 starb Kaiser Leopold I. von Österreich. Ihm folgte Johann Wilhelms Neffe, Joseph I. Dieser verhängte im Jahr 1706 die Reichsacht über die abtrünnigen Kurfürsten von Köln und Bayern. Als Folge dessen ging die bayerische Kurwürde, die Max II. Emanuel gehalten hatte, wieder an die Pfalz zurück.³⁶ Auf diese Weise belohnte Joseph I. nun Johann Wilhelm für seine Treue während des Krieges. Johann Wilhelm war nun der erste weltliche Kurfürst nach dem König von Böhmen. Außerdem wurde ihm das Reichsvikariat, die Oberpfalz und die Grafschaft Cham, sowie das Amt des Erztruchsess übertragen. Außerdem belehnte ihn Joseph mit dem zuvor von Max Emanuel besessenen böhmischen Lehen.³⁷ Johann Wilhelm erhielt das „*Reichsvikariat vacante imperio*“, welches ihn im Falle eines Interregnums, also vom Tod des alten Kaisers bis zur Neuwahl und zum Regierungsantritt des neuen Kaisers, zur Verwaltung

³⁵ Zum Bau der Hofoper siehe: Mauer 2008, Kapitel 4, S. 43 ff.

³⁶ Sante 1924, Kapitel IV.

³⁷ Kühn-Steinhausen 1985, S. 107, ff.

des Reiches ermächtigte.³⁸ Nach den Bestimmungen der Goldenen Bulle Karls IV. wurde das Reich während des Interregnums in zwei Vikariatsbezirke aufgeteilt, und zwar sollte der Pfalzgraf bei Rhein, also in diesem Fall Johann Wilhelm, in den rheinischen und schwäbischen Ländern sowie im fränkischen Rechtskreis Reichsverweser sein, in den Gebieten sächsischen Rechtes hingegen der Kurfürst von Sachsen.³⁹ Johann Wilhelm wurde somit während der Zeit der Thronvakanz zum Haupt der provisorischen Zentralgewalt in Frankfurt, bis dort ein neuer Kaiser gewählt und gekrönt würde. Ihm oblag somit der Oberbefehl über das Heer, die Vertretung des Reiches nach außen und die innere Exekutive.⁴⁰ So hatte Johann Wilhelm nun auch zwei Erzämter inne, die des Erzschatzmeisters und des Erztruchsessens. Beide beinhalteten im Gegensatz zum Vikariat lediglich eine zeremonielle Aufgabe während der Krönungszeremonie.⁴¹ Johann Wilhelm feierte den Neugewinn an Macht mit der Neugründung des Hubertusordens im Jahr 1708. Sein Vorfahr, Graf Gerhard von Jülich, hatte den Orden bereits 1444 nach der siegreichen Schlacht bei Linnich gestiftet.⁴² Die Erneuerung des Ordens ging mit großen Festlichkeiten einher und der Kurfürst stiftete den Brüdern neue prunkvolle Ordenszeichen, die von nun an feste Bestandteile seines öffentlichen Erscheinungsbildes waren.

Das Jahr 1711 wurde in zweierlei Hinsicht ein glorreiches Jahr für den pfälzischen Kurfürsten. Zum einen wurde der Bau der Gemäldegalerie vollendet, zum anderen kam es zur tatsächlichen Ausübung des Reichsvikariats durch Johann Wilhelm. Am 17. April 1711 starb Kaiser Joseph I. in Wien. Erst im Oktober sollte ihm sein Bruder, Karl VI. auf den Thron folgen. Dieser wurde am 22. Dezember in Frankfurt am Main gekrönt.⁴³ Johann Wilhelm reiste mit seiner Gemahlin dort hin und tat seine Pflichten bei der Zeremonie, obwohl es ihm gesundheitlich schlecht ging. Das Kurfürstenpaar war aus diesem Grund bereits nach der Wahl Karls VI zum Kaiser aus Frankfurt abgereist und hatte sich zur Erholung nach Schloss Schwetzingen begeben. Dort erkrankte der Kurfürst schwer an Kopffrose. Er erholte sich aber schnell und konnte im Dezember 1711 zu den Krönungsfeierlichkeiten nach Frankfurt zurückkehren. Der Auftritt als Reichsvikar und Erztruchsess war der Höhepunkt seiner politischen Karriere und markierte zugleich den Beginn vom Ende: im folgenden Jahr erlitt er einen leichten Schlaganfall. Erneut konnte er sich im kommenden Jahr erholen, doch sein Gesundheitszustand verschlechterte sich

³⁸ Hermkes 1968, S. 3.

³⁹ Ebd., S. 12.

⁴⁰ Haberkern/Wallach 1987, Band 2, S. 529.

⁴¹ Ebd., S. 623.

⁴² Kühn-Steinhausen 1985, S. 109 und Schaab 1992, S. 168.

⁴³ Für die Einzelheiten der Krönungszeremonie siehe: Pleticha 1989, S. 178 -182.

von nun an zunehmend.⁴⁴ Einige Monate nach dem Schlaganfall litt er an blutigem Husten, im November 1713 erfolgte vermutlich ein weiterer Schlaganfall.⁴⁵

In den Jahren 1713 und 1714 beendeten der Frieden von Utrecht und der Frieden von Rastatt den Spanischen Erbfolgekrieg fast vollständig. Es kam nun zu einem weiteren politischen Schlag: im Vorfrieden von Rastatt wurden die Rückgabe der Grafschaft Cham und der bayerischen Kurwürde an Bayern festgeschrieben. Die Pfalz verlor damit die erste Kur und Johann Wilhelm die Ämter des Reichsvikars und des Erztruchsessens. Vielleicht bedingten auch diese Ereignisse, dass sich sein Gesundheitszustand dramatisch verschlechterte, nach dem zweiten Schlaganfall im Jahr 1713 behielt er Lähmungserscheinungen und Atemnot zurück.⁴⁶

Im Jahr 1714 wurde der Spanische Erbfolgekrieg endgültig beendet, doch Johann Wilhelm erholte sich nicht mehr. Am Montag, den 8. Juli 1716, zwei Stunden nach Sonnenaufgang starb er in Düsseldorf und wurde am 3. August im Mausoleum der Andreaskirche beigesetzt.⁴⁷

⁴⁴ Kühn-Steinhausen 1985, S. 115.

⁴⁵ Ebd., S. 118.

⁴⁶ Ebd., S. 119, f.

⁴⁷ Ebd., S. 121, f.

JAN FRANS DOUVEN – HERKUNFT UND AUSBILDUNG

Grundlage für alle Lexikonartikel zum Leben und Schaffen Jan Frans Douvens sind die Vitensammlungen niederländischer Autoren des 18. Jahrhunderts. Die früheste Beschreibung der Vita Jan Frans Douvens findet sich bei Arnold Houbraken, in „*De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*“ aus den Jahren 1718-1721.⁴⁸ Auf Houbrakens Angaben scheinen sich auch alle nachfolgenden Vitensammlungen zu stützen, darunter auch Jacob Campo Weyermans populäre „*Levensbeschryvingen der Nederlantsche Konstschilders en Konstschilderessen*“ aus den Jahren 1729-1739.⁴⁹ Erst im frühen 20. Jahrhundert förderten die Düsseldorfer Forscher neues Archivgut zutage. Zu einer genauen Revision von Douvens Vita kam es jedoch zunächst nicht. Erst im Jahr 1941 trug der niederländische Familienforscher Jan Verzijl neue Informationen zum Leben und zur Familie des Künstlers zusammen und veröffentlichte sie in einem Artikel in der Heimatzeitschrift „*De Maasgouw*“.⁵⁰ Nach Verzijls eigenen Angaben hatte ihn Otto Teich-Balgheim auf entscheidende Dokumente in Düsseldorf aufmerksam gemacht. So handelte es sich wohl um eine gemeinschaftliche Forschung. Leider versah Verzijl seinen Aufsatz nicht mit archivarischen Angaben. Allerdings führt uns der Nachlass Otto Teich-Balgheims, der sich heute im Stadtarchiv Düsseldorf befindet, zu dem entscheidenden Archivgut. Der Nachlass beinhaltet Schwarz-Weiß-Fotos von zwei kleinen Zetteln, welche in der Handschrift Jan Frans Douvens beschrieben wurden. Dabei handelt es sich um eine Notiz, in der Douven seinen eigenen Werdegang stichwortartig niederschrieb. Diese Niederschrift aus Douvens eigener Feder, ermöglicht es nun, die bisherigen Viten zu korrigieren. Die originalen Dokumente, die Teich-Balgheim fotografierte, befinden sich heute im Landesarchiv NRW in Düsseldorf. In einer Akte der Hofkammer, welche die Taxation des Nachlasses von Douvens Sohn behandelt, liegen auch die kleinen Zettel. Sie sind gut erhalten und lesbar (Dok. Nr. 1 und Nr. 2). Aus den Notizen des Künstlers, den Forschungen Verzijls und den historischen Viten können nun detaillierte Angaben zur Herkunft und Ausbildung Jan Frans Douvens gemacht werden.

Bezüglich des Geburtsortes von Jan Frans Douven gibt Houbraken Roermond in Geldern an. Als Geburtsdatum nennt er den 2. März des Jahres 1656.⁵¹ Jan Verzijl fand in Roermond einen

⁴⁸ Houbraken 1718-1719, Houbraken 1718-1719 in der Ausgabe von A. Wurzbach 1970, Band I, S. 420 ff.

⁴⁹ Campo Weyerman 1719-1739, Teil III, S. 119 und S. 182 ff.

⁵⁰ Verzijl 1941, S. 62-64.

⁵¹ Houbraken 1718-1719, zitiert nach Wurzbach 1970, Band I, S. 420.

Taufbucheintrag, der den 3. Mai 1657 als Taufdatum angibt.⁵² Wenn es sich hier tatsächlich um unseren Künstler handelt, müsste das Geburtsdatum von Houbraken korrigiert werden, da es im 17. Jahrhundert noch üblich war, Kinder unmittelbar nach der Geburt zu taufen.

Als Vater des Künstlers nennt Houbraken den Rentmeister des Cathedral-Kapitels zu Roermond, als seine Mutter eine Frau namens Elisabeth Damerier.⁵³ Verzijl bestätigt den Namen der Mutter und nennt auch den des Vaters, des Rentmeisters Gerardus Douven.⁵⁴ Zu dessen Person gibt Houbraken an, Gerardus habe „viele Länder, auch Italien bereist und sich lange Zeit in Rom aufgehalten“. Des Weiteren habe der Vater „selbst Lust zur Malerei“ empfunden und seinen Sohn Jan Frans für diese Kunst erzogen, „da er in ihm angeborene Neigung dazu fand“.⁵⁵ Zur ersten schulische Ausbildung des jungen Douven gibt Houbraken an, man habe ihn im Alter von elf Jahren in die lateinische Schule geschickt.⁵⁶ Der Eintritt in diese Schule würde hiernach in das Jahr 1668 fallen. Douven selbst hingegen gibt in seinen biographischen Notizen an, er sei 1666 eingeschult worden, also bereits im Alter von neun Jahren. Die Schule verlassen habe er dann im Jahr 1670.⁵⁷ Während dieser Zeit, so Houbraken, verstarb sein Vater Gerardus im Alter von nur dreiunddreißig Jahren.⁵⁸ Aus der Schule kommend, so schreibt Douven in seinen Notizen, sei er zunächst ein Jahr bei seinem Onkel in Well gewesen, dieser hatte dort, laut der Familienforschung Verzijls, das Amt des Pastors inne.⁵⁹ Welche Art von Ausbildung Douven während dieses Jahres in Well erhielt, ist leider nicht dokumentiert. Douven schreibt weiter, er sei anschließend, also im Jahr 1671 durch seine Mutter nach Maaseik geschickt worden, um dort bei seinem Großvater „die Apothekerkunst“ zu erlernen. Dort hielt es ihn allerdings nicht lange, denn bereits nach einem Vierteljahr schied er wieder aus der Apothekerlehre aus, um sich der Malerei zu widmen. Dem Wunsch des Sohnes folgend, schickte die Mutter ihn schließlich 1673 nach Lüttich, wo er als Lehrling für zwei Jahre in die Werkstatt von Gabriel Lambertin eintrat. Douven notiert hier die Kosten dieser Ausbildung sowie für Logis und Verköstung. Sie beliefen sich auf etwa 120 Patars (flämische Scheidemünze mit geringem Silbergehalt⁶⁰). Die Lehrzeit bei Lambertin stellt demnach die erste künstlerische Ausbildung dar, die Douven erhielt. Houbraken schreibt, Douven habe bei ihm „eifrig gezeichnet“. Douvens Ausbildung war demnach also in die zwei wesentlichen

⁵² Verzijl 1941, S. 63.

⁵³ Houbraken 1718-1719, zitiert nach Wurzbach 1970, Band I, S. 420.

⁵⁴ Verzijl 1941, S. 63.

⁵⁵ Houbraken 1718-1719, s. o.

⁵⁶ Ebd..

⁵⁷ Siehe Dok. Nr. 1 und Nr. 2.

⁵⁸ Houbraken 1718-1719, s. o.

⁵⁹ Verzijl 1941, S. 63.

⁶⁰ Ludovici/Schedel 1799, S. 1992.

Teilbereiche des Zeichnens und des Farbgebrauches unterteilt, wie es im 17. Jahrhundert der Regelfall war.⁶¹ Zunächst erlernte er also bei Lambertin die Grundlagen des Künstlerhandwerks, zu denen üblicherweise das Zeichnen und das Studium nach der Natur gehörten. Zu dem Maler Lambertin merkt Houbraken an, dieser sei viele Jahre in Rom gewesen, was auch auf eine Schulung Douvens in der antiken römischen Kunst schließen lässt, anhand von Zeichnungen seines Meisters.⁶² Der Verweis Houbrakens auf die Kennerschaft von Douvens Lehrmeistern bezüglich der italienischen Kunst ist natürlich obligatorisch, denn zu einer umfassenden künstlerischen Bildung gehörte sie quasi standardmäßig dazu. Im Jahr 1675 verließ Douven schließlich seinen Meister in Lüttich und kehrte nach Roermond zurück, um bei seinem eigenen Cousin Christoffel Puytlinck in die Lehre zu gehen. Dieser, so Houbraken, war gerade aus Rom zurückgekehrt und sei ein Mann gewesen „*der die Kunst im Allgemeinen, doch insbesondere das Malen sowohl lebender als toter Tiere ausnehmend wohl verstand.*“ Über die Lehrinhalte schreibt Houbraken, Douven habe bei ihm gelernt „*den Pinsel nach verschiedenen Vorwürfen zu gebrauchen.*“⁶³ Nachdem er also bei Lambertin das Zeichnen gelernt hatte, eignete er sich nun bei Puytlinck den Gebrauch der Farbe an, und zwar, indem er die Werke seines Meisters (oder anderer Meister) kopierte. Weder über Gabriel Lambertin noch über Christoffel Puytlinck ist mehr bekannt als das, was Houbraken über sie schrieb. Jedoch sind zumindest von Puytlinck Gemälde bis heute erhalten geblieben. Einige seiner Tierstilleben befinden sich im Reichsmuseum in Amsterdam (Abb. Nr. 35), sie zeigen die Meisterschaft in der Darstellung von verschiedenen Stofflichkeiten und Oberflächen. Diese Eigenschaft der niederländischen Stillebenmalerei findet sich auch in den Gemälden Douvens wieder. Sowohl Douven selbst als auch Houbraken geben bei Puytlinck eine Lehrzeit von drei Jahren an, bis 1678. Douven notiert auch hier wieder die finanziellen Aspekte, diesmal wurde er von seinem Neffen verköstigt und erhielt sogar eine Zuwendung von 20 Patars im letzten Lehrjahr. Mit dieser künstlerischen Ausbildung von fünf Jahren war die Lehrzeit Douvens vorüber. Er fand in Roermond eine Anstellung bei Don Juan de Llano Velasco, Hofrat und Oberster Finanzaufseher des spanischen Königs Karl II. Houbraken bemerkt zu seiner Person: „Dieser war ein großer Verehrer der Malerei und besaß eine ebenso reiche Kunstsammlung wie sein König. Zu diesem erhielt unser junger Maler Zutritt und malte für ihn drei Jahre lang nach Bildern der berühmtesten italienischen Meister.“⁶⁴ Auch hier betont Houbraken erneut die

⁶¹ Wegener 1999, S. 13, f..

⁶² Houbraken 1718-1719, zitiert nach Wurzbach 1970, Band I, S. 420.

⁶³ Ebd., S. 420, f..

⁶⁴ Houbraken 1718-1719, zitiert nach Wurzbach 1970, Band I, S. 421.

Schulung Douvens an der italienischen Malerei und weist darauf hin, dass es sich bei den Gemälden im Besitz von Don Juan um Meisterwerke bekannter Künstler handelte, natürlich um Originale. Diese konnte Douven nun ausgiebig studieren, denn offenbar bestand seine Arbeit hauptsächlich im Kopieren oder Nachahmen dieser Werke für seinen Auftraggeber. In den Diensten de Llanos blieb Douven für drei Jahre, bis zum Jahr 1681. Er scheint nun auch finanziell unabhängig gewesen zu sein. Er notiert am Rande, er habe noch 100 Patars aus dem Erbe seines Vaters erhalten, die ihm gerichtlich zugesprochen wurden. Durch die Beziehungen de Llanos zum spanischen Königshof wurde vermutlich auch Douven der Zugang zu höfischen Kreisen ermöglicht, denn es geschah in dieser Zeit, dass Johann Wilhelm auf den Künstler aufmerksam wurde.

Der junge Jan Frans Douven entstammte also dem gebildeten Bürgertum und erhielt eine für die nördlichen Niederlande typische Ausbildung. Der gleiche Ablauf, mit der praktischen Ausbildung bei mehreren Meistern sowie die Unterteilung in Zeichnen und Malerei sind für viele niederländische Maler dokumentiert, etwa im „*Schilder-Boeck*“ von Karel van Mander aus dem Jahr 1604.⁶⁵ Leider sind bisher keine Jugendwerke von Jan Frans Douven bekannt, so kann über seine künstlerische Entwicklung zu dieser Zeit nichts gesagt werden.

⁶⁵ Wegener 1999, S. 13, siehe auch: Floerke 1991.

DIE BERUFUNG NACH DÜSSELDORF

Die Berufung Jan Frans Douvens an den Düsseldorfer Hof fällt in das Jahr 1682. Johann Wilhelm trug noch nicht den Titel des Kurfürsten und residierte in Düsseldorf als Herzog von Jülich und Berg und Kurprinz der Pfalz. Er hatte einige Jahre zuvor, im Jahr 1678, seine erste Ehefrau, die Erzherzogin Maria Anna Josepha geheiratet und war ein Jahr darauf von seinem Vater mit der Regentschaft über die Herzogtümer Jülich und Berg beschenkt worden. Das junge Paar war unmittelbar nach seiner Vermählung 1679 in das Düsseldorfer Residenzschloss eingezogen. Der Kurprinz begann sofort damit, seinen eigenen Hof auszubauen und seinen Hofstaat zu erweitern. So wurde auch Douven Teil eines stets wachsenden Kreises von Hofkünstlern.

Douven war zu jener Zeit noch in Roermond bei dem spanischen Hofrat de Llano angestellt. Sowohl Houbraken als auch Douven selbst geben an, dass er ein Bild fertigte, welches er bei Hofe in Düsseldorf vorzeigen durfte. Dieses habe Johann Wilhelm so gut gefallen, dass er den Künstler nach Düsseldorf berief. Douven selbst schreibt, es habe sich dabei um das Bildnis des Wanderpredigers Pater Marcus von Aviano gehandelt.⁶⁶ Obwohl der vermeintlich wundertätige Kapuziner einen recht zweifelhaften Ruf hatte, interessierte sich Johann Wilhelm offenbar für den Prediger, denn der junge Herzog hatte einen Hang zur Mystik.⁶⁷ Vermutlich war es kein Zufall, dass Douven gerade dieses Werk bei Johann Wilhelm vorzeigte. Möglicherweise hatte de Llano hier die Fäden gesponnen. Es muss sich wohl um ein kleinformatiges Bild gehandelt haben, denn Douven nennt es ein „*Porträtchen*“.⁶⁸ Vielleicht ist hier eine Miniatur gemeint. Douven schuf neben Leinwandgemälden auch einige hochwertige Miniaturporträts, viele davon auf Emaille. Ein hervorragend erhaltener Zyklus von Miniaturporträts der kurfürstlichen Familie befindet sich heute im Besitz der Wittelsbacher Ausgleichsfonds und wird im Schloss Berchtesgaden ausgestellt (Abb. Nr. 29).

Douven blieb zunächst ein halbes Jahr in Düsseldorf und porträtierte, so Houbraken, „viele vornehme Personen“.⁶⁹ Allerdings war er noch immer bei de Llano angestellt, der ihn nun nach Brüssel beorderte, so schreibt Douven in seinen biographischen Notizen. Dort verblieb er ein weiteres halbes Jahr. Anschließend reiste er mit seinem Bruder Bartholomäus nach Breda, wo

⁶⁶ Houbraken 1718-1719, zitiert nach Wurzbach 1970, Band I, S. 421.

⁶⁷ Kühn-Steinhausen 1985, S. 80, f.

⁶⁸ Siehe Dok. Nr.1.

⁶⁹ Houbraken 1718-1719, s. o.

beide sich wiederum ein halbes Jahr aufhielten, um schließlich noch einmal nach Roermond zurückzukehren. Offenbar hatte Jan Frans Douven noch diverse familiäre Angelegenheiten zu regeln, bevor er 1683 endlich wieder nach Düsseldorf reiste um dort zu bleiben.

Mit seinem Eintritt in den Hofdienst enden Douvens eigene Aufzeichnungen über seinen Werdegang, für alles Übrige müssen wir uns auf Houbraken und andere verfügbare Dokumente beschränken. Als ordentlicher Hofmaler in Düsseldorfer Diensten ist Douven erstmals durch eine Anweisung Johann Wilhelms an die Hofkammer (Dok. Nr. 3) nachzuweisen. Diese besagt, dass Douven ab September 1684 anstelle der Verköstigung bei der Hoftafel eine wöchentliche Summe von anderthalb Talern Kostgeld angerechnet bekommen solle. Diese Notiz hängt wohl damit zusammen, dass Douven bisher am Hof logiert hatte und dementsprechend von der Hoftafel versorgt wurde. Er bezog offenbar in diesem Jahr einen festen Wohnsitz in der Stadt, denn 1684 heiratete er die Düsseldorferin Maria Johanna Daniels.⁷⁰ Da er von nun an in seinem eigenen Haushalt lebte, wurde die Verköstigung an der Hoftafel in die Auszahlung von Kostgeld umgewandelt. Zu dieser Zeit war Douven also bereits Mitglied des Hofstaates und erhielt regelmäßige Bezüge. In einem Brief des Kurfürsten an seinen Residenten in Brüssel vom Dezember desselben Jahres wird Douven nun auch offiziell als „*Hoff Mahler*“ bezeichnet (Dok. Nr. 4). Der Inhalt des Briefes lässt darauf schließen, dass Douven hier bereits zur Beschaffung von Gemälden für die kurfürstliche Sammlung in Brüssel unterwegs war. In einem weiteren Brief, indem sich Adam Glewelius von Geich, Kammerdiener der regierenden Kaiserin aus Wien an Kurprinz Johann Wilhelm in Düsseldorf wendet, diesmal aus dem Jahr 1686, wird Douven „*CammerMahler*“ genannt (Dok. Nr. 5). Eine Notiz der Landrentmeisterei belegt, dass Douven bis zum Jahr 1700 eine jährliche Besoldung von 600 Reichstalern erhielt (Dok. Nr. 28).

Douven scheint von nun an kontinuierlich beschäftigt gewesen zu sein, regelmäßig hatte er Aufträge für den jungen Herzog auszuführen. Obwohl seine Karriere bei Hofe erst mit der Ernennung Johann Wilhelms zum Kurfürsten ihren Höhepunkt erreichte, zeugen die dokumentierten Aufträge auch bereits vor 1690 von einer regen Beschäftigung.

⁷⁰ Houbraken 1718-1719, zitiert nach Wurzbach 1970, Band I, S. 421, vergleiche: Dok. Nr. 1 und 2.

IN DEN DIENSTEN JOHANN WILHELMS VON PFALZ-NEUBURG

Im Jahr 1683, dem Jahr von Douvens endgültiger Ankunft in Düsseldorf, residierte Johann Wilhelms Vater, Kurfürst Philipp Wilhelm, dort nur noch sporadisch. Er hatte die Herzogtümer Jülich und Berg ja bereits an seinen Sohn abgegeben. Spätestens ab 1687, zog er sich schließlich völlig auf den Stammsitz der Familie nach Neuburg zurück und überließ dem Kurprinzen den Hof.⁷¹ Somit war Douven von Beginn an Teil des Neuaufbaus, den Johann Wilhelm in Düsseldorf vorantrieb.

Werke von Douven, die in dieser frühen Zeit vor 1690 entstanden sind, sind schwer auszumachen. Bildnisse Johann Wilhelms, in denen er noch nicht die Würdezeichen des Kurfürsten trägt, sind ohnehin rar, und bisher war keines aus Douvens Hand zu finden. Auch Bildnisse von Personen die vor 1690 verstarben, wie etwa Philipp Wilhelm oder die Erzherzogin Anna Maria Josepha, sind schwer zu datieren, denn Porträts verstorbener Personen wurden auch oft posthum nach den Vorlagen anderer Künstler angefertigt. Hinweise auf Aufträge aus dem Zeitraum vor 1690 gibt der Künstlerbiograph Arnold Houbraken in Douvens Vita. Er schreibt, Douven sei mit Johann Wilhelm nach Wien gereist, wo dessen Schwester Eleonore Magdalena als Kaiserin residierte: *„Kurz darauf unternahm der Herzog eine Reise nach Wien und nahm seinen Maler mit, der Gelegenheit fand, den Kaiser Leopold, die Kaiserin Eleonora und verschiedenen Große des Hofes zu malen, wofür ihm der Kaiser eine Medaille an goldener Kette schenkte. Hierauf ging er auf Befehl des Kaisers nach Wien, weil dieser die Absicht hatte, ihn zu seinem Hofmaler zu ernennen.“*⁷² Dieser Aufenthalt Douvens in Wien wird bestätigt durch Douvens eigene Angaben in seinen Notizen.⁷³ Hier schreibt er, er sei im Jahr 1686 zum ersten Mal nach Wien gekommen. Dass er dort an den Porträts des Kaiserpaares arbeitete belegt ein Brief des Gesandten Adam Glewelius von Geich aus Wien an Johann Wilhelm, der inzwischen schon ohne den Maler wieder nach Düsseldorf zurückgekehrt war (Dok. Nr. 5). Von Geich berichtet, er habe Douven die Summe von 100 Florin übergeben, damit dieser ebenfalls zurück nach Düsseldorf reisen könne. Jedoch habe der Kaiser Douven gerade am Vortag noch einen weiteren Auftrag für zwei kleine Porträts erteilt und auch die Porträts

⁷¹ Holzfurtner 2005, S. 339.

⁷² Houbraken 1718-1719, zitiert nach Wurzbach 1970, Band I, S. 421. Bei dem genannten Kaiserpaar handelt es sich um Kaisers Leopold I. und Johann Wilhelms Schwester Eleonore Magdalena Therese, die dritte Gemahlin des Kaisers.

⁷³ Siehe Dok. Nr. 1.

des Kaiserpaares seien bisher nicht fertig. Darum könne Douven noch nicht die Heimreise nach Düsseldorf antreten. Ursache für den Verzug sei, dass das Kaiserpaar zu wenig Zeit habe, dem Maler Porträt zu sitzen. Einen Monat später mahnt Johann Wilhelm, Douven solle nun endlich aus Wien abreisen (Dok. Nr. 6). Er spricht hier davon, dass er gerne Wachsporträts der regierenden, der verwitweten und der jungen Herrschaften hätte, die Rede ist also von einem Zyklus von Familienporträts der Linie Pfalz-Neuburg, insbesondere dessen Verbindung zum Kaiserhaus. Genau diesem Zweck diene offenbar die Reise Douvens an den Wiener Hof.

Douven gibt in seinen Notizen an, er sei erst im Jahr 1687 wieder nach Düsseldorf zurückgekehrt.⁷⁴ Sein langer Aufenthalt scheint Houbrakens Angaben zu bestätigen, wonach der Kaiser versuchte, ihn für den Wiener Hof abzuwerben. Als Grund, warum er schließlich doch nach Düsseldorf zurückkehrte, gibt Houbraken an, das Klima sei Douven nicht bekommen und so habe er Wien dann doch verlassen.⁷⁵ Im folgenden Jahr kam es im Hause Pfalz-Neuburg zu einer weiteren bedeutenden Eheschließung. Johann Wilhelms Schwester, die Prinzessin Maria Sophia von Pfalz-Neuburg heiratete im Jahr 1687 den König von Portugal, Peter II., und wurde dessen zweite Ehefrau. Houbraken schrieb wiederum: „*als die Prinzessin Maria Sophia Königin von Portugal geworden, ward unser Maler dahin berufen, der, der nachdem er seine Aufgaben gelöst hatte, mit einer goldenen Medaille beschenkt ward.*“⁷⁶ Auch hier wurde Douven demnach angewiesen, Bildnisse des Königspaares anzufertigen, um sie der Reihe der Familienporträts hinzuzufügen.

Für das Jahr 1688 notiert Douven, er sei nach Heidelberg gereist.⁷⁷ Hierher hatte Kurfürst Philipp Wilhelm zwischenzeitlich seinen Hof verlegt, wie auch Houbraken berichtet.⁷⁸ Hier sollte Douven gemeinsam mit dem Maler Elgon Hendrik van der Neer die nächste Neuburger Prinzessin, Maria Anna, porträtieren. Sie war als potentielle Braut für den spanischen König Karl II. bestimmt worden, den letzten Habsburger auf dem spanischen Thron.⁷⁹ Van der Neer wurde sicherlich von Kurfürst Philipp Wilhelm mit der Aufgabe betraut, die Prinzessin zu malen. Ob Douven van der Neer bei diesem wichtigen Auftrag nur über die Schulter schaute, oder selbst ein Brautbildnis anfertigte, geht aus den Aufzeichnungen nicht klar hervor. Die Hochzeit fand im Jahr 1690 statt, das Jahr, in dem Philipp Wilhelm verstarb und Johann Wilhelm zum Kurfürsten wurde. Diese Heirat sollte sich später als verhängnisvoll erweisen,

⁷⁴ Siehe Dok. Nr. 2.

⁷⁵ Houbraken 1718-1719, zitiert nach Wurzbach 1970, Band I, S. 421.

⁷⁶ Ebd..

⁷⁷ Siehe Dok. Nr. 2.

⁷⁸ Houbraken 1718-1719, s. o.

⁷⁹ Ebd..

denn durch Karls kinderlosen Tod im Jahr 1700 wurde der Spanische Erbfolgekrieg ausgelöst, was sicherlich auch die Reisen Douvens erschwerte. Dieser schreibt, er sei noch im Jahr 1689 gemeinsam mit seiner Frau erneut nach Wien gereist, dort verblieben sie ein Jahr.⁸⁰ Über Douvens Tätigkeiten in Wien zu dieser Zeit gibt Houbraken keine Auskünfte. Douven schreibt weiter, der Rückweg nach Düsseldorf habe ihn über Neuburg und Augsburg geführt.⁸¹ Der Grund für die Rückreise Johann Wilhelms nach Düsseldorf war vermutlich der schlechte Gesundheitszustand seiner Ehefrau. Erzherzogin Maria Anna verstarb schließlich 1689 in Düsseldorf.⁸²

Das Reisen im römisch-deutschen Reich wurde zudem immer beschwerlicher, da französische Truppen immer tiefer ins Land eindringen und es verwüsteten, unter anderem die Stadt Heidelberg. An der Verheiratung der Schwestern Johann Wilhelms wird das Bestreben des Hauses Pfalz-Neuburg deutlich, durch dynastische Verbindungen die Stellung des Hauses zu verbessern. Als Johann Wilhelm im Jahr 1690 Kurfürst wurde, waren ihm durch seine Schwestern bereits sehr vorteilhafte Beziehungen zu europäischen Fürstenhäusern beigegeben worden. Die genannten Familien- und Brautbildnisse unter den erhaltenen Werken Douvens zu identifizieren war bisher nicht möglich. Jedoch sind von jeder der genannten Prinzessinnen und ihrer jeweiligen Ehemänner Bildnisse von Douvens Hand (oder zumindest seiner Werkstatt) erhalten. Die meisten befinden sich heute in Florenz, wohin sie die verwitwete Kurfürstin Anna Maria Luisa mitnahm.

Douven scheint von Anfang an die Rolle des offiziellen Porträtisten besetzt zu haben und erfüllte diese so gut, dass sogar der Wiener Hof ein starkes Interesse an ihm zeigte, was für eine hohe Qualität seiner Werke spricht. Er wurde in seinem gesamten Wirken an den Hof gebunden und arbeitete exklusiv für dessen Mitglieder. Es sind bisher keine Bildnisse von seiner Hand aufgetaucht, die nicht in Verbindung mit dem kurfürstlichen Hof stehen. Er empfing demnach keine Aufträge von anderen Instanzen. Es bedurfte der Erlaubnis des Herzogs, wollte man die Dienste seines Hofmalers in Anspruch nehmen. Im November 1690 verstarb schließlich Kurfürst Philipp Wilhelm von der Pfalz in Wien, nachdem er Anfang des Jahres in Augsburg noch an der Wahl und Krönung seines Enkels Josef zum römisch-deutschen König teilgenommen hatte.⁸³ Mit Johann Wilhelms Ernennung zum Kurfürst stieg Douvens

⁸⁰ Siehe: Dok. Nr. 2.

⁸¹ Ebd.

⁸² Houbraken 1718-1719, zitiert nach Wurzbach 1970, Band I, S. 421, f.

⁸³ Fuchs, Peter: "Philipp Wilhelm" IN: Neue Deutsche Biographie 20 (2001), S. 384 f. [Onlinefassung]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118742221.html#ndbcontent>.

Produktivität erheblich an, die große Zahl von erhaltenen Porträts des Kurfürstenpaares spricht dabei für sich, auch tauchen regelmäßig neue Bildnisse im Kunsthandel auf.

Das anschließende Kapitel soll nun einen Überblick über Douvens malerisches Werk geben. Im Zentrum der Analysen stehen dabei die Rolle des Porträtisten als Schöpfer des öffentlichen Bildes des Kurfürsten, sowie das Selbstbild der Hofkünstler des 17. Jahrhunderts.

HOFMALER DES KURFÜRSTEN

Mit Johann Wilhelms Ernennung zum Pfalzgrafen bei Rhein und Kurfürsten wuchs dessen politische Verantwortung und somit auch der Bedarf an politisch-repräsentativen Porträts. Sein Hofmaler Douven wurde nun zu einem der wichtigsten Helfer bei der Etablierung seines neuen Status als Reichsfürst und Königswähler. In der kurfürstlichen Korrespondenz von 1694 und 1695 (Dok. Nr. 14 und Nr. 15) wird der Maler nun „*Homme de Chambre*“ genannt, er bekleidete demnach in der höfischen Hierarchie den Rang eines Kammerdieners. Diese Bezeichnung taucht auch in der bereits erwähnten Notiz der Hofkammer aus dem Jahr 1700 (Dok. Nr. 30) auf, sowie in einem Brief des Kurfürsten an den Agenten Bartholomäus von Backhausen in Frankfurt am Main aus dem Jahr 1701 (Dok. Nr. 33). Der Rang eines Kammerdieners beinhaltete ursprünglich die persönliche Bedienung des Fürsten, was allerdings in vielen Fällen nicht mehr der Fall war. Friedrich Lau stellte bereits in seiner Forschung zum Hofstaat Johann Wilhelms fest, dass es sich meist um einen rein formalen Titel handelte, der bestimmte Bezüge mit sich brachte und hinter dem sich eine Vielzahl verschiedener Berufsgruppen wie Musiker, Apotheker oder eben Künstler verbarg.⁸⁴ Dass so viele Hofbedienstete diesen Titel trugen, die eigentlich nichts mit der persönlichen Bedienung des Kurfürsten zu tun hatten, ist vermutlich darin begründet, dass ihnen diese Position ermöglichte, sich innerhalb der Etikette in der Nähe Johann Wilhelms aufzuhalten und mit ihm direkt zu sprechen. Für Douvens Tätigkeit als Porträtist des Fürsten und dessen Ehefrau war dies unerlässlich. Nach Laus Auswertung der Besoldungslisten beliefen sich die gewöhnlichen Bezüge eines Kammerdieners auf 100 Reichstaler Gehalt und 78 Reichstaler Kostgeld, was an sich recht dürftig ist.⁸⁵ Douven erhielt laut dem Dekret von 1700 fortan eine jährliche Besoldung von 1200 Reichstalern.⁸⁶ Daran wird umso ersichtlicher, dass der Kammerdiener-Status eine reine Formsache darstellte. Mit diesem Jahresgehalt gehörte Douven zwar zu den bessergestellten Hofkünstlern, war aber bei weitem kein Spitzenverdiener. So verdiente etwa der Künstler Johann P. Marcarde nur 30 Rtl. und Logis, während der Hofbildhauer Gabriele de Grupello es auf 3000 Reichstaler brachte. Der vom Kurfürsten verehrte Hofmaler Adriaen van

⁸⁴ Lau Teil II 1938, S. 267 f..

⁸⁵ Ebd., S. 268.

⁸⁶ Siehe Dok. Nr. 30.

der Werff hielt mit ca. 4000 Reichstalern pro Halbjahr das Spitzengehalt und bekam zusätzlich Zahlungen für jedes vollendete Werk.⁸⁷

Obwohl es keine Dokumente gibt, die explizit auf einen Werkstattbetrieb unter Douvens Leitung hinweisen, muss es einen solchen in Düsseldorf gegeben haben. Die vielen erhaltenen Kopien seiner Gemälde legen dies nahe. Auch weisen die einzelnen Gemälde Spuren mehrerer Hände auf. Wahrscheinlich ließ Douven die Grundarbeit von seinen Mitarbeitern ausführen und legte nur an einigen Partien selbst Hand an. Dass Douven über Lehrlinge und Gehilfen verfügte bestätigt ein Dekret aus dem Januar 1700⁸⁸, in dem Douven im Zuge seiner Gehaltserhöhung angewiesen wird, „*auff seine eigene Kosten einen bequemen und capablen Mahler, welcher hochged. Ihrer Churf. Drtl. Zugehörigen hin- und wider sich befindende Malerey und Schildereyen in bester Conservation halte, auffzunehmen und ihn zu unterhalten schuldig und obligiert sein, (...)*“. Zu diesem Zweck sollten Douven jährlich zusätzliche 500 Reichstaler ausgezahlt werden. Die Pflege der Gemäldesammlung erforderte offensichtlich mehr Fachpersonal, das in Düsseldorf vor Ort ausgebildet wurde. Douvens Gehaltserhöhung diente also auch dem Zweck, den Lehrling in seinem eigenen Hause zu verköstigen, wie es allgemein üblich war. Vier Jahre später, im März 1705, schrieb Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf einen Brief an den Oberkriegskommissar Daniel Sutter in Den Haag (Dok. Nr. 41), in dem Douven nun zum ersten Mal „*Cammerrath*“ genannt wird. Als solcher war Douven nun Mitglied der Hofkammer geworden, der Oberbehörde für die Verwaltung und Verrechnung der kurfürstlichen Einkünfte und Ausgaben. Dieses Amt sollte er bis zum Tode des Kurfürsten bekleiden. Das durchschnittliche Gehalt eines Hofkammerrates betrug nach den Recherchen von Friedrich Lau 250 Reichstaler.⁸⁹ Auch in diesem Fall kann man davon ausgehen, dass Douven das Amt nur pro forma erhielt. Seine Berufung in die Hofkammer steht möglicherweise in Zusammenhang mit seiner umfangreichen Tätigkeit als Kunstagent, denn es ermöglichte ihm einen direkteren Zugriff auf Gelder, die für den Ankauf von Gemälden benötigt wurden. Es ist aus den Dokumenten nicht klar ersichtlich, ob Douven für jedes angefertigte Porträt vom Kurfürsten separat entlohnt wurde. In den Rechnungslisten des Hofes tauchen immer wieder einzelne Zahlungen an Douven auf, meist mit dem Vermerk „*für einige Schildereien*“ (Dok. Nr. 60), wobei nicht klar ist, ob sich diese Zahlungen auf Douvens Werke oder auf von ihm angekaufte Stücke beziehen. Man darf aber davon ausgehen, dass Douven separate Zuwendungen erhielt, da der Kurfürst auch mit seinen anderen Hofmalern so verfuhr.

⁸⁷ Baumgärtel 2006, S. 37.

⁸⁸ Siehe: Dok. Nr. 30.

⁸⁹ Lau Teil I 1937, S. 237 f..

Der Porträtist als „Imagemaker“ des Fürsten - Douvens Porträts des Kurfürsten Johann Wilhelm und seiner Gemahlin Anna Maria Luisa de' Medici

Als Douvens Herr zum Kurfürsten von der Pfalz wurde gab dies Anlass für die Fertigung zahlreicher neuer Porträts. Der erlangte Status sollte ausgiebig zur Schau gestellt werden. Douven hatte nun die Aufgabe das neue öffentliche Bild des Fürsten zu gestalten. Außerdem heiratete Johann Wilhelm kurz darauf die letzte Vertreterin des Hauses Medici, Anna Maria Luisa. Auch diese Hochzeit bedeutete Arbeit für den Hofmaler, denn auch die neue Kurfürstin wollte neben ihrem Mann gebührend dargestellt werden. Einige Jahre später, im Jahr 1706, erhielt Johann Wilhelm schließlich die Bayerische Kurwürde mit den Ämtern des Erztruchsessens und des Reichsvikars, ein Triumph, der natürlich in den Staatsporträts zum Ausdruck kommen musste.

Dem repräsentativen Staatsbildnis kam im absolutistisch geprägten Zeitalter des Barock eine besonders große Bedeutung zu. Es galt als Vergegenwärtigung des Herrschers und seiner Autorität. Dem repräsentativen Gemälde wurde so viel Autorität zugemessen, dass es den Fürsten sogar bei wichtigen politischen Ereignissen vertreten konnte. Hubert Winkler hat den stellvertretenden Gebrauch von Porträts im höfischen Zeremoniell 1993 ausführlich behandelt: Repräsentative Bildnisse symbolisierten die Anwesenheit der fürstlichen Autorität im Gesandtschaftswesen, bei Verlobungen, ja sogar Eheschließungen, oder dienten als Objekt der Huldigung an den abwesenden Regenten.⁹⁰ Die Anforderungen an höfische Porträtmaler des 17. Jahrhunderts waren dementsprechend geprägt von einer langen Geschichte der Kunsttheorie. Die Porträtmalerei, gerade im Falle des Staatsporträts, stand seit der Renaissance unter kritischer Beobachtung der Kunstschriftsteller. Gerade bei der Darstellung des Menschen, geschaffen nach Gottes Ebenbild, stellte die Kunsttheorie besondere Anforderungen. Christina Posselt fasst das philosophische Dilemma des Porträtmalers hinsichtlich der „Ähnlichkeit“ und unter Bezug auf die Schriften Giorgio Vasaris folgendermaßen zusammen: *„Bekanntermaßen war es vor allem die „Mimesis“ im Sinne von Ähnlichkeit, die seit dem Quattrocento zu einem Superlativ und Basisaxiom geworden war, das die visuelle Kultur der Zeit bestimmte. Aufgabe des Porträts ist es demnach, eine spezifische, individuelle Person erkennbar wiederzugeben. Dabei sollte die Darstellung der Person jedoch nicht auf ihre äußerliche Erscheinung reduziert*

⁹⁰ Hubert Winkler: „Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit; Vermählungen, Gesandtschaftswesen, Spanischer Erbfolgekrieg“, Wien 1993.

werden, sondern auch seelische und charakterliche Eigenschaften integrieren. Ähnlichkeit erfordert damit sowohl eine naturnahe Art der Darstellung als auch zugleich eine Ähnlichkeit im Wesen. Die grundlegende Frage, durch die das Kunstverständnis verschiedener Epochen geprägt ist, kreist demgemäß um das Verhältnis von einer getreu mimetischen zu einer im weitesten Sinne idealisierten Darstellung des Modells.“⁹¹ Für den hier beschriebenen Dualismus von Ähnlichkeit und Idealisierung führte laut Posselt in der Mitte des 16. Jahrhunderts Vincenzo Danti (1530-1576) die Termini „imitare“ und „ritrarre“ ein, die sich auch in der Kunsttheorie etablierten. Das „ritrarre“ als bloßes Abbilden der Wirklichkeit wurde gegenüber dem „imitare“, also dem Konzept einer mit künstlerischen und intellektuellen Mitteln hergestellten Ähnlichkeitsbeziehung, meist abgewertet.⁹² Der höfische Porträtmaler hatte demnach also stets abzuwägen, wieviel „imitare“ und „ritrarre“ er nun in sein Werk einbrachte, um dem Zweck am besten dienen zu können. Entsprechend der im Begriff des „ritrarre“ enthaltenen Prämisse der Idealisierung und Nobilitierung forderten die Kunsttheoretiker der italienischen Renaissance, dass im Porträt die Erscheinung der jeweiligen Person ihrem sozialen Stand und ihrer Funktion in der Gesellschaft angeglichen werden müssen. Kleidung, Haltung, Gesichtsausdruck und vor allem das sie umgebende Beiwerk sollte nicht nur Informationen über den Dargestellten transportieren, sondern dessen Status in intellektueller und poetischer Weise umschreiben. Dieses unter dem der Rhetorik entlehnten Begriff des „Dekorum“ zusammengefasste Zeichengefüge sollte der Würde der Person „angemessen“ sein.⁹³ Daniel beschäftigte sich in seiner 2004 erschienenen Publikation zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur mit den theoretischen Ursprüngen des Dekorums. In seiner Analyse der Traktate zur Malerei von Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci definiert er die Funktion des Dekorum als eine „rhetorische Maßgabe des Angemessenen“ und „eine Vermittlungsformel, mit welcher der Maler seine Naturtreue den repräsentativen Ansprüchen seiner Auftraggeber entsprechend zu kontrollieren hatte, ohne die Wiedererkennbarkeit des Darzustellenden in Frage zu stellen.“⁹⁴ Das Dekorum kann in diesem Sinne also als Mittel zur Überbrückung des beschriebenen Dualismus zwischen Ähnlichkeit und Idealisierung angesehen werden. Es erlaubt dem Porträtmaler, dem letztlich doch unbedingt notwendigen „imitare“ ein entsprechendes Maß an Idealisierung entgegenzustellen. Dabei sahen sich die Maler natürlich nach wie vor dem Dilemma gegenüber, eventuelle physische

⁹¹ Posselt 2013, S. 30, f.

⁹² Danti 1567, zitiert nach Posselt 2013, S. 32.

⁹³ Robert W. Gaston IN: D.O.A. Band 8, S.612, f.

⁹⁴ Spanke 2004, S. 82, f.

Makel der darzustellenden Person kaschieren zu müssen, ohne dabei den Wiedererkennungswert zu sehr zu beschneiden. Dieses praktische Problem war auch den Kunsttheoretikern der Renaissance bewusst und wurde dementsprechend in die Theorie vom Dekor um miteinbezogen. Daniel Spanke verdeutlicht dies am Beispiel des Mailänder Kunsttheoretikers Giovanni Paolo Lomazzo (1535-1600). Dieser bezog in seine Theorie vom Dekor sogar die künstlerische Korrektur von eventuellen Schönheitsfehlern der zu porträtierenden Personen ein: „*Zweitens möchte vor Allem der Kaiser, so wie auch jeder König und Fürst, Majestät besitzen und ein dementsprechendes Aussehen haben, dass er Edelmut und Ernst vermittelt, auch wenn es von Natur aus nicht so ist. Daher sollte der Maler immer die Größe und Herrlichkeit in den Gesichtern vermehren und dabei den Mangel der Natur bedecken (...).*“⁹⁵

Im 17. Jahrhundert war die Theorie des Dekors noch immer aktuell, denn das Staatsporträt rückte verstärkt in den Fokus der akademischen Kunsttheorie in Frankreich. Cathrin Klingsöhr-Leroy nennt als Beispiel für die Weiterentwicklung von Lomazzos Theorie zum Dekor in Frankreich den Maler und Kunstschriftsteller Charles Alphonse Dufresnoy (1611-1668). Dieser empfahl in seinem Lehrgedicht „*De Arte Pingendi*“ aus dem Jahr 1668 spezielle Bildnisarten für verschiedene gesellschaftliche Stände. Das „*portrait d' apparat*“, das ganzfigurige Bildnis, das den Dargestellten mit seinen sämtlichen Würdezeichen, vor einer Kulisse mit Architekturelementen und Draperien darstellte, war dabei Ministern, hohen Vertretern der Kirche und Aristokraten vorbehalten.⁹⁶ Diese Form des aristokratischen Bildnisses wurde für die europäischen Hofmaler des 17. Jahrhunderts verbindlich. Im Laufe der Zeit versammelte das „*portrait d' apparat*“ einen immer größeren Katalog an bedeutungsträchtigen Gegenständen um die dargestellte Person. Dieser repräsentative „*Apparat*“ war dabei keineswegs nur Beiwerk, sondern ebenso elementar wie der Dargestellte selbst, denn er machte ihn erst zu jener gesellschaftlichen Person, die er sein sollte. In dieser Entwicklung spiegelt sich die frühneuzeitliche Lehre von den zwei Körpern des Herrschers, vornehmlich des Königs. Dieser Dualismus zwischen dem realen, sterblichen Körper einerseits und dem politischen, unsterblichen Körper andererseits hatte seine Wurzeln bereits im europäischen Mittelalter und wurde in der Renaissance weitergeführt. Ernst Kantorowicz hat diese Theorie der Dualität 1992 ausführlich dargelegt. Der politische Körper beinhaltet die Würde des Königtums an sich, die „*Dignitas*“, die ewig ist und den Tod des menschlichen Körpers überdauert. Der politische

⁹⁵ Lomazzo 1584, Buch 6, zitiert nach Spanke 2004, S. 105.

⁹⁶ Dufresnoy 1668, zitiert nach Klingsöhr-Leroy 2002, S. 37, f.

Körper des Herrschers, der in sich die Würde des Amtes und die Tugenden des Herrschers vereint, bleibt demnach weitestgehend transzendent.⁹⁷

Somit stellte sich unweigerlich die Frage, wie eine solche Dualität eines Königs bildlich darzustellen sei, vor allem, wie man die transzendenten, ewigen Werte des Herrschertums angemessen verbildlichen könne. Somit wurde die „*Représentation*“ dieser Dinge im Staatsbildnis zum zentralen künstlerischen Problem. Gegen Mitte des 17. Jahrhunderts griff der französische Architekt und Kunsttheoretiker André Félibien (1619-1695), der zugleich Schriftführer der königlichen-französischen Kunstakademie in Paris war, diese Theorie erneut auf. Im Vorwort zu seinen „*Descriptions de divers ouvrages de peinture faits pour le Roi*“ die er 1671 veröffentlichte, beschreibt er ein Porträt des Sonnenkönigs Ludwig XIV, gemalt vom königlichen Hofmaler Charles Lebrun (1619-1690). Auch Félibien stellte in seiner Schrift die Frage, inwiefern es überhaupt möglich sei, ein so erhabenes Sujet wie die Person des Königs würdig darzustellen. Denn die Substanz seiner Erhabenheit bleibt ja immer geheimnisvoll und entzieht sich der Darstellung. Louis Marin und Stefan Germer, die Félibiens Text umfassend analysierten, halten fest, dass auch Félibien letztlich keinen anderen Weg nennen kann, wie sie darzustellen sei, als den über das Dekor. Der König bleibt für den Porträtisten allein durch die zeichenhafte, symbolische Beschreibung seiner Eigenschaften fassbar.⁹⁸ Germer fasst den Kern des Problems folgendermaßen zusammen: „*Der Zeichenapparat vermag es immerhin, die dem Herrscher eigene Würde und seine Tugenden durch die Darstellung von Amtsabzeichen und Symbolischen Gegenständen (Oder Personifikationen) zu verbildlichen, die Person des Königs allerdings lässt sich auf diese Weise nicht wirklich fassen. Seine absolute Macht und deren Verkörperung durch ein Gemälde bleibt allerdings ein Mysterium, das auch Félibien in seinem Text nicht auflösen kann. Das Dilemma liegt darin begründet, dass der König in seinem Bildnis weder bloß als historischer Körper (also als Représentation des Vergangenen in der Gegenwart) dargestellt sei, noch allein als politischer Körper (also als politisches Zeichengefüge der Macht) aufgefasst werden muss, sondern dass er als sakramentaler Körper in dem Gemälde tatsächlich anwesend sein sollte. Eben dieser sakramentale Körper aber entzieht sich der Darstellung. Die Leistung des Herrscherporträts vergleicht Félibien mit einem „Sehr reinen Spiegel“, der die erhabenen Eigenschaften des Königs für alle Betrachter sichtbar macht.“⁹⁹ Was das Dekor im Staatsportrait also leisten kann, ist vielmehr eine Annäherung an das ideale Bild des Herrschers, als die wahrhaftige Darstellung seines erhabenen Wesens. Der*

⁹⁷ Kantorowicz 1992, Kapitel VII, S. 324, 344 f. und S. 410.

⁹⁸ Marin 2005, S. 333-338.

⁹⁹ Germer 1997, S. 223, f.

allegorische „Zeichenapparat“ war demnach das essentielle Prinzip eines herrschaftlichen Bildnisses. Ein Porträt eines Herrschers, das allein die Person ohne Beiwerk zeigte und sich allein auf die Ähnlichkeit und eine lebensnahe Darstellung konzentrierte, konnte also niemals seinem Sujet gerecht werden.

In welcher Form nun ein Porträtmaler das Dekorum am besten einsetzen kann, um der Aufgabe des fürstlichen Bildnisses gerecht zu werden, erklärt Félibien in der Vorrede zu seinen Mitschriften der Akademievorlesungen von 1669, in der er sich auch zur Hierarchie der Bildgattungen äußerte. In diesem Zusammenhang hat auch Hanna Baader diese Passagen in ihrem Kommentar zu Félibiens Text in dem von Rudolf Preimesberger herausgegebenen Sammelband „Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren“ herausgestellt: Félibien stuft zwar diejenigen Gattungen der Malerei als höherwertig ein, die den Menschen darstellen, stellt das Porträt jedoch deutlich hinter die Historienmalerei: *„(...) Und da die Gestalt des Menschen das vollkommenste Werk Gottes auf Erden ist, ist ebenfalls sicher, dass derjenige, der sich durch das Malen der menschlichen Figur zum Nachahmer Gottes macht, sehr viel herausragender ist als alle anderen. (...) Denn obgleich es nicht wenig ist, die Figur eines Menschen lebendig erscheinen zu lassen und etwas Unbewegtem dem Anschein der Bewegung zu geben, hat nichtsdestotrotz ein Maler, welcher ausschließlich Porträts malt, noch nicht die hohe Vollkommenheit der Kunst erreicht und kann nicht die Ehren beanspruchen, welche die Gelehrtesten empfangen.“*¹⁰⁰ Ein Maler, der mit einem Porträt ein wirkliches Kunstwerk schaffen will, das würdig ist, einen Herrscher darzustellen, muss nach Félibien also mehr leisten. Er muss in der Lage sein, den zuvor beschriebenen „*Sehr reinen Spiegel*“ zu erschaffen, um sich einer Darstellung der erhabenen fürstlichen Macht zumindest anzunähern. Wie dies praktisch zu erreichen ist, formuliert Félibien in seinem Lob auf die Historienmalerei: *„(...) man muss wie die Geschichtsschreiber die großen Taten oder wie die Dichter angenehme Sujets darstellen. Und noch höher aufsteigend, muss man es verstehen, die Tugenden der großen Männer und die erhabensten Mysterien in allegorischen Kompositionen unter dem Schleier der Fabel zu bedecken. (...) In ihnen bestehen Kraft, Adel und Größe dieser Kunst.“*¹⁰¹ Demnach wird das Sujet des Porträts erst in die Lage versetzt einen Fürsten darzustellen, wenn es sich den Mitteln der Historienmalerei bedient. Dies geschieht, indem sich der Maler den „*Schleier*“ der Allegorie verwendet und so eine Verbindung zur Historienmalerei schafft. So tat es auch Charles Lebrun, als er das Bildnis des französischen Königs malte, das Félibien in den „*discriptions de peintures*

¹⁰⁰ Félibien 1669, deutsche Übersetzung zitiert nach Baader 2003, S. 361.

¹⁰¹ Ebd..

(...)“ von 1671 behandelte. Dieser beschreibt das heute leider verschollenen Werk als eine Darstellung des Königs zu Pferde in Prunkrüstung, begleitet von drei auf Wolken schwebenden weiblichen Gestalten und erläutert: „(...) *Man urteilt richtig, wenn man annimmt, dass diese drei Frauen den Überfluss, das Ansehen und den Sieg darstellen. Und da die größten Maler (...) die Größe ihrer Gedanken unter geheimnisvollen Formen und Figuren verbergen, wenn sie außerordentliche Gegenstände behandeln, hat auch der Maler unter dem Schleier dieser Figuren die Großen Dinge verborgen, die er darzustellen im Sinn hatte.*“¹⁰² Es gibt also nach Félibien auch für einen Porträtmaler die Möglichkeit, die höchste Stufe des malerischen Könnens zu erreichen und ein gelehrter Maler zu werden, nämlich, indem er sich dem Sujet der Historie annähert. So sind die typischen Darstellungen des Fürsten als Feldherr, die sich tatsächlich oft mit realen Ereignissen seiner Herrschaft verbinden lassen, Ausdruck dieses kunsttheoretischen Fundaments. Die Kernaufgabe des herrschaftlichen Bildnisses, die die Kunsttheorie bereits lange vor Douven beschäftigte und die auch im Zentrum der Überlegungen Félibiens steht, hat Stefan Germer in seinen Analysen treffend als „*die Arbeit an der Imago des Königs*“ bezeichnet. Die „*Imago*“ bezeichnet in diesem Zusammenhang ein Bild der Macht „*in ihrer absoluten, nur als Repräsentation denkbaren Form.*“¹⁰³ Diese ist keineswegs nur auf die Malerei beschränkt, sondern bezieht sich auf jegliche Form der Kunst, die den Herrscher in irgendeiner Form zum Gegenstand hat, sei es Literatur, Architektur oder Musik. Germer weist auch auf das bereits bekannte Dilemma der Ähnlichkeit hin, in das auch Félibien bei seiner Beschreibung des Königsporträts geriet: Die Porträtmalerei kann sich eben nicht allein auf Symbolik beschränken, sondern muss auch die physisch vorhandene Person abbilden. Denn Gleichzeitig bedeutet die Arbeit an der Imago des Herrschers auch Eindeutigkeit, Unverwechselbarkeit und Wiedererkennbarkeit. Es muss sichergestellt werden, dass der Herrscher als er selbst erkannt und nicht etwa verwechselt wird.¹⁰⁴

Félibiens Theorien bewegen sich natürlich auf einem hohen intellektuellen Level und behandeln die Kunst als philosophisches Konzept, dass sich nicht ohne Weiteres auf den tatsächlichen Arbeitsalltag eines kurpfälzischen Hofmalers übertragen lässt. Dennoch bleibt die grundlegende Aufgabe des höfischen Porträtisten die gleiche, nämlich die Arbeit an der fürstlichen Imago. Selbst wenn sich ein Maler wie Douven vielleicht nicht gleichermaßen intensiv mit der philosophischen Bedeutung seines Schaffens auseinandersetzt, so war es dennoch seine Aufgabe, Porträts zu schaffen, die dem Betrachter das Konzept der

¹⁰² Félibien 1669, deutsche Übersetzung zitiert nach Baader 2003, S., S. 358.

¹⁰³ Germer 1997, S. 215 und S. 270.

¹⁰⁴ Ebd., S. 215.

herrschaftlichen Würde veranschaulichten und es untrennbar mit der Person des Kurfürsten verknüpften. Das Prinzip des Staatsbildnisses als ein Gefüge von Zeichen und Symbolen fand hier in gleicher Weise Anwendung. Der Kommunikationsprozess, der sich zwischen dem Bildnis und dem Betrachter vollziehen sollte, musste vom Maler genau in diese Bahnen geleitet werden. Die Summe aus Informationen, Assoziationen und Wertungen, die über das Staatsporträt in die Öffentlichkeit transportiert werden, bezeichnete Andreas Köstler 1998 als das „Image“ des Fürsten. Der Begriff „Image“ wird in diesem Kapitel ganz in dem Sinne verwendet, den Köstler ihm in der Einleitung zu dem Sammelband „Bildnis und Image“ gegeben hat: [...] *es soll damit das Interesse an der Funktion, der Wirkung, der Adressatenschaft, der Botschaft eines Bildes abgedeckt werden. „Image“ konnotiert nicht „Bild“ oder „Abbild“ wie im Englischen, sondern wird in der besonderen Bedeutung angewandt, die diesem Begriff als Fremdwort im Deutschen zukommt. Dieser bezeichnet „Image“ als die Ganzheit aus Informationen, Vorstellungen und Wertungen, die mit der Person verknüpft werden. Gemeint ist die Frage nach den Entstehungsbedingungen von Bildnissen, nach den Vorstellungen und Ansprüchen, die sowohl die Besteller als auch die Rezipienten an das Bild haben. Die Wechselwirkung zwischen Intention des Porträtierten und der Erwartung des Rezipienten ist das Thema.*¹⁰⁵

Der Begriff „Imagemaker“ ist ein Produkt des 20. Jahrhunderts und wird, beispielsweise im populären, internationalen online-Wörterbuch der Oxford Dictionaries, allgemein definiert als: *„A person employed to identify and create a favorable public image for a person, organization, or product.“*¹⁰⁶ Durch das Schaffen der offiziellen Bildnisse wurde der Hofmaler zum „Imagemaker“ seines Fürsten, der mit den gängigen Medien seiner Zeit ein öffentliches Bild des Herrschers in der Bevölkerung etablierte. Dieses öffentliche Bild war damals wie auch heute eine reine Konstruktion - ein künstlerisches Konzept, geschaffen, um die Machtansprüche des Fürsten zu illustrieren. Diese Aufgabe der Hofmaler lässt sich in gewisser Weise vergleichen mit der eines modernen Werbefachmannes.

Jan Frans Douven waren als Schöpfer der offiziellen Staatsporträts Johann Wilhelms also klare Schemata vorgeben. Man erwartete von ihm, dass er dieses komplizierte Ensemble der Machtsymbolik virtuos beherrschte und es auf die Person des Kurfürsten anwenden konnte. Jedoch galt es auch zu bedenken, dass eine Vielzahl von Rezipienten, die das Bild ihres Fürsten

¹⁰⁵ Köstler 1998, S. 14.

¹⁰⁶ The Oxford Dictionary, British and international English, Oxford University Press, 2016
<http://www.oxforddictionaries.com>.

betrachteten, ungebildet waren und die Theorie hinter einem Staatsporträt nicht erfassten. Für diese Masse des Volkes musste die Botschaft ebenso unmissverständlich formuliert werden. Hier galt es, greifbare politische und soziale Inhalte zu transportieren und von komplizierten Allegorien abzusehen. Die beim Betrachter auszulösenden Assoziationen und Wertungen der verwendeten Zeichen im Bild waren von Beginn an vom Künstler einzukalkulieren.

Die zu übermittelnde Botschaft sollte zwar allgemeinverständlich, jedoch auch auf einem intellektuellen Niveau lesbar sein, denn der Kreis der Rezipienten reichte vom einfachen Bürger bis zum hochrangigen Aristokraten. Das Bildkonzept sollte eingängig sein und auf bekannte bildliche Traditionen zurückgreifen, jedoch auch individuelle Merkmale berücksichtigen und einen möglichst hohen Wiedererkennungswert aufweisen. Der höfische „*Imagemaker*“ hatte also keine geringere Aufgabe als ein „Werbekonzept“ für die Herrschaft seines Fürsten zu entwickeln. Das Staatsporträt wurde gewissermaßen zur Visitenkarte des amtierenden Herrschers.

In den folgenden Analysen werden nun die Porträts, die Douven vom Kurfürsten und dessen zweiter Gemahlin anfertigte, im Hinblick auf ihren Bildinhalt betrachtet werden. Darüber hinaus sollen auch die Anforderungen, die diese Darstellungen an den Hofmaler als „*Imagemaker*“ stellten, umrissen werden. Dabei können unter den repräsentativen Bildnissen, die Douven fertigte, vier wesentliche Porträtgruppen unterschieden werden. Die hier vorgenommene Einteilung erfolgt anhand des Bildinhaltes und des Verwendungszwecks der Porträts.

Bei der ersten Gruppe handelt es sich um seriell gefertigte Bildnisse, welche die grundlegende Aufgabe hatten, Johann Wilhelm als weltlichen Herrscher mit all seinen Ämtern und Würden darzustellen. Sie sollten seine Autorität überall vergegenwärtigen und waren vor allem in Amtsstuben, in Audienzimmern der Gesandten und in Privathäusern des Adels zu finden. Hier bestand ein großer Bedarf, denn diese Art von ‚Standardbildnissen‘ fand an vielen Stellen Verwendung. Von der symbolischen Anwesenheit des Herrschers in den öffentlichen Räumen abgesehen wurde es unter den Fürsten üblich, Porträtsammlungen von bedeutenden Persönlichkeiten anzulegen. Manchmal ließ sich ein Sammler auch Originalporträts schicken und von seinem eigenen Hofmaler kopieren. Auch wurden oft Kataloge mit Stichen nach den offiziellen Porträts angelegt.¹⁰⁷ Dadurch stieg der Bedarf an Bildnissen, was die Maler veranlasste, viele Kopien zu fertigen oder sogar vorrätig zu haben. So fertigte der Hofmaler nur

¹⁰⁷ Winkler 1993, S. 18, f..

wenige Exemplare selbst an und ließ diese von seinen Gehilfen komplett oder teilweise kopieren. So sind auch an vielen der heute erhaltenen Bildnisse dieser Art, die Douvens Signatur tragen, meist mehrere Hände unterscheidbar. Bei diesen seriellen Bildnissen verwendete man immer wieder die gleichen, leicht variierten Darstellungsschemata, die das Fürstenpaar mit allen Amtszeichen in standardisierten Posen zeigen. Der hochoffizielle Charakter dieser Bilder und die damit verbundene Standardisierung ließen den Malern nur wenig Spielraum für inhaltliche Variationen. So wiederholte auch Douven das Grundschema immer wieder, wobei das Format jedoch sehr flexibel blieb. Der französische Hofsekretär des Kurfürsten, Giorgio Maria Rapparini (1660-1726), schrieb in der von ihm verfassten Huldigungsschrift an den Kurfürsten und dessen Hofkünstler über Douvens Arbeitsweise: „*Er machte oft von einer Person mehr als eine Aufnahme, wobei er besonders gelungene selbst wiederholte oder wiederholen ließ.*“¹⁰⁸ Das serielle Darstellungsschema war so beschaffen, dass dasselbe Gemälde sowohl als Ganzfigur als auch in Ausschnitten, etwa als Brustbild oder Kniestück funktionierte. Je nach den Gegebenheiten des Aufstellungsortes konnte das Format beliebig gewählt und das Bildnis je nach Bedarf aufwendiger oder schlichter gestaltet werden, etwa durch das Hinzufügen eines weitläufigeren Hintergrundes oder durch zusätzliches Dekor. Außerdem konnte ein Porträt des Kurfürsten wahlweise mit oder ohne ein Pendant seiner Gattin aufgehängt werden, denn beide Bildnisse behielten sowohl als Einzelbild als auch als Paar ihre Wirkung.

Die zweite Gruppe bilden diejenigen Bildnisse, deren Inhalt sich auf spezifische Ereignisse im Leben des Fürsten bezieht. Friedrich Polleroß verwendete für diese Art von Bildnissen daher die Bezeichnung „*Ereignisporträts*“.¹⁰⁹ Diese besonderen Ereignisse sollten für die Nachwelt festgehalten werden und den Ruhm des Fürsten vermehren. Im Falle von Kurfürst Johann Wilhelm entstanden solche Bildnisse etwa anlässlich seiner Hochzeit mit Anna Maria Luisa de' Medici, zur Neugründung des Hubertusordens und zu seiner Ausübung des Reichsvikariats. Aufgrund des besonderen Bildinhaltes und ihrer Ausstellung an einem besonderen Ort durften diese Bildnisse von der normierten Form abweichen. Sie sind daher im Format weniger flexibel und erweitern das ikonographische Schema. Diese Form des Porträts gab dem Maler nun die Gelegenheit, allegorische und historisierende Elemente einzufügen. Der Charakter dieser Bildnisse erforderte die Annäherung an das Historienbildnis. Immerhin sollte hier ein historisches Ereignis für die Gegenwart und für die Zukunft dokumentiert und glorifiziert werden. Der niederländische Maler und Kunsttheoretiker Gerard de Lairese (1640-1711)

¹⁰⁸ Rapparini 1709, zitiert nach Kühn-Steinhausen (Hrsg.) 1958, K-A-o 16, S. 14*.

¹⁰⁹ Polleroß: „Des abwesenden Prinzen Porträt“ 1995, S. 338.

beschrieb die dem Denkmal ähnliche Aufgabe dieser Porträts in seinem großen Malerbuch von 1707: „ (...) *Das Altertum pflegte diejenigen, von denen die Stadt oder das Vaterland entweder durch Kriegestaten, bürgerliche Sachen oder ganz besondere Gottesfurcht eine außerordentliche Wohltat genossen hatte in Marmor, Kupfer oder einer anderen Materie auszuhaueu oder sie durch die Malerei vorstellen zu lassen, auf das ihr Gedächtnis und ihre Gestalt den folgenden Zeiten zum Stachel diene um sie durch diese Ehrenbezeugung zu eben dergleichen Taten und Verrichtungen anzuspornen (...) Dass die Edelleute, deren gelobte Ahnen aus großen Geschlechtern herkommen und die sich noch täglich hervortun solches bewerkstelligen ist rühmlich, damit sie den Ruhm ihrer Vorfahren darlegen und ihre Nachkömmlinge zu einem Gleichmässigen anreizen und damit letztlich die Ehre des Geschlechtes fortpflanzen, auch den Glanz so vieler wackerer Männer, deren Bildnisse sie vor Augen haben, nimmermehr mit eigener verächtlicher oder abgearteter Tat zu beflecken und einen unauslöschlichen Fehler anzuhängen.*“¹¹⁰ Das dem Historienbild angenäherte Porträt übernimmt also dessen belehrende und zur Tugend anspornende Funktion und gibt somit die Tugenden des Herrschers an die kommende Generation weiter. Dem Maler obliegt also nicht nur die nüchterne Dokumentation der Ereignisse, sondern die Darstellung der Handlung des Fürsten als Ausdruck seiner geistigen und moralischen Überlegenheit.

Die dritte Gruppe bilden die von Polleroß als „*Identifikationsporträts*“ benannten Bilder, in denen die Herrscher in Kostümen biblischer oder mythologischer Gestalten vorgestellt werden.¹¹¹ Bezüglich der Terminologie weist Imola Kiss in ihrem Beitrag zur Geschichte der französischen Porträttradition darauf hin, dass der heute gängige französische Begriff des „*portrait historié*“ als Bezeichnung für solche Bildnisse von Personen in biblischen, mythologischen oder literarischen Kostümen erst im 18. Jahrhundert aufkam. Zu Douvens Zeiten hatte die Kunsttheorie jedoch diesen Themenbereich in der Porträtkunst schon klar umrissen.¹¹² Natürlich war die Idee der Darstellung von Herrschern in der Manier antiker Gottheiten schon wesentlich älter. Imola Kiss führt sie auf die Kunsttheorie der italienischen Renaissance zurück und illustriert dies am Beispiel der Texte von Leon Battista Alberti (1404-1472). Dieser empfahl in seinem berühmten Traktat über die Malerei von 1436, die Bildnisse herrschender Personen an die Erscheinung berühmter Helden, wie etwa Alexander des Großen, anzugleichen um sie zu heroisieren und ihnen den Hauch der Unsterblichkeit zu verleihen.¹¹³

¹¹⁰ De Lairese 1707, zitiert nach Weigel/Schneider 1784, Band III, S. 3 f..

¹¹¹ Polleroß: „Mas Exemplar...“, 1995, S. 229.

¹¹² Kiss 2010, S. 103, ff..

¹¹³ Alberti 1634 zitiert nach Kiss 2010, S. 107, f..

Es ist nicht verwunderlich, dass die Künstler der italienischen Renaissance das mythologisch-allegorische Bildnis wieder aufleben ließen. Durch die Beschäftigung der italienischen Humanisten mit der antiken griechischen und römischen Literatur war die Wissensgrundlage für eine antikisierende Ikonographie gegeben. Im 16. Jahrhundert sind Bildnisse von Personen in mythologischer Kostümierung bereits gängig und entwickeln sich zunehmend zu einem eigenen Genre.¹¹⁴ Orientiert an den literarischen Vorlagen und dem Studium antiker Kunstwerke vor Ort schufen Künstler wie Verrocchio und Cellini Bildnisse der Medici in antiken Gewändern und in den Posen der antiken Heroen. Diese Entwicklung sollte bald auf andere europäische Länder übergreifen, auch in Frankreich, England, den Niederlanden und Deutschland fasste das Sujet Fuß. Künstler wie van Dyck und Rubens, die Italien bereisten, übernahmen im 17. Jahrhundert den Typus. Ruprecht Pfeiff hat diesen Transfer in seiner Studie zum mythologisch gefärbten Herrscherbildnis ausführlich dargelegt.¹¹⁵ Entsprechend dem barocken Gusto wurde auch bei diesem Porträttypus dem Dekorom große Bedeutung zugemessen, die Bildsprache wird zunehmend reicher und detaillierter. Imola Kiss führt dies zu Recht auch auf den Anspruch des gebildeten Rezipienten zurück, denn Bildnisse dieser Art forderten vom Betrachter, wie auch von ihrem Schöpfer, eine weitreichende Kenntnis der antiken Schriftquellen und Kunstwerke und richteten sich somit an ein intellektuelles Publikum. So erlebte das mythologisch-allegorische Bildnis im Verlauf des 17. Jahrhunderts eine Blütezeit.¹¹⁶ Besonders am Hofe König Louis XIV. kam diese spezielle Form des Herrscherporträts in Mode, vertreten durch Maler wie Jean Nocret (1615-1672) oder Nicolas de Largillière (1656-1746), die ihre königlichen Auftraggeber in antiken Gewändern und im Kreise der olympischen Götter malten. Was André Félibien als „den Schleier der Fabel“, bezeichnet wird im mythologischen Identifikationsporträt ganz konkret über die Verkleidung erzeugt. Ein solcher „Schleier“ dient dazu, transzendente Eigenschaften des Herrschers zu umschreiben, deren Substanz jedoch nicht wirklich zu erfassen ist. In diesem Fall geschieht dies durch den Vergleich der realen Person der Fürsten mit antiken Göttern und Heroen oder biblischen Gestalten. Kiss stellt in Bezug auf die Identifikation einen wichtigen Punkt heraus: Entscheidend ist, dass die dargestellten Personen sie selbst bleiben und sich nicht gänzlich in die antiken Götter oder Heiligen verwandeln. Sie werden ihnen nur in Bezug auf ihre Tugenden gleichgestellt.¹¹⁷ Es durfte natürlich nicht passieren, dass der Betrachter den Fürsten nicht als

¹¹⁴ Kiss 2010, S. 112 ff.

¹¹⁵ Hierzu siehe: Pfeiff 1987, Kapitel III.

¹¹⁶ Kiss 2010, S. 115, f..

¹¹⁷ Ebd., S. 117.

solchen erkannte und ihn mit der jeweiligen Gottheit oder Heiligen verwechselte. Der Fürst soll zwar mit der dargestellten Figur identifiziert werden, jedoch nicht im Sinne eines Austauschs. Vielmehr stellen die jeweiligen Figuren eine philosophische Idealvorstellung in einer wiedererkennbaren optischen Form dar. Mit der Übertragung dieser optischen Form auf das Porträt des Fürsten soll verdeutlicht werden, dass er das jeweilige Prinzip in seiner Idealform verkörpert. Mit dem Bild des Herrschers, das auf diese Weise konstruiert wurde, sollte sich indes nicht nur auf Seite der Untertanen manifestieren, sondern auch auf Seiten des Fürsten. Er selbst sollte sich mit den dargestellten Göttern und Heiligen identifizieren. Bereits in der Erziehung des zukünftigen Herrschers waren diese Figuren als „*exemplum virtutis*“ allgegenwärtig. Er sollte ihnen nacheifern, um ihnen schließlich ebenbürtig zu werden. Als vollendeter Fürst ist er ihnen schließlich so gleich, dass er ihre Rolle übernehmen kann. Friedrich Polleroß bezeichnete daher das Identifikationsporträt als „*Verbindung der äußeren Erscheinung eines Fürsten mit den in der gewählten Rolle personifizierten Idealvorstellungen*“. Diese bot dem Rezipienten „*Eine besonders anschauliche Möglichkeit zur Darstellung der erwarteten, beispielhaften Tugendhaftigkeit.*“¹¹⁸

Die vierte Gruppe der repräsentativen Staatsbildnisse bilden Porträts, die zwar von offizieller Natur jedoch weniger politisch aufgeladen sind. Die Person des Fürsten und seiner Gemahlin sind nie „privat“ oder inoffiziell, der Kontext ihrer Darstellung kann sich jedoch von den hochoffiziellen Staatsbildnissen entfernen und weniger streng werden. Es handelt sich bei solchen Inhalten meist um illustre Themen aus der höfischen Kultur, wie etwa Feste oder die Jagd. Dabei finden sich unter Douvens Werken einige besondere Stücke, die das Kurfürstenpaar in bunten und prachtvollen Maskeraden zeigen, Friedrich Polleroß bezeichnet sie treffend als „*Kostümbildnisse*“.¹¹⁹ Die Bildnisse dieser Art sind für das öffentliche Image des Kurfürstenpaares ebenso von Bedeutung wie die hochoffiziellen Staatsporträts, denn die Hofhaltung eines Fürsten gehörte zu den wichtigsten Bewertungskriterien seiner Herrschaft. Douvens Bildnisse sollten die glanzvolle herrschaftliche Lebensweise des Fürsten und die Pracht seines Hofes illustrieren.

Bei all diesen Formen handelt es sich um gängige Typen des höfischen Porträts. Sie gehörten im Europa des 17. Jahrhunderts zum Standardrepertoire eines guten Hofmalers. So war auch Douvens Portraitprogramm darauf ausgerichtet, das herrschaftliche Image Johann Wilhelms und seiner Gemahlin in jedem Raum und jedem Kontext effektiv zu verbreiten. Was genau dieses Image beinhaltete und wie Douven den Bildinhalt nutzte, um es zu illustrieren, soll im

¹¹⁸ Polleroß: „Mas Exemplar (...)“ 1995, S. 230.

¹¹⁹ Polleroß: „Des abwesenden Prinzen Porträt“ 1995, S. 389

Folgenden anhand ausgewählter Werkbeispiele aus den zuvor umrissenen Gruppen analysiert werden.

A) Offizielle Staatsporträts in serieller Form

Wir betrachten zunächst einige Beispiele aus der Gruppe der seriellen Staatsporträts, wie etwa ein Gemälde aus dem Stadtmuseum Düsseldorf (Abb. Nr. 1). Dabei handelt es sich um ein Bildnis Kurfürst Johann Wilhelms in Ganzfigur, mit einem rechteckigen Format von 89 x 53,5 cm. Leider kann die Provenienz - wie in den meisten Fällen - nicht bis zum ursprünglichen Aufstellungsort zurückverfolgt werden. Wir dürfen uns das Gemälde aber aufgrund seines Formates und der ganzfigurigen Darstellung als Blickpunkt in einem repräsentativen Raum, etwa einem Audienzzimmer vorstellen. Johann Wilhelm steht darin aufrecht, das linke Bein leicht angewinkelt, den Körper leicht aus der Bildachse nach links gedreht. Den Kopf hingegen wendet er leicht nach rechts, wobei der Blick jedoch dem Betrachter zugewandt bleibt. Sein rechter Arm geht nach vorn zum Bildrand hin und ist locker auf einen Kommandostab gestützt, den linken Arm stützt er in die Hüfte. Der Kurfürst erscheint in seiner Prunkrüstung mit goldenen Verzierungen, über die linke Schulter fällt der rote Kurfürstenmantel mit Hermelinkragen und -futter, er verdeckt den gesamten linken Arm bis auf die Finger. Auf dem breiten Mantelkragen liegen die Collanen des Ordens vom goldenen Vlies und des Hubertusordens, auf dem Mantel ist der in Gold aufgestickte Ordensstern des Hubertusordens mit der Devise „*In Trav vast*“ (= in Treue fest) sichtbar.¹²⁰ An einem goldenen Gürtel auf der Hüfte trägt Johann Wilhelm seinen Degen, dessen goldener Griff neben dem linken Bein sichtbar ist, der Knauf hat die Form eines Löwenkopfes. Den Kopf des Fürsten ziern standesgemäß mächtige Allongeperücke, deren graue Locken über die rechte Schulter fast bis zum Gürtel fallen. Den Kommandostab unter seiner rechten Hand stützt der Kurfürst auf ein

¹²⁰ Die Collane des Hubertusordens bestand seit der Neugründung durch Johann Wilhelm aus 42 Gliedern, von denen 21 die Bekehrungsszene darstellen und 21 in abwechselnd roter und grüner Farbe die miteinander verschlungenen Buchstaben ITV (= IN TRAV VAST, in Treue fest) der Ordensdevise erhalten. Das Ordenskreuz, an der Collane befestigt, ist ein achtspitziges weiß emailliertes eingekerbtes Tatzenkreuz, in dessen rundem Mittelschild wiederum die Bekehrungsszene des Hl. Hubertus dargestellt ist. (Quelle: Krüger 2010 und Eichner 1981, S. 43.) Der Orden vom Goldenen Vlies wurde einigen Mitgliedern des Hauses Wittelsbach für militärische Treue vom Kaiser verliehen, Johann Wilhelm erhielt ihn im Jahr 1686 (Quelle: Eichner 1981, S. 46 und Peters 1984).

erhöhtes Podest - vermutlich einen Tisch - der allerdings unter dem darüber fallenden Kurfürstenmantel verborgen bleibt. Der Mantel ist an dieser Stelle so umgeschlagen, dass das kostbare Hermelinfutter sichtbar wird. Unmittelbar hinter der Hand mit dem Kommandostab liegen auf einem dunkelgrünen Präsentationskissen der goldene Reichsapfel und die Kurfürstenkrone. Diese bestand traditionell aus dem roten Samthut mit Hermelinbesatz und war mit perlenbesetzten Bügeln verziert, die in der Mitte in einen kleinen Reichsapfel mündeten.¹²¹ Dahinter liegt ein Helm mit einem hohen Federbusch aus weißen und blauen Federn. Dieses Ensemble, sowie die Bildhälfte zur Rechten Johann Wilhelms, werden hinterfangen von zwei Vorhängen. Derjenige im Vordergrund hat eine goldene Farbe und ist mit reichen Verzierungen versehen, während der hintere Vorhang in einem dunklen Braun gehalten ist und in den schattigen Bildhintergrund übergeht. Hinter Johann Wilhelms linker Schulter ist ein Stück leicht blauen Himmels sichtbar, auf dem die Wolken ein gelbliches Dämmerlicht wiedergeben. Daneben schließt ein Stück steinerner Architektur - vielleicht ein Fensterrahmen oder ein Pfeiler - das Bild zum Rahmen hin ab.

Der Fürst erscheint also zunächst offenkundig in der Rolle des Feldherrn. Rüstung, Helm und Degen signalisieren seine Wehrhaftigkeit und seine Kampfbereitschaft. Der Kommandostab verbildlicht, in Anlehnung an ein königliches Zepter, seine fürstliche Befehlsgewalt.¹²² Diese Darstellungsweise verwendeten Künstler bereits im 16. Jahrhundert für die Bildnisse der weltlichen Kurfürsten, während ihre geistlichen Amtskollegen traditionell im liturgischen Gewand in der Pose des Gelehrten, am Schreibpult im Thronstuhl sitzend gezeigt wurden. Für den weltlichen Kurfürsten eignete sich jedoch die Erscheinung des aufrechtstehenden, tatbereiten Heerführers besser. Die Betonung liegt hier, im Gegensatz zu den geistlichen Kurfürsten, auf der Rolle des Verteidigers des Reiches und der militärischen Führungsstärke. Das Kuramt der Fürsten wurde stets durch das Erscheinen des Kurornates - also des Hermelinmantels und des Kurhutes - sowie durch die Beigabe der Reichsinsignien verbildlicht. Dabei wurde dem Dargestellten meist diejenige Insignie beigegeben, welche in Verbindung zu seinem Erzamt stand, wie etwa der Reichsapfel dem Erztruchsess. Jedoch rückten die Attribute der Kurwürde schon bald von der Person ab und gerieten zunehmend in den Hintergrund. Während man im 16. Jahrhundert noch häufiger Porträts findet, in denen der Kurhut auf dem Kopf getragen und die Reichsinsignien in den Händen gehalten werden (Abb. Nr. 36), tragen die Porträtierten spätestens ab 1600 das Kurornat nur äußerst selten am Körper.

¹²¹ Die Fürstenkrone ist eine prachtvollere Ausführung des einfachen samtenen Kurhutes ohne Bügel. (vergleiche: Eichner 1981, S. 40.)

¹²² Eichner 1981, S. 42.

Lediglich der rote Hermelinmantel, das Attribut der Reichfürsten, wird oft über die Schultern gelegt. Die übrigen Insignien wanderten nun gemeinsam mit dem Kurhut auf das beigefügte Präsentationskissen. Die weltlichen Kurfürsten trugen nun stattdessen das Schwert oder den Kommandostab in ihren Händen. Durch diese Darstellungsweise wurde die individuelle Macht der einzelnen Fürsten mehr betont als ihre Funktion als Wähler im Kurkollegium. So unterschieden sich die weltlichen Kurfürstenporträts des 17. Jahrhunderts in ihrem Aufbau bald kaum noch von den Bildnissen der amtierenden Kaiser oder Könige. Vergleicht man etwa die erwähnten Bildnisse Johann Wilhelms mit einem Porträt seines Schwagers, Kaiser Leopold I., wird dies deutlich (Abb. Nr. 37). Dieses Phänomen hängt zusammen mit dem Selbstverständnis der Kurfürsten im 17. Jahrhundert. Ihre Position im Reich wurde in der Zeit des Absolutismus immer mehr zum politischen Dilemma. Klaus Müller und André Krischer haben das Streben der Kurfürsten nach Souveränität und zeremonieller Gleichstellung mit den Monarchen in ihren Beiträgen zum Sammelband über die Herrschaft Johann Wilhelms bereits thematisiert.¹²³ Weil von Kaiser und Reich staatsrechtlich abhängig, waren sie nicht souverän, also keine absoluten Herrscher, wie die Monarchen ihrer Zeit.¹²⁴ Diese Tatsache führte an den Höfen bisweilen zu einer regelrechten Geringschätzung der Kurfürsten und ihrer Gesandten gegenüber den königlichen Vertretern.¹²⁵ Dies wurde vor allem am höfischen Zeremoniell deutlich. Hier wurde ihnen als Diplomaten ein geringerer Rang zugesprochen als den Vertretern der souveränen Staaten. Auch Johann Wilhelm beschwerte sich während der Heiratsverhandlungen in Florenz über den geringschätzigen Umgang mit seinen Gesandten.¹²⁶ Als Königswähler beanspruchten die Kurfürsten jedoch für sich eine gewisse „*Praeeminenz*“, also eine Vorrangstellung - zwar nach allen gekrönten Häuptionen, aber vor allen anderen Reichsfürsten.¹²⁷ Der Anspruch auf das „*königliche Tractament*“ oder die „*honores regii*“ ließ sich jedoch nur realisieren, wenn ein Kurfürst tatsächlich eine Königskrone erlangte.¹²⁸ Für die weltlichen Kurfürsten war dies der einzige Weg zur tatsächlichen Souveränität, so strebten viele von ihnen ihr Leben lang nach einer derartigen Erhöhung. In einigen Fällen hatten sie Erfolg, wie etwa der „Winterkönig“ Friedrich V. von der Pfalz, der die böhmische Königskrone trug, oder August der Starke, der König von Polen wurde. Ebenso Kurfürst Friedrich III. von

¹²³ Müller / Krischer IN: Barocke Herrschaft am Rhein um 1700, herausgegeben von Benedikt Mauer, Droste Verlag, Düsseldorf 2009.

¹²⁴ Müller 2009, S. 30.

¹²⁵ Krischer 2009, S. 59.

¹²⁶ Müller 2009, S. 29.

¹²⁷ Krischer 2009, S. 58.

¹²⁸ Müller 2009, S. 30, das königlichen Zeremoniell hat Barbrara Stollberg-Rilinger ausführlich analysiert (siehe: Stollberg-Rilinger: „Honores regii. Die Königswürde im zeremoniellen Zeichensystem der frühen Neuzeit“, 2002).

Brandenburg, der spätere König von Preußen.¹²⁹ Johann Wilhelm bildete in Bezug auf solche Bemühungen keine Ausnahme. Bereits sein Vater Philipp Wilhelm hatte zu Beginn der 1670er Jahre versucht, seinem Sohn die polnische Königskrone zu verschaffen, die dann aber an Johann Sobiesky fiel. Auch die Hoffnung auf die armenische Königswürde blieb unerfüllt. Johann Wilhelms Ambitionen auf ein Königtum nahmen zuweilen bizarre Formen an. 1711 ließ er einem Emissär Louis XIV. bei geheimen Friedensverhandlungen Forderungen vortragen, in denen er ein Mittelmeerkönigreich für sich entwarf, bestehend aus den spanischen Inseln Sizilien, Sardinien, den Balearen und diversen spanischen Territorien an der toskanischen Küste.¹³⁰ Er versuchte auch mehrfach, die Statthalterschaft der spanischen Niederlande zu erlangen, wurde allerdings auch hier von Wien übergangen und der Herzog von Marlborough erhielt schließlich das Amt.¹³¹ Klaus Müller hält ein besonders kuriozes Ereignis fest, das verdeutlicht, wie wichtig die Königswürde auch für Johann Wilhelms persönliches Machtempfinden war: Im Jahr 1714, zwei Jahre vor seinem Tod, im Frieden von Rastatt, forderte er den Kaiser Karl VI. auf, eine Erklärung zu erlassen, die besagen sollte, dem Kurfürst Johann Wilhelm sei die Königskrone verdienstlicher Weise angeboten worden, dieser habe aber „aus bewegenden Ursachen geziemend depreciert.“¹³² Dieses Streben nach Souveränität manifestierte sich in der bildlichen Repräsentation der weltlichen Kurfürsten. Ihr öffentliches Image, und somit ihre Porträts, sollten sich an denen der glorreichsten Souveräne orientieren. Als Paradebeispiele für die erfolgreiche Inszenierung uneingeschränkter und allgegenwärtiger Macht hatte sich 17. Jahrhundert vor allem der französische Königshof unter Louis XIV. hervorgehoben. Die künstlerische Ausgestaltung des Staatsporträts mit einem detaillierten Zeichenapparat und einem immer reicher werdenden *Dekorum* wurde hier von den renommiertesten Künstlern weiterentwickelt und gipfelte am Pariser Hof schließlich in den opulenten Darstellungen Hyacinthe Rigauds aus dem Jahr 1701 (Abb. Nr. 38). Die Königs-Bildnisse der französischen Hofmaler wurden nun zum Vorbild für die Porträts der deutschen Kurfürsten, ebenso wie die Werke der am kaiserlichen Hof in Wien tätigen Maler wie Rubens, van Dyck oder Velázquez. Der Bezug auf die habsburgisch-spanische Porträttradition des kaiserlichen Hofes war sowohl in künstlerischer, als auch in dynastischer Hinsicht unverzichtbar, legte Johann Wilhelm doch großen Wert auf die Verbindungen zum Kaiserhaus. In den folgenden Analysen einzelner Werke Douvens sollen neben der spezifischen

¹²⁹ Müller 2009, S. 29, vergleiche: Gotthard 2001.

¹³⁰ Müller 2009, S. 28, f., eine genauere Beschreibung der Bemühungen der rheinischen Kurfürsten um eine Königskrone findet sich bei Jörg Engelbrecht 2009, S. 127, f..

¹³¹ Müller 2009, S. 27.

¹³² Ebd., S. 30.

Ikonographie des Düsseldorfer Hofes auch die künstlerischen Bezüge zum Werk bereits renommierter höfischer Maler Beachtung finden. Dabei treten vor allem Rubens und van Dyck als direkte Vorbilder in Erscheinung, aber auch Charles Lebrun oder Pierre Mignard.

Die fürstliche Souveränität, oder zumindest der Anschein einer Solchen, stellte einen Kernpunkt des gewünschten Images dar, welches die Kurfürsten durch ihre Maler verbreiten ließen. So erscheint auch Johann Wilhelm auf Douvens Porträts in der Art eines Monarchen. Jedoch durfte Douven neben der allgemeinen Botschaft von Würde und Macht die individuellen Errungenschaften des Fürsten Johann Wilhelm von der Pfalz nicht außer Acht lassen. Also rückte der Maler den goldenen Reichsapfel auf dem Präsentationskissen weit nach vorn, unmittelbar unter die Hand Johann Wilhelms. Diese Geste wies den kundigen Betrachter auf das Amt des Erztruchsessens hin, und somit auf die Tatsache, dass Johann Wilhelm hier bereits als Inhaber der bayerischen Kurwürde (und somit des Reichsvikariats) gezeigt wird. Somit ist das Gemälde frühestens auf 1706 zu datieren. Des Weiteren trägt der Kurfürst außer der Collane des Ordens vom goldenen Vlies auch die des Hubertusordens, sowie dessen Emblem auf dem Mantel. Diese verweisen auf die Neugründung des Ordens durch Johann Wilhelm im Jahr 1708. Die Datierung fällt demnach auf einen Zeitpunkt nach 1708. Auf Johann Wilhelms Abstammung aus dem Hause Wittelsbach weisen die blauen und weißen Federn des Helmes hin, die dem Farbschema der Wittelsbacher Rauten entsprechen. Auf die Pfalzgrafenschaft hingegen deutet das Motiv des Löwen. Es erscheint am Knauf des Schwertes, der die Form eines Löwenkopfes hat.

Das beschriebene Bildschema wurde für die seriell gefertigten Staatsbildnisse Johann Wilhelms zum Standard. Es finden sich zahlreiche Kopien an vielen Orten. Eine fast identische Kopie des Gemäldes befindet sich beispielsweise in den Uffizien in Florenz (Abb. Nr. 2). Bei dieser Ausführung fehlt lediglich der Helm hinter dem Präsentationskissen. Eine weitere Kopie befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum in München, hier wurde das Format geändert und die Figur Johann Wilhelms erscheint als Kniestück (Abb. Nr. 3 A). Auch hier fehlt der Helm und das Kissen mit den Insignien wurde dem Format entsprechend näher an die Figur herangerückt. Eine andere Kopie dieser Art befindet sich im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg (Abb. Nr. 4).

Auch für die Bildnisse der Kurfürstin Anna Maria Luisa verwendete Douven entsprechende Schemata, die sich leicht wiederholen ließen und an die Bildnisse von Monarchinnen erinnern. Dem Porträt Johann Wilhelms im Bayerischen Nationalmuseum wurde ein Pendant zur Seite

gestellt, welches seine zweite Gemahlin zeigt (Abb. Nr. 3 B). Auch die Kurfürstin ist hier im Kniestück wiedergegeben. Wie Johann Wilhelm steht sie aufrecht, den Körper leicht nach links, den Kopf dagegen nach rechts gewandt. Ihr rechter Arm geht vor die Brust, mit den Fingern der rechten Hand fasst sie in graziler Geste die dunklen Haarlocken, die ihr über die linke Schulter fallen. Ihr linker Arm hingegen ist zum Bildrand hin ausgestreckt, hier fassen die Finger die Blüte eines Orangenbäumchens. Die Fürstin trägt die für sie typische hohe Steckfrisur, bei der meist ein Diadem eingearbeitet war und eine dicke Strähne langer Locken über die Schulter fiel. Es gehörte ebenso zu ihrem typischen Erscheinungsbild, dass sie trotz der tief ausgeschnittenen Kleider nie einen Halsschmuck trug. Wahrscheinlich, um ihr sehr glattes und blasses Dekolleté zu betonen. Ihre Kleider hingegen und die daran getragenen Schmuckstücke waren stets reich und prachtvoll. Hier trägt sie ein silbern schimmerndes Satinkleid, verziert mit einem aufwändigen, goldenen Stickmuster. Das Kleid ist an den Armen und der Taille mehrfach gegürtet, wobei der Gürtel an der Taille aus Gold gearbeitet und mit Edelsteinen verziert ist. Passend zum Gürtel trägt die Fürstin eine herzförmige Brosche auf der Brust, die aus dem gleichen dunkelblauen Edelstein gearbeitet ist. Außerdem eine goldene Mantelschließe, ebenfalls mit Edelsteinen besetzt, die den schweren Hermelinmantel hält, welcher ihr um die Schultern gelegt ist. Der rote Mantel umhüllt die ganze Figur noch einmal zum unteren Bildrand hin. Während zu ihrer linken das blühende Orangenbäumchen erscheint, befindet sich zu ihrer Rechten das Präsentationskissen, welches bereits im Porträt von Johann Wilhelm erscheint. Diesmal ist es aus besticktem Goldstoff gearbeitet, um die Farbgebung dem Kleid der Kurfürstin anzupassen. Auf dem Kissen liegt, wie bei Johann Wilhelm, der Kurhut in seiner aufwendigeren Form als Fürstenkrone. Allerdings bleibt es bei dieser einen Insignie der Kurwürde, da die Kopfbedeckung die einzige war, die die Gemahlin des Kurfürsten tatsächlich tragen durfte. Wie auf dem Bildnis ihres Gatten wird das Präsentationskissen von einem braunen Vorhang hinterfangen, während der Hintergrund der anderen Bildhälfte einen Ausblick ins Freie zeigt. Doch wo bei Johann Wilhelm nur ein starker Steinpfeiler und offener Himmel zu sehen waren, scheint sich der Raum hinter der Kurfürstin in einen weiten Park zu öffnen. Das Orangenbäumchen im Vordergrund leitet über zu Bäumen und Büschen, ganz am Bildrand ragt eine dunkle Zypresse empor. In der Ferne erhebt sich vor einem dämmerigen Himmel eine Architektur, eine Art Triumphbogen mit vorgelegten Säulen und einer Reihe von Statuen auf dem Gesims.

Die Bildsprache in den Porträts der Kurfürstin Anna Maria Luisa ist der in den Porträts ihres Gatten insofern ähnlich, dass auch bei ihrer Person zunächst auf die wesentlichen Eigenschaften von Geschlecht und Stand hingewiesen wird. Jedoch unterscheidet sich das gewollte Image

einer Frau natürlich deutlich von dem ihres Ehemannes. Während Johann Wilhelm in der Pose des militärischen Befehlshabers erschien, zeigen Haltung und Gestik Anna Maria Luisas Eleganz und Zartheit, an die Stelle der Rüstung treten erlesene Stoffe. Wo beim Fürsten die Wehrhaftigkeit stand, steht bei der Fürstin der Sinn für Schönheit und Grazie. Da sie selbst keine politische Macht besaß, tauchen in ihrem Bildnis auch kaum entsprechende Insignien auf. Ihre Stellung als Fürstin wird durch die Krone, den roten Hermelinmantel und den kostbaren Schmuck ausgedrückt. Wie bei ihrem Gemahl glänzen auch in ihrem Bildnis Gold, Edelsteine und teure Stoffe, jedoch in anderer Form. Johann Wilhelm trägt sie als Zier seiner Rüstung, seiner Ordensabzeichen und seiner Waffen, Anna Maria Luisa ganz direkt als dekorative Schmuckstücke, die ihre Schönheit betonen. Da die Kurfürstin natürlich kein Heer befehligte und auch keine politische Macht besaß, musste Douven ihr etwas anderes in die Hände legen, als den Kommandostab. Da nun im übertragenen Sinne „nichts in ihren Händen lag“, sie also keine wesentliche Macht ausübte, ließ Douven ihre Hände in grazilen Bewegungen nach den Attributen ihrer Schönheit und ihrer Abstammung greifen – mit der einen nach ihren prachtvollen Haarlocken, mit der anderen nach der Blüte eines Orangenbaumes.

Dieser Baum weist zum einen auf ihr Heimatland Italien hin, zum anderen aber auch auf ihre Zugehörigkeit zur Familie Medici, denn die Früchte des mediterranen Baumes erinnern an die Pillen auf dem Wappen der Familie. Hinter dem Baum erscheint eine Parklandschaft mit der Zypresse - ebenfalls ein typisches Attribut Italiens, vornehmlich der Toskana. Auch die Farben ihrer Gewänder verbildlichen diese Abstammung: Die Kurfürstin trägt auf vielen Bildnissen ein weißes Kleid, verziert mit goldenen Elementen, dazu einen roten Umhang und oft auch blaue Kleidungsstücke. Die Farben Rot, Gold und Blau waren die Farben des Großherzogtums Toskana unter den Medici. Das weiße Gewand und der rote Hermelinumhang galten ebenfalls als Merkmale der Personifikation der Toskana, wie sie Cesare Ripa in seiner „*Iconologia*“ beschrieb.¹³³ Zuletzt erhebt sich im Hintergrund die antik anmutende Architektur, die an das Kolosseum in Rom, oder andere römische Bauten erinnert und die italienische Kulisse abrundet. So führte Douven dem Betrachter die Abstammung der Fürstin von den antiken Römern bis hin zu jener jungen Blüte vor Augen, deren Bestimmung es nun ist, Früchte hervorzubringen.

Dieses Darstellungsschema wurde nun, genau wie bei den Porträts ihres Gatten, häufig kopiert und variiert. Beinahe die gleiche Figur, lediglich in spiegelbildlicher Wendung, findet sich auf einem Porträt aus dem Schloss Neuburg wieder (Abb. Nr. 5). Der ausgestreckte Arm, dessen Finger zuvor die Orangenblüte pflückten, nimmt nun Blumen aus einem Silberteller entgegen,

¹³³ Ripa 1603, S. 252 f..

welchen ein kleiner afrikanischer Diener der Fürstin entgegenhält. Die zuvor vor die Brust gelegte Hand hält jetzt nicht den Zopf, sondern rafft den üppigen Mantel zusammen. Die Elemente des Dekors, die auf die italienische Herkunft der Kurfürstin verweisen, tauchen hier erneut auf. Wieder erscheint der Orangenbaum, im Silberteller des kleinen Dieners befinden sich weitere typisch mediterrane Blüten, Lavendel und Hibiskus. Außerdem ist an der Wand hinter dem Orangenbaum ein Relief angebracht, welches eine Frau in antik-römischen Gewändern zeigt. Diese Formeln waren natürlich nicht Douvens Erfindung, sondern basierten ebenfalls auf traditionellen Damenporträts. Besonders gerne machte Douven Anleihen bei dem großen Hofmaler Anthonys van Dyck (1599-1641). Dieser verwendete das beschriebene Ensemble in einem Gemälde, das der Kurfürst selbst besaß. Das Bildnis der unbekanntenen Dame befand sich bis vor kurzem in München, bevor es nach London abgegeben wurde (Abb. Nr. 39).

Dieselben von Douven verwendeten Darstellungsschemata finden sich auch in den Gemälden seiner Kollegen wieder: Auch der kaiserliche Hofmaler Anton Schoonjans (1655-1726) fertigte bisweilen Bildnisse für Johann Wilhelm an. Ein Porträt der Kurfürstin Anna Maria Luisa von seiner Hand (Abb. Nr. 40) befindet sich heute ebenfalls in München. Hier wird die Typenhaftigkeit der höfischen Porträts noch einmal deutlich. Es handelt sich um dieselbe Szene, in der die Fürstin von einem kleinen afrikanischen Pagen Blumen aus einem Teller entgegennimmt. Im Gegensatz zu den Figuren von Douven befinden sich Anna Maria Luisa und ihr Page bei Schoonjans ganz im Freien, die Szene mündet nicht, wie üblich, in einem Innenraum. Der Blick in den Park ist weit und offen, nicht einmal der übliche Vorhang beschneidet ihn. Es fehlen jegliche Möbel oder andere Gegenstände, hingegen führt der Maler sorgsam und detailreich die Parklandschaft mit Springbrunnen und einem Treppenaufgang aus. Möglicherweise ist die Fürstin gerade mit dem kleinen Schoßhund zu ihren Füßen im Schlosspark spazieren gegangen? Bezeichnend ist auch, dass Schoonjans auf die üblichen Beigaben, wie den Kurhut auf dem Repräsentationskissen oder das Orangenbäumchen verzichtet. Stattdessen erscheint das kurfürstliche Wappen in Stein gemeißelt auf einem Pfeiler hinter den Figuren. Die Kurfürstin trägt hier statt eines Diadems eine Blüte im Haar und die Verzierungen ihres Kleides weisen florale Formen auf. Womöglich hatte Schoonjans die Frühlingsgöttin Flora im Sinn. Die Schönheit und den edlen Geist Anna Maria Luisas vergleicht er mit dem lieblichen, sinnlichen Garten. Beide Maler griffen also auf dieselben Vorbilder zurück, Schoonjans schlug lediglich mit seiner Gartenlandschaft einen poetischeren Ton an als Douven. Am kaiserlichen, wie am kurfürstlichen Hof orientierte sich die Kunst an festen Bezugsgrößen, wie hier Anthonys van

Dyck. Auch bei den anderen Porträtformen, die hier vorgestellt werden, sind solche Bezüge erkennbar.

Es sei noch ein besonders schönes Bilderpaar erwähnt, es befindet sich derzeit in einer deutschen Privatsammlung und durfte von Frau Dr. Baumgärtel im Katalog „*Himmlisch, herrlich, höfisch (...)*“ publiziert werden (Abb. Nr. 6 A und 6 B).¹³⁴ Hier sind Farbgebung und Hintergründe deutlich aufeinander abgestimmt. Die seriellen Porträts funktionierten als Einzelbildnis ebenso wie im Zusammenspiel mit einem Porträt des Partners. Dadurch konnten die Bildnisse flexibel eingesetzt werden. Bei diesen beiden Bildnissen aber wurde besonderer Wert auf das Zusammenspiel gelegt. Während die Kurfürstin sitzend dargestellt ist und der Raum hinter ihr gänzlich von einem Vorhang geschlossen wird, steht Johann Wilhelm in seinem Porträt und ein Vorhang in gleicher Farbe öffnet sich von rechts nach links hin zu einem Ausblick ins Freie. Es scheint so, als sei auf beiden Bildern derselbe Vorhang, der sich über die Bildgrenzen hinaus fortsetzt. So entsteht der Eindruck, die Kurfürstin befände sich in einem Innenraum, der Kurfürst hingegen auf der dazugehörigen Terrasse. Dieses Aufhalten der Frau im geschlossenen und des Mannes im offenen Raum korrespondiert mit der eher passiven Sitzhaltung der Fürstin und der stehenden Haltung des Fürsten, die zudem noch mit einer dynamischen Drehung des Körpers einhergeht. Neben Anna Maria Luisa erscheinen erneut die Attribute ihrer italienischen Herkunft, in Form eines Orangenbaumes und eines Olivenbaumes. Die Blüten des Orangenbaumes hat sie gepflückt, sie liegen in ihrer Hand auf ihrem Schoß. Mit der anderen Hand fasst sie wieder ihre Haarlocken. Zu ihrer Rechten liegt der diesmal schlichte Kurhut auf dem Kissen. Johann Wilhelm hingegen erscheint hier besonders dynamisch. Er hat diesmal seine linke Hand besitzergreifend auf den Kurhut gelegt. Während sein ganzer Körper sich in diese Richtung wendet, dreht er seinen Kopf dem Betrachter zu und zieht die rechte Schulter zurück, so dass sein rechter Arm mit dem Kommandostab prominent in den Bildvordergrund rückt. Im Unterschied zu den vorher beschriebenen Porträts liegt hier hinter dem Kurhut diesmal nicht der Reichsapfel, sondern die Reichskrone. Diese Tatsache gibt auch einen Hinweis auf die Entstehungszeit der Bilder. Da hier die Kaiserkrone als expliziter Hinweis auf das Amt des Reichsvikars auftaucht entstand das Gemälde wohl im Jahr 1706, anlässlich der Übernahme der bayerischen Kurwürde.¹³⁵ Daher rührt wahrscheinlich auch der energische Griff Johann Wilhelms nach dem Kurhut, vielleicht handelt es sich sogar um den bayerischen Hut. Hinzu kommt, dass er zwar die Collane des Ordens vom Goldenen Vlies trägt,

¹³⁴ Kat.-Mus. Düsseldorf 2008, Abb. Nr. 4 und Nr.5.

¹³⁵ Eichner 1981, S. 40.

aber noch nicht die des Hubertusordens, den er zu diesem Anlass 1708 neu gegründet hatte. Demnach wären die beiden Bilder in der Tat zwischen 1706 und 1707 zu datieren.

Durch ihre große Stückzahl und ihre Flexibilität im Format konnten die seriellen Porträts das gewünschte fürstliche Image effektiv und schnell verbreiten. Sie zeigten Johann Wilhelm als einen Fürsten, der den Königen Europas in Macht und Reichtum ebenbürtig ist, jedoch seine Pflicht als Kurfürst gegenüber dem Kaiser erfüllt. Seine Gemahlin stand ihrerseits keiner anderen Fürstin im Reich an Schönheit und Geschmack nach und bereicherte durch ihre italienische Abstammung die Kultur des Düsseldorfer Hofes.

B) „Ereignisporträts“ mit besonderem historischem Bezug

Im Folgenden werden nun die spezielleren Staatsporträts betrachtet, deren Inhalte und Darstellungsschemata komplexer sind als die der seriellen Bildnisse. Die hier vorgenommene Aufteilung in serielle und spezielle Staatsporträts bedeutet nicht, dass von den spezielleren Gemälden keine Kopien gefertigt wurden. Dies war natürlich auch hier der Fall, jedoch in wesentlich kleineren Stückzahlen. Durch das meist große Format konnten sie nur in entsprechenden Räumlichkeiten ausgestellt werden und waren daher nicht so flexibel in ihrer Verwendung wie die kleineren Bildnisse.

Das folgende Beispiel, das in den Uffizien in Florenz aufbewahrt wird, zeigt das Kurfürstenpaar nun gemeinsam auf einem Bildnis. Es ist sicherlich eines der schönsten und heute bekanntesten Werke Douvens (Abb. Nr. 7). Das Gemälde taucht in den Inventaren des Palazzo Pitti bereits 1713 auf, es handelt sich also nicht um ein Mitbringsel der verwitweten Kurfürstin, sondern kam noch zu Lebzeiten Johann Wilhelms nach Florenz. Dort war es ausgestellt in der „*Udienza Pubblica*“, in den Appartements des Großfürsten Cosimo III. de' Medici, dem Vater Anna Maria Luisas.¹³⁶ Es handelte sich wohl um ein Geschenk des Kurfürsten an seinen Schwiegervater. An so prominenter Stelle wurde es sicher von zahlreichen toskanischen Würdenträgern gesehen. Das von Douven geschaffene öffentliche Bild seines Fürsten verbreitete sich so auch außerhalb Deutschlands. Das Gemälde zeigt das Kurfürstenpaar

¹³⁶ Polo Museuale Fiorentino, Opera Inventariata, Notizie storico critiche Inv.- Nr. 2718.

sitzend, die Knie und Oberkörper einander leicht zugewandt, die Gesichter hingegen wenden sich zum Betrachter. Johann Wilhelm befindet sich traditionell auf der heraldisch rechten Seite des Gemäldes, die Kurfürstin sitzt ihm zur Linken. Der Kurfürst erscheint wieder in Prunkrüstung und rotem Hermelinmantel, mit Allongeperücke und einem Jabot aus Brüsseler Spitze. In der rechten Hand hält er wieder den Kommandostab, den er selbstbewusst auf die Armlehne des Stuhles stützt. In seinem linken Arm liegt das Präsentationskissen aus rotem Samt mit der Reichskrone darauf. Hinter ihm lehnt das pfälzische Löwenschwert am Bildrand (Hubert Glasner identifiziert es sogar als das Exemplar, welches Kurfürst Ludwig Wilhelm in der Mitte des 17. Jahrhunderts fertigen ließ und das sich heute in der Münchner Schatzkammer befindet)¹³⁷. Die Kurfürstin trägt diesmal einen blauen Hermelinmantel, darunter ein weißes Brokatkleid mit goldenen Stickereien. Die Mantelschließen, sowie der Gürtel und die Raffbänder der Ärmel sind wie zuvor mit Edelsteinen besetzt, sie trägt die typische hohe Frisur. Die linke Hand rafft neben ihren Knien die Gewänder, während die rechte auf der Armlehne ruht und einen Olivenzweig in den Fingern hält. Durch die reichen Gewänder ist von den goldenen Thronstühlen jeweils nur die rechte Lehne sichtbar, lediglich hinter der Fürstin sieht man die Rückenlehne, deren Verzierung von einer Venusmuschel gekrönt ist. Die Füße der Fürstin ruhen auf einem Kissen, während die Johann Wilhelms fest auf dem Boden stehen. Zu Füßen der Eheleute sitzt je ein Hund - der Kurfürstin ist ein kleiner Schoßhund beigegeben, Johann Wilhelm hingegen ein großer, schwarzer Mastiff auf dessen Halsband die Initialen „CP“ für „*Comes Palatinus*“ (Begleiter des Kurfürsten)¹³⁸ zu lesen sind. Der Hintergrund ist in Brauntönen gehalten und zeigt die bekannten Arrangements: hinter Johann Wilhelm erhebt sich der schwere, baldachinartige Vorhang, der sich hinter der Kurfürstin öffnet und den Blick auf eine Gartenlandschaft freigibt, in der uns wieder Olivenbäume und Zypressen begegnen. In der Bildmitte wird der Hintergrund durch einen Pfeiler geteilt, vor dem diesmal zwei Kurhüte auf einem Podest liegen.

Aufgrund der auffälligen Inszenierung der Kaiserkrone in der Bildmitte nahm Martin Miersch an, das Gemälde sei 1711 zur Ausübung des Reichsvikariats entstanden.¹³⁹ Bettina Baumgärtel hingegen datiert das Gemälde in die Zeit nach der Verleihung der bayerischen Kurwürde im Jahr 1706. Sie weist auch darauf hin, dass Johann Wilhelm zwar die Collane des Goldenen Vlieses, aber nicht die des Hubertusordens trägt, somit müsste das Bild vor der Neugründung

¹³⁷ Glasner 2009, S. 16.

¹³⁸ Baumgärtel 2008, S. 44 und Glasner 2009, S. 18.

¹³⁹ Miersch 2009, S. 80.

1708 entstanden sein.¹⁴⁰ Beide Datierungen sind plausibel, denn das Vikariat steht hier eindeutig im Mittelpunkt. Die Kaiserkrone, die hier vom Kurfürsten selbst auf dem Kissen getragen wird, verweist auf das Amt des Reichsverwesers - quasi als ihrem „Hüter“, bis der Kaiser sie wieder tragen wird. Bettina Baumgärtel wies in ihrer Analyse des Doppelporträts auch darauf hin, dass beide Figuren hier zwar gleichberechtigt erscheinen, auf gleicher Höhe sitzen und in gleicher Größe gezeigt werden, die Geschlechterrollen jedoch klar verteilt sind. Sie verweist dabei auf den Kommandostab in der Hand Johann Wilhelms, der im Kontrast steht zu dem Olivenzweig als Friedenssymbol in der Hand der Kurfürstin, sowie auf die charakterisierenden Hunde zu Füßen des Paares. Auch die Aufteilung des Hintergrundes geht in diese Richtung: während der Vorhang über Johann Wilhelm eine Art Thronbaldachin bildet, öffnet sich hinter der Fürstin die arkadische Landschaft.¹⁴¹ Auf Seiten Johann Wilhelms werden durch den Baldachin den fürstlichen Rang und die Verbindung zum Königtum betont. Er wird als Staatsmann in Szene gesetzt, während der Ausblick in den Garten auf Seiten der Fürstin auf einen gebildeten Geist und den Sinn für Schönheit hinweisen. Douven setzt sie, deren Füße den Boden nicht berühren, auf einen Muschelthron, gleich der antiken Venus, während Johann Wilhelm mit beiden Füßen fest auf dem Boden steht.¹⁴² Somit wird die Fürstin eher in eine geistige Sphäre gerückt, während ihr Ehemann sich mit den realen Staatsgeschäften zu befassen hat, die ihm Standhaftigkeit abverlangen.

Dieses Nebeneinander von Stärke und Grazie war bereits in den zuvor beschriebenen Porträts ein Leitthema. Hier wird sie auch durch den Einsatz von Farbsymbolik verdeutlicht, sowohl christliche als auch antik-mythologische Deutungen sind möglich. Der rote Mantel Johann Wilhelms bezeugt zum einen dessen fürstlichen Rang, zum anderen aber auch seine männlichen Tugenden, die Stärke, den Mut, die kriegerische Energie. Das blau im Mantel der Anna Maria Luisa steht für die Treue und Keuschheit, ebenso wie für geistige Tiefe und erinnert an die christliche Mariensymbolik (war Maria doch schließlich die Namenspatronin der Kurfürstin).¹⁴³ In dieser Weise interpretierte bereits Hubert Glasner die Erscheinung des Fürstenpaares.¹⁴⁴ Im Sinne des Ehebildnisses stellte Douven den Idealfall dar, bei dem sich beide Pole harmonisch ergänzen. Beide Seiten halten sich die Waage, dies wird ausgedrückt in der gleichberechtigten Darstellung des Paares. Während Johann Wilhelm ein militärisch starker

¹⁴⁰ Baumgärtel 2008, S. 44.

¹⁴¹ Ebd., S. 45.

¹⁴² Den Muschelthron bringt auch Baumgärtel mit der Figur der Venus in Verbindung (siehe Baumgärtel 2008, S. 44.)

¹⁴³ Olbrich 1994, Band VII, S. 153 ff..

¹⁴⁴ Glasner 2009, S. 18.

Herrscher war, brachte die Kurfürstin aus ihrer Heimat ein reiches kulturelles Erbe mit. Die Eheleute schafften gemeinsam eine gute Herrschaft, die Frieden und Sicherheit bietet - durch militärische und geistige Stärke. Unter dieser Herrschaft können Kunst und Kultur gedeihen. Sie sind also besonders dafür geeignet, die Hüter der Reichskrone zu sein, das Reichsvikariat ist in die richtigen Hände gegeben worden. Diese Botschaft sollte vermittelt werden. So verbildlichte Douven zwei Aspekte zugleich: zum einen die Legitimität und die Vorbildlichkeit der Herrschaft, zum anderen die standesgemäße und harmonische Ehe des Paares. Nicht zuletzt bezeugt das Bild den persönlichen Triumph Johann Wilhelms durch die Amtsübernahme und die Verbindung mit einer reichen und prestigeträchtigen Ehefrau.

Bildnisse dieser Art, auf denen Fürstenpaare gemeinsam thronend erscheinen, waren im 17. und im frühen 18. Jahrhundert eher die Ausnahme. Diese Komposition kam meist nur dann zum Einsatz, wenn es sich um ein Familienbildnis handelte, in dem auch die gemeinsamen Kinder präsentiert wurden. So malte beispielsweise Antonis van Dyck König Karl I. von England mit seiner Gemahlin Henriette Marie (Abb. Nr. 41). Wurden die Ehepartner tatsächlich ohne ihre Nachkommen gemeinsam gezeigt, verwendeten die Maler meist einen anderen Typus, bei dem sich die Dargestellten gegenüberstanden. Wie etwa in einem Porträt des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, genannt „der große Kurfürst“ und seiner Gemahlin Luise Henriette von Oranien. Ein besonders gut erhaltenes Exemplar von Gerrit van Honthorst (1592-1656), den auch Johann Wilhelm sehr schätzte, befindet sich heute im Rijksmuseum in Amsterdam (Abb. Nr. 42). Der Typus des sitzenden Paares mit seinen Kindern war in ganz Europa verbreitet, nicht zuletzt in Frankreich. Pierre Mignard malte beispielsweise Louis Dauphin Dé Viennois Dé Bourbon (1661-1711) und seine Gemahlin Marie Anne Christine von Bayern (1660-1690) in dieser Form (Abb. Nr. 43). In Douvens Werk lassen sich zahlreiche Gemeinsamkeiten zu den Bildern van Dycks und Mignards finden, wie etwa die formale Gleichstellung der Ehegatten durch die gleiche Sitzhöhe, die Sitzhaltungen, oder das vorhandene Beiwerk. So sind beispielsweise immer Hunde Teil des Personals und unter den Füßen der Fürstinnen findet sich meist ein Kissen. Da Johann Wilhelm und Anna Maria Luisa zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildnisses noch keine Kinder hatten (und auch nie welche bekommen sollten), liegt das Augenmerk in Douvens Doppelporträt mehr auf der gemeinsamen Aufgabe der Herrschaft, wobei jeder der Ehepartner die ihm zuge dachte Aufgabe erfüllt, das Reichsvikariat steht dabei als besondere Verantwortung im Mittelpunkt.

Zur tatsächlichen Ausübung des Reichsvikariats durch Johann Wilhelm kam es 1711. Natürlich war auch dies ein Anlass, neue Porträts bei Douven in Auftrag zu geben. In Florenz wird ein

Bildnis des Kurfürsten aufbewahrt, dessen Inhalt sich auf eben dieses Ereignis bezieht (Abb. Nr. 8). Johann Wilhelm ist als Ganzfigur, aufrechtstehend dargestellt. Im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Staatsporträts wird er hier nicht in der üblichen Rüstung, sondern im vollen Kurornat gezeigt: in einem dunkelroten, mantelartigen Rock der mit Hermelfell ausgeschlagen ist und einen breiten Hermelinkragen hat. Der Kurhut ist jetzt nicht nur am Rande liegendes Beiwerk, sondern befindet sich auf dem Haupt des Kurfürsten. Das Präsentationskissen erscheint dennoch zur Rechten des Kurfürsten auf dem gewohnten Tisch mit dem Löwenkopf, darauf befinden sich nun das „Pfälzer Schwert“ und der Reichsapfel. Diesmal jedoch hat der Kurfürst den Reichsapfel mit der rechten Hand aufgenommen und zu sich herangezogen. Mit der linken Hand verweist er zusätzlich noch auf diesen Vorgang. Die Reichskrone hingegen wird hier nicht gezeigt. Diese besondere Auswahl und Betonung der einzelnen Insignien sowie das Tragen des Kuornates lassen sich erklären, wenn man das Krönungszeremoniell der damaligen Zeit betrachtet. Johann Wilhelm nahm 1711 als Kurfürst und Reichsvikar an der Kaiserkrönung Karls VI. in Frankfurt teil, dessen Ablauf uns durch zeitgenössische Beobachter und durch das Krönungsdiarium überliefert ist. Auf dem Rathausplatz wurden die Erzämter ausgeübt, wobei sich als dritter in der Folge der Kurfürsten der Truchsess auf den Platz begab. Ihm oblag es, einige mit Speisen gefüllte Silberschüsseln von einem Tisch neben dem Krönungssohnen zu holen und ins Rathaus zum Kaiser zu bringen. Bernd Herbert Wagner, der die historischen Überlieferungen ausgewertet hat, hält allerdings fest, dass sich der Pfalzgraf im Jahr 1711 die Speisen vortragen ließ, anstatt sie selbst ins Rathaus zu bringen.¹⁴⁵

Nach der Ausübung der Erzämter zog die Prozession zur St. Bartholomäuskirche. Dabei trugen die Kurfürsten dem Kaiser die Reichsinsignien voran. Die Reichskrone trug nun der Kaiser, der sich dem Volk in vollem Krönungsornat präsentierte und nicht mehr der Reichsvikar. Im Krönungsdiarium Karls VI von 1712 findet sich hierzu die folgende Beschreibung des Kurfürsten von der Pfalz in der Prozession: „(...) *Ihro kurfürstliche Durchlaucht zu Pfalz in dero Kurhabit und Kurhut, den Reichsapfel in der rechten Hand haltend.*“¹⁴⁶ Douven malte den Kurfürst also genau so, wie er bei der Krönungszeremonie erschien, nämlich im Kurhabit und bei der zeremoniellen Funktion des Truchsessens, der dem Kaiser den Reichsapfel vorantrug.

Deshalb erscheint sie auch im Gemälde nicht, sondern nur diejenigen Gegenstände, die Johann Wilhelm bei seiner Amtsausübung tatsächlich benutzte, nämlich das Schwert und der

¹⁴⁵ Wagner 1994, S. 124.

¹⁴⁶ Ebd., S. 74, vergleiche: Zunner / Jung 1712, S. 34.

Reichsapfel. Die Insignien sind nun nicht mehr nur passive Symbole, sondern werden vom Amtsträger aktiv gebraucht, so wird der Kurornat jetzt getragen und der Reichsapfel in die Hand genommen. Hingegen sind die üblichen Attribute des Heerführers verschwunden, die Betonung liegt nun explizit auf der Rolle des Kaiserwählers. Johann Wilhelm erscheint hier wesentlich gealtert, weit weniger vital als noch auf dem Ehebildnis von 1706. Das Gesicht weist tiefe Falten auf und die Augen sind wässrig. Die körperliche Erschöpfung ist sichtbar, die sich durch den schlechten Gesundheitszustand des Fürsten zu jener Zeit einstellte. Douven verlieh seinem Werk dadurch einen gewissen Verismus, er zeigte die Spuren der Zeit im Gesicht des Kurfürsten bewusst.

Das Porträt zeigt, wie gut sich Douven mit dem Krönungszeremoniell seiner Zeit auskannte und wie wichtig es für den Porträtisten eines Fürsten war, dieses Wissen zu besitzen. Um die richtige Botschaft an den Betrachter vermitteln zu können, musste das entsprechende Fachwissen vorhanden sein, denn es durfte auf keinen Fall passieren, dass bei der Ikonographie ein Fehler auftrat.

Das folgende Bildnis Johann Wilhelms ist wohl eines der größten Gemälde, die Douven jemals schuf. Es misst 325 x 260 cm und ist die lebensgroße Darstellung des Kurfürsten zu Pferde (Abb. Nr. 9). Laut den Reisebeschreibungen des niederländischen Gesandten Blainville, der 1705 das Düsseldorfer Schloss besichtigte, hing das Porträt ursprünglich im Audienzzimmer des Kurfürsten. Dort hing es in unmittelbarer Nachbarschaft von vier älteren Sammlungsstücken, die allegorische Darstellungen der vier Erdteile zeigten, umgeben von ihren wichtigsten Metropolen, gemalt von Jan van Kessel dem Älteren (1626-1679):¹⁴⁷ „(...) *Wir gingen durch den Gehörsaal, der mit den allerschönsten Tapeten und den herrlichsten Malereyen reichlich ausgezieret ist. Die Tische, die Spiegelrahmen, Wand-, Arm- und Kronleuchter, und das Camin und alles andere Geräthe von dieser Art sind von purem Silber. In einer Ecke dieses Saales hängt ein großes Gemälde, welches den Churfürsten in Lebensgröße zu Pferde vorstellet, von einem deutschen Maler namens Duben (gemeint ist Douven), und in den Fensterfüllungen sind die vier Theile der Welt mit ihren vornehmsten Städten statt der Einfassung, von dem berühmten van Kessel aus Antwerpen gemalet.*“¹⁴⁸ Die erwähnten Gemälde befinden sich heute in der Alten Pinakothek in München (Abb. Nr. 44). An diesem ursprünglichen Aufstellungsort war das Porträt eingebunden in die Konzeption des Audienzimmers, von dessen Einrichtung wir leider nicht viel mehr wissen als das, was

¹⁴⁷ Quaeitzsch: „Augenlust und Herrschaft (...)“ IN: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 1, S.175 f.

¹⁴⁸ Blainville 1767, S. 73, f.

Blainville überliefert hat. Da die Gemäldegalerie noch nicht errichtet war, wurde die Gemäldesammlung des Kurfürsten in den Räumen des Schlosses ausgestellt. Im Audienzsaal hingen einige der Prunkstücke. Auch waren einige der erlesenen Möbelstücke hier aufgestellt und der Raum selbst mit edlen Materialien ausgekleidet. Als ein Zentrum der Repräsentation sollte der Audienzsaal natürlich den guten Geschmack des Fürsten widerspiegeln, aber auch als ein Ort in Erscheinung treten, in dem er seine Macht unmittelbar ausübte. Dementsprechend durfte ein Staatsporträt als Zeichen der hier herrschenden, fürstlichen Autorität nicht fehlen. Aus der Beschreibung Blainvilles geht jedoch hervor, dass das Reiterporträt nicht, wie zu erwarten, an zentraler Stelle, etwa über dem Sitzplatz des Kurfürsten hing, sondern in einer Ecke nahe den Fenstern. Dies hat sicher seinen Grund in der damaligen Raumaufteilung, die heute nicht mehr nachvollziehbar ist. Wir dürfen uns das Gemälde (allein schon wegen seiner Größe) aber sicherlich nicht als ‚in die Ecke gedrängt‘ vorstellen, sondern als einen Blickfang in dem üppig ausgestatteten Raum.

Die Umrahmung des Fürstenporträts mit den allegorischen Darstellungen der Erdteile von van Kessel war natürlich Teil der Inszenierung. Christian Quaeitzsch interpretierte das Ensemble bereits als *„ideales Programm mit Johann Wilhelm als Weltenherrscher.“*¹⁴⁹ Dieser universelle Herrschaftsanspruch scheint, realistisch betrachtet, recht hochgestochen, denn der Einflussbereich der Kurpfalz endete innerhalb des europäischen Kontinents. Jedoch gehörte dieser Topos des universellen Herrschers fest zum Kanon der höfischen Repräsentationskunst und war, einmal mehr, orientiert an der Selbstdarstellung des Sonnenkönigs Louis XIV und der Habsburgischen Kaiser, die ihren Herrschaftsanspruch als universell verstanden. Durch dynastisch organisierte Hegemonialsysteme und ein weitreichendes Handelsnetzwerk dehnten sie ihr Machtgefüge über die Kontinente hinweg aus. Entsprechend seinem Streben nach Gleichstellung mit den souveränen Herrschern griff auch Johann Wilhelm in seinem Audienzsaal auf dieses Bildschema zurück. Immerhin hatte er zumindest die Kunstschätze ferner Länder in Düsseldorf zusammengetragen, wie chinesisches Porzellan oder afrikanisches Elfenbein. Nach der Errichtung der Gemäldegalerie fand auch das Reiterporträt Johann Wilhelms seinen neuen Aufstellungsort in ihren Räumen. Damit änderten sich natürlich der Kontext und somit die Aussage des Gemäldes.¹⁵⁰ In diesem Zusammenhang wird das Bild zu einem Beispiel für die wechselseitige Prestigegegewinnung von Hofkünstler und Mäzen durch das Porträt. Dieser Deutungszusammenhang wird an späterer Stelle in dieser Arbeit noch einmal gesondert behandelt, zunächst soll lediglich das Werk an sich beschrieben werden.

¹⁴⁹ Quaeitzsch: „Augenlust und Herrschaft (...)“ IN: Baumstark (Hrsg.) 2009, S. 175, f.

¹⁵⁰ Ebd. 2009, S. 187, Anm. 66.

Der Kurfürst erscheint in der bekannten Feldherrenmanier auf einem steigenden Schimmel. Er trägt die Prunkrüstung mit einer goldenen Schärpe um die Hüfte, die weiße Allongeperücke und einen Dreimaster, der mit weißen Federn geschmückt ist. Auf seiner Brust liegt der Orden vom Goldenen Vlies. Der Körper des Kurfürsten ist im Profil zu sehen, zur rechten Bildseite hingewandt, während er den Kopf dem Betrachter zuwendet. Sein rechter, dem Betrachter zugewandter Arm ist nach vorn ausgestreckt und hält über der Mähne des Pferdes den Kommandostab, die linke Hand führt die Zügel. Der Schimmel trägt vergoldetes Zaumzeug und einen goldenen Brustgurt mit kleinen, flammenförmigen Plättchen als Verzierung, dazu eine rote, mit Goldfäden durchwirkte Satterdecke mit einem Saum aus schweren Goldquasten. Auch der Sattel selbst ist rot und golden verziert. Auf der Satteldecke sind in Gold das Monogramm des Kurfürsten und der Kurhut eingewebt.¹⁵¹ Am vorderen Ende des Sattels sind Pistole und Pulverreservoir befestigt. Pferd und Reiter befinden sich auf offenem Feld, wobei die ganze Szenerie in einen dunklen, braungrauen Rauch gehüllt scheint und nur dämmerig beleuchtet ist. Nur die Figuren des Kurfürsten und seines Pferdes erscheinen klar umrissen und hell beleuchtet. Sie werden durch einige Büsche und Felsen, die nur als dunkle Silhouetten erscheinen, vom Hintergrund abgetrennt, der Vordergrund bleibt nur ihnen vorbehalten. Etwa in der Bildmitte geht die angedeutete Landschaft in Himmel über, hier geben die aufsteigenden Rauchwolken den Blick auf ein blaues Stück frei. Der Grund für die dicken Rauchwolken ist eine Reiterschlacht, welche im Hintergrund im Gange ist. Diese Szene wird dem Betrachter erst beim zweiten Hinsehen deutlich, sie verschmilzt mit dem Hintergrund. Nur wer etwas näher an das Gemälde herantritt erkennt die Einzelheiten: Zum Bildmittelpunkt hin befindet sich eine Gruppe von Reitern im Kampf, umgeben von bereits gefallenem Soldaten und Pferden, vom rechten Bildrand her eilt eine weitere Gruppe in vollem Galopp hinzu, offenbar eine Verstärkung. Anhand ihrer blau leuchtenden Uniformen mit gelben und roten Schärpen lassen sie sich als die Dragoner Johann Wilhelms identifizieren.¹⁵² Der Kurfürst tritt hier also als Feldherr in Erscheinung, der seine Soldaten in die Schlacht führt. Dieses Bild des Kommandanten wird durch mehrere Elemente noch unterstrichen. Johann Wilhelm hält sein Pferd in der „Courbette“, einer schwierigen Lektion der spanischen Reitschule und weist mit dem Feldherrenstab in Richtung des Schlachtfeldes.¹⁵³

Das Gemälde, das Douven im Jahr 1703 für den Kurfürsten anfertigte, steht höchstwahrscheinlich in Zusammenhang mit dem einzigen militärischen Erfolg Johann

¹⁵¹ Kat.-Mus Düsseldorf 2005, S. 70.

¹⁵² Mai 1988, S. 24.

¹⁵³ Kat.-Mus. Düsseldorf 1992, S. 100, Nr. 172.

Wilhelms der bedeutend genug war, um in dieser Weise dokumentiert zu werden: Der Belagerung von Kaiserswerth im Jahre 1702. Im Zuge des Spanischen Erbfolgekrieges standen sich die alliierten Reichstruppen, zu denen auch die republikanischen Niederlande, Preußen, Kurhannover und die Kurpfalz gehörten, und die mit Frankreich verbündeten Kurfürsten von Köln und Bayern gegenüber. Joseph Clemens, Kurfürst von Bayern, hatte die Stadt zuvor den Franzosen übergeben, ebenso wie die Stadt Neuss. Dagegen schritt das Heilige Römische Reich in Form einer Reichsexekution ein. Die Alliierten belagerten das von französischen Garnisonstruppen besetzte Kaiserswerth zwei Monate lang, bis die Reichstruppen unter Kurfürst Johann Wilhelm es zurückerobern konnten. Nach dem alliierten Sieg und dem klaren Bekenntnis zu seinem französischen Bündnispartner musste der Kölner Kurfürst nach weiteren Niederlagen ins Exil nach Frankreich flüchten. Die Stadt Kaiserswerth, in unmittelbarer Nähe zu Düsseldorf gelegen, wurde Johann Wilhelm übergeben. Dieser gewährte den Bürgern ihre bisherigen Rechte und die freie Ausübung der katholischen Religion.¹⁵⁴ Das Reiterbildnis präsentierte dem Betrachter einen siegreichen Johann Wilhelm, der seine Fürstenpflichten erfüllt hatte. Er hatte für das Reich und den Kaiser treu gekämpft, seine eigenen Untertanen und die Kurpfalz geschützt und Milde gegenüber den Besiegten walten lassen - ganz, wie man es von einem tugendhaften Feldherrn erwartete. Das Bildnis verweist jedoch nicht explizit auf die Stadt Kaiserswerth, sondern steht vielmehr generell für die Tugenden des idealen Feldherrn. Der kundige Betrachter sollte sicher auch an dieses spezielle Ereignis erinnert werden, aber auch jedem Fremden wurde der Kurfürst als siegreicher Heerführer präsentiert. Der Fokus liegt aber nicht ausschließlich auf dem realen militärischen Geschehen. Vor Allem wenn man bedenkt, dass der ursprüngliche Aufstellungsort des Gemäldes das kurfürstliche Audienzzimmer war, wird klar, dass es sich hier ebenso um eine generelle Darstellung des Kurfürsten als *die* befehlgebende Instanz handelt. Diese dargestellte Befehlsgewalt bezieht sich nicht allein auf die Armee, sondern auf den Staat im Allgemeinen. Unterstrichen wird dies durch die souveräne Art, mit der der Fürst das feurige Pferd in eine elegante Haltung zwingt. Hinter der Unterwerfung des Tieres und der sicheren, fast lässigen Haltung Johann Wilhelms steht die Aussage, dass der Fürst auch im übertragenen Sinne die Zügel fest in der Hand hält und sicher im Sattel sitzt. Dies kommt in der ganzen Figur zum Ausdruck, von dem fest in den Steigbügeln stehenden Stiefel über den aufrechten Oberkörper bis hin zum korrekt sitzenden Dreimaster erscheint der Fürst kraftvoll und dynamisch, jedoch nicht angestrengt – die schwierige Übung geht ihm leicht und sicher von der Hand. Douven inszenierte den Fürsten als

¹⁵⁴ Eine ausführliche Beschreibung der Belagerung von Kaiserswerth findet sich bei Ritter 1855, S. 22-31.

Persönlichkeit, der diese Souveränität von Natur aus zukam und der der Betrachter einfach Respekt erweisen musste.

Bereits im Jahr des Sieges von Kaiserswerth 1702 ließ der Kurfürst ein Reiterbildnis von dem Wiener Hofmaler Anton Schoonjans anfertigen (Abb. Nr. 45).¹⁵⁵ Douvens Bildnis folgte ein Jahr später, sein Werk musste sich also mit dieser Vorlage messen können. Douven und Schoonjans lassen erneut dieselben Vorbilder erkennen. Besonders markant ist zunächst der Bezug zu den Reiterbildnissen, die Peter Paul Rubens schuf. Deutlich wird dies im Vergleich mit dem Bildnis Erzherzog Ferdinands von Österreich, von dem sich eine Originalversion im Prado in Madrid befindet (Abb. Nr. 46) und von dem Johann Wilhelm eine Werkstattkopie in seiner Sammlung hatte (Abb. Nr. 47). Rubens war einer jener Künstler, die Johann Wilhelm am meisten schätzte und dessen Werke er mit großem Eifer sammelte. Er widmete dem Künstler sogar einen eigenen Saal in seiner neuen Gemäldegalerie. Die ganze Bildkomposition, bis hin zur Haltung von Pferd und Reiter sind von Rubens übernommen. Die dramatische Art der Darstellung durch Verwendung einer ausgeklügelten Lichtregie, sowie die Art und Weise wie Rubens Pferde malte, sind in Douvens und Schoonjans Gemälden deutlich wiederzuerkennen. Aus dem Dämmerlicht der Szenerie stechen die Protagonisten durch die direkte Beleuchtung hervor, um sie herum klärt sich der Himmel auf, Bewegung findet sich überall in den wehenden Stoffen oder der Mähne der Pferde.

Diese starken Bezüge zum Werk von Peter Paul Rubens, die beide Hofmaler hier herstellen, sind jedoch nicht ausschließlich in der Vorliebe ihres Fürsten für Rubens begründet. Sie sind ebenso Ausdruck des Prinzips der *Aemulatio*, des Künstlerwettstreits. Jan Dirk Müller und Ulrich Pfisterer definieren den Begriff in der Einleitung zum gleichnamigen Sammelband von 2011: *„Aemulatio ist ein Zentralbegriff frühneuzeitlicher Ästhetik. Er schließt einen Überbietungsgestus ein. Im Rahmen der Nachahmungspoetik tritt jeder neue Text und jedes neue Kunstwerk nicht nur in die Nachfolge älterer Vorbilder, sondern auch in den Wettstreit mit ihnen. Ziel ist es, das Vorbild nicht nur zu erreichen, sondern auch zu übertreffen.“*¹⁵⁶ Es gilt zunächst, das bewunderte Vorbild zu erreichen. Dies geschieht durch *„Imitatio“*, von hier aus erfolgt eine Steigerung zur *„Aemulatio“*.¹⁵⁷ In diesem Wettstreit der Hofmaler mit hoch verehrten Meistern kommt nicht nur der Appell an den Maler zum Ausdruck, sich selbst künstlerisch zu vervollkommen, sondern vor allem die Anforderung an den Hofmaler, die Kunstproduktion am Hof seines Herrn auf dem höchsten Niveau zu halten. Sowohl im Hinblick

¹⁵⁵ Kat.-Mus. Düsseldorf 2005, S. 70 und Baumstark 2009, Band 1, S. 401.

¹⁵⁶ Müller / Pfisterer 2011, S. 1.

¹⁵⁷ Ebd. S. 7, ff..

auf die Vergangenheit, als auch auf die Gegenwart sollte die Kunst am eigenen Hof die der an anderen Höfen ebenbürtig sein und sie im Idealfall sogar übertreffen. Denn die „*Aemulatio*“ hat, wie Müller und Pfisterer festhalten, zwei Zeitdimensionen: man tut sich gegen die Zeitgenossen hervor und gegen die Vorbilder.¹⁵⁸ Das Mindeste, was Douven und Schoonjans also zu tun hatten war, die Kunst von Peter Paul Rubens auf gleichem Niveau zu imitieren, idealerweise sollten sie sie im Sinne der zeitgenössischen Ästhetik übertreffen. Gleichzeitig standen sie sich bei diesem Vorhaben aber auch gegenseitig als Rivalen gegenüber. Indem beide das gleiche Sujet behandelten, wetteiferten sie miteinander um ihren eigenen Rang am eigenen Hof.

In diesem Sinne waren natürlich auch die französischen Hofmaler, wie Charles Lebrun oder Pierre Mignard, die zahlreiche Reiterbildnisse des Sonnenkönigs Louis XIV. schufen (Abb. Nr. 48 und 49), Vorbilder. Sie prägten den Typus des Feldherrenporträts zu Pferde entscheidend mit und setzten die Maßstäbe auch für Douven und Schoonjans. Allerdings verzichteten sowohl Schoonjans als auch Douven auf ein wesentliches Element, nämlich die mythologischen Figuren, die sowohl bei Mignard, als auch bei Rubens den Herrscher begleiten. Während bei Rubens der Göttervater Zeus mit seinem Adler aus den Wolken herabfährt und seine Blitze gegen die Feinde Ferdinands schleudert, stürzen bei den Pfälzer Hofmalern keine antiken Götter aus den Wolken, um den Kurfürsten im Kampf zu unterstützen. Bereits bei der Werkstattkopie des Bildnisses Ferdinands in der kurfürstlichen Sammlung fehlen sie. Wir erinnern uns, dass André Félibien am Reiterbildnis Louis XIV. von Lebrun gerade diesen Aspekt der Allegorie hervorhob, denn er verbildlicht die fürstliche „*Dignitas*“ und rückt das Porträt in die Sphäre des klassizistischen Historienbildes. Das weder Schoonjans noch Douven diese Elemente verwendeten ist auffallend, da ja Rubens gerade für diese Malweise von den Kunsttheoretikern gelobt wurde. Womöglich geschah dies auf Johann Wilhelms Wunsch, und auch auf seinem eigenen Reiterbildnis wünschte er diese Überhöhung scheinbar nicht. Während Rubens Bildnisse eher in die Richtung der Apotheose gehen, bleiben Douvens und Schoonjans Darstellungen gänzlich irdisch. Was Félibien für das Bildnis des Königs in Anspruch nahm, wurde von Douven auf das Bildnis des Kurfürsten nie angewendet. Wie schon bei den zuvor beschriebenen Staatsporträts liegt die Betonung auf der realen, greifbaren Macht des Fürsten. Johann Wilhelm zeigte sich in seinen Staatsporträts gerne bodenständig und nicht in höhere Sphären entrückt. Möglicherweise ist dies auch ein Ausdruck der trotz allem Selbstbewusstsein der Kurfürsten doch noch vorhandenen Hierarchie. Während Angehörige der Kaiser- oder

¹⁵⁸ Müller / Pfisterer 2011, S. 15.

Königshäuser sich als unmittelbar der göttlichen Sphäre unterstellt zeigten - demnach also niemanden außer Gott über sich hatten - unterstand der Kurfürst immer noch einer irdischen Instanz, nämlich dem Monarchen. In ihren offiziellen Bildnissen übten die Kurfürsten womöglich aus diesem Grund Zurückhaltung, in ihren privaten Räumen jedoch befanden sich auch Porträts, in denen sie sich als Mitglieder des Olymps darstellen ließen, so wie der „große Kurfürst“ Ernst August von Brandenburg (Abb. Nr. 50).

Sein großes Reiterbildnis des Kurfürsten brachte Douven viel Anerkennung ein. Giorgio Maria Rapparini entwarf in seiner Lobschrift auf den Kurfürsten und seine Künstler für die Leistung jedes Hofkünstlers eine Ehrenmedaille. Die Douven gewidmete Medaille zeigt ihn selbst vor der Leinwand, wie er gerade dabei ist, das Reiterbildnis zu malen (Abb. Nr. 51). Es wurde wohl bereits damals als eines seiner Hauptwerke angesehen.

Auch die habsburgisch-spanische Hofkunst durfte im Sinne des Wettstreits von den Düsseldorfer Hofmalern nicht außer Acht gelassen werden. Vor allem deshalb, weil der pfälzische Kurfürst mit dem Kaiserhaus in Wien und dem Königshaus in Madrid verschwägert war, herrschte zwischen den Höfen in Düsseldorf, Wien und Madrid ein reger Austausch und somit auch Konkurrenz. Ein Beispiel für Bezüge zum Werk von Diego Velazques (1599-1660) zeigt ein weiteres Reiterbildnis Johann Wilhelms von Douvens Hand, es befindet sich in Florenz (Abb. Nr. 10). Hier werden Ross und Reiter genau umgekehrt, von hinten gezeigt. Fürst und Pferd sind vom Betrachter abgewandt, hin zu dem Schlachtfeld in der Ebene. Der Fürst blickt über seine linke Schulter zurück zum Betrachter, als wolle er ihn auffordern, ihm in die Schlacht zu folgen. Auch diese Pose gehörte zum gängigen Kanon, sie entspricht beispielsweise genau dem Reiterporträt des Gaspar de Guzmán, Graf von Olivares, des Herzogs von San Lucar, welches Velazques im Jahr 1634 schuf (Abb. Nr. 52). Douvens Reiterporträt scheint den internationalen Test bestanden zu haben, denn der kurpfälzische Oberbaudirektor Nicolas de Pigage wies in seinem Katalog der Düsseldorfer Galerie darauf hin, dass Douven die Komposition wiederverwendete, um ein Reiterbildnis des spanischen Königs Karl von Österreich, des Neffen Johann Wilhelms zu malen. Leider ist auch dieses Bild verschollen.¹⁵⁹ Der Hofsekretär Rapparini verwendete Douvens Bildnis des Kurfürsten als Frontispiz zu seiner Lobschrift auf Johann Wilhelm (Abb. Nr. 53).

¹⁵⁹ Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 3, S. 1 A.

C) Mythologische „Identifikationsporträts“

Es sollen nun drei Bildnisse betrachtet werden, die das Kurfürstenpaar in Kostümen mythologischer Figuren zeigen. Zunächst wenden wir uns einem Gemäldepaar zu, das trotz der fantasievollen Darstellung noch immer eine politische Botschaft enthält. Es zeigt Johann Wilhelm und Anna Maria Luisa als Mars und Minerva (Abb. Nr. 11 A und 11 B). Ursprünglich als Pendants konzipiert, wurden die Bildnisse jedoch bereits zu Lebzeiten des Kurfürsten getrennt. Das Bildnis der Kurfürstin ging nach Florenz, wo man es ab 1713 in den Inventaren des Palazzo Pitti verzeichnet findet, während das Johann Wilhelms in Düsseldorf verblieb und später nach München kam. Leider ist heute nicht mehr nachvollziehbar, warum die Gemälde getrennt wurden.¹⁶⁰

Beide Porträts sind in Profilansicht gehalten, sodass das Paar einander anblickt, wobei der Kopf Johann Wilhelms ganz leicht aus dem Profil gedreht ist, hin zum Betrachter. Die Schultern der Porträtierten hingegen sind so aus der Achse gedreht, dass die Oberkörper in Dreiviertelansicht erscheinen. Beide tragen einen goldenen Helm mit Federschmuck und eine Rüstung mit Umhang. Der Helm Johann Wilhelms hat einen breiten Stirnschutz, einen schwarzen Federbusch und ist mit einem sitzenden Löwen gekrönt. Das Metall ist überzogen von figuralen Schmuckreliefs. Das Relief des Stirnschutzes zeigt eine liegende, geflügelte Sphinx, die vermutlich ein Pendant auf der nicht sichtbaren Seite des Helmes hat, sodass sich ihre Pranken über der Stirn Johann Wilhelms treffen. An der Seite des Helmes wird eine Schlachtszene gezeigt in der eine große Gestalt mit einem Schwert am Boden liegende Feinde erschlägt. Unter dem Helm treten die graugelockten Haare des Fürsten hervor und fallen in den Nacken, wo sie sich mit den schwarzen Federn der Helmzier treffen. Der Helm der Kurfürstin wirkt leichter und eleganter, der Stirnschutz hat eine lange, zugespitzte Form und wird zur Stirn hin abgeschlossen von einem Olivenkranz. Über dem Ohr ist das Metall zu einer großen Schnecke gerollt und im Nacken ist der Helm mit wellenartigen Formen abgeschlossen, der Federbusch besteht aus roten, weißen und schwarzen Federn. Die dicken, schwarzen Locken der Fürstin quellen unter dem Helm hervor und fallen offen in den Nacken. Um die Brust Anna Maria Luisas ist ein blauer Mantel gelegt, der an ihrer linken Schulter von einem bronzenen Löwenkopf gehalten wird. Dieser dient gleichermaßen als Teil der Rüstung als Schulterschutz. Johann Wilhelm hingegen trägt einen roten Mantel mit einer einfachen Schließe, dafür wird auf seiner rechten Schulter die reiche, goldene Verzierung einer römischen Lederrüstung sichtbar.

¹⁶⁰ Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 1, S. 395.

Das dunkelgrüne Leder ist in Streifen übereinandergelegt und mit Gold beschlagen, auf der Schulter schließlich besteht der Panzer völlig aus Metall. Ob auch die Kurfürstin einen Brustpanzer trägt ist durch die starke Nachdunkelung ihres Bildnisses nicht genau zu erkennen. Sichtbar sind nur der goldverzierte Ausschnitt ihres Gewandes und der weiße Saum des Unterkleides. Die Erscheinung des Kurfürsten wirkt insgesamt gröber und aggressiver, er wird mit dunklem Inkarnat dargestellt, mit ernstem Blick und trotzig hervorgeschobenem Kinn. Die Fürstin blickt stolz und mit wachem Blick zu ihrem Ehemann, ihre Haut hat die typische edle Blässe. Beide weisen bereits Zeichen des fortgeschrittenen Alters auf, wenngleich diese bei Johann Wilhelm wesentlich stärker hervortreten.

Bei der Interpretation der Ikonographie ist es wichtig, sich ins Gedächtnis zu rufen, dass es sich um reale Personen handelt, denen Eigenschaften der Götter zugeschrieben werden und nicht um die Götter selbst. Ausgehend von der zuvor umrissenen Aufgabe des mythologischen Porträts, die Tugenden der Dargestellten durch den Vergleich mit den antiken Göttern herauszustellen, lässt sich das Gemäldepaar auf ähnliche Weise interpretieren, wie das zuvor beschriebene Ehebildnis. Erneut werden Johann Wilhelm und Anna Maria Luisa als ideale Beispiele eines Fürsten und seiner Ehefrau dargestellt. Mars, in dessen Kostüm der Kurfürst hier erscheint, verkörperte die männlichen Tugenden der Stärke und der Tapferkeit, als Gott der Kriegskunst stand er für eines der wichtigsten, wenn nicht gar *das* wichtigste der Staatsgeschäfte – die Kriegsführung.¹⁶¹ Somit garantierte derjenige, der mit den Tugenden des Mars gesegnet war, für die Sicherheit und den Erhalt des Staates. Das Dekor am Helm Johann Wilhelms illustriert die Eigenschaften des klugen Kriegsherrn noch einmal genau: auf dem seitlichen Relief erscheint die Schlachtszene, darüber thront der Löwe als Symbol der Stärke und der Tapferkeit. Die beiden Sphinxen hingegen verbildlichen als Mischwesen mit einem Löwenkörper und einem menschlichen Kopf die Verbindung von Stärke und Weisheit, so beschrieb erstmals Clemens von Alexandria die Bedeutung des Fabeltiers.¹⁶² Der ideale Fürst vereinigt also alle Tugenden, nicht aber die negativen Eigenschaften des Gottes Mars in sich, wie etwa den maßlosen Zorn, die Gewalt oder die Zerstörungskraft. Nur dann konnte Mars sich im Einklang mit Minerva befinden, wenn sie ihn nicht in die Schranken weisen musste, denn Minerva wurde als Verteidigerin des Friedens und Schutzpatronin der Künste verehrt.¹⁶³ Darum ist der Helm der Kurfürstin gekrönt mit dem Olivenzweig, dem Symbol des Friedens, während der Löwenkopf an ihrer Schulter ihre Stärke bezeugt. Trat ein besänftigter Gott Mars

¹⁶¹ Hunger 1959, S. 242 f..

¹⁶² Roscher 1992, Band IV, S. 1300, f..

¹⁶³ Hunger 1959, S. 256 f. und 73, ff..

gemeinsam mit Minerva auf, so bedeutete dies Frieden und ein Gedeihen der Künste - war also das Herrscherpaar mit den Tugenden der beiden Götter ausgestattet, gewährleistete dies eine gute Regierung. Auch war Minerva in den antiken Sagen die Beraterin und Unterstützerin vieler Heroen, so wurde sie in der Kunst des Barock häufig als Beraterin oder sogar Erzieherin vieler großer Herrscher dargestellt, als Sinnbild für deren Weise Amtsführung. Douvens Bildnis stellt die Kurfürstin demnach als kluge Beraterin Johann Wilhelms vor.

Wie schon zuvor im Doppelbildnis des thronenden Kurfürstenpaares verbildlicht Douven hier den Idealfall, bei dem das Fürstenpaar durch sich ergänzende Tugenden eine gute und gerechte Regierung führt. Diese Art der Gegenüberstellung von Herrscherpaaren als harmonisches Zusammenwirken zweier gegenpoliger Kräfte ist natürlich ein alter Topos, der bereits im 16. Jahrhundert bekannt war. Er hatte jedoch im 17. Jahrhundert nichts von seiner Aussagekraft verloren, denn er illustriert noch immer die zeitgenössischen Geschlechterrollen von Herrscherpaaren. Die Figuren Mars und Minerva gehörten dabei, neben Venus und Apoll, zu den beliebtesten Identifikationsfiguren von Fürsten und Fürstinnen. Die Kenntnis der entsprechenden Mythologie und deren Darstellungsweise mussten somit zum Standardrepertoire eines jeden Hofmalers gehören. Dies erklärt auch das Vorhandensein von zahlreichen Handbüchern zur antiken Mythologie, wie sie in Italien bereits zur Zeit der Renaissance erschienen. Die drei bedeutendsten und meistgelesenen Mythographen des 16. Jahrhunderts waren Gregorio Giraldi (1479-1550 oder 51), Natale Conti (tätig um 1550) und Vincenzo Cartari (tätig um 1550).¹⁶⁴ Sie bedienten sich der antiken Schriftquellen, griffen aber auch auf mündlich überlieferte Sagen und Erzählungen zurück. Neben neuen Ausgaben der antiken Originaltexte entstanden vermehrt Künstlerhandbücher zur Darstellung antiker Themen, oft in Form von Emblemsammlungen. Ruprecht Pfeiff beschäftigte sich in seiner Schrift zur Figur der Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes ausführlich mit dieser Literaturgattung.¹⁶⁵ Als die humanistische Literatur in den Norden Europas gelangte, wurden Emblemsammlungen auch dort schnell verbreitet, bald verfassten auch deutsche Autoren ähnliche Bücher. Pfeiff nennt als Beispiel etwa den Magdeburger Gelehrte Gabriel Rollenhagen (1583-?), dessen „*Emblematik*“ 1611 in Köln erschien. Auch der Pfalz-Neuburgische Rat Joachim von Sandrarts verfasste mit seiner große „*Ikonomia Deorum*“ von 1680 ein Standardwerk. Bei der Lektüre dieser Handbücher findet man bald die von Douven verwendete Bildsprache wieder. Beispielsweise setzte Conti die Figur der Minerva ausdrücklich in Beziehung zu Herrschern und Feldherren als Symbol der Weisheit des Fürsten im Krieg und

¹⁶⁴ Hunger 1959, S. 60.

¹⁶⁵ Pfeiff 1987, Kapitel II.

bei den Staatsgeschäften.¹⁶⁶ Berühmte Historienmaler wie Rubens und Lebrun stellten Minerva dem regierenden Fürsten als Beraterin und Schutzmacht zur Seite.¹⁶⁷ Deutlicher wird die Übereinstimmung mit Douvens Gemälden in der Emblemik des Gabriel Rollenhagen. Hier werden Mars und Minerva gemeinsam als Personifikationen der Fürstentugenden abgebildet (Abb. Nr. 54). Beide Götter stehen hier einträchtig nebeneinander, die Darstellung wird umrahmt von dem Schriftzug „*Marte et Arte*“ (Krieg und Kunst). Dieses Motto wird im darunter stehenden Schriftzug noch einmal erläutert: „*Sunt duo qui faciunt rex in honore sit ars mars gloria ad arte verrit gloria marte venit.*“ (Zwei sind es, die einem König Ehre bringen: Ruhm kommt von der Kunst, wie vom Krieg).¹⁶⁸ Das beigefügte Motto weist darauf hin, dass ein König Ruhm und Ehre durch Kunst und Krieg gewinnt - also durch Leistung sowohl auf militärischem Gebiet als auch auf dem Gebiet der Kunstförderung. Dieser Anspruch an den Herrscher sowohl ein guter Feldherr als auch ein Kunstfreund zu sein, findet sich in den Beschreibungen legendärer Feldherren wie Alexander dem Großen oder Julius Cäsar. Besonders Alexander, der Schüler des Aristoteles, wird als ein gebildeter Mann und Kunstfreund dargestellt.

Dieses Bild des kunstsinnigen Herrschers nahm auch Johann Wilhelm für sich in Anspruch und ließ sich oft und gern mit den antiken Herrschern vergleichen. Auch in Rapparinis Lobschrift auf den Kurfürsten findet sich dieser Vergleich mit Alexander an vielen Stellen. Beispielsweise schreibt Rapparini gleich zu Beginn über den jungen Johann Wilhelm, der Prinz sei ein Nacheiferer Alexander des Großen gewesen.¹⁶⁹ Diese Analogie zieht sich durch Rapparinis gesamtes Werk, wobei das Verhältnis des Kurfürsten zu seinen Hofkünstlern stets mit dem Verhältnis von Alexander und seinem Hofmaler Apelles verglichen wird. In einigen seiner Medaillen stellt er Johann Wilhelm in antikisierender Rüstung und mit Lorbeerkranz dar (Abb. Nr. 55). Die Medaille Nr. 4 zeigt den Kurfürsten als heroischen Beschützer der Künste (Abb. Nr. 56). So ist es auch nicht verwunderlich, dass die Profildarstellungen der beiden beschriebenen Gemälde von Douven sich an den Münzporträts und Porträtbüsten der antiken Feldherren orientieren. Die Vorbilder hierfür stammen, wie auch die mythologischen Handbücher, aus der italienischen Renaissance. Der Bezug wird deutlich, wenn man beispielsweise ein um 1480 von Andrea del Verrocchio geschaffenes Relief Alexander des Großen betrachtet (Abb. Nr. 57). Auch hier vermischten die Künstler das Thema der

¹⁶⁶ Pfeiff 1987, S. 61, f..

¹⁶⁷ Genaueres zu den einzelnen Darstellungen bei Pfeiff 1987, Kapitel V.2.

¹⁶⁸ Rollenhagen 1611, zitiert nach Pfeiff 1987, S. 67.

¹⁶⁹ Rapparini 1709, zitiert nach Kühn-Steinhausen 1958, S. 13.

Herrscherbüste bereits gern mit der allegorischen Darstellung der antiken Götter und Heroen, so schuf Verrocchio auch Büsten von Mitgliedern der Medici-Familie in dieser Form.¹⁷⁰ Über das Medium der Druckgraphik wanderte die antike Ikonographie durch ganz Europa, denn ebenso wichtig wie die literarische Grundlage war für die Künstler auch die Schulung anhand von vorhandenen antiken Kunstwerken. Schließlich wurde der Typus von den klassizistischen Malern der französischen Akademie im 17. Jahrhundert übernommen, beispielsweise durch Charles Lebrun in den Alexanderporträts Ludwigs XIV.¹⁷¹ Da diese Art von Bildnissen ihre Wurzeln ohnehin im antiken Münzporträt hatten, wurden im 17. Jahrhundert oftmals tatsächlich Münzen oder Medaillen nach der Vorlage der Gemälde geprägt. Möglicherweise war dies auch bei Douvens Gemälden der Fall. Annelise Stemper führt in ihrem Werk zu den Medaillen der Pfalzgrafen bei Rhein ein Stück auf, das das Kurfürstenpaar als Mars und Minerva zeigt (Abb. Nr. 58), allerdings ist nicht geklärt, ob die Medaillen tatsächlich nach der Vorlage von Douvens Bildern entstanden sind. Nach der Titulatur wurde die Medaille zwischen 1708 und 1711 anlässlich der Belehnung mit dem Truchsessenamnt geschnitten, dies würde mit der Datierung der Gemälde auf kurz nach 1700 übereinstimmen. Womöglich diente das Porträt der Kurfürstin als Vorlage für das Stuckrelief im Schlafgemach des Paares im Schloss Bensberg (Abb. Nr. 59).¹⁷²

Neben Rubens war auch Adriaen van der Werff (1659-1722) einer der vom Kurfürsten meist geschätzten Maler. Obwohl van der Werff eher selten Porträts anfertigte und die offiziellen Bildnisse beinahe immer von Douvens Hand stammten, hat auch er ein Bildnispaar von Johann Wilhelm und Anna Maria Luisa angefertigt. Der Kurfürst, der die Malerei van der Werffs so sehr bewunderte, dass er ihm in der Gemäldegalerie beinahe ein ganzes Kabinett widmete, ließ es sich natürlich nicht nehmen, sich und seine Gemahlin von seinem Hofmaler porträtieren zu lassen. Die Bildnisse wurden vom Kurfürsten bereits 1697 in Auftrag gegeben, allerdings erst 1700 geliefert, da van der Werff weiterhin in Rotterdam lebte und nur sporadisch nach Düsseldorf reiste.¹⁷³ Die beiden Gemälde werden heute in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung in München aufbewahrt (Abb. Nr. 60 A und B). Auf den ersten Blick erscheint vieles bekannt, die Figuren werden in ähnlicher Weise wie bei Douven präsentiert, mit den typischen Attributen: Johann Wilhelm in Prunkrüstung, Hermelinmantel und Perücke, eine Hand in die Hüfte gestützt, die andere auf einen Sockel, den Reichsapfel haltend, hinter

¹⁷⁰ Pfeiff 1987, S. 73-77.

¹⁷¹ Mai 1988, S. 66.

¹⁷² Stemper 1997, Band I, S. 409.

¹⁷³ Gaethgens 1987, S. 405, f.

ihm auf einem Tisch das Kissen mit dem Kurhut und eisernen Handschuhen, jedoch fehlt der Kommandostab. Die Kurfürstin erscheint auch hier elegant mit Juwelenschmuck und dem Hermelinumhang, in der rechten Hand ein blühender Olivenzweig, hinter ihr das Orangenbäumchen und die Aussicht in die Parklandschaft mit Zypressen. Auf dem Marmorpeiler, auf dem Johann Wilhelm lehnt, erhebt sich eine antike Säule, daneben folgen ein Vorhang und schließlich ein antikisierendes Wandrelief mit figuralen Szenen. Anna Maria Luisa stützt die linke Hand auf den Rand eines Wandbrunnens, der mit wasserspeienden Fischen geschmückt ist. Das Orangenbäumchen wurzelt in einem Trog aus weißem Marmor, der als Verzierung einen Satyrkopf trägt. Durch diese intensive Verwendung von Architektur im antik-römischen Stil rückt van der Werff seine Bildnisse näher an den Bereich des Historienbildnisses heran, was auch in der Bekleidung des Kurfürstenpaares weitergeführt wird. Besonders stark zu erkennen ist dies im Bildnis der Kurfürstin: sie trägt nicht, wie bei Douven, ein zeitgenössisches Kleid, sondern antik-römisches Gewand und Sandalen, dazu ist die Frisur nicht wie üblich hoch getürmt sondern kompliziert geflochten und mit einem goldenen Kopfschmuck versehen, der in seiner Form an den Helm der Minerva erinnert. Hier handelt es sich schon fast um ein „*portrait historié*“, obwohl nicht ganz klar ist, ob das Kleid der Kurfürstin tatsächlich ein Minerva-Kostüm darstellt. Van der Werff betont ihre italienische Abstammung, indem er sie im Kontrapost stehend, als ein Musterbild klassischer Schönheit zeigt, das an römische Statuen erinnert. Bei Johann Wilhelm ist dieser mythologische Bezug nicht so deutlich zu erkennen wie bei seiner Gemahlin, da er kein antikisierendes Gewand trägt. Die Marssymbolik ist jedoch vorhanden, etwa in einem Detail der Rüstung. In Höhe der Taille ist der Brustpanzer mit einem goldenen Beschlag verziert, der einen Harnisch mit Helm, Schilden und Schwertern zeigt, umgeben von einem Flammenmuster, der Kommandostab und der Degen fehlen jedoch.

Ein weiteres Beispiel für mythologisch gefärbte Bildnisse von Douvens Hand ist das Porträt des jungen Kurfürstenpaares in den Kostümen der mythologischen Jäger Meleager und Atalanta (Abb. Nr. 12). Es lässt sich bereits zu der Gruppe der weniger politischen Bildnisse zählen. Sein Inhalt bezieht sich zwar auf die Eheschließung zwischen Johann Wilhelm und Anna Maria Luisa de' Medici, jedoch liegt der Fokus eher auf der geistigen Beziehung der Eheleute zueinander, als in der Darstellung einer repräsentativen Ehe. Es enthält auch nicht die Tugendpostulate des zuvor beschriebenen Bildpaares, sondern ist mehr eine Poetisierung der geschlossenen Verbindung. Meleager war der Sohn des Oineus, des Königs von Anatolien und der Althaia. Als er das Mannesalter erreicht hatte vergaß sein Vater das Dankopfer an die Göttin

Artemis darzubringen die daraufhin zur Strafe einen wilden Eber schickte, der auf den Fluren Kalydons schrecklich wütete. An der Jagd auf das Untier nahmen die besten Jäger Griechenlands teil, darunter berühmte Helden wie die Dioskuren und Jason sowie die junge arkadische Jägerin Atalanta. Atalanta, die Tochter des Jason und der Klymene, wurde als Kind ausgesetzt und von einer Bärin gesäugt bis Jäger sie fanden und aufzogen. Während der „kaledonischen Jagd“ traf ihr Pfeil den Eber zuerst, sie selbst wird jedoch verletzt. Schließlich tötete Meleager das Tier und schenkte Atalanta seinen Kopf und sein Fell als Beweis seiner Liebe zu ihr.¹⁷⁴ Douven wählte dieses Thema nicht zufällig aus, denn Johann Wilhelm und Anna Maria Luisa teilten die Passion für die Jagd und galten als gute Jäger.¹⁷⁵ So schrieb beispielsweise der französische Gesandte am Hofe von Florenz über die noch unverheiratete Prinzessin: „(...) auch tanzt sie gut, reitet wie ein Mann und ist bei der Jagd so treffsicher, dass sie es mit jedem aufnehmen kann.“¹⁷⁶ Die junge Kurfürstin konnte also bei den häufig stattfindenden und großangelegten Hofjagden durchaus mit ihrem Ehemann mithalten. Die Datierung des Gemäldes um 1691, dem Jahr der Vermählung des Paares, erscheint aufgrund der Jugend beider Dargestellten plausibel. Im Gegensatz zu den strengen Profilporträts des Kurfürstenpaares als Mars und Minerva zeigt Douven nun eine vielfigurige Szene, an der auch überirdische Geschöpfe teilnehmen. Im Zentrum des Bildes steht die Übergabe des Eberkopfes an die Jägerin. Sie sitzt rechts, in ein antikes Gewand gekleidet, dessen weißes, golddurchwirktes Unterkleid die linke Schulter und Brust freilässt. Über den rechten Arm und den Schoß fällt ein blauer Umhang, ein goldener Reif zierte den freien Oberarm. Die Frisur entspricht dem typischen Stil Anna Maria Luisas, die langen schwarzen Locken sind hochgesteckt und mit einem Diadem versehen, ein Zopf fällt in den Nacken. Auch die blasser Haut und das schmucklos präsentierte, glatte Dekolleté gehören dazu. Die Gesichtszüge, speziell die großen dunklen Augen und die ovale Form sind denen der jungen Mediceerin nachempfunden, wenn auch dem klassischen Idealtypus vermischt angeglichen (beispielsweise wurde der leichte Höcker in der Nase der Prinzessin geglättet). Ihr gegenüber steht der ebenfalls junge Meleager, für den Betrachter in Profilansicht, gekleidet in ein dunkelgrünes Wams und einen roten Umhang, seine dunklen Locken werden in der Stirn von einem roten Band gehalten. Milde lächelnd blickt er in Atalantas Gesicht und beugt sich zu ihr, den riesigen Eberkopf in den Händen. Sie hat einen Arm auf die Schnauze des Tieres gelegt und erwidert seinen Blick, wobei ihre Lippen leicht geöffnet erscheinen und sie mit der linken Hand einen Redegestus in

¹⁷⁴ Hunger 1959, S. 71 f. und S. 248 ff.

¹⁷⁵ Kühn-Steinhausen 1958, S. 98, f..

¹⁷⁶ Zitiert nach Baumgärtel 2008, S. 17, siehe auch Kühn-Steinhausen 1939, S. 5.

Meleagers Richtung ausführt. Auch Meleagers Züge geben das Gesicht Johann Wilhelms wieder, versehen mit einigen Korrekturen zur Annäherung an das klassische Idealprofil. Umgeben wird das Liebespaar von einer kleinen Versammlung von Jagdhunden, Dienern und kleinen Putten. So bläst etwa hinter Meleager ein Begleiter ins Horn, während hinter Atalanta eine Dienerin das Geschehen mit einer Geste der Entzückung verfolgt. Zwischen den Knien Meleagers und Atalantas tummeln sich zwei Jagdhunde, die in ihrer Erscheinung wieder den Protagonisten zugeordnet sind: neben Meleager ein schwerer Mastiff, neben Atalanta ein schlanker Windhund. Offenbar von dem Gebell der Hunde verschreckt, drückt sich ein Knabe mit nacktem Oberkörper an die Beine der Dienerin. Obwohl er keine Flügel besitzt, ist er wohl Teil des Puttenreigens, der über Atalanta erscheint. Einer der beiden geflügelten Knaben ist gerade im Begriff, Meleager einen Kranz aus Eichenblättern aufs Haupt zu setzen. Die ganze Schar wirkt, als sei sie nicht von dieser Welt, denn die Begleiterin Atalantas erinnert stark an eine Nymphe der Diana, während der Hornbläser neben Meleager mit seinen groben Zügen einem Faun ähnelt. Gemäß dem Thema wurde die Szene von Douven in einen Wald versetzt, der allerdings im Hintergrund nur angedeutet wird, da das dicht gedrängte Personal die Bildfläche bereits ausfüllt.

Dieses Bildnis des Kurfürstenpaares im Kostüm der mythologischen Jäger ist erneut an Darstellungen von Peter Paul Rubens orientiert, der sich mehrfach mit diesem Thema beschäftigte. Diese Ähnlichkeit stellt auch Bettina Baumgärtel bei ihrer Beschreibung des Gemäldes fest.¹⁷⁷ Die Alte Pinakothek in München beherbergt ein Gemälde von Rubens, das ebenfalls die Übergabe des Eberkopfes an Atalanta darstellt (Abb. Nr. 61). Mimik und Gestik der Figuren bei Douven ähneln der Darstellung von Rubens sehr, besonders der von der Seite heran schreitende Meleager. Allerdings entschied sich Douven für eine kompaktere Darstellung mit mehr Figuren, wodurch die Szene nicht ganz so intim wirkt. Auch diese Variante hatte Rubens schon einmal vorgegeben, wie ein Gemälde im Metropolitan Museum of Art in New York beweist. Hier erscheint auch der Hornbläser, den Douven in seinem Bild übernahm (Abb. Nr. 62). Douvens Gemälde erweist sich als eine Kombination aus beiden Darstellungen. Allerdings ließ Douven ein wesentliches Element aus, das Rubens auf beiden Darstellungen verwendete: die Figur des personifizierten Unheils im Hintergrund, die das Paar bedroht. Schwebt sie im Gemälde in der Alten Pinakothek noch fern in den Wollen, so ist sie in der Variante in New York ganz nahe und bringt die schwarzen Sturmwolken mit in die Szene.

¹⁷⁷ Baumgärtel 2008, S. 26.

Das Erscheinen dieser Figur erklärt sich aus dem weiteren Verlauf der Geschichte von Meleager und Atalanta, nämlich auf den Ereignissen, die nach der Liebesszene erfolgen. Nachdem nämlich Meleager den Eberkopf der Atalanta schenkte, nahmen ihr die an der Jagd beteiligten Onkel die Trophäe wieder weg. Darüber kommt es zum Kampf und Meleager erschlägt die Brüder seiner Mutter. Diese rächt sich an ihrem eigenen Sohn, indem sie einen magischen Holzscheid, der mit Meleagers Leben verknüpft ist, verbrennt. Meleager stirbt daraufhin. In einer anderen Version kommt es zum Krieg zwischen den Heimatstädten Meleagers und der getöteten Onkel, wobei Meleager im Kampf den Tod findet.¹⁷⁸ Somit standen Meleager und Atalanta sinnbildlich für eine Liebe, die von Unheil und Zwietracht überschattet wird. Diesen Aspekt, der eigentlich fest zum Thema gehörte, blendete Douven in seinem Gemälde aus. Dies erklärt sich natürlich daraus, dass es sich bei den Dargestellten eben nicht wirklich um Meleager und Atalanta handelt, sondern um Johann Wilhelm und Anna Maria Luisa in deren Gewändern. Freilich konnte Douven das frischvermählte kurfürstliche Paar nicht als zum Scheitern verurteilt darstellen. Das Kurfürstenpaar sieht auf Douvens Gemälde einer glücklichen Zukunft entgegen – statt der Furie des Unheils schweben die Putten aus den Wolken und krönen Johann Wilhelm mit dem Eichenkranz, dem Zeichen des Triumphes.

Douven benutzte also den klassischen Stoff, um die geistige Verwandtschaft zwischen Johann Wilhelm und seiner Gattin zu verdeutlichen, ihre gemeinsame Leidenschaft und ihre Zuneigung zueinander. Es ging ihm allerdings nicht um eine genaue Wiedergabe der antiken Sage, sondern um das philosophische Bild der geistigen Gemeinschaft und Harmonie. Natürlich haftet dem Bild auch eine gewisse Romantik an, handelt es sich doch schließlich um die Darstellung einer Liebesgeste. Im Hinblick auf die Vermählung des jungen Paares wollte Douven wohl auch den Eindruck vermitteln, dass die Verbindung im Einvernehmen beider Partner geschlossen wurde und zwischen ihnen Sympathie herrschte.

D) „Kostümbildnisse“ und Darstellungen der höfischen Feste

In den vorausgegangenen Analysen wurde bereits deutlich, dass Johann Wilhelm sich um eine Repräsentation bemühte, die der eines souveränen Herrschers nahekam. Um die Glorifizierung

¹⁷⁸ Hunger 1959, S. 248 ff..

des Fürsten vollumfänglich darzustellen galt es aber auch, den ihn umgebenden Hof entsprechend in Szene zu setzen. Die Hofhaltung als unmittelbares Instrument der Prachtentfaltung war untrennbar mit dem öffentlichen Bild des Fürsten verknüpft. Die gewünschte Aura der Macht, die ihn umgeben sollte, zeigte sich hier in besonders wirksamer Weise. Claudia Schnitzer fasste dieses Prinzip der für den Herrscher angemessenen Prachtentfaltung in ihrer Arbeit zur Funktion der höfischen Maskeraden unter dem zeitgenössischen Begriff der „Magnifizenz“ zusammen. Sie hält fest, dass diese Art der Prachtentfaltung keineswegs als lasterhaft galt, sondern von einem Fürsten sogar erwartet wurde, dass er ein angemessenes Maß an Magnifizenz zur Schau stellte: *„Solange es sich um einen standesgemäßen, am decorum orientierten Aufwand handelte, galt die Magnifizenz als Tugend, speziell als Fürstentugend. Sie war notwendige Ergänzung zur vornehmen Abstammung und zum Tugendrepertoire des Herrschers.“*¹⁷⁹ Die am Hof gegebenen Feste waren für das Image des Kurfürsten ein ebenso wichtiger Teil wie die militärische Präsenz, bildeten sie doch ihren ergänzenden Gegenpart im Prinzip von Krieg und Kunst. Hier demonstrierte der Fürst, wie Kunst und Wohlstand unter seiner Herrschaft zur Blüte kommen konnten, sofern Frieden herrschte. Er konnte sich bei diesen Gelegenheiten als feinsinniger Mensch von erlesenem Geschmack darstellen, gewissermaßen als Apoll auf seinem Musenberg. Auch Johann Wilhelm nahm dieses Mittel der Repräsentation vielfach für sich in Anspruch. Verschiedene Zeitzeugen berichteten darüber, wie opulent und kostspielig die Hoffeste in Düsseldorf waren, so berichtet etwa der französische Diplomat J. de Blainville in seinen Reisebeschreibungen über die kurfürstliche Residenz: *„(...) Mit wenigem, alles ist mit gleicher Pracht eingerichtet. Bälle, Opern, Commödien, Musicconcerte, Freudenfeste, alles ist herrlich und alle diese Ergötzlichkeiten genossen wir fast alle Tage während des ganzen Monats, da wir uns hier aufhielten mit.“*¹⁸⁰ Diese höfische Prachtentfaltung hielt Jan Frans Douven in einigen seiner Gemälde fest. Der Palazzo Pitti beherbergt heute vier dieser Darstellungen, die von exzellenter Qualität sind. Sie zeigen das Kurfürstenpaar als Mittelpunkt dieser Festivitäten. Douven griff hierbei auf den Stil der niederländischen Genremalerei zurück und stellte die Festszenen besonders detailreich und kleinteilig dar, auf einem verhältnismäßig kleinen Format von etwa fünfzig zu vierzig Zentimetern. Mindestens vier dieser Stücke waren wohl als zusammengehöriger Zyklus gedacht, möglicherweise auch noch ein weiteres. Bettina Baumgärtel weist darauf hin, dass ähnliche Serien mit „Masquerakleidern“ an vielen deutschen Höfen nachgewiesen sind und nicht in jedem Fall als Dokumente einzelner stattgefunderer

¹⁷⁹ Schnitzer 1999, S. 23, f.

¹⁸⁰ Blainville 1764, S. 72.

Maskeraden verstanden werden dürfen. Vielmehr, so Baumgärtel, zeigen sie die höfischen Ereignisse und das Zeremoniell im Allgemeinen, in einer allegorisch anmutenden Art und Weise.¹⁸¹ Da die Haltung der Figuren stets gleich erscheint, ist es wahrscheinlich, dass das Kurfürstenpaar Douven hier nicht selbst Modell stand. Vielleicht benutzte der Maler sogar lediglich Kleiderpuppen.

Ich beginne die Beschreibungen mit dem Gemälde, das den Auftakt eines großen Hoffestes beschreibt, eine Darstellung des Kurfürstenpaares als Gastleute (Abb. Nr. 13 A), obwohl die gedachte Reihenfolge nicht bekannt ist. Die Szenerie zeigt eines der beliebten Verkleidungsbankette wie sie Claudia Schnitzer in ihrer Arbeit als gängigen Typus des Hoffestes beschreibt und wie sie vom 16. bis ins 18. Jahrhundert hinein üblich waren. Die spezielle Form der Wirtschaft gewann im 17. Jahrhundert verstärkt an Bedeutung.¹⁸² Schnitzer zeichnet den Ablauf einer solchen Wirtschaft anhand zeitgenössischer Dokumente folgendermaßen nach: *„An den Wirtschaften beteiligten sich nur Angehörige der Hofgesellschaft, deren Rollen und Zusammenstellung zu Paaren in der Regel ausgelost wurden. Die Veranstaltung fand meist in den Festräumen des Schlosses statt, das durch ein Wirtschaftsschild als Gaststätte gekennzeichnet wurde. In dieses Wirtshaus kehrten die maskierten Gäste in einem geschlossenen Aufzug, in Gruppen, sogenannten Banden, oder auch paarweise ein. Nach dem gemeinsamen Mahl wurde der Abend mit einem Ball beschlossen. Dabei empfangen und bewirteten im Regelfall der Herrscher und seine Gemahlin als Wirtsleute die geladenen Gäste in dem zum Wirtshaus deklarierten Schloss.“*¹⁸³ Die Tatsache, dass Schnitzer die Tradition der Wirtschaften in erster Linie in den Bereich der Faschingslustbarkeiten einordnet, deckt sich mit der Tradition des Düsseldorfer Hofes, den Karneval ausgiebig zu feiern.¹⁸⁴ Bereits Hermine Kühn-Steinhausen erwähnt, dass das Kurfürstenpaar bei diesen Gelegenheiten als ‚Gastwirt‘ und ‚Wirtin‘ auftrat, die übrigen Gäste entsprechend als Bauern und Gaukler aus allerlei Ländern.¹⁸⁵ So berichtet es auch die Kurfürstin Anna Maria Luisa in ihren Briefen an ihren Onkel Francesco Maria Medici in Florenz.¹⁸⁶ Douvens Gemäldeserie zeigt wohl genau einen solchen Anlass.

Johan Wilhelm und Anna Maria Luisa stehen voller Größe im Vordergrund des Bildes, Johann Wilhelm ist in eine in eine reich verzierte rote Jacke mit weißem Rüschenkragen in Radform

¹⁸¹ Baumgärtel 2008, S. 42.

¹⁸² Schnitzer 1999, S. 61 und S. 196.

¹⁸³ Schnitzer 1999., S. 220, f.

¹⁸⁴ Ebd., S. 223.

¹⁸⁵ Kühn-Steinhausen 1938, S. 72.

¹⁸⁶ Riemenschneider 1972, S. 22.

gekleidet, dazu trägt er rote Kniehosen und Strümpfe, sowie rot-goldene Schuhe. Um die Taille ist eine weiße Schürze aus reicher Spitze gelegt, diese soll ihn als ‚Gastwirt‘ auszeichnen. Seine linke Hand legt er an den Gürtel, an dem ein Schlüsselbund befestigt ist. Auch dieser verweist auf seine Rolle als Hausherr und Herr dieses ‚Gasthofes‘, zu dem das Düsseldorfer Schloss nun geworden ist. Entsprechend seiner bürgerlichen Rolle trägt er nun auch keine lange Perücke, sondern lediglich einfache, kurze Haartracht und einen schwarzen Hut mit Schmuckband. Mit seiner linken Hand weist er hinüber zu seiner Gattin, die ihm gegenübersteht. Auch die Kurfürstin ist gemäß ihrer Rolle kostümiert, sie trägt eine rote Jacke mit weißen Ärmeln und weißem Radkragen, ebenso wie Johann Wilhelm. Ihrem Geschlecht entsprechend liegt darüber ein Mieder, das zur Wespentaille geschnürt wurde. Hinzu kommt ein bunter Rock mit gelbgrünem Streifenmuster und weißen Stickereien. Auch um ihre Hüften sind eine weiße Spitzenschürze und ein Gürtel mit Schlüsselbund als Zeichen der Gastwirtin und Hausherrin gelegt. Anstelle der üblichen hohen Steckfrisur trägt sie nun eine rote Samthaube und einen folkloristisch anmutenden rot-schwarzen Samthut. Während sie mit der rechten Hand ihre Schürze hält, geht ihre linke zu einer großen vergoldeten Kanne, die neben ihr, am rechten Bildrand, auf dem Boden steht. Zwischen den beiden Gastgebern erscheinen wieder die beiden Hunde, die auch schon zuvor Teil der Porträts waren, der schwarze Mastiff und der braungefleckte Spaniel. Obwohl die Kostümierung des Paares sie als Bürgerliche ausweisen soll, sind die Materialien und Verzierungen der Kleidungsstücke natürlich weit davon entfernt. Gold und Edelsteine, sowie die feinste Brüsseler Spitze zieren edle Stoffe wie Samt und Brokat. Hier kommt ein zentrales Mittel der herrschaftlichen Prachtentfaltung bei Hoffesten zur Geltung: Die kostbare Kleidung. Claudia Schnitzer hebt die besondere Bedeutung der prachtvollen Kleidung, sowohl des Fürsten als auch des ihn umgebenden Hofstaates, als Medium der herrschaftlichen Magnifizienz hervor. Wobei natürlich die Ausstattung seiner eigenen Prunkkleidung, im Wert jene der übrigen Hofangehörigen überstieg um die Stellung des Fürsten an der Spitze der höfischen Hierarchie zu verdeutlichen.¹⁸⁷ Dabei lag der eigentliche Ursprung der jeweiligen Tracht meist in der bürgerlichen oder bäuerlichen Kleidungsstradition, das Gewand wurde jedoch aus entsprechend kostbaren Materialien aufwendig hergestellt. Hierin wird der Charakter der Verkleidung deutlich. Denn die Verkleidung, so Schnitzer, erlaubt es *„die magnifike Wirkung der herrscherlichen Kleidung zu übertragen, indem ein rangniedriges Kleid in Entsprechung zur offiziellen Kleidung des Herrschers aus kostbarsten Materialien gefertigt und dadurch aufgewertet wurde.“* Als

¹⁸⁷ Schnitzer 1999, S. 24.

Beispiel für eine solche typische Verkleidung führt sie August den Starken an, der bei der Dresdner Wirtschaft 1725 als Chef der Schäfer auftrat und dessen vermeintliches Schäferhabit aus wertvollen Stoffen mit Edelmetallstickerei, Edelsteinbesatz und Hermelin gefertigt war.¹⁸⁸ Die Gestik der beiden illustriert den Vorgang der offiziellen Eröffnung des Festes durch die Gastgeber. Der „Gastwirt“ gibt seiner Gemahlin scheinbar das Zeichen, „den Ausschank zu eröffnen“, diese weist in Richtung der bereitgestellten, ersten Weinkanne. Die riesige Kanne aus schwerem Metall wird die Kurfürstin freilich nicht selbst anheben, um die eigentliche Bewirtung der Gäste kümmert sich selbstverständlich nach wie vor die Dienerschaft. Dass der Moment für die Eröffnung der Feierlichkeiten gekommen ist zeigt der Blick in die ‚Gaststätte‘, die sich im Raum hinter dem Fürstenpaar öffnet. Das übliche Ensemble aus Pfeiler, Säule und gerafftem Vorhang trennt die vordere Szene von der hinteren. Während diese Barriere-Elemente dunkel und schemenhaft erscheinen, leuchtet dahinter der prächtige, bunte Festsaal hervor. Hier führt Douven dem Betrachter die ganze Pracht der höfischen Karnevalsfeste vor Augen: In dem riesigen Saal stehen die gedeckten Festtafeln bereit, bestückt mit dem kostbaren Tafelsilber, aufwendigem Tischschmuck und vor allem aufwendig drapierten Speisen. Es finden sich ausgestopfte Vögel wie Schwäne und Gänse pyramidenartig arrangierte Lebensmittel und unzählige Platten mit allerlei verschiedenen Gerichten. Um die Tafeln haben sich bereits die kostümierten Gäste eingefunden. Auch die Figuren gestaltete Douven so detailreich und bunt wie die gedeckten Tafeln, die verschiedenen Kostüme von Damen und Herren sind deutlich zu erkennen. Noch hat keiner von ihnen an den Tafeln Platz genommen, alle warten auf die Eröffnung des Festes durch das Kurfürstenpaar. Am imposantesten jedoch erweist sich der geschmückte Festsaal selbst. In einem gewaltigen Bogen sind im wahrsten Sinne des Wortes bis unter die Decke übergroße vergoldete Teller, Kannen und Becher drapiert. Das Ganze wird von zahllosen Kerzenhaltern beleuchtet, hinter denen sogar noch Spiegel angebracht sind, um das Licht zu verteilen. So wird durch die reflektierenden Oberflächen des gigantischen Geschirrs der ganze Saal in ein goldenes Licht getaucht. Solche riesenhaften Schaubuffets konnte Claudia Schnitzer als einen festen Bestandteil der höfischen Festkulisse identifizieren. Die vertikale Aufstellung der „*Bottiglieria*“ hatte ihren Ursprung im 15. Jahrhundert in Frankreich und wurde bald auch an anderen europäischen Höfen Mode. Sie hielt sich in Deutschland länger als in anderen europäischen Ländern. Hier wurde sie im barocken Zeitalter mehr und mehr zur riesenhaften Wandgestaltung.¹⁸⁹ Bei seiner Darstellung des Festsaales hat Douven es mit den Größenverhältnissen wohl etwas übertrieben. Das relativ

¹⁸⁸ Schnitzer 1999, S. 28.

¹⁸⁹ Münzberg 2005, S. 141.

bescheidene Düsseldorfer Stadtschloss verfügte nicht über so gewaltige Säle. Auch bei dem Ensemble auf der rechten Bildhälfte wird dies deutlich. Der große Kamin mit dem schweren Gesims und dem darüber angebrachten großen Spiegel sind sicherlich wirkliche Bestandteile der kostspieligen Ausstattung des Düsseldorfer Schlosses, bei der Größe des goldenen Hauptgesimses und der darauf liegenden Löwen, die eine gewaltige Fürstenkrone tragen, treten jedoch Zweifel auf. Dennoch schuf Douven hier keine reinen Fantasiebilder. Die Gemälde können stellenweise durchaus als authentische Dokumente für das Hofleben in Düsseldorf gelten, denn viele Elemente seiner Darstellungen sind durch Dokumente belegt. So verzeichnen die Inventare des Schlosses etwa die umfangreiche Sammlung an Tafelsilber, ein großes Service kaufte Johann Wilhelm beispielsweise in Paris.¹⁹⁰

Auf den Düsseldorfer Hoffesten wurde stets ausgiebig getanzt und das Kurfürstenpaar wurde für seine Fähigkeiten auf diesem Gebiet sehr gelobt. Anna Maria Luisa studierte selbst Ballette und Aufführungen für die Karnevalsfeste in Düsseldorf ein, bei denen sie sogar selbst auftrat.¹⁹¹ Diesen Aspekt der Hofkultur hielt Douven in einem weiteren Gemälde fest, das sich gemeinsam mit dem zuvor beschriebenen Exemplar in Florenz befindet (Abb. Nr. 13 B). Es trägt den Titel *„Das Kurfürstenpaar beim Tanz im spanischen Kostüm“*. Das Paar ist in der Bewegung dargestellt, es vollführt gerade einen eleganten Tanzschritt. Das Anlegen von Kostümen, die an die Trachten anderer Nationen war im Rahmen der höfischen Karnevalsfeste durchaus üblich. So erscheinen Johann Wilhelm und Anna Maria Luisa hier in Kostümen, die an die spanische Mode des späten 16. Jahrhunderts erinnern.¹⁹² Beide tragen den typischen Schultermantel, Johann Wilhelm trägt auch die Seidenstrümpfe, verzichtete jedoch offenbar auf die ausladenden Hosen, die sogenannten „Heerpauken“. Seine ausladende Kopfbedeckung erinnert jedoch eher an die burgundische Mode. Typisch spanisch sind bei beiden Kostümen die schwarze Farbe und die Halskrausen, sowie die gesteiften Rüschenärmel und die kegelförmig geschnürte Taille der Kurfürstin.¹⁹³ Obwohl auch das Kostüm Anna Maria Luisas recht einfach geschnitten und nur in den Farben Schwarz und Rot gehalten ist, ist es besonders prachtvoll verziert. Der Gürtel und der Brustbesatz ihres Mieders sind mit Gold und besonders großen Rubinen besetzt. Hinzu kommen besonders seltene schwarze Perlen. Ein weiteres Highlight ist ihr kostbarer Kopfschmuck. Ein Netz aus schwarzen Perlen und Rubinen ist in die hohe Steckfrisur eingeflochten, gekrönt von einem kleinen Diadem, ebenfalls aus schwarzen Perlen.

¹⁹⁰ Kühn-Steinhausen 1958, S. 68.

¹⁹¹ Ebd., S. 99. Und 1938, S. 68, f.

¹⁹² Kat.-Mus. Florenz 2006, S. 159.

¹⁹³ Thiel 1980, S. 189-108.

Womöglich übertrieb Douven hier etwas mit der Anzahl der Perlen und Edelsteine, jedoch ist belegt, dass die kostspieligen Roben und der prachtvolle Schmuck der Kurfürstin für Bewunderung unter den weiblichen Gästen sorgten. Giorgio Maria Rapparini beschrieb in einem Brief an die mit ihm befreundete Malerin Rosalba Carriera ein Kostüm der Kurfürstin: Sie sei ganz in schwarz bekleidet gewesen, das Mieder sei mit Perlen und der Rock mit „wie Blitze funkelnenden“ Spangen aus Strass besetzt. Der Unterrock sei aus Goldstoff, verziert mit Einflechtungen aus reinem Gold. Auch ihr Haarschmuck sei aus Gold und Perlen gewesen. Die Robe habe die Gäste so in Erstaunen versetzt, dass viele Damen in die Gemächer der Kurfürstin kamen, um das prachtvolle Gewand anzusehen.¹⁹⁴

Douvens Gemälde zeigt noch einen weiteren wichtigen Aspekt der Düsseldorfer Hofkultur, nämlich die Hofmusik. Auf einer Empore hinter dem Fürstenpaar spielt die Hofkapelle zum Tanz auf. Im Vordergrund stehen die Streicher mit Violinen und Celli, dahinter erscheinen die Bläser. Johann Wilhelm investierte viel Geld in die Düsseldorfer Hofkapelle und holte viele begabte Musiker und Komponisten an den Hof. Zu besonderem Ruhm gelangte der Hofkapellmeister Sebastiano Moratelli (1640-1706). Er war mit der ersten Gattin Johann Wilhelms, der Erzherzogin Anna Maria Josepha, aus Wien nach Düsseldorf gekommen. Moratelli verfasste mehrere Opern und Operetten für den Kurfürsten, darunter die dramatische Oper *„Il fabbro pittore“*, die er eigens für die Karnevalsfeier des Jahres 1695 komponierte. Verfasst hatte das Werk kein anderer als der französische Hofsekretär des Kurfürsten, Giorgio Maria Rapparini. Der Inhalt ist eine neuzeitliche Künstlerlegende. Die siegreiche Malerei wird durch den Künstler Quentin Massys personifiziert.¹⁹⁵ Douven porträtierte auch den gealterten Kapellmeister Moratelli. Sein Porträt zählt zu den realistischsten Bildnissen, die Douven fertigte und wird heute in der Alten Pinakothek in München aufbewahrt (Abb. Nr. 16). Auch die Gesichter der Musiker auf Douvens Darstellung des Kurfürstenpaares beim Tanz sind sehr individuell gestaltet, möglicherweise bildete er hier tatsächlich Mitglieder der Hofkapelle ab. Die Figur der tanzenden Kurfürstin im kostbaren spanischen Kostüm malte Douven noch einmal allein, ohne ihren Ehemann auf einem eigenen Gemälde (Abb. Nr. 13 C). Ihr „Tanzpartner“ ist ihr kleiner Schoßhund, der um sie herumspringt.

Auch das folgende Gemälde zeigt die Kurfürstin allein, erneut als kostümierte Gastgeberin (Abb. Nr. 14). Hier steht sie neben einem prachtvoll gedeckten Tisch. An diesen lädt sie den Betrachter ein, indem sie mit ihrer rechten Hand auf den leeren Stuhl weist, der davor steht.

¹⁹⁴ Kat.-Mus. Florenz 2006, S. 159.

¹⁹⁵ Quaeitzsch: „Augenlust und Herrschaft (..)“ IN: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 1, S. 160, f.

Das rosafarbene Kleid, das sie trägt, erinnert an eine bürgerliche Tracht mit Rock, engem Mieder und weißer Spitzenschürze. Es ist ein quadratischer Ausschnitt aus Spitze aufgenäht, darunter liegt jedoch ein dünner Stoff, der das Kleid bis zum Hals schließt. Um ihren Hals wiederum trägt die Kurfürstin ein einfaches dunkles Tuch. Hinzu kommt wieder eine Kopfhaube und ein weiteres Tuch ist turbanartig über ihre hohe Frisur gelegt. Natürlich ist auch dieses Kostüm mit kostbaren Steinen und Gold reichlich verziert, das Kopftuch wird von einer Spange mit einem großen Rubin zusammengehalten. Von ihrem Gürtel hängt eine Edelsteinkette bis zu ihrem Knie herab, an deren Ende diesmal ein einzelner, großer Goldschlüssel hängt. Der Titel des Gemäldes zeichnet die Robe der Kurfürstin als „teutsches“ Kostüm aus. Der Alte Teutsche war bis ins 18. Jahrhundert eine beliebte Rolle in den Wirtshäusern.¹⁹⁶ Da ein Deutscher sich schlechthin nicht als zeitgenössischer deutscher Landsmann „verkleiden“ konnte, hatte die historische Figur des Alten Teutschen der Repräsentation der eigenen Nation zu dienen. Dass die aus Italien stammende Kurfürstin das deutsche Kostüm bei Hoffesten trug, war möglicherweise auch eine Demonstration der Hinwendung zu ihrem deutschen Gatten.

Der umgebende Raum und die gedeckte Tafel sind diesmal bei weitem nicht so riesig wie auf dem vorangegangenen Gemälde. Das Ambiente wirkt sogar recht intim und erinnert eher an ein Kabinett als an einen Festsaal. Auch die gezeigte Ausstattung ist zwar exquisit aber gering gehalten. Hinter dem gedeckten Tisch steht lediglich ein Kabinettschrank, dieser ist jedoch mit Schnitzereien, Einlegearbeiten und Vergoldungen reich verziert, daneben hängt eine schwere Draperie aus rotem Samt. Die vergleichsweise geringe Dekoration lässt sich erklären, wenn man die Szenerie im Hintergrund genauer betrachtet. Der Innenraum wird nicht durch eine Wand abgeschlossen, sondern durch einen dunklen Vorhang mit Goldrändern. Auch die „Tür“, die den Blick ins Freie erlaubt, besteht gänzlich aus dem schweren Stoff, der „Türsturz“ wird von einer Reihe Stoffzungen mit goldenen Quasten gebildet. Hinter der Kurfürstin befindet sich ein Objekt, das einem leeren Bilderrahmen gleicht, der an Seilen aufgehängt ist. Möglicherweise handelt es sich um einen Spiegel oder ein Zuggewicht, das die Wand aus Stoff bewegen soll. Durch den geöffneten Eingang sieht man die Festgesellschaft, die von einem jungen Pagen mit einer Fackel hineingeführt wird. Hinter den Gästen werden schemenhaft Bäume sichtbar. Dies alles lässt vermuten, dass es sich hier bei der gezeigten Räumlichkeit um ein Festzelt handelt. Die Kurfürstin beschrieb die Festivitäten ausführlich in ihren Briefen, die sie in ihre italienische Heimat sandte. Daraus geht hervor, dass viele der Düsseldorfer Hoffeste

¹⁹⁶ Schnitzer 1999, S. 34.

mit Jagden und Bootsfahrten auf dem Rhein verbunden waren, daher mussten sie oftmals im Freien stattfinden.¹⁹⁷ Es ist durchaus denkbar, dass die Kurfürstin das deutsche Kostüm auch deswegen auswählte, weil der dadurch implizierte Gedanke der Ländlichkeit sich auch gut mit dem Aufenthalt in der Natur verbinden ließ.

Auch das folgende Gemälde, das möglicherweise ebenfalls Teil der Serie ist, illustriert die festliche Jagd als besonderes Vergnügen des Kurfürstenpaares. Es zeigt die Kurfürstin im Jagdkostüm (Abb. Nr. 15). Douven inszenierte die selbstbewusste Jägerin in stolzer Pose - aufrechtstehend in ganzer Figur, den rechten Arm auf eine lange Flinte gestützt, die linke Hand ruht auf der Stirn ihres Jagdhundes. Sie befindet sich am Ufer eines Wildbaches, über einem Wald leuchtet ein dämmeriger Himmel, um sie herum springt eine kleine Meute von Hunden. Die Fürstin wird hier nicht als Teil einer größeren Jagdgesellschaft gezeigt, daher ist es möglich, dass dieses Einzelbildnis nicht von Anfang an als Teil des Zyklus geplant war. Ihr teures Jagdkostüm lässt jedoch die Pracht der Hofjagden erahnen. Schon das dunkle Mieder unter der Jacke zeigt aufwendige Stickereien in Gold und Silber, Halstuch und Ärmel sind aus feinsten Spitze gefertigt. Besonders prachtvoll sind jedoch der Rock und die Jacke, die ganz aus rotem Samt und Goldstoff besteht, genäht in einem vierteiligen Streifenmuster. Das Haar trägt sie hier offen – ein seltener Anblick. Natürlich kam für eine Jagd keine komplizierte Steckfrisur in Frage. Auch das obligatorische Diadem hat sie gegen einen schwarzen Hut mit rotem Federschmuck eingetauscht. Sicherlich wechselte die Kurfürstin bei den tagelangen Festen, bei denen Jagden, Festmähler, Opernaufführungen und Bälle aufeinander folgten, mehrmals am Tag die Garderobe.

Douvens Bildnisse des Kurfürstenpaares vor der Kulisse der höfischen Feste sind ein wichtiger Teil des repräsentativen Bildprogramms, denn sie stellen die Ergänzung zu jenen Staatsbildnissen dar, die den Kurfürsten als militärischen Führer stilisieren. Die kleinformatischen, detailreichen Bilder stellen selbst ein Beispiel für die hohen Stellenwerte der niederländischen Kunsttradition am Düsseldorfer Hof dar. Johann Wilhelm sammelte mit Vorliebe niederländische Feinmalerei, somit ist es sicherlich kein Zufall, dass Douven diese Form wählte. Möglicherweise waren auch diese filigranen Stücke in den Kabinetten des Schlosses ausgestellt, wo ausgewählte Besucher sie aus der Nähe bewundern konnten. Douven konnte hier mit seiner Beobachtungsgabe und seinem handwerklichen Können glänzen, indem er die kostbaren Materialien der Kleidung und der Requisiten detailgetreu wiedergab. Der

¹⁹⁷ Kühn-Steinhausen 1938.

dokumentarische Aspekt dieser Gemälde ist insofern entscheidend, dass diese dem Betrachter die Pracht der höfischen Feste auch dann vor Augen führen konnten, wenn er selbst nicht daran teilnahm. Die repräsentative Wirkung der Hoffeste konnte auf diese Weise in einem flexibleren Medium transportiert werden, unabhängig von Zeit und Ort der eigentlichen Veranstaltungen. Douvens Aufgabe war es dabei, das Fürstenpaar als Quelle und Zentrum, dieser *Magnifizenz* in Szenen zu setzten.

Das Witwenporträt der Kurfürstin Anna Maria Luisa

Das letzte hochoffizielle Staatsbildnis, das Jan Frans Douven von Johann Wilhelm anfertigte, war das Totenporträt des Kurfürsten. Wie die Geburt war auch der Tod eines Fürsten gewissermaßen ein Staatsakt, der mit ausführlichem Zeremoniell begangen wurde. Das Abnehmen von Totenmasken und das Porträtieren des aufgebahrten Leichnams waren im 17. Jahrhundert fester Bestandteil dessen. Der Fürst, im vollen Ornat auf dem geschmückten Totenbett, stand seinem Hofmaler ein letztes Mal Porträt. Die Imagepflege hörte mit dem Tod des Fürsten nicht auf, im Gegenteil galt die Art und Weise des Ablebens als letzte Möglichkeit, noch einmal Würde zu beweisen. Dass ein Totenporträt Johann Wilhelms existiert, und dass Douven höchstwahrscheinlich sein Schöpfer war ist nur insofern belegt, als ein solches Gemälde auf einem anderen Bildnis erscheint, nämlich auf dem Witwenporträt der Anna Maria Luisa de' Medici. Das Totenporträt selbst ist leider verschollen. Das Witwenbildnis hingegen gelangte auf Umwegen nach Pisa, wo es heute im Museo di Palazzo Reale aufbewahrt wird (Abb. Nr. 17). Eine Kopie des Bildes von Michael Posner (Abb. Nr. 63) gefiel der Kurfürstin offenbar so gut, dass sie das Bild ebenfalls mit nach Florenz nahm. Dorthin kehrte sie als Witwe zurück und bezog ihre Wohnstatt im Palazzo Pitti. Auch das Witwenporträt hatte seinen Platz in der Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts und stellte ebenfalls eine wichtige Form des Staatsporträts dar. Immerhin trat auch die Fürstin mit dem Ableben ihres Mannes in einen neuen Stand ein, ähnlich wie bei ihrer Eheschließung. Zudem sollte dem Volk vorgeführt werden, dass die verwitwete Ehefrau sich angemessen verhielt und ihrer christlichen Pflicht nachkam. Auf Douvens Bildnis steht die Kurfürstin in der Bildmitte an einem Tisch, auf den sie ihre linke Hand stützt; hinter ihr ein Stuhl, von dem sie sich offenbar gerade erhoben hat. Auf dem Tisch, der mit einer schweren Brokatdecke bedeckt ist, liegt ein aufgeschlagenes Buch, in dem die

Fürstin offenbar eben noch gelesen hat, womöglich handelt es sich um eine Bibel. Hinter diesem Buch, in der Mitte des Tisches, steht eine kleine, prachtvoll verzierte Standuhr mit rechteckigem Kasten. Sie zeigt die Zeit von kurz nach sieben Uhr an. Die Kurfürstin trägt ihr Witwenkleid, traditionell ein einfaches, schwarzes Kleid mit langen Ärmeln und hochgeschlossenem Kragen. Dazu eine schwarze Haube, die ihr Haar gänzlich mit einem langen Schleier verbirgt. Der einzige Schmuck, den sie trägt, sind eine Brosche mit einem eingefassten Kreuz und ein dezenter Ring am kleinen Finger der linken Hand. Sie wendet Körper und Blick zwar dem Betrachter zu, weist aber mit dem ausgestreckten Zeigefinger ihrer rechten Hand auf die Wand neben sich, wo das Totenporträt ihres Ehemannes aufgehängt ist. Es zeigt Johann Wilhelm auf dem Totenbett liegend, gekleidet in seinem Kurfürstenornat, mit weißen Handschuhen, dem Kurhut und Perücke. Auf der Brust liegen die Collane vom Orden des Goldenen Vlieses und des Hubertusordens, in den gefalteten Händen liegt ein Rosenkranz. Links und rechts neben dem Leichnam liegen zwei rote Präsentationskissen, auf dem zur Rechten Johann Wilhelms liegt der Reichsapfel, auf dem zur Linken das Zeremonialschwert mit dem Löwenkopf am Knauf, sowie die goldenen Schwertscheide. Im Hintergrund ist neben den Knien des Fürsten ein Kruzifix aufgestellt. Das Totenporträt ist in einen schwarzen Rahmen mit Goldverzierung gefasst, auf dessen linke, obere Ecke ein Vorhang fällt, dessen Kordeln über dem Gemälde befestigt sind. Offenbar dient er dazu, das Gemälde bei Bedarf zu verhängen. Auch links neben dem Totenbildnis, also rechts hinter der Kurfürstin, fällt aus einem Baldachin ein großer Vorhang herab. Dieser ist nicht mehr von Kordeln gerafft und verbirgt nun etwas hinter sich, möglicherweise den Thronstuhl des Kurfürsten oder ein Porträt, das ihn als Lebenden zeigte. Das gesamte Bild ist in Grautönen gehalten, die einzigen Farbflecke sind das Totenporträt und die kleine Standuhr. Aus dem grau-schwarzen Ensemble leuchten das rote Ornat Johann Wilhelms und die Repräsentationskissen hervor, was noch verstärkt wird durch die Tatsache, dass auch das Totenbett selbst in schwarz gehalten ist. Den Übergang in den grautonigen Raum bilden die Goldtöne im Bilderrahmen und die Goldverzierung der davor stehenden Uhr.

Douvens Witwenbildnis der Kurfürstin Anna Maria Luisa bringt in seiner Eigenschaft als Staatsbildnis zunächst die wesentlichen politischen Ereignisse zum Ausdruck. Zum einen dokumentiert es den Tod des Kurfürsten, zum anderen illustriert es die neue Stellung der Fürstin, sowie die nun anstehende Staatstrauer. Das Vorhandensein des Totenporträts zeigt das Ereignis des Versterbens des Fürsten an, die kleine Uhr darunter zeigt sogar die genaue Sterbezeit, nämlich kurz nach sieben Uhr morgens. Dies deckt sich mit dem Bericht des

Hofarztes, Johann Wilhelm sei etwa zwei Stunden nach Sonnenaufgang verstorben.¹⁹⁸ Da es sich um einen Sommertag (Montag, den 8. Juli 1716) handelte, an dem die Sonne etwa gegen fünf Uhr aufging, ist der Sterbezeitpunkt auf sieben Uhr morgens zu schätzen. Da das Totenbildnis nicht nur vorhanden, sondern auch aufgehängt ist, ist es nun Zeit für die öffentliche Staatstrauer. Es ist Zeit, dem aufgebahrten Leichnam die letzten Ehren zu erweisen. Das an die Wand gehängte Bildnis korrespondiert dabei mit dem verhängten Thronbaldachin. Das Verhängen bestimmter Gegenstände, vor allem an öffentlichen Stätten wie dem Audienzsaal, dürfte auch in Düsseldorf zum Trauerzeremoniell gehört haben. Auch die Kurfürstin tut ihre Pflicht, indem sie vor dem Totenbildnis ihres Mannes für seine Seele betet. Gemäß ihrem neuen Stand und als Zeichen der Trauer trägt sie das schlichte Witwenkleid und den Schleier, der ihr Haar verhüllt, ihren prachtvollen Schmuck hat sie abgelegt. Das traditionelle Bild der tugendhaften Witwe, die sich ins Gebet und die Askese zurückzieht, wird hier von Douven am Beispiel der Kurfürstin illustriert. Dementsprechend ist auch aus dem sie umgebenden Raum jeglicher Zierrat verschwunden, alles ist so einfach gestaltet wie nur möglich. Nicht einmal ein Teppich ist vorhanden, die Wand erscheint kahl bis auf das Totenporträt. Diese Kargheit ist Teil des intellektuellen Inhaltes, den Douven dem Gemälde verlieh, ein Bestandteil des Vanitas-Gedankens. Das Verschwinden jeglicher irdischer Pracht erinnert an die Vergänglichkeit aller irdischen Dinge, vor allem des menschlichen Körpers, die „*Conditio Humana*“ hat sich erfüllt, davon ist auch der Fürst nicht ausgenommen.

Doch es ist nicht alles von der Person des Kurfürsten mit seinem irdischen Leib verschwunden, auch in Douvens Sterbeporträt wird dies angezeigt. Während nämlich der Raum um die Kurfürstin in leblosem Grau erscheint, verweist sie mit der Hand auf den einzigen Farbfleck im ganzen Gemälde, nämlich das leuchtendrote Ornat des Kurfürsten, das er auf seinem Totenbildnis trägt. An dieser Stelle müssen wir uns wieder die Theorie von den zwei Körpern des Königs in Erinnerung rufen. Demnach verstirbt zwar der irdische Leib eines Fürsten, seine „*Dignitas*“, also die ihm verliehenen Würde, ist unsterblich. Der „*politische Körper*“ des Fürsten, in Johann Wilhelms Falle also das Kurfürstenamt als Teil des Regierungssystems, bleibt bestehen. Diese Philosophie verbildlicht Douven durch den Gebrauch der Farbe. So gehört alles, was in der Farbe Grau gehalten ist, zum Vergänglichen, zum Irdisch-Materiellen: der Raum, die weltlichen Besitztümer, ja, sogar die hinterbliebene Kurfürstin. Die transzendentalen Werte der „*Dignitas*“ hingegen werden dargestellt durch die farbig gestalteten Insignien seiner Würde und seines Ruhmes, nämlich das Amtsortat des Kurfürsten

¹⁹⁸ Kühn-Steinhausen 1958, S. 121, f..

und die Objekte auf den Repräsentationskissen. Das Totenporträt zeigt den leblosen menschlichen Körper, aber auch den lebendigen politischen Körper des Fürsten, sein lebendiges Vermächtnis. Die herrschaftlichen Farben Rot und Gold dürfen daher als einzige im Gemälde glänzen, als Symbol für das Ewige. Sogar die Uhr, eigentlich das Sinnbild der vergehenden Zeit wird von Gold geschmückt – ein Nebeneinander von Vergänglichkeit und Ewigkeit. Bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass auch die Schließen des auf dem Tisch liegenden Buches golden und rot verziert sind, ebenso sind die Ränder der Seiten vergoldet. Da es sich bei diesem Buch höchstwahrscheinlich um eine Bibel oder ein christliches Gebetbuch handelt, verweist der Goldschmuck auf dasjenige, was ein Weiterleben der Seele nach dem Tod überhaupt erst ermöglicht: den christlichen Glauben des Kurfürsten. Das Kruzifix, das im Totenporträt neben dem Leichnam aufgestellt ist, versichert dem Betrachter, dass hier ein gläubiger Christ einen würdigen Tod gestorben ist. Er hat die Sakramente erhalten, die Beichte abgelegt und nun sieht er der Aufnahme ins Himmelreich entgegen. Diese Botschaften der Dualität finden besondere Betonung durch die Darstellung eines Bildes im Bild. Der Leichnam wird zwar gezeigt, jedoch nur auf einer weiter entfernten Realitätsebene. Auf diese Weise verdeutlicht Douven dem Betrachter noch einmal, dass die Person des Kurfürsten nun nur noch auf einer geistigen Ebene existiert und nur noch die Kunst kann ihn von jetzt an für seine Hinterbliebenen sichtbar machen. Diese Rolle der Kunst, vornehmlich des Porträts als ein Memoriam, kommt noch viel deutlicher in einem anderen Werk Douvens zum Tragen, nämlich in einem posthum entstandenen Porträt Johann Wilhelms, welches anschließend behandelt werden soll. Das komplexe intellektuelle Programm im Witwenbildnis der Kurfürstin zeigt noch einmal Douvens Versiertheit in der zeitgenössischen Theologie und Kunsttheorie, sowie sein Talent zu deren Umsetzung.

„Memoria“: Ein Erinnerungsporträt von Jan Frans Douven

Ein posthumes Bildnis des Kurfürsten reiste nicht mit der verwitweten Kurfürstin nach Florenz, sondern befindet sich heute im Stadtmuseum in Düsseldorf und ist dauerhafter Teil der Ausstellung (Abb. Nr. 18). Es unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von den bisher beschriebenen Staatsporträts. Schon die Position des porträtierten Johann Wilhelm unterscheidet sich deutlich von den bisher beschriebenen Bildnissen. Das Gemälde zeigt den

Kurfürsten als Brustbildnis und in der „*en face –Ansicht*“, dem Betrachter direkt zugewandt. Zwar ist der Oberkörper leicht nach links aus der Achse gedreht, dies fällt aber kaum ins Gewicht. Johann Wilhelm trägt den roten Kurfürstenmantel mit dem breiten Hermelinkragen, ein weißes Halstuch, die Allongeperücke und die Collane mit dem goldenen Vlies. Durch den fließenden Übergang der langen Perücke zu dem mächtigen Fellkragen bilden Oberkörper und Kopf die Silhouette eines Dreiecks, dessen Basis der untere Bildrand ist, wobei die Mittelachse auch genau der des Bildfeldes entspricht. Sie verläuft exakt durch den Scheitel der Perücke und durch die Nase des Kurfürsten. Diese geometrische Komposition wird betont durch einen völlig leeren, grautonigen Hintergrund, der zur linken Bildhälfte hin dunkel verschattet, zur rechten Bildhälfte hin jedoch leicht beleuchtet erscheint. Auf der beleuchteten Seite wirft der Kopf Johann Wilhelms einen Schatten, sodass ein räumlicher Eindruck entsteht. Dieser plastische Effekt wird noch dadurch verstärkt, dass sich die Beleuchtungssituation auf dem Körper des Fürsten genau umgekehrt verhält, er wird von links beleuchtet und auf der rechten Bildhälfte tritt seine Schulter im Schatten zurück. Besonders interessant an dieser speziellen Komposition ist der untere Bildabschluss, hier wird der Körper des Kurfürsten beschnitten von einem breiten, braunen Streifen, der eine Inschrift in schwarzen Buchstaben trägt:

„ JOHANNES WILHELMUS ELECTOR ET ARCHIDAPIFER NATUS 1658
DENATUS 1716 NIL SIMILE EST VISUM NAM VIVUM REDDIT IMAGO
DOUVEN PINXIT 1716“

(Johann Wilhelm, Kurfürst und Erztruchsess, geboren 1658, gestorben 1716. Nichts Vergleichbares ist gesehen worden, denn als Lebenden gibt ihn das Bild zurück.

Douven hat es 1716 gemalt).

Da es keine genaueren Materialbefunde gibt ist nicht sicher, ob diese Inschrift von Douven selbst stammt oder ob sie später hinzugefügt wurde. Sollte jedoch tatsächlich der Maler selbst der Urheber sein, macht dies das Bild noch wesentlich interessanter. Das Bildnis sticht auch in der Hinsicht heraus, dass es eines der naturalistischsten Porträts Douvens ist. Auf keinem der offiziellen Staatsporträts finden sich so detaillierte Darstellungen von Haut, Haar und Physiognomie. Das Inkarnat ist sehr detailliert und realistisch dargestellt, es finden sich Bartstoppeln, Falten und Hautunreinheiten. Auch zeigt Douven hier die körperlichen Anzeichen von Krankheit und Erschöpfung des Fürsten, so sind beispielsweise deutliche graue Schatten unter den Augen zu erkennen, besonders unter Johann Wilhelms rechtem Auge. Auch ist das Auge wässrig, die Pupille ist getrübt und scheint leicht nach rechts abgelenkt zu sein.

Hier zeigen sich die Folgen der Schlaganfälle, die der Kurfürst in seinen letzten Lebensjahren erlitt. Auch sonst ist die ganze Gesichtsfarbe eher blass und gräulich, die Augen wirken geschwollen und müde, die Augenbrauen fallen herunter und sind in der Stirn in erkennbaren Falten zusammengezogen.

Diese besonders realistische Darstellungsweise des Porträts und die spezielle Bildkomposition erinnern weniger an das Vorbild der französischen Hofkunst, sondern verweisen auf Douvens eigene Wurzeln, nämlich die altniederländische Malerei, speziell auf Jan van Eyck (1330-1441). Der hohe Grad an Naturalismus und das Schema des Erinnerungsbildes mit beigefügter Inschrift erschien bereits um 1400 in van Eycks berühmten „*Leal Souvenir*“ (Abb. Nr. 64). Da es sich auch bei dem Porträt Johann Wilhelms um ein Erinnerungsbildnis handelt, ist diese Übereinstimmung sicher nicht zufällig. Im Zentrum steht die Erinnerung, das Gedenken an eine bestimmte Person, die nicht mehr körperlich existiert, sondern eben nur noch als Abbild. Auch von der Person des Kurfürsten Johann Wilhelm blieben nun nur noch Bilder auf den Leinwänden seines Porträtisten Douven. Das Porträt hat somit, wie Christina Posselt es formuliert, „*Anteil an der gesellschaftlichen Konstruktion von Erinnerung.*“¹⁹⁹ Der Topos vom Maler als Schöpfer einer lebendigen Erinnerung ist ebenso alt wie die Porträtmalerei selbst und war auch im 16. und 17. Jahrhundert Gegenstand der Kunsttheorie. Der Naturalismus in der Darstellung wurde dabei zu einem wesentlichen Thema. Louis Marin zitiert in diesem Zusammenhang Leon Battista Alberti, der die Malerei zu einem Medium mit göttlicher Kraft, erhob. Denn sie sei in der Lage, den Lebenden die Toten so vor Augen zu führen, wie sie zu Lebzeiten wirklich waren, im zweiten Buch seiner Abhandlung zur Malkunst schrieb er: „*Die Malerei birgt in sich eine göttliche Kraft (in se vim admodum divinam habet) und leistet nicht nur, was man der Freundschaft nachsagt, die abwesende Menschen gegenwärtig macht; vielmehr lässt sie die Verstorbenen nach vielen Jahrhunderten noch wie lebend erscheinen (defuntus longa post saecula vivibus exhibeat), so dass sie mit großer Bewunderung für den Künstler und mit viel Genuss wiedererkannt werden.*“²⁰⁰ Die Malerei ist demnach in der Lage, einen besonderen Realismus zu erzeugen, der den Anschein von Lebendigkeit erweckt. Diese Leistung nimmt die Inschrift unter dem Bildnis des Johann Wilhelms nun auch für Douven in Anspruch: „*(...) Nichts Vergleichbares ist gesehen worden, denn als Lebenden gibt ihn das Bild zurück. Douven hat es gemalt*“.

Die lebendige, naturnahe Darstellung des verstorbenen Fürsten erscheint insofern paradox, dass es ja gerade nicht sein physischer Körper war, der Bestand hatte, sondern das Vermächtnis

¹⁹⁹ Posselt 2013, S. 90.

²⁰⁰ Alberti 1436, zitiert nach Marin 2006, S. 16.

seiner Regierungszeit. Insofern wäre es nur logisch gewesen, wenn sich Douven hier nicht auf eine lebendig wirkende Physis, sondern auf das Sichtbarmachen der „*Dignitas*“, der zeitlosen herrschaftlichen Würde des Fürsten konzentriert hätte. Nach seinem Tod existierte der Fürst ja nicht mehr als menschliches Wesen, sondern gewissermaßen nur noch in Form seines idealen politischen und sakramentalen Körpers. Doch Douven reduzierte in diesem Bildnis den üblichen Zeichenapparat auf ein Minimum und verzichtete auf jegliches glorifizierendes Dekor. Lediglich der Hermelinkragen, die hohe Perücke und die Collane des Ordens vom Goldenen Vlies sind davon übriggeblieben. Auch bemühte er sich nicht um eine starke Idealisierung der physischen Erscheinung Johann Wilhelms, sondern fügte seiner Darstellung die körperlichen Anzeichen von Schwächung hinzu. Der Aspekt, den Douven stattdessen ins Zentrum seines Werkes rückt, ist der individuelle, persönliche Charakter des Kurfürsten. Diesen verbildlicht er vor allem durch die Ausführung des Gesichts. Der Zeitgenosse Giorgio Maria Rapparini lobt Douven als einen Maler, der durch ein genaues Studium der Natur besonders realistische Bildnisse schuf, jedoch auch in der Lage war, die geistigen Qualitäten des Abgebildeten darzustellen. Rapparini schrieb über Douvens Arbeit: *“Er hält sich lange Zeit damit auf, viele feine Werke nach der Natur zu machen. In einem genauen Portrait kopierte er die Gedanken und die Absicht seines Vorbildes und bei genauerer Betrachtung ist Alles in einem Gesicht.”*²⁰¹ Folgt man Rapparinis Forderung nach genauerer Betrachtung und versucht, die Gedanken und Absichten Johann Wilhelms aus dessen Gesicht zu lesen, so kann Douvens Werk folgendes Bild seines Charakters vermitteln: Die sichtbaren Zeichen der Erschöpfung zeugen von der Bürde der Verantwortung, die der Fürst ein Leben lang getragen hat, diese Last ist noch immer im Bild präsent durch den wuchtig und schwer wirkenden Hermelinkragen und die Perücke. Das Pflichtbewusstsein und die Duldsamkeit Johann Wilhelms werden dadurch hervorgehoben. In den Falten der Stirn und der Stellung der Augenbrauen, die zusammengeschoben sind und zugleich auf die Augenlider herabsinken, spiegelt sich ein gewisser Ausdruck des Leidens. Dennoch ist die Haltung des Oberkörpers und des Kopfes aufrecht, die große Bürde wird also noch immer mit der angemessenen Würde getragen. Der Blick scheint kaum fokussiert, was den Fürsten geistig bereits etwas entrückt wirken lässt, und die Mundwinkel haben im Vergleich zu den früheren Bildnissen an Spannung verloren, so wirkt der Gesichtsausdruck zwar erschöpft aber freundlich. Er lässt auf ein mildes und besonnenes Gemüt schließen, das jedoch nicht mehr über die Energie und Leidenschaft der Jugend verfügt.

²⁰¹ Rapparini 1709, zitiert nach Kühn-Steinhausen (Hrsg.) 1985, S. 80.

Douven legte also den Fokus auf die Verbildlichung der charakterlichen Anlagen Johann Wilhelms und die geistige Haltung des Fürsten am Ende seines Lebens und seiner Regierungszeit. Es war durchaus nicht unangemessen, dass er dabei auch von der üblichen Form des opulenten Staatsbildnisses abrückte, denn das Prinzip des Herrscherlobes wird auch in dieser reduzierten Darstellung weiterhin umgesetzt. Die vielen Zeichen der verschiedenen Ämter verschwinden deshalb aus der posthumen Darstellung, weil Johann Wilhelm sie im Tod nicht behalten konnte, sie gingen nun auf eine andere Person über. Die transzendente fürstliche *Dignitas* wird nun in einer bildlich reduzierten aber dadurch auch in ihrem philosophischen Sinne konzentrierten Form gezeigt. Der Hermelinkragen, die Collane und die Perücke kennzeichnen Johann Wilhelm als die Person von hohem Stand, die er war. Gleichzeitig bilden sie den Rahmen für sein Gesicht, das individuelle Zentrum, in dem die gottgegebenen Eigenschaften seines Charakters zum Ausdruck kommen. Diese geistigen Eigenschaften sind es, die ihn als Individuum zum würdigen Vertreter dieses Standes machen. Somit wird hier betont, dass die herrschaftliche Würde sich quasi naturgemäß mit einem edlen Charakter verbindet und nur ein Mensch, der einen solchen Charakter besitzt, dazu in der Lage ist, die mit der Würde verbundene Bürde zu tragen und seine Pflichten zu erfüllen.

Zusammenfassung

Nach den vorangegangenen Bildanalysen lässt sich also zunächst festhalten, dass das von Johann Wilhelm gewollte öffentliche Bild seiner Person von zwei wesentlichen Inhalten geprägt war: der Rolle des souveränen Herrschers und der des intellektuellen Kunstmäzens. Diese beiden Hauptinhalte, scheinen für sich genommen recht topisch und trafen in der Tat auf zahlreiche Fürsten zu. Es war jedoch notwendig, solche häufig verwendeten Topoi zu zeigen, um Johann Wilhelm bildlich auf eine Stufe mit den europäischen Monarchen zu stellen. Der reale Fürst sollte sowohl dynastisch als auch politisch als der einzig legitime Herrscher erscheinen, der aber auch durch seine gottgegebenen Fähigkeiten und seinen tugendhaften Charakter auf natürliche Weise für diese Aufgabe geeignet war. Ebenso sollte seine Ehe als standesgemäß und gottgewollt erscheinen. Die Kurfürstin musste als ideale Gefährtin und Unterstützerin des Fürsten in Szene gesetzt werden. Gleichzeitig jedoch sollte eben nicht nur ein typisiertes Herrscherbild vermittelt werden, das den Kurfürsten Johann Wilhelm als „Einen

von Vielen‘ in eine anonyme Masse von Fürsten einreihete, sondern vor allem dessen individuelle Herrschaft verbildlichen. Darum hatte Douven auch die spezielle Ikonographie zu berücksichtigen, um den universellen Fürstentugenden die speziellen Aspekte hinzuzufügen, die sich auf das Haus Wittelsbach, das Reichsfürstentum und die Pfälzische Kur bezogen. Dieses sorgfältig komponierte Bild musste so nachdrücklich wie möglich in das Bewusstsein der Untertanen als auch der herrschaftlichen Konkurrenz eingeprägt werden. Außerdem sollte es möglichst unverfälscht verbreitet werden und über den Tod des Fürsten hinaus Bestand haben. Es musste ihn als gegenwärtigen Herrscher zeigen, aber auch im überzeitlichen Rahmen, als zukünftige historische Persönlichkeit. Denjenigen, denen es vergönnt war, auch die weniger offiziellen Porträts des Kurfürsten und seiner Gemahlin zu betrachten, bot sich ein facettenreicheres, wenn auch ebenso idealisiertes Bild seiner Person. Dennoch waren auch diese tieferen Einblicke genau auf das gewünschte Image abgestimmt und schmückten es lediglich in poetischer Weise aus. Sie sollten die persönlichen Interessen und Begabungen Johann Wilhelms zum Ausdruck bringen, wie etwa sein Talent für die Jagd und den Tanz oder die Vorliebe für den Karneval. Für den weltgewandten und modeinteressierten Betrachter entfaltete Douven hier die ganze Pracht des Hofes und fügte dem Image des Herrscherpaares den gewissen „Glamour“ hinzu. Neben der bereits erläuterten Ikonographie trug auch Douvens Personalstil erheblich zur Darstellung der individuellen Herrschaft Johann Wilhelms bei. Teich-Balgheim schrieb 1938 zu Douvens Arbeit als Hofmaler: „*Douven war der Schöpfer des Jan Wellem unserer Vorstellung, wie etwa Menzel der Schöpfer des „Alten Fritz“ ist, wie wir ihn heute kennen.*“²⁰² Mit dieser Aussage fasste Teich-Balgheim die Leistung Douvens treffend zusammen. Da nämlich Douven beinahe alle offiziellen Porträts des Kurfürstenpaares anfertigte, verbanden die Rezipienten mit den Bildnissen automatisch Douvens Stil, erwarteten ihn möglicherweise sogar. Gerade die Bildnisse mit einem besonderen historischen Hintergrund präsentierten natürlich auch stets Douvens höchste Meisterschaft. Der Personalstil des Hofporträtisten wurde also gleichsam zum Erkennungsmerkmal für ein authentisches Fürstenbildnis. Wer ein authentisches Porträt des Fürstenpaares haben wollte, der kaufte eines von Douven - oder zumindest eine Kopie. Die Bedeutung des Personalstils für das öffentliche Image des Fürsten zeigt wiederum, wie wichtig die Auswahl des fürstlichen Bildnismalers war. Johann Wilhelm wählte nicht ohne Grund den Flamen Douven, dessen Malerei sich an Rubens, van Dyck und Douffet orientierte, um sein öffentliches Bild zu gestalten. Er wählte somit einen Maler, der imstande war, auf hohem Niveau die Tradition der niederländisch geprägten

²⁰² Teich-Balgheim 1938, S. 12

höfischen Malerei zu pflegen. Diese galt im nördlichen Europa noch immer als führend und hatte an den Höfen der Herzöge von Jülich und Berg stets Bestand gehabt. Die Hinwendung zur niederländischen Kunst und die Tatsache, dass sich alle Herzöge von Jülich und Berg bevorzugt von Niederländern porträtieren ließen, hatte eine identitätsstiftende Wirkung. Namhafte Niederländer für den Hof zu verpflichten war ebenso Gusto in der Familie Johann Wilhelms. Für seinen Großvater, Wolfgang Wilhelm (1578-1653), hatte der große Antonys van Dyck gearbeitet, er schuf unter anderem das Porträt des Herzogs mit seiner Lieblingsdogge (Abb. Nr. 67). Auch ließen die Herzöge ihre Hofmaler bevorzugt in den Niederlanden ausbilden. Beispielsweise Johannes Spilberg d. J., dessen Vater bereits Hofmaler des Herzogs Wolfgang Wilhelm gewesen war. Ihn schickte der Herzog nach Antwerpen in die Lehre zu keinem anderen als Peter Paul Rubens, der jedoch verstarb bevor sein Lehrling ihn antraf. So wurde schließlich Govaert Flinck sein Lehrer. Johann Spilberg d. J. wurde später in die Dienste von Johann Wilhelms Vater, Herzog Philipp Wilhelm (1615-1690) übernommen und schuf fortan dessen Porträts, sowie die Jugendbildnisse des Erbprinzen Johann Wilhelm.²⁰³ Douven setzte diese Tradition mit seiner Malerei fort und fügte somit den Porträts Johann Wilhelms ein weiteres Bildmittel hinzu, das sowohl dessen dynastische als auch nationale und kulturelle Verwurzelung ausdrückte. Gleichzeitig orientierte Douven sich an den von der französischen Hofmalerei vorgegebenen Normen für das repräsentative Herrscherbildnis. In seiner Publikation von 1988 beschrieb Ekkehard Mai Douvens Kunst treffend als „eine Mischung aus niederländischem Erbe und französischem Vorbild“.²⁰⁴ Das niederländische Erbe sieht Mai vor allem im Verismus, der sich in den Gesichtern der Porträtierten zeigt, sowie in der detailreichen Ausführung und der realistischen Nachahmung von Stofflichkeit. Ebenso verweist er auf Douvens Verwendung eines weichen, brauntonigen Helldunkels und die facettenreichen Lichteffekte. Sein Werk zeigt aber auch die Eleganz und die Dynamik zeitgenössischer Barockmalerei. Im Vergleich zu der strengeren und eher zurückgenommenen Manier van Dycks, die noch im Bildnis von Johann Wilhelms Großvater mit der Dogge zu sehen ist, zeigen Douvens Porträts elegante Körperdrehungen und ausladende Draperien mit kompliziertem Faltenpiel. Gemeinsam mit seiner voluminösen Ausführung der Allongeperücken und dem allgegenwärtigen Funkeln von Stoffen, Rüstungen und Juwelen ergibt sich seine viel großzügigere und reichere Wirkung. Hier folgte Douven dem französischen Porträtstil des späten 17. Jahrhunderts, der sich an den Höfen Europas zunehmender Beliebtheit erfreute und den Maler wie Nicolas de Largillière (1656-1746), Joseph Vivien (1657-1735), oder Hyacinthe

²⁰³ H. Sommer IN: Thieme/Becker Band 31/1937, S. 377, f., siehe auch: Baumgärtel 2006, S. 34 f..

²⁰⁴ Mai 1988, S. 64 f.

Rigaud (1659-1743) auf seinen Höhepunkt führten.²⁰⁵ Der kurfürstliche Hofsekretär Rapparini betont in seiner Lobschrift Douvens Anlehnung an die Kunst der „Alten Meister“ und lobt dessen Fertigkeit im Gebrauch der Farben: *„Ich darf den Verdienst und die Tugend des Herrn Chev. Douven hier nicht vergessen, ein Flame, einer der sehr altmeisterlichen Maler des Kurfürsten. Die Finesse seines Pinsels machte viel Leuchten in seine Farben, sein Eifer und seine Liebe für die Kunst sind unbeschreiblich.“*²⁰⁶ Somit verortete auch Rapparini Douvens Kunst im Bereich des Kolorismus und im altniederländischen Stil. Diese Einordbarkeit war entscheidend für die Bewertung von Douvens Werk vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Kunsttheorie. An den italienischen Akademien des 16. Jahrhunderts wurde im Kontext des großen „Paragone“ der bildenden Künste hitzig diskutiert, welche der Künste nun in der Lage wäre, die Natur wahrhaft getreu wiederzugeben und dabei gleichzeitig die ideale göttliche Idee darin zu verbildlichen. Die Malerei mit ihrem Zugang zur Farbigekeit spielte dabei eine zentrale Rolle gegenüber der Bildhauerei. Als maßgebliche theoretische Instanz gilt hier erneut Giorgio Vasari. In der Vorrede zu seiner berühmten Vitensammlung ließ er Maler und Bildhauer in einem fiktiven Dialog ihre Argumente austauschen. Obwohl Vasari sich in seiner Vorrede unparteiisch gibt, wird in der Gesamtheit seiner Kommentare deutlich, dass er dem „disegno“, also der Zeichnung, eine größere Bedeutung zumisst als dem Kolorit. Denn das „disegno“ setzt Vasari gleich mit dem geistig-schöpferischen Prinzip in der Kunst, während die Farbe lediglich eine Ergänzung darstellt, welche die Darstellung auf der sinnlichen Ebene vollendet. Die Bildhauerei, die dreidimensionale Ausführung der Zeichnung, steht somit über der Malerei.²⁰⁷ Doch die Bedeutung der Farbe als Mittel einer lebensnahen Darstellung war den Kunsttheoretikern jener Epoche ebenso bewusst. Ihren Stellenwert in Vasaris Theorie zum Porträt hat Christina Posselt herausgestellt: So lobt Vasari beispielsweise in der von ihm verfassten Vita Raffaels dessen Fähigkeit, Fleischlichkeit darzustellen, sie mache seine Kunst *„lebendiger als das Lebendige“*.²⁰⁸ Die Analogie zwischen Farbe und Leben vermittelt Vasari in seinen Porträtbeschreibungen häufig über den Begriff „carne“. Dieser weist auf die Fähigkeit der Farbe hin, das lebendige Fleisch realistisch wiederzugeben und den individuellen Charakter der Epidermis zu imitieren.²⁰⁹ Die sinnliche Wirkung der Farbe trägt somit bedeutend zur Lebendigkeit des Porträts bei. Dieser Diskurs war auch zu Douvens Lebzeiten noch von

²⁰⁵ Mai 1988, S. 64 f.

²⁰⁶ Rapparini 1709, zitiert nach Kühn-Steinhausen (Hrsg.) 1985, S. 80.

²⁰⁷ Vasari 1550, vergleiche: Burioni / Feser, 2004, S. 43-58 und die Erläuterungen der Begriffe „disegno“ (S.213-216) und „colore“ (S.250 ff.).

²⁰⁸ Vasari 1550, Buch IV, S. 50, zitiert nach Posselt 2013, S. 84.

²⁰⁹ Posselt 2013, S. 81, ff.

Bedeutung und kommt in der Mitte des 17. Jahrhunderts im Pariser Akademiestreit zum Tragen. Dabei folgte das klassizistische Lager Vasaris Stellungnahme und sah fortan in der Zeichnung das Medium der schöpferischen Idee und der geistig-transzendenten Werte. Auch sie hielten an der Bedeutung der Skulptur als dreidimensionale Verkörperung des „*disegno*“ fest. Die Farbe, und somit die Malerei, blieb in der niederen sinnlichen Ebene verhaftet und wurde als eher oberflächliche Erscheinung abgetan. Dagegen beharrten die Anhänger der Farbe darauf, dass man nur in Verbindung mit der „*coloris*“ die Natur ganzheitlich wiedergeben könne. Max Imdahl hält in seiner Schrift zur Bedeutung der Farbe in der französischen Kunsttheorie eine Bemerkung des größten Verteidigers der Farbe, Roger de Piles (1635-1709), fest. Dieser führt an, ohne die Wirkung der Farbe sei die Naturdarstellung stets unvollkommen, hingegen sei die Malerei vermöge der Farbe sogar in der Lage, die Natur zu übertreffen. Die „*Coloris, qui n'est autre chose que l'intelligence des couleurs*“ sei, so de Pile, bei der Imitation der Natur „*plus vivante et plus naturelle, pour ainsi dire, que la nature même.*“. Diese vollkommene Lebendigkeit der Farbe sieht er vor allem in den Werken von Rubens.²¹⁰ Liest man Rapparinis Beschreibung von Douvens Malweise vor diesem Hintergrund, so ist sie Ausdruck einer Profilierung der Hofmalerei, die nicht zuletzt der Personalstil der Hofmaler bewirken sollte.

Douvens Manier erwies sich als höchst erfolgreich und war bald fest verbunden mit dem Abbild Johann Wilhelms, was Douven quasi ein Urheberrecht auf das öffentliche Bild des Kurfürstenpaares verschaffte. Denn nur seine Porträts wurden als wirklich authentisch angesehen. Ein Original vom offiziellen Hofmaler des Kurfürsten war natürlich nicht für jedermann zu erwerben, was zur Praxis des häufigen Kopierens beitrug. Aber selbst dann wurde noch Wert auf Douvens Urheberschaft gelegt, wenn es sich bei einer Kopie seiner Gemälde um die kostengünstigste Variante handelte, nämlich um eine vom Hof autorisierte Druckgraphik. Wie viele deutsche Fürsten ließ auch Johann Wilhelm seine Porträtgraphiken, die nach den Gemälden Douvens gefertigt wurden, in Nürnberg und Augsburg fertigen und verbreiten.²¹¹ Die Porträtvorlagen für die Graphiken konnten durch Hinzufügen von Rahmenwerk, allegorischen Figuren, Beischriften, Wappen und Insignien den aktuellen politischen Verhältnissen angepasst werden. Das graphische Porträt fand Verwendung in Buchillustrationen in Dedikationsschriften oder Almanachblättern, Krönungsdiarien und den Hofkalendern.²¹² Einige sehr gut erhaltene Beispiele solcher Graphiken nach Gemälden von

²¹⁰ De Piles 1775 Buch IV, zitiert nach Imdahl 2003, S. 67.

²¹¹ Miersch 2007, S. 82.

²¹² Ebd., S. 152-161.

Douven befinden sich heute im Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg, herausgegeben von dem Augsburger Verleger E. C. Heiß (Abb. Nr. 68). Unter dem bekannten Bildnis in ovaler Form befindet sich das Wappen von Pfalz-Neuburg, darauf der Kurhut, getragen wird das Ensemble von einem Arrangement aus Lorbeerzweigen und Palmblättern. In den untersten Blättern, nahe am Bildrand finden sich kleine Inschriften, die die Authentizität des Stiches belegen sollen, rechts ist zu lesen: „*Cum Priv. S. E. Majest.*“ (Mit der Erlaubnis des Kurfürsten), links im oberen Blatt: „*F. Douven ad vivum ping.*“ (von F. Douven nach dem Leben gemalt), auf dem Blatt darunter: „*E. C. Heiß excud. Aug. vint.*“ (von E. C. Heiß aus Augsburg ausgeführt). Der Herausgeber betont, dass der Stich mit Erlaubnis des Kurfürsten und nach einem Gemälde des Hofmalers gefertigt wurde, welcher wiederum das Bildnis des Fürsten nach dem Leben gemalt habe. Somit versprach der Druck höchstmögliche Originaltreue. Der Hinweis auf die Urheberschaft Douvens steht hier als Garant für eine authentische Darstellung des Fürsten und somit für die Originaltreue des Stiches. Dies setzt natürlich voraus, dass der Käufer der Graphik wusste, wer Douven war und spricht für dessen Bekanntheitsgrad, zumindest in deutschen Sammlerkreisen. Dieser weitreichende Ruf, den Douven erworben hatte, gab seiner Karriere internationalen Auftrieb. Bereits zuvor wurde dargelegt, dass Douven auch an andere Höfe geschickt wurde, um dort Bildnisse der kurfürstlichen Verwandtschaft und die Brautbildnisse von Johann Wilhelms Schwestern anzufertigen. Die Neuburger Prinzessinnen als potentielle Ehefrauen für europäische Fürsten zu präsentieren war bereits eine verantwortungsvolle Aufgabe gewesen. Doch nun kamen bedeutende Anfragen von Johann Wilhelms Schwester, der Kaiserin Eleonore Magdalena aus Wien, bezüglich der geplanten Vermählung des zukünftigen Kaisers Joseph I. Diese sollten Douven noch weiter auf die Bühne der internationalen Politik führen.

Künstler und Informant - Jan Frans Douvens Brautbildnisse für den Wiener Kaiserhof

Bereits einige Jahre nach Douvens Berufung in die Dienste des Kurfürsten kamen Anfragen für Familienporträts aus Wien. Die Kaiserin Eleonore Magdalena bat oft bei ihrem Bruder darum, den Maler nach Wien zu schicken, um Bildnisse ihrer Angehörigen anzufertigen. So etwa im Jahr 1691 (Dok. Nr. 7 – Nr. 9). Hier bittet sie, Douven möge ihr diejenigen Porträts wieder fertig zurückbringen, die er begonnen hatte. Außerdem ersucht sie um die Anfertigung weitere Bildnisse, die als Geschenke an die spanische Königin (eine weitere Schwester des Kurfürsten) gehen sollen. Douven hat viele Porträts der kurfürstlichen Verwandtschaft in Zyklen angefertigt, auf diversen Familienschlössern finden sich Douvens Bilder in den Ahnengalerien. Doch der pfälzische Hofmaler wurde vom Kaiserhof nicht nur mit Familienbildnissen beauftragt. Ihm wurde auch die heikle Aufgabe zuteil, die Brautbildnisse derjenigen Prinzessinnen anzufertigen, die man in Wien als Gemahlinnen für den zukünftigen Kaiser Joseph I., den Neffen Johann Wilhelms, in Betracht zog. Die Kaiserin hielt diesbezüglich stets Rücksprache mit ihrem Bruder in Düsseldorf. Dass Douven die Aufträge bekam, ist wohl ihrer Intervention zuzuschreiben. Wie politisch brisant solche Bildnisse sein konnten hat Martin Warnke in seinem Buch zum Hofkünstlertum dargelegt: entsprach die Braut nicht ihrem Porträt, konnte der Maler schnell der böswilligen Täuschung bezichtigt werden, so wie im Fall von Hans Holbein, dem Hofmaler Heinrich VIII., der das Brautbildnis der Anna von Kleve schuf.²¹³ Ob Douven auch das Brautbildnis der Anna Maria Louisa de' Medici anfertigte ist bisher nicht bekannt. Jedoch ist es sicher, dass Bildnisse ausgetauscht wurden. Bei der Unterzeichnung des Heiratsvertrages durch den kurfürstlichen Gesandten in Florenz wurde der Prinzessin unter anderem ein in Juwelen gefasstes Bild des Kurfürsten überreicht.²¹⁴ Möglichweise porträtierte Douven hier den Bräutigam.

Im Folgenden werden nun anhand der verfügbaren Dokumente Douvens Arbeiten als Brautmaler rekonstruiert. Leider sind die entsprechenden Bildnisse heute nicht mehr auffindbar.

²¹³ Siehe: Warnke 1985 S. 282, f.

²¹⁴ Kühn-Steinhausen 1958, S. 50.

1696: Prinzessin Sophia Hedwig von Dänemark (1677-1735)

Einige Jahre nach Johann Wilhelms Ernennung zum Kurfürsten und seiner Vermählung mit Anna Maria Luisa de' Medici, so Houbraken, habe Douven sich auf Anordnung des Kaisers nach Kopenhagen begeben, um die Prinzessin Charlotte von Dänemark zu malen, „*welche des römischen Königs Joseph Gemahlin werden sollte*“. Hier habe Douven auch gleich noch das Königspaar porträtiert, wofür er mit einer goldenen Medaille und einer vollen Börse beschenkt worden sei.²¹⁵ Houbraken irrt hier offenbar bei dem Namen der Prinzessin, Theodor Levin korrigierte bereits, dass es sich in Wahrheit um Prinzessin Sophia Hedwig von Dänemark handelt.²¹⁶ Die Verlobung mit Joseph wurde 1696 mit Porträtrecherchen eingeleitet. Im April reisten Douven und der Maler Anton Schoonjans, der Hofmaler Kaiser Leopolds I., nach Kopenhagen. Offenbar fertigten beide Maler ein Porträt der jungen Frau an, Schoonjans für den Kaiserhof und Douven für den Kurfürsten, damit auch dieser die Braut seines Neffen beurteilen konnte. Vielleicht wollte man auch ein zweites Bildnis von einem anderen Maler, um ein Vergleichsobjekt zu haben. Douven fungierte außerdem als Kunstagent und in der Funktion eines Überwachers für den Kurfürsten in Düsseldorf. Ob Douven auch das dänische Königspaar porträtierte, wie Houbraken es berichtet, bleibt ungeklärt.

Das Bayerische Staatsarchiv bewahrt mehrere Dokumente auf, die diese gemeinsame Reise von Douven und Schoonjans belegen. Sie zeigen, dass die beiden Hofmaler im April 1696 von Frankfurt über Kassel und Hamburg nach Kopenhagen reisten (Dok. Nr. 18 – 23). Einige Quittungen Douvens aus dem März und April zeugen bereits von den Reisevorbereitungen, die Hofkammer zahlte die benötigte Summe in dänischem Geld aus (Dok. Nr. 16 und Nr. 17). Während der Reise schrieb Douven selbst mehrere Briefe an Johann Wilhelm und berichtete von den Geschehnissen. Diese eigenhändigen Briefe des Malers sind noch heute erhalten und sehr gut lesbar, was die Reise nach Kopenhagen zur am besten dokumentierten Episode in Douvens Lebenslauf macht. Seine Berichte an den Kurfürsten geben einmalige Einblicke, sowohl was das Anfertigen von Brautbildnissen angeht, als auch in den Kunsthandel jener Zeit. Dieser Aspekt soll jedoch in einem eigenen Kapitel betrachtet werden, hier interessieren zunächst nur Douvens Berichte zum Verlauf der Brautschau. Dabei schrieb er seine Briefe an den Kurfürsten abwechselnd in französischer Sprache oder in deutsch-niederländischem Dialekt - scheinbar je nachdem, wer außer Johann Wilhelm noch mitlas. Die Berichte in Französisch sind elegant formuliert und enthalten alle üblichen Würdeformeln. In ihnen spricht

²¹⁵ Houbraken 1718-1719, zitiert nach Wurzbach 1970, Band I, S. 422.

²¹⁶ Levin Teil 3 1911, S. 15.

Douven gar nicht oder nur sehr allgemein von dem Brautporträt, sondern nur von seinen Aufgaben als Kunstagent. Diese gingen wohl durch mehrere Hände und enthalten deshalb keine Informationen über die Brautschau. Die Briefe in deutsch-niederländischem Dialekt sind weitaus persönlicher gehalten, hier spricht Douven den Kurfürsten sogar mit „*Hochgeehrter Herr und Freund*“ an, was von der engen Beziehung zu Johann Wilhelm zeugt. In diesen Briefen berichtet er über den Verlauf der Brautwerbung, wobei zumeist von den Maßnahmen zur Geheimhaltung die Rede ist, die bei den diplomatisch brisanten Hochzeitsverhandlungen nötig wurden. Den ersten dieser persönlichen Briefe an den Kurfürsten schickte Douven am 15. April 1696 aus Kassel (Dok. Nr. 19). Er bittet um Instruktionen, wie der geheime Briefverkehr zwischen Düsseldorf und Kopenhagen ablaufen soll und wie er und Schoonjans sich verhalten sollen, wenn das Brautporträt fertig sei. Auch über eine sichere Rücksendung des Bildes nach Düsseldorf denkt Douven bereits nach und fragt, ob man es per Post schicken oder selbst überbringen solle und wo man sich bei der Rückkehr melden habe. Seine Briefe für den Kurfürsten, so Douven, werde er an seine Frau in Düsseldorf schicken, diese werde sie dann an den Hof weiterleiten. Hiermit sind wohl die Briefe mit dem riskanten Inhalt gemeint, die offiziellen Berichte gingen sicher direkt an den Hof. Am 20. April meldet sich Douven aus Hamburg (Dok. Nr. 20). Er gibt an, er habe dem kaiserlichen Postmeister aufgetragen, seine Briefe in Obhut zu nehmen und habe sich dabei lediglich als „Kammerdiener“ des Kurfürsten ausgegeben, also nicht als Maler. Um keinen Verdacht bezüglich ihrer Mission zu erregen hielten Douven und Schoonjans wohl ihre Profession geheim. Weiter berichtet Douven, sie hätten bisher ihre Pässe nicht zu zeigen gebraucht, hätten aber sicherheitshalber ihre Namen verändert, damit niemand sie nach ihrer wahren Identität fragen könne. Die beiden Maler reisten also in strengem Inkognito. Bezüglich des Brautporträts merkt Douven an, dass es vielleicht besser wäre, den zuständigen Postmeister einzuweihen, falls man das Gemälde mit der Post senden werde. Am 28. April 1696 kann Douven schließlich die Ankunft in Kopenhagen vermelden (Dok. Nr. 21). In einem weiteren Brief ohne Datum (Dok. Nr. 22) beschwert sich Douven darüber, dass er keine Briefe von seiner Frau erhalten habe. Weiter lamentiert er, dass es mit der Geheimhaltung in Kopenhagen einerlei sei, da hier ohnehin jedermann wisse, was bei Hofe geschieht. Man könne seine Briefe jederzeit an den kaiserlichen Postmeister zu Hamburg, Herr Vreintz schicken. Wenn man allerdings seinen Namen nicht nennen wolle, dies betrifft wohl die geheimen Briefe, könne man an den Bildhauer Quillinus in Kopenhagen adressieren, dieser sei Niederländer und ein Freund Douvens. Quartier nahmen die beiden Maler bei einem gewissen Comte de Coninckseck, der in den Diensten der Kaiserin Eleonore Magdalena stand.

Die beiden Maler verbrachten fast einen Monat in Kopenhagen, bevor sie sich gemeinsam auf den Rückweg machten. In seinem letzten Brief vom 30. April (Dok. Nr. 23) denkt Douven bereits an die Rückreise und fragt beim Kurfürsten nach, ob dieser für ihre Rückreise noch weitere Porträts in Auftrag geben wolle, um Zeit zu sparen. Er war es offenbar gewöhnt, dass sein Herr ihn fortwährend in Arbeit hielt. Die dänische Prinzessin wurde schließlich doch nicht mit Joseph vermählt, was jedoch politische Gründe hatte und wohl nicht auf Schoonjans oder Douvens Malerei zurückzuführen ist. Die Wahl fiel schließlich auf Wilhelmine Amalie von Braunschweig - Lüneburg. Auch ihr Brautbildnis sollte Douven anfertigen.

1697: Prinzessin Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg (1673-1742)

Nach seiner Rückkehr aus Kopenhagen, so Arnold Houbraken, sei Douven im Winter 1697 auf Befehl des Kaisers nach Italien, an den Hof von Modena gereist, um ein Porträt der Prinzessin Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg zu malen. Sie hielt sich am Hofe Ihrer Schwester, Charlotte Felicitas, der Herzogin von Parma in Modena auf. Houbraken schildert genau Douvens Vorgehensweise bei seiner Arbeit: „ (...) *Er malte dort die genannte Prinzessin zu drei verschiedenen Malen. Lebensgroß in ganzer Figur, klein und groß, und auch auf Seide, welche Bilder, sobald sie vollendet waren, nach Wien gesandt wurden. Kurze Zeit darauf ward die Hochzeit vollzogen.*“ Hier erwies der Wiener Hof dem kurpfälzischen Hofmaler großes Vertrauen. Hatte man bei der letzten anstehenden Vermählung noch den eigenen Hofmaler geschickt, so erhielt nun Douven allein den Auftrag. Leider sind in den Archiven in München und Düsseldorf keine Dokumente zu diesem Auftrag an Douven erhalten, eine Sichtung der Bestände in Wien steht noch aus. Houbraken jedenfalls berichtet weiter, Douven sei, während er in Modena weilte, von der Kurfürstin Anna Maria Luisa nach Florenz befohlen worden, um dort ihren Vater, den Großherzog Cosimo III. de' Medici zu malen, was schließlich 1697 auch geschah.²¹⁷ Das erwähnte Porträt des Großherzogs Cosimo III. befindet sich noch heute im Stadtmuseum in Düsseldorf (Abb. Nr. 19). Die Ehe zwischen Wilhelmine Amalie und Joseph wurde schließlich im Februar 1699 geschlossen und die Prinzessin wurde 1705 zur römisch-deutschen Kaiserin gekrönt.²¹⁸

²¹⁷ Houbraken 1718-1719, zitiert nach Wurzbach 1970, Band I, S. 422 f.

²¹⁸ Spehr, F., "Elisabeth Christine" IN: Allgemeine Deutsche Biographie 6 (1877), S. 11-12 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd122035143.html?anchor=adb>

1706/7: Prinzessin Elisabeth Christine von Braunschweig-Lüneburg (1691-1750)

An dieser Stelle macht nun Arnold Houbraken einen Sprung und berichtet erst wieder aus den Jahren um 1709, Douven habe in Düsseldorf den zukünftigen spanischen König, den Erzherzog Karl von Österreich gemalt, als dieser dort Station machte. Wenig später dann habe er auch noch die Prinzessin Elisabeth von Braunschweig gemalt, die 1709 Kaiserin wurde.²¹⁹ Tatsächlich fanden die beschriebenen Ereignisse aber bereits in den Jahren 1706/7 statt. Die Braut, Elisabeth Christine (1691-1750), war die älteste Tochter von Ludwig Rudolf, Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel und seiner Frau, Christine Luise von Öttingen. Schon als 13-Jährige wurde sie von ihrem Großvater, Anton Ulrich, mit dem Schwager der neuen Kaiserin Wilhelmine Amalie verlobt. Dieser sollte als Karl VI. (1685-1740) den Kaiserthron besteigen und König von Spanien werden.²²⁰ Angesichts des bevorstehenden Aussterbens der spanischen Linie der Habsburger nach dem Tod Karls II. beabsichtigte Kaiser Leopold früh, Karl zum spanischen König zu machen. Der ehrgeizige Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel strebte seit 1703 danach, seine Enkelin zur Gemahlin des Königs Karl von Spanien zu erheben. Seine diplomatischen Unterhändler, Freiherr Rudolf Christian von Imhof und der dänische Gesandte in Wien, Johann Christoph von Urbich, wußten mit Geschick und Erfolg den Kurfürsten von der Pfalz für diesen Plan zu gewinnen. Johann Wilhelm wiederum verstand es, die Aufmerksamkeit des kaiserlichen Hofes auf die Prinzessin zu lenken.²²¹ Bezüglich des Brautporträts hielten Kurfürst Johann Wilhelm und seine Schwester, die Kaiserinmutter Eleonore Magdalena, im Frühjahr 1706 Korrespondenz (Dok. Nr. 46). Johann Wilhelm schreibt nach Wien, dass es zwar gut sei, ein Porträt der Prinzessin anfertigen und durch einen Arzt ihren Gesundheitszustand beurteilen zu lassen, dass er aber weder seinen Leibarzt, den Doktor Brunner, noch Douven schicken wolle. Offenbar hatte die Kaiserin zuvor beide Männer als Begutachter der Braut angefordert. Seinen Leibarzt Brunner wollte Johann Wilhelm wegen seiner eigenen schwachen Gesundheit in Düsseldorf behalten, Douven hingegen sei „*auch aller Orthen gar zu bekannt*“, ansonsten sei auch dessen Gesundheit nicht stark genug, um die Reise nach Wolfenbüttel anzutreten. Der Bekanntheitsgrad des kurpfälzischen Hofmalers Douven war offenbar bereits so groß, dass Johann Wilhelm um die Geheimhaltung der Heiratsverhandlungen fürchtete. Immerhin war der Maler bereits mehrmals

²¹⁹ Houbraken 1718-1719, zitiert nach Wurzbach 1970, Band I, S. 423.

²²⁰ Karl war der Sohn des Kaisers Leopolds I. und Eleonore Magdalenas von Pfalz-Neuburg, der Schwester Johann Wilhelms.

²²¹ Spehr, F., "Elisabeth Christine" IN: Allgemeine Deutsche Biographie 6 (1877), S. 11-12 [Onlinefassung]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd122035143.html#adbcontent>

als Schöpfer von Brautporträts unterwegs gewesen. Die Kaiserin jedoch bestand darauf, dass Douven das Porträt Elisabeth Christines malen sollte, wohl gerade aufgrund seiner guten Arbeiten zuvor. Einige Monate später schrieb sie erneut an Johann Wilhelm (Dok. Nr. 47). Sie vertraute offenbar auf die Authentizität von Douvens Porträts, denn sie schreibt: „ (...) *wegen der (Prinzessin) von Wolfenbüttel seint die Conterfait, so ich gesehen, so unterschiedlich, dass man nit weiss, welches recht gleich sicht, mit diesem aber währ man sicher.*“. Diesmal gab Johann Wilhelm nach und stimmte zu, Douven in Reisebereitschaft zu versetzen, um die Prinzessin zu malen (Dok. Nr. 48). Ekkehard Mai rekonstruierte diese Episode bereits 1988, und auch Hubert Winkler trug Dokumente zum Verlauf des Porträtaustauschs zusammen.²²² Im Rahmen dieser Dissertation konnten unbekannte Dokumente aus dem geheimen Hausarchiv des Bayerischen Staatsarchivs in München gesichtet und bearbeitet werden. Es handelt sich dabei um Entwürfe von Briefen Johann Wilhelms:

Im August 1706 schreibt Johann Wilhelm an den kaiserlichen Leibarzt Dr. Hertolt nach Wien, die Kaiserin habe ihm mitgeteilt, dass sie Hertolt nach Wolfenbüttel schicken werde, um den Gesundheitszustand der Prinzessin zu begutachten. Er werde auf kaiserlichen Befehl auch Douven dorthin entsenden, damit dieser ein genaues Porträt male und dem Kurfürsten Berichte senden solle (Dok. Nr. 49). Kurz darauf wandte sich Johann Wilhelm direkt an den Herzog Anton Ulrich in Wolfenbüttel (Dok. Nr. 50). Er kündigt dem Herzog die Ankunft von Hertolt und Douven in Wolfenbüttel an und weist darauf hin, dass er Douven „*in der Stille*“ abschicke, also unter Geheimhaltung. Am 7. September 1706 schreibt er schließlich an die Kaiserin, er habe Douven zusammen mit dem Arzt Hertolt und einem Geistlichen nach Wolfenbüttel abgeschickt, damit „*diese Sach einmal zu Ihrer Richtigkeit und ende gelanget*“ (Dok. Nr. 51). Dass dem Maler hier ein Arzt und ein Geistlicher zur Seite gestellt werden zeugt erneut von der damaligen Praxis der Heiratsvermittlung. Der Maler sollte einen Eindruck vom standesgemäßen Auftreten und der Schönheit der Braut vermitteln, der Arzt ihre körperliche Gesundheit, allem voran ihre Fruchtbarkeit, bestätigen und der Priester die Glaubensgesinnung der Prinzessin korrigieren. Denn Elisabeth Christine war Protestantin, sie gab jedoch im Laufe der Heiratsverhandlungen nach und konvertierte zum katholischen Glauben.²²³ Diese Delegation aus Experten sollte somit die Tauglichkeit der Zukünftigen in jeder wichtigen Hinsicht beurteilen können. Douven blieb offenbar nicht mehr als einen Monat in Wolfenbüttel, denn im November 1706 kam es zu einer wichtigen Eheschließung in seiner eigenen Familie.

²²² Mai 1988, S. 69 ff. und Winkler 1993, S. 102 – 106.

²²³ Spehr, F., "Elisabeth Christine" IN: Allgemeine Deutsche Biographie 6 (1877), S. 11-12 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd122035143.html?anchor=adb>

Seine älteste Tochter, Anna Elisabeth Douven, heiratete am 20. November den Jülich-Bergischen Vizekanzler, Hofkammerrat und Archivar Hendrik Peter Reiners.²²⁴ Eine handschriftliche Einladung von Jan Frans Douven an seinen Cousin ist im Trauregister der Kirche St. Lambertus in Düsseldorf erhalten geblieben (Dok. Nr. 52). Die Heiratsverhandlungen zwischen Wien und Wolfenbüttel gingen jedoch auch nach dem Austausch der Porträts weiter. Am 29. Dezember 1706 gab ein unbekannter Autor, der sich offenbar am kaiserlichen Hof in Wien aufhielt, dem Kurfürst Johann Wilhelm Bericht (Dok. Nr. 53). Er schrieb, dass er von der Kaiserin erfahren habe, dass die Prinzessin zu Wolfenbüttel und eine ihrer Kammerjungfern bereit seien, zur katholischen Religion zu konvertieren. Auch wenn die Kaiserin skeptisch sei, ob eine Konvertitin für den spanischen Hof geeignet sei, bliebe sie doch bei der Entscheidung für die Braut aus Wolfenbüttel. In Wolfenbüttel hingegen verliere der Herzog Anton Ulrich allmählich die Geduld. Auch von Douven und seiner Tochter, wohl die frisch getraute Anna Elisabeth, ist in diesem Schreiben die Rede. Leider ist das Dokument jedoch so stark beschädigt und unleserlich, dass keine genaueren Informationen zu entnehmen sind. Am 17. Januar schrieb Johann Wilhelm erneut einen langen Brief an den Herzog Anton Ulrich, in dem er die letzten Modalitäten der Hochzeit ansprach. In einem Einschub am Rande bat er den Herzog, er möge Douvens Bitte bezüglich dessen Tochter entsprechen (Dok. Nr. 54). Offenbar erwartete man Douven bereits erneut am herzoglichen Hof in Wolfenbüttel, dieser war jedoch noch in Düsseldorf um familiäre Angelegenheiten zu regeln, die seine Tochter betrafen. Erst in einem Brief vom 15. April 1707 schrieb Johann Wilhelm an die Kurfürstin Sophie von Hannover (1630-1714), ehemals Sophie von der Pfalz, er habe Douven nun doch wieder nach Wolfenbüttel geschickt (Dok. Nr. 55). Der Maler sollte nun auch „*die Portraits des hohen churfürstl. Hauses und fürstl. Hauses Braunschweig Hannover und Wolfenbüttel zu machen*“. Des Weiteren bittet Johann Wilhelm, man möge seinem Hofmaler erlauben „*dero ggst. mütterliges Portrait nach welches ich so sehnlich verlange völlig zum endt zu bringen, wie auch alle andrer vom Hauß*“. Daraus lässt sich schließen, dass Douven bereits bei seinem ersten Besuch mit den Porträts der Kurfürstin Sophie und deren Familie begonnen hatte. Auch solle die Kurfürstin ihre Tochter, die Kurprinzessin Sophie Charlotte (1668-1705), (die spätere Königin von Preußen) bitten, Douven auch ihr Porträt malen zu lassen. Möglicherweise befinden sich diese beiden Bildnisse von Mutter und Tochter heute im Besitz der Alten Pinakothek in München (Inv.-Nr. 4013 und 4089). Johann Wilhelm nutze also die Gelegenheit, seine Ahnengalerie zu ergänzen, nun da die beiden erwähnten Damen eine Standeserhöhung

²²⁴ Trauregister der Kirche St. Lambertus in Düsseldorf, NRW HaStA Düss., Bibl. 88/294 Bd. 5, S. 220.

erfahren hatten. Die Heiratsverhandlungen kamen derweil zu einem positiven Abschluss und die Ehe zwischen Elisabeth Christine und Karl wurde im August 1708 in Barcelona geschlossen.²²⁵

Nach dem Auftrag für das Porträt der Prinzessin aus Wolfenbüttel endet Houbrakens Lebensbeschreibung des Jan Frans Douven, zehn Jahre vor dem Tod des Kurfürsten. Die Archivalien jedoch dokumentieren noch viele Reisen Douvens im Auftrag seines Fürsten, sowohl als Maler als auch als Kunstagent. Dass Douven für die Brautporträts der zukünftigen Kaiserinnen herangezogen wurde, und mit welchem Nachdruck die Kaiserin Eleonore Magdalena ihn aus Düsseldorf anforderte, beweist, wie hoch seine Arbeiten am Wiener Hof geschätzt wurden. Offenbar traf er genau das richtige Maß zwischen Realismus und Repräsentation. Auch seine Umgangsformen müssen äußerst gepflegt gewesen sein, um sich so nah an der kaiserlichen Familie bewegen zu können. Er konnte sich wohl mittlerweile im höfischen Zeremoniell aus und war es gewohnt, mit hochrangigen Persönlichkeiten umzugehen. Dadurch, und nicht zuletzt durch die freundschaftliche Beziehung zu seinem eigenen Herrn, öffneten sich ihm viele Türen an den Höfen Europas. Sicherlich konnte er in Wien, Kopenhagen, Wolfenbüttel und all den anderen Stationen seiner Reisen zahlreiche Kunstsammlungen bewundern. Aber auch von den familiären Verbindungen der Kurfürstin Anna Maria Luisa de' Medici nach Italien profitierte er in dieser Weise. So wurde er 1797 von der Kurfürstin nach Florenz befohlen um dort ihren Vater, den Großherzog Cosimo III. de' Medici (1642-1723) zu malen. Arnold Houbraken weist in seiner Biographie zu Douven betont darauf hin, dass der Maler in Florenz durch die Galerien der Medici geführt wurde und die Werke dort studierte: „(...) *In der Zwischenzeit unternahm Douven noch eine Reise nach Florenz, um den Großherzog zu porträtieren. Dies ward ihm von der Kurfürstin von der Pfalz geheißen, die ein Porträt ihres Vaters zu besitzen wünschte. Dort konnte er seine kunstsinnigen Augen an den Werken auserlesenster Kunst ergötzen, an den kunstvollen antiken Statuen, und an den ausgezeichneten Porträts der berühmtesten Maler, unter welchen sich auch ein Porträt Rafaels befindet. Überdies bewies ihm der Großherzog viel Ehre, ließ ihm seine sämtlichen Kunstwerke zeigen (...).*“²²⁶

²²⁵ Spehr, F., "Elisabeth Christine" IN: Allgemeine Deutsche Biographie 6 (1877), S. 11-12 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd122035143.html?anchor=adb>

²²⁶ Houbraken 1718-1719, zitiert nach Wurzbach 1970, Band I, S. 422 f..

Während dieses Aufenthaltes kam es auch dazu, dass der Großherzog Douven bat, sein Selbstbildnis zu malen. Dieses Werk spiegelt in besonderer Weise das Selbstbewusstsein Douvens wider, das seiner Reputation an den Höfen nicht nachstand. Es dokumentiert gleichsam ein neues Selbstbild, das sich unter den höfischen Malern des 17. Jahrhunderts herausbildete. Das Bildnis und seine Aussage über Douvens Einschätzung seiner selbst bilden das Thema des folgenden Kapitels.

Der Hofmaler als „*noble peintre*“ und „*pictor doctus*“ – Douvens Selbstbildnis in der Galerie des Großherzogs Cosimo III. de' Medici in Florenz

Die Reise an den Florentiner Hof muss sich im Jahr 1697 ereignet haben, denn Houbraken berichtet, Douven sei in diesem Jahr zunächst nach Modena gesandt worden, um dort Wilhelmine Amalia, Prinzessin von Hannover, zu porträtieren. Von hier aus, so Houbraken, sei Douven dann nach Florenz weitergereist. Im April 1698 hingegen ist der Maler bereits wieder in Paris nachzuweisen, daher bleiben für den Aufenthalt in Florenz - und damit auch für die Datierung der entstandenen Werke - nur der Winter des Jahres 1697 oder das Frühjahr des Jahres 1698. Laut Houbraken bat der Großherzog Cosimo persönlich um Douvens Selbstbildnis, um es in seiner Sammlung der Künstler selbstporträts aufzunehmen und belohnte ihn großzügig dafür: „ (...) und er gab ihm endlich vor seiner Abreise, nachdem er sein Selbstporträt gemalt hatte, um es den übrigen einzureihen, eine goldene Kette mit Medaille zum Geschenke.“²²⁷ Der Kardinal Leopoldo de' Medici (1617-1675) hatte 1664 damit begonnen, eine Sammlung von Künstlerbildnissen aufzubauen, die bis heute im *Corridoio Vasariano* zu sehen ist, der den Palazzo Vecchio mit dem Palazzo Pitti verbindet. Cosimo führte sie nach dem Tod des Kardinals weiter. Da Cosimos finanzieller Spielraum jedoch beschränkt war, konnte er keine Neuankäufe mehr tätigen. Daher bat er zeitgenössische Künstler persönlich um ihre Selbstbildnisse um die Sammlung zu erweitern. So gelang es ihm, über einen Zeitraum von vierzig Jahren, hundert neue Gemälde in die Galerie zu bringen. Cathrin Klingsöhr-Leroy betont, dass sich durch die schon vorhandenen Werke der Ruf der Sammlung als Künstlerpantheon gefestigt hatte, an dessen Ruhm viele Künstler teilhaben wollten.²²⁸ Darin

²²⁷ Houbraken 1718-1719, zitiert nach Wurzbach 1970, Band I, S. 422, f..

²²⁸ Klingsöhr-Leroy 2002, S. 99, f.

liegt wohl der Grund dafür, dass so viele namhafte Künstler bereit waren, Cosimo ihr Bildnis zu spenden. Die Tatsache, dass auch Douven gebeten wurde, sein Selbstbildnis für diese Sammlung zu malen, spricht also nicht nur für eine große Wertschätzung des Großherzogs für Douvens Kunst, sondern gab dem Maler auch die Gelegenheit, sich mit anerkannten Meistern gleichzustellen. Ein Platz in der Sammlung bedeutete quasi sich selbst ein kleines Denkmal in der Kunstgeschichte zu setzen. Douvens Selbstbildnis sollte darum ein Zeugnis seiner Stellung als Künstler, ein Dokument seines Erfolges sein. Es ist auch heute noch Teil der Sammlung und hängt noch immer im Vasarianischen Korridor.

Das Porträt ist ein Bruststück und zeigt Douven vor der Staffelei (Abb. Nr. 20). Sein Oberkörper ist der darauf stehenden Leinwand zugewandt, während er Kopf und Blick über seine rechte Schulter dem Betrachter zuwendet. Mit der rechten Hand weist er wiederum auf die Leinwand zurück, sodass sein Ellenbogen die Mitte des unteren Bildrandes markiert. Der ausgestreckte Zeigefinger deutet auf ein Doppelbildnis des Kurfürstenpaares im Profil, das auf der Leinwand zu sehen ist. Unter der zeigenden rechten Hand, in der rechten unteren Bildecke, erscheint kaum merklich die linke, die eine Palette und Pinsel hält. Im Gegensatz zu der hell beleuchteten rechten Hand verschwindet sie jedoch beinahe im Schatten. Die Leinwand, die das Fürstenpaar zeigt, nimmt die rechte Seite des Bildhintergrundes ein. Auf der linken Bildhälfte hinter Douven ist ein dunkler Vorhang zu sehen, der offenbar dazu dient, die Staffelei zu verhüllen, denn er ist nur halb zurückgezogen und verdeckt das Gemälde noch teilweise. Douven erscheint elegant gekleidet und mit Perücke. Er trägt ein weißes Hemd mit Rüschenärmeln und Goldknöpfen am Kragen, darüber einen hellroten Rock aus schimmerndem Stoff, möglicherweise Seide. Über die dem Betrachter zugewandte Schulter ist ein schwerer Mantel aus braunem und schwarzem Samt gelegt. Über dessen Kragen liegt eine schwere Goldkette, die der Maler um den Hals trägt. Abgerundet wird seine vornehme Erscheinung durch die graue Allongeperücke. Entsprechend der Datierung müsste Douven hier vierzig oder einundvierzig Jahre alt sein, dies deckt sich mit seiner Erscheinung. Sein Gesicht weist die entsprechenden Alterserscheinungen auf, wie etwa die Falten um die Augen und die Mundwinkel, sowie ein ausgeprägtes Doppelkinn. Zu diesem Zeitpunkt stand er auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Hofmaler des Kurfürsten.

Die noble Erscheinung Douvens, die nichts mehr mit dem Bild eines Handwerkers zu tun hat, sondern eher an einen ausgefertigen Edelmann erinnert, ist Ausdruck des veränderten Selbstbildes, das sich die höfischen Künstler des 17. Jahrhunderts gaben. Martin Warnke hat in seiner Studie zur Stellung der Hofkünstler die Etablierung der Malerei als „*ars liberalis*“, also als geistige Disziplin im Gegensatz zum zu den „*artes mechanicae*“, dem bloßen

Handwerk, bereits für das 15. Jahrhundert belegt. Der Humanismus trug entscheidend dazu bei, die höfische Kunst als tugendhaften Dienst des Künstlers am Fürsten zu charakterisieren, die nichts mehr mit körperlicher Arbeit allein für einen materiellen Lohn gemein hatte.²²⁹ Diese Definition der höfischen Kunstproduktion als eine nobilitierte, intellektuelle Tätigkeit griffen die französischen Theoretiker des 17. Jahrhundert verstärkt wieder auf. Dem Hofkünstler kommt danach nun die Rolle eines tugendreichen Genies zu, das seine gottgegebene Begabung ganz in den Dienst der Glorifizierung seines Fürsten stellt. Mit der Gründung der königlichen Akademie in Paris wurde die Frage nach dem Status des Künstlers umso zentraler, da der höfische Porträtmaler seinem Sujet nicht nachstehen durfte. Ein entscheidender Impuls dafür kam, wie so oft, aus der Feder von André Félibien, dem Schriftführer der königlichen Kunstakademie. Félibien fügte seiner Beschreibung des Porträts von Louis XIV., dass der königliche Hofmaler Charles Lebrun geschaffen hatte, die Bemerkung hinzu, dass der Himmel mit der Person des Königs auch Maler schaffen wollte, die dazu im Stande seien, ihn würdig darzustellen.²³⁰ Die Darstellung des Königs erfordert demnach einen besonderen Typus von Künstlern. Lebrun wird hierbei zum Musterbeispiel eines solchen Malers erhoben. Diese Äußerung Félibiens verdeutlicht die im 17. Jahrhundert zunehmend verbreitete Abgrenzung des Hofkünstlertums von der nicht höfischen Malerei, die eher in den Bereich des Handwerks geschoben wurde. Die höfische Malerei hingegen sollte ein hohes intellektuelles Niveau erreichen, um ihres Objekts würdig zu sein. Die Entwicklung dieser neuen höfischen Künstlerelite, die sich selbst und ihr Schaffen ganz in den Dienst der Verherrlichung ihres Fürsten zu stellen hatten, gipfelte in der Gründung der königlichen Kunstakademie, der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, im Jahr 1648. Sie sollte fortan das Zentrum der höfischen Malerei Frankreichs sein, und die hier propagierte Kunsttheorie war fortan bindend für alle höfischen Maler Frankreichs. Das Verhältnis der Hofmaler zu ihrem Fürsten wurde durch die Gründung der Akademie entscheidend geprägt. Stefan Germer hat aus den Texten André Félibiens die zweifache Rolle des Königs bei der Schaffung seines eigenen Porträts herausgestellt: Dem Herrscher kommt dabei sowohl die Rolle des Inspirators, als auch des ersten Rezipienten zu. Denn er war zum einen der Ursprung und die treibende Kraft hinter allem höfischen Kunstschaffen, zum anderen aber auch der wichtigste Kritiker. Félibien erklärte Ludwig XIV sogar zum eigentlichen Autor der neuen höfischen Kunst.²³¹ Demnach ist der Hofkünstler nie als alleiniger Schöpfer eines großartigen Kunstwerks zu denken, sondern der

²²⁹ Vergleiche: Warnke 1985, S. 52.

²³⁰ Vergleiche: Baader 2003, S. 356 und S. 358 und Germer 1997, S. 221.

²³¹ Germer 1997, S. 210, ff.

Fürst ist als derjenige, der ihn inspirierte und ihm die Mittel zur Verwirklichung bereitstellte, gleichermaßen am Schöpfungsprozess beteiligt. Cathrin Klingsöhr-Leroy hat in ihrem 2002 veröffentlichten Buch „*Das Künstlerbildnis des Grand Siècle in Malerei und Graphik – Vom Noble Peintre zum Pictor Doctus.*“ die Entwicklung und Definition dieses Künstlertypus im Frankreich des 17. Jahrhunderts eingehend analysiert und dokumentiert. Als Vertreter der neuen Künstlerelite sahen sich besonders die „*Peintre du roi*“, deren privilegierte Aufgabe, Kunst für den König zu schaffen, in ihren Augen eine besondere Bildung und Begabung erforderte, so wie es auch Félibien für Lebrun in Anspruch nahm. Die Vermittlung dieser Bildung sollte Aufgabe der Akademie werden.

Der Nobilitierung der künstlerischen Tätigkeit ging auch eine Verortung des Künstlers in der Hofhierarchie einher. Die Nähe zum Fürsten, die gerade die Porträtmalerei mit sich brachte, erforderte eine entsprechende Rangzuweisung um die Tätigkeit des Malers in den Rahmen des höfischen Zeremoniells einpassen zu können. So wurden bereits im 14. Jahrhundert Künstler an europäischen Höfen als „*familiaris*“ in den Kreis der vom Herrscher geförderten Träger geistiger Tugenden aufgenommen. Martin Warnke hat dies beispielsweise für den Hofe Kaiser Karls IV. nachgewiesen, der seinen Maler Theoderich zum „*Familiaren*“ und später zum „*pictor imperatoris*“ ernannte.²³² Gleiches gilt für das Frankreich des Hundertjährigen Krieges, in dem Girard d'Orléans, unter Johann II. 1352 das Amt eines „*Peintre du roi*“ und bald danach auch den Titel eines „*Valet du chambre*“ erhielt.²³³ Die eigentliche Bedeutung dieser Ehrentitel sieht Warnke nicht nur in der Auszeichnung des Künstlers für seine Leistungen, sondern vor allem darin, dass sie ihn näher an den Fürsten heranbrachten. Der Titel des „*Valet du chambre*“, also des „Kammerdieners“, gab dem Maler die Möglichkeit, sich innerhalb des Hofzeremoniells in der Nähe des Fürsten zu platzieren. Der Kammerdiener war mit einer besseren Kleidung ausgestattet, damit er in der Nähe des Fürsten vorzeigbar war. Zudem war dieses Amt für den Künstler mit einer höheren Besoldung verbunden, was ihm persönlich einen Vorteil verschaffte. Außerdem war dem Künstler hiermit ein Dienstrang zugewiesen, der ihn befähigte, weitere Stufen in der höfischen Hierarchie zu erstreben.²³⁴ Der Titel des „*Valet du chambre*“ wurde auch im 17. Jahrhundert noch an Hofmaler vergeben. Am Wiener Hof war auch die Bezeichnung „Kammermaler“ in Gebrauch, die laut Warnke aus Spanien von den Habsburgern eingeführt wurde.²³⁵ Beide Titel hat auch Jan Frans Douven im Laufe seiner Karriere getragen,

²³² Warnke 1985, S. 36.

²³³ Ebd., S. 33.

²³⁴ Ebd., S. 148, f..

²³⁵ Ebd., S. 151.

sie werden in vielen Dokumenten in Verbindung mit seinem Namen genannt (z. B. Dok. Nr. 5, Nr. 14 und Nr. 30).

Cathrin Klingsöhr-Leroy hat in ihrer Arbeit zur Stellung des nobilitierten Künstlers anschaulich dargelegt, dass der Maler als Träger offizieller Hofämter nicht mehr nur als „*honorable homme*“, wie etwa Kaufleute oder Handwerker, sondern wirklich als Edelmann, als „*noble homme*“ galt.²³⁶ Diese Stellung des Künstlers prägte auch das Erscheinungsbild und das Auftreten der Hofkünstler des 17. Jahrhunderts. Klingsöhr-Leroy belegt dies anhand eines bekannten Stiches des französischen Graphikers Abraham Bosse (1604-1676) aus dem Jahr 1633 mit dem Titel „*Le noble peintre*“, der das Idealbild des höfischen Malers in seiner Werkstatt thematisiert (Abb. Nr. 69).²³⁷ Der Maler wird in seinem Atelier gezeigt, in Gesellschaft eines adeligen Besuchers und seines jungen Schülers. Der Meister befindet sich gerade bei der Arbeit, er sitzt an seiner Staffelei, auf der das Porträt seines Fürsten steht, in seinen Händen hält er Pinsel, Palette und Fixierstab. Er hat just in seiner Arbeit inne gehalten und den Pinsel von der Leinwand genommen, denn sein Schüler tritt gerade herein, um ihm einige Zeichnungen zu zeigen, die er offenbar zu holen geschickt wurde. Seine eigenen Werkzeuge hat der Junge auf dem Stuhl abgelegt, auf dem er zuvor gesessen hat. Hinter dem Stuhl des Meisters steht der adrett gekleidete Besucher, dem Betrachter zugewandt, und weist mit der rechten Hand auf die Szene. Die gesamte Darstellung dient der Illustration der Lebens- und Arbeitsweise des „*noble peintre*“, bereits die Ausstattung des Ateliers ist eine einzige Allegorie darauf. Der Raum ist weit und offen, mit einem Fenster versehen, das den Blick in die Natur und den Himmel freigibt, der geistigen Aktivität des Künstlers entsprechend. An der langen Wand hinter den anwesenden Personen hängen und stehen die Werke des Meisters, allesamt Zeugnisse seines edlen Schaffens. Darunter befinden sich Porträts hochrangiger Persönlichkeiten, die sich durch ihre Kleidung als Fürsten und Fürstinnen oder als geistliche Würdenträger identifizieren lassen. Hinzu kommen Historien Gemälde, das laut der zeitgenössischen Kunsttheorie edelste Sujet der Malerei. Besonders gut zu erkennen sind zwei Stücke, von denen das eine die thronende Minerva als Patronin der Künste zeigt, der sämtliche Vertreter der weltlichen und geistlichen Macht huldigen, sogar der Papst ist unter den Versammelten. Das zweite Stück zeigt eine ähnliche Szene wie die, die sich im Atelier selbst gerade abspielt, nämlich einen Maler beim Porträtieren einer Dame, dem ein König über die Schulter schaut. Im Hintergrund sind antike Säulen erkennbar. Die Kleidung und Kopfbedeckungen des Königs und der Dame wirken orientalisch. Cathrin Klingsöhr-Leroy

²³⁶ Klingsöhr-Leroy 2002, S. 32 und Anm. 57.

²³⁷ Ebd., S.32, f.

identifiziert diese Szene als eine Darstellung des Malers Apelles, der gerade das Porträt der Kampaspe malt und dem niemand anderer als Alexander der Große über die Schulter schaut. Der legendäre Apelles, der Hofmaler Alexanders des Großen, war die wichtigste Identifikationsfigur jedes höfischen Malers, gewissermaßen der antike Prototyp des „*noble peintre*“. Nicht nur die besondere Begabung des Apelles, sondern vor allem seine freundschaftliche Beziehung zu seinem kunstsinnigen König Alexander machte ihn zu einem Vorbild. Auch seine Lieblingskonkubine Kampaspe soll Alexander Apelles überlassen haben, als dieser sich in sie verliebte. So berichtet es Plinius.²³⁸ Diese beiden Gemälde zieren natürlich nicht umsonst das Atelier des „*noble peintre*“, sondern sind Eckpfeiler seines Selbstbewusstseins. Minerva ist ihm die höchste Autorität, die Patronin seines Schaffens und die Verkörperung der Weisheit. Ebenso wie Apelles pflegt auch der „*noble peintre*“ eine gute Beziehung zu seinem Mäzen und erfüllt in Abraham Bosses Darstellung gerade seine wichtigste Aufgabe als Hofmaler, nämlich das Anfertigen des Fürstenporträts. Auf der Staffelei steht das Porträt des französischen Königs Louis XIII., wie der kommentierende Text Bosses erkennen lässt. Entsprechend dieser hohen Aufgabe ist auch der Hofmaler nun deutlich als „*noble homme*“ gekennzeichnet, in seiner Kleidung ist er kaum von dem hinter ihm stehenden Adligen zu unterscheiden. Auch er trägt Rüschenärmel und Federhut, eine Perücke und einen reich verzierten Rock. Auch sein junger Schüler ist gut gekleidet, in eleganter Haltung präsentiert er die mitgebrachten Zeichnungen. Diese zeigen bei genauem Hinsehen ein Gegenbeispiel zum Modell des „*noble peintre*“, nämlich einen Maler in bäuerlicher Kleidung in einem kleinen, dunklen Raum, in dem nur vereinzelt ungeordnete Zeichnungen an den Wänden hängen, auf dem Boden liegen mehrere Gegenstände verstreut. Zu diesem Maler hat sich nicht etwa ein adeliger Zuschauer gesellt, sondern eine ebenfalls ärmlich gekleidete Frau, die in einem Mörser seine Farben mischt und ein in Lumpen gekleidetes Kind, das mit verständnisloser Miene die Leinwand betrachtet. Was dieser bäuerliche Maler gerade auf seiner Staffelei hat, ist für den Betrachter nicht einsehbar. Offenbar ist es nichts von Bedeutung. Auch Barbara Gaethgens befasste sich mit dem Begriff und der Darstellung des „*noble peintre*“. Sie erläutert diese Szene und den dazugehörigen Kommentar als die Darstellung eines „*peintre vulgaire, der seine kunstlosen Bilder ausschließlich für ignorante, d. h. solche Betrachter male, die sich nicht in der Ästhetik und Kunsttheorie des Akademie auskannten.*“.²³⁹ Diese schmähende Darstellung zeigt den Maler (einen Niederländer, wie Gaethgens anmerkt), als gewöhnlichen Handwerker, als „*pictor vulgaris*“. Dieser Typus des ungebildeten und zugleich ungehobelten Künstlers

²³⁸ Klingsöhr-Leroy 2002, S. 89 f..

²³⁹ Gaethgens 2006, S. 206 ff.

stand dem Konzept des „*noble peintre*“ als Negativbeispiel gegenüber. Außerdem bildete er zugleich den Gegenpol zu einem weiteren Typus, nämlich dem belesenen und weltgewandten „*pictor doctus*“. Diese Klassifizierung führt Ingrid Cartwright auf die Wiederentdeckung der Schriften des Horaz in der italienischen Renaissance zurück, der in seiner „*ars poetica*“ zwischen dem gelehrten Poeten („*poeta doctus*“) und dem gewöhnlichen Poeten („*poeta vulgaris*“) unterschied.²⁴⁰ Im Laufe des 17. Jahrhundert jedoch wurde der „*pictor vulgaris*“ verstärkt zum Sinnbild des chaotischen und ordinären Handwerkers. Der Typus des „*pictor doctus*“ hingegen wurde neben dem Bild des Apelles zum Identifizierungsmerkmal der höfischen Maler, vornehmlich denen der französischen Akademie. Bereits der italienische Kunsttheoretiker Leon Battista Alberti (1404-1472) hatte in seinem berühmten Traktat „*De Pittura*“ gefordert, ein guter Maler solle in allen freien Künsten bewandert sein, vor allem aber die Geometrie, die Historie und die Philosophie studieren.²⁴¹ Auf Alberti zurückgreifend, forderten Autoren der französischen Akademie die Hofkünstler auf, ihre Werke auf ein intensives literarisches Studium zu gründen.²⁴²

So finden sich auch in der Darstellung des „*noble peintre*“ von Abraham Bosse die Attribute des gelehrten Malers in Form von Büchern, die zwischen den Gemälden an der Wand aufgereiht sind und nicht zuletzt in der Figur der Minerva. Dieses Modell des Hofkünstlers als „*noble peintre*“ und „*pictor doctus*“ erläutert Bosse noch einmal in den Versen, die sich unter seiner Darstellung befinden:

*Que le Graueur jngenieux
Faict bien icy voir à nos yeux
L'excellence de la peinture !
Et que c'et Art me semble beau,
Quand il jmite la Nature,
Par les merueilles du pinceau !*

*Celuy dont la noble maniere
Joint les ombres à la lumiere
En mille tableaux differans
N'est pas de ces Peintres vulgaires,
Qui passent pour des ignorans
Dans leurs Ouurages ordinaires*

*Jl execute, & met au jour
Tout ce que la Guerre et l'Amour*

²⁴⁰ Cartwright 2007, S. 18 ff.

²⁴¹ Alberti 1436 Buch III, zitiert nach Plett 2004, S. 311.

²⁴² Für genaue Vergleiche der entsprechenden Texte siehe: Klingsöhr-Leroy 2002, S. 250-255.

*Ont de memorable et d'estrange ;
Et semble à qui voit ses dessains,
Que c'est Apelle ou Michel l'Ange
Qui guide son Art et ses mains.*

*Soit qu'il represente Bellone,
Ou Pallas aue [sic] sa Gorgonne,
Ou Cupidon armé de traits ;
Il se met si fort en estime
Par ses admirables portraits,
Que chacun dit qu'il les anime.*

*Mais quand il nous peint les lauriers
De Louys, honneur des guerriers,
Et vray portrait de la Victoire
Il fait vn chef-doeuure sans prix
Pour ce grand Roy, qui dans l'histoire
Est l'objet des meilleurs Esprits.*

Ihr neues Selbstbewusstsein und ihren sozialen Status drückten die Maler in ihren Bildnissen und Selbstbildnissen aus, sodass sich analog zur Etablierung der Malertypen auch neue, eigenständige Formen des Künstlerbildnisses entwickelten. Einer der berühmtesten „*noble peintres*“ seiner Zeit, der Niederländer Anthonys van Dyck (1599-1641), Hofmaler des englischen Königs Charles I., widmete dem Künstlerbildnis sogar eine Abhandlung in seiner 1636-1641 verfassten „*Ikonographie*“.²⁴³ Die bei Abraham Bosse verwendeten Elemente, wie die vornehme Kleidung des Malers, die Perücke und die Attribute seiner geistigen Bildung, wurden von nun an feste Bestandteile der Bildnisse von Hofkünstlern.

Douven präsentiert sich in seinem Selbstbildnis als „*noble peintre*“, ganz im Sinne von Abraham Bosses Darstellung. Auf den höfischen Künstlerporträts seiner Epoche treten die Attribute des Handwerkers ganz zurück und werden ersetzt durch Elemente des repräsentativen Staatsporträts, wie die elegante Kleidung und die selbstbewusste Pose.²⁴⁴ Diese typische Haltung des vom Betrachter abgewandten Künstlers, der den Betrachter über die Schulter anblickt und der auch in Frankreich zur Formel wurde, führt Klingsöhr-Leroy auf italienische

²⁴³ Klingsöhr-Leroy 2002, S. 39.

²⁴⁴ Ebd., S. 36.

Künstlerbildnisse des 16. Jahrhunderts im Umkreis von Giorgione zurück.²⁴⁵ Ein wichtiger Bezugspunkt für Douven war natürlich das Selbstporträt des wohl berühmtesten „*noble peintre*“ des 17. Jahrhunderts, Charles Lebrun (Abb. Nr. 70). Auch sein Bildnis entstand im Jahr 1683 oder 1684 für die Sammlung Cosimos in Florenz. Bereits hier wird die Ähnlichkeit zu Douvens Selbstporträt deutlich, die zurückgewandte Haltung und der konzentrierte Gesichtsausdruck verweisen sowohl bei Lebrun als auch bei Douven auf die geistige Tätigkeit des Malers, auf den Intellekt, der die Hand mit dem Pinsel leitet. Bei Le Brun werden Hände und Werkzeuge sogar ganz aus dem Bild verbannt. Noch größere Ähnlichkeit besteht jedoch zu einem Porträt Lebruns, das kein Selbstporträt ist, sondern von der Hand des berühmten französischen Porträtisten Nicolas de Largillière (1656-1746) stammt. Es entstand im Jahr 1686 und zeigt Lebrun als Ganzfigur, vor der Staffelei sitzend, umgeben von den Attributen der Kunst und der Wissenschaft, die ihn als „*pictor doctus*“ kennzeichnen (Abb. Nr. 71). Da Douven 1698 nach Paris reiste, waren ihm beide Porträts des Charles Lebrun sicherlich bekannt.²⁴⁶ Largillière zeigt Lebrun als Idealtypus des gelehrten Künstlers, eingebettet in eine Allegorie der freien Künste. Für eine so umfangreiche Darstellung blieb auf Douvens Selbstbildnis, das sich dem Format nach den anderen Werken in Cosimos Sammlung anpassen musste, zwar kein Platz, er übernahm jedoch die Körperhaltung Lebruns, den Zeigegestus hin zur Staffelei sowie das Motiv des Vorhangs im Hintergrund. Sowohl Charles Lebrun als auch Douven verweisen durch den Fingerzeig auf ihre Werke auf ihr Verhältnis zu ihrem fürstlichen Mäzen. Auf Lebruns wie auf Douvens Leinwand steht jeweils ein Werk, das sie als Porträtisten ihrer Fürsten ausweist. Bei Lebrun ist es ein vielfiguriges „*Portrait Historié*“ Louis XIV. als Alexander, bei Douven das Doppelbildnis des Kurfürstenpaares. Dabei kommt das Apellesthema bei Lebrun durch die Darstellung Louis als Alexander wesentlich deutlicher zum Ausdruck. Bei Douven ist das Alexanderthema zwar nicht so explizit dargestellt, die Botschaft ist jedoch dieselbe und wurde von den Zeitgenossen Douvens auch sofort erkannt. Zudem ließ sich Kurfürst Johann Wilhelm bekannter Weise gerne mit Alexander vergleichen. Durch das Zeigen auf das Fürstenporträt betont Douven nicht nur seine Urheberschaft, sondern auch die Würde des Künstlers, der mit dem fürstlichen Bildnis betraut wurde. Durch seine edle Aufgabe, das Fürstenpaar zu porträtieren, und durch die Wertschätzung, die der Fürst seiner Kunst entgegenbringt, erwirbt sich umgekehrt auch der Maler Ruhm. So sind der Fürst und sein Apelles in einer wechselseitigen Abhängigkeit miteinander verbunden.

²⁴⁵ Klingsöhr-Leroy 2002, S. 23.

²⁴⁶ Mai 1988, S. 68 f..

Die Wertschätzung durch den Fürsten nahm in vielen Fällen in Form von wertvollen Geschenken an die Künstler materielle Gestalt an. Dabei handelte es sich oft um sogenannte „Ehrenmedaillen“, goldene Porträtmedaillen mit dem eingepprägten Bildnis des Fürsten an einer goldenen Kette. So erhielt etwa Anthonys van Dyck von seinem „Alexander“, Charles I. von England, eine Ehrenkette, die er auf seinem Selbstporträt stolz präsentiert (Abb. Nr. 72).²⁴⁷ Auch Jan Frans Douven trägt auf seinem Selbstporträt eine goldene Kette um den Hals, an der vielleicht auch eine solche Medaille hängt. Jedoch ist sie nicht zu sehen, da die Kette an der entsprechenden Stelle unter seinem Mantel verschwindet. Es besteht immerhin die Möglichkeit, dass Douven auf dem Bild jene Medaille trägt, die Cosimo de' Medici laut Houbrakens Bericht Douven schenkte, nachdem er sein Selbstporträt für die Galerie gemalt hatte. Das Museum der Stiftung Kunstpalast in Düsseldorf beherbergt Douvens farbige Vorstudie zu seinem Selbstporträt (Abb. Nr. 21). Auf diesem Entwurf fehlt die goldene Kette, möglicherweise ist dies ein Hinweis darauf, dass sie ursprünglich auch auf dem fertigen Gemälde nicht vorhanden war, sondern von Douven erst nach Erhalt hinzugefügt wurde.

Was das Doppelbildnis des Kurfürstenpaares im Hintergrund betrifft, so ist bisher kein Werk von Douvens Hand bekannt, welches dem in seinem Selbstporträt gleicht, jedoch erscheinen dieselben Porträtköpfe auf dem Werk eines anderen kurpfälzischen Hofmalers, nämlich auf der „Huldigung der Künste an das Kurfürstenpaar“ von Adriaen van der Werff (Abb. Nr. 73).²⁴⁸ Hier erscheint ein Porträtmedaillon mit dem Bildnis des Paares vor einem Obelisken, umgeben von allegorischen Figuren. Möglicherweise steht dies in Zusammenhang mit einem ähnlichen Porträtrelief von dem kurpfälzischen Hofbildhauer Gabriele de Grupello (1644-1730), das über dem Eingang zur kurfürstlichen Gemäldegalerie angebracht war. Es ist auf den Fassadenaufriß des Hofarchitekten Nicolas de Pigage zu erkennen (Abb. Nr. 84). Es wies das Kurfürstenpaar als Besitzer der Kunstsammlung aus. In diesem Sinne könnte auch van der Werff das bekannte Motiv benutzt haben, um an die Schirmherrschaft über die Galerie zu erinnern. Eine Rötzelzeichnung von Douven mit den Porträtköpfen des Kurfürstenpaares befindet sich im kurpfälzischen Museum Heidelberg (Abb. Nr. 22), möglicherweise diente sie als Vorstudie zu seinem Selbstbildnis.

So wie Douven die offiziellen Repräsentationsporträts seines Fürsten malte, so fertigte er nun sein eigenes an, wenn auch der Rahmen der Repräsentation weitaus kleiner war. Sein Bildnis in der Sammlung Cosimos verschaffte ihm Bekanntheit und Ansehen in einem internationalen Rahmen, denn viele Künstler und auch potentielle Auftraggeber besichtigten die Galerien des

²⁴⁷ Klingsöhr-Leroy 2002, S. 97 f.

²⁴⁸ Scarlett Pfau IN: Kat.-Mus Düsseldorf 1992, S. 101, Nr. 174.

Großfürsten. Darüber hinaus wurden die Werke der Sammlung durch die Druckgraphik in ganz Italien und auch in anderen europäischen Ländern verbreitet. Auch Abbildungen von Douvens Selbstbildnis wurden auf diese Weise noch über seinen Tod hinaus publik, beispielsweise durch den Florentiner Kupferstecher Pietro Antonio Pazzi (1706-1770). Dieser bildete im 18. Jahrhundert die Selbstbildnisse des Vasarianischen Korridors in einer Stichsammlung ab (Abb. Nr. 74). Douvens Selbstbildnis trägt auf der Rückseite eine Inschrift in französischer Sprache, die seinen Namen und seine Stellung dokumentiert: "*Chrl. Jean Franc: Douven peintre ordinaire de Leurs Altezzes Ser. Electorales Palatines*". Dass hier der in Frankreich gängige Ausdruck „*peintre ordinaire*“ verwendet wird zeugt vom repräsentativen Charakter des Bildnisses. Douvens offizielle Stellung als „*noble homme*“ und seine Zugehörigkeit zur höfischen Gesellschaft sollte international verständlich dokumentiert werden. Fraglich ist jedoch, ob diese Inschrift von Douven selbst stammt.

Douven setzte ein Zeichen, indem er das Porträt des Kurfürstenpaares in sein Selbstbildnis aufnahm und sich selbst als dessen Apelles darstellte. Diese Stellung nahm jedoch auch ein anderer für sich in Anspruch, nämlich Adriaen van der Werff. Auch dessen Selbstporträt befand sich in der Sammlung in Florenz (Abb. Nr. 75). Die Bevorzugung van der Werffs gegenüber Douven wird nicht nur an der höheren Bezahlung van der Werffs deutlich, sondern auch an dessen außergewöhnlich privilegierten Arbeitsumständen. Van der Werff durfte in Rotterdam leben und arbeiten, die sonst übliche Residenzpflicht wurde für ihn ausgesetzt. Vor allem aber spricht die Menge an Werken, die Johann Wilhelm bei ihm in Auftrag gab und deren Präsentation in der Gemäldegalerie für sich. Dort wurde den christlichen Historienbildern des Malers beinahe ein eigener Raum zugesprochen und auch in seinen privaten Kabinetten ließ der Kurfürst zahlreiche Exemplare ausstellen. Von Douven hingegen erscheinen nur sehr wenige Werke in der Ausstellung. Während also van der Werffs Bilder als Beispiele für hervorragende Kunst um ihrer selbst Willen ausgestellt wurden, hatte Douvens Kunst eine andere Aufgabe zu erfüllen. Hier scheint die Aussage Karel van Manders, dass die reine Porträtmalerei eine Notwendigkeit sei, gar nicht so unpassend. Denn Douvens Bildnisse sollten in den Amtsstuben und Audienzzimmern das Kurfürstenpaar als Amtspersonen repräsentieren oder sie in einer Ahnengalerie als Teil einer Dynastie zeigen. Im Selbstbildnis van der Werffs finden sich keine Hinweise auf seine Anstellung am Düsseldorfer Hof. Möglicherweise war dies nicht nötig, weil man ihn international bereits kannte. Douven hingegen wies ausdrücklich auf dieses Verhältnis hin und man fügte auf der Rückseite seines Selbstporträts die Inschrift ein, die Auskunft über seine Identität und seine Stellung gab. Trotz dieser Konkurrenzsituation scheint zwischen Douven und van der Werff ein gutes Verhältnis bestanden zu haben, denn es

gibt Nachweise darüber, dass van der Werff bei seinen Besuchen in Düsseldorf im Hause der Douvens wohnte.²⁴⁹

Es sei noch eine Notiz zu einem mutmaßlichen zweiten Selbstbildnis Jan Frans Douvens gegeben. Es handelt sich dabei um eine Miniatur, die sich im Bayerischen Nationalmuseum befindet (Abb. Nr. 23). Als mögliches Selbstbildnis Douvens wurde sie erstmals von Hans Buchheit identifiziert. Anhand der Physiognomie kann dies nicht ausgeschlossen werden, auch wenn „Douven“ hier etwas jünger erscheint als im florentinischen Bildnis. Es zeigt einen ganz anderen Typus, ohne Perücke oder opulente Robe. Durch die eher legere Bekleidung, die offenen Haare und die direkte En face-Ansicht erinnert es eher an die Selbstbildnisse des jungen Rembrandts, als an die Lebruns. Bekannte sich Douven hier insgeheim zu seinen niederländischen Kollegen, die an der Akademie in Paris als „*pictores vulgaris*“ geächtet waren? Die Attribute der Malerei werden hier jedoch nicht gezeigt, nur ein Betrachter, der Douven kannte, wusste um seine Profession. Wenn es sich also tatsächlich um ein Selbstbildnis des Malers handelt war es womöglich eher privater Natur, dem entspräche auch das Format als Miniatur.

Douven beanspruchte also für sich den Rang eines „*noble peintre*“ und „*pictor doctus*“, entsprechend den Forderungen der zeitgenössischen Kunstkritik. Die vorangegangenen Analysen zu seinem Oeuvre haben gezeigt, dass er in der Tat Bilder schuf, die von umfassendem literarischem Wissen zeugen. Er war sicherlich belesen in den Bereichen der Kunsttheorie, Theologie und Poesie, sowie in der spezifischen Emblematik der Pfälzer Wittelsbacher. Seine Werke geben jedoch keine Auskunft darüber, inwieweit die Bildung Douvens in den Disziplinen entwickelt war, die nicht unmittelbar mit seiner Arbeit als Porträtist zu tun hatten. Denn der wahre „*pictor doctus*“ sollte ja, laut der Definition Albertis, in allen freien Künsten geschult sein. Diese universale Bildung erreichten jedoch in Wahrheit längst nicht alle Hofmaler. In den meisten Fällen lag wohl eher eine Bildung vor, die der jeweiligen Spezialisierung des Malers entsprach. Einen kleinen Einblick in diese spezialisierte Bildung eines Hofmalers gibt ein Dokument aus dem Landesarchiv Nordrhein-Westfalen. Es handelt sich hierbei um die Taxation des Nachlasses von Jan Frans Douvens Sohn, Bartholomäus Douven, der Hofmaler des Kurfürsten von Köln wurde (Dok. Nr. 58 und Nr. 59). Bartholomäus Douven hatte sich auf die Historienmalerei spezialisiert, vornehmlich auf antike Mythologien. In der Liste der taxierten Besitztümer findet sich eine große Anzahl von Büchern und eine

²⁴⁹ Gaethgens 1987, S. 70.

umfangreiche Sammlung von Kupferstichen, die Kunstwerke von berühmten Künstlern und bekannte Antikensammlungen abbilden. Es sind vor allem bekannte Handbücher zur Malerei vertreten, wie Cesare Ripas „*Iconologia*“, Albrecht Dürers und Gérard Audrans Bücher zu den menschlichen Proportionen, sowie das „*Große Malerbuch*“ von Gérard de Lairese. Hinzu kommen mehrere Handbücher zur antiken Architektur, darunter Jacobi Barozzi da Vignolas Grundregeln über die fünf Säulenarten. Natürlich sind auch die Hauptwerke der klassischen Literatur, wie Ovids Metamorphosen, Vergils Aenaeis und Homers Ilias vorhanden. Die Sammlung der Kupferstiche ist immens groß, viele berühmte Maler sind darunter vertreten, Rembrandt, van Dyck, Raphael, Annibale Carracci, Correggio, Carlo Maratta und viele andere sind hier zu finden. Theoretische Lektüre und „Anschauungsunterricht“ - an der Kopie wie vor dem Original - scheinen die wichtigsten Eckpunkte der Bildung für jeden Hofmaler gewesen zu sein. Die aufgeführten Bücher im Besitz von Bartholomäus Douven entsprechen seiner Profession als Maler von klassischen Mythologien, der Fokus lag dabei auf dem Malen von Figuren und antikisierenden Umgebungen, sowie in der Kenntnis der literarischen Stoffe und ihrer Ikonographie. Diese spezielle Bildung muss auch sein Vater Jan Frans besessen haben, entsprechend zugeschnitten auf die Porträtmalerei. Leider sind keine Auflistungen von Jan Frans Douvens Besitztümern erhalten, man darf aber davon ausgehen, dass auch er eine private Kunstsammlung mit Graphiken und Gemälden besaß, die ihm zum Studium dienten. Sicherlich verfügte er durch seine Ausbildung in den Niederlanden bereits über gewisse Kenntnisse der Werke bekannter Meister. Natürlich war seine Funktion als Kunstagent und Aufseher über die Sammlung seines Fürsten eine ideale Möglichkeit zur Vertiefung seiner Kennerschaft. Von seiner Bildung durch das Studium bekannter Meister zeugt eine Äußerung des Hofsekretärs Giorgio Maria Rapparini: „(...) Dies kam durch die tiefe Kennerschaft, die er von der Manier der Künstler seiner Heimat erwarb, und durch die Pflege (der Kunstwerke), für die er viele Jahre lang in der Galerie seines Herrn verantwortlich war. (...) Alles das, was der Raffael der Niederlande, der famose Rubens gemalt hat, viel Einzigartiges und noch vieles mehr studierte er; Alles was sein großer Lehrmeister Van Dyck zuletzt gemalt hatte, Alles was Dufait (Douffet) nach der Natur geschaffen hat; Alles was die Übrigen der beleibten Schaar der Flamen hinterlassen haben, viel Exquisites. All das trifft sich hier zum Erstaunen der Laien.“²⁵⁰ Rapparini nennt Rubens, van Dyck und Douffet als Douvens primäre Orientierungspunkte. Eben jene großen Hofmaler standen Pate für die höfische Malerei im niederländischen Stil, die

²⁵⁰ Rapparini 1709, zitiert nach Kühn-Steinhausen (Hrsg.) 1958, S. 81.

Douven pflegte. Außerdem bildeten sie die Eckpfeiler der Gemäldesammlung Johann Wilhelms.

Hiermit seien die Analysen zu Douvens Tätigkeit als Hofmaler vorerst abgeschlossen. Es hat sich gezeigt, dass es sich bei seiner Person um einen Hofmaler ersten Ranges handelte, der nicht nur das öffentliche Image seines Fürsten gestaltete, sondern auch auf internationaler Ebene als Porträtist gefragt war. Düsseldorf war das Zentrum seines Schaffens, hierher brachte er von seinen Reisen neues künstlerisches Wissen und Fertigkeiten mit und von hier aus trug er die Würde seines Fürsten und seine eigene Reputation an andere Höfe. Obgleich er durch diese Tätigkeit bereits sehr in Anspruch genommen wurde, bildete sie nur einen Teil seiner umfangreichen Aktivitäten. Der zweite Hauptteil der Dissertation beschäftigt sich nun mit seiner Arbeit als Kunstagent für den Kurfürsten, für die er immer wieder auf Reisen geschickt wurde. Die rege Tätigkeit, die er auch auf diesem Gebiet entfaltete, war bedingt durch die Sammlerleidenschaft Johann Wilhelms und dessen Vorhaben, in Düsseldorf eine Gemäldegalerie zu errichten.

KUNSTAGENT

Als Johann Wilhelm die Residenz in Düsseldorf übernahm existierte dort lediglich eine kleine Gemäldesammlung, die sein Großvater Wolfgang Wilhelm angelegt hatte.²⁵¹ Das Fehlen älterer Inventare aus Neuburg und Düsseldorf macht es schwer, genauer abzugrenzen, was er bei der Übernahme der Regierungsgeschäfte im Jahr 1679 in Düsseldorf und Neuburg an Kunstschatzen vorgefunden hat. Aus dem alten Bestand haben vor allem Familienbildnisse Eingang in seine eigene Gemäldesammlung gefunden, die mit Namen wie Rubens oder van Dyck verbunden waren. Darunter das Porträt seines Großvaters „*Herzog Wolfgang Wilhelm von der Pfalz mit Dogge*“ von van Dyck und die Bildnisse des polnischen Königspaares Sigismund III. und Constanze aus dem Umkreis von Rubens. Diese hat Johann Wilhelm später in den Rubenssaal seiner Galerie aufgenommen.²⁵² Er begann bald mit dem Ankauf von Gemälden, um die Sammlung zu vergrößern. Im Dezember 1684 ist der erste Ankauf von Bildern über den kurfürstlichen Residenten Rougemont in Brüssel belegt. Laut Theodor Levin handelte es sich um ein Gemälde von Rubens aus der Versteigerung der Alrundelschen Sammlung in Amsterdam.²⁵³ Hier ist auch sein Hofmaler Douven erstmals als Kunstagent nachgewiesen (Dok. Nr. 4). Es geht aus dem Dokument nicht genau hervor, welche Aufgaben Douven hier zu erfüllen hatte, vermutlich fungierte er aber als Gutachter und wickelte offensichtlich den Kauf ab. Nach der Ernennung Johann Wilhelms zum Kurfürsten wurde der Maler dann regelmäßig auf Reisen gesandt um Gemälde für die Sammlung zu erwerben. Am Ablauf von Auswahl, Verhandlung und Kauf der Gemälde waren mehrere Personen beteiligt, die sowohl innerhalb und außerhalb der höfischen Hierarchie standen. Von Seiten des Hofes gab natürlich zunächst der Kurfürst das allgemeine Ziel vor, indem er seine Wünsche darüber äußerte, welche Art von Malerei er in seiner Sammlung haben wollte, bis hin zu Werken von bestimmten Künstlern. Mit diesen Vorgaben begann nun das Agentennetzwerk seine Arbeit. Johann Wilhelm verfügte über ein gut ausgebautes Gesandtschaftswesen, in nahezu allen europäischen Kunstzentren residierte ein Amtsträger aus Düsseldorf. Jene Residenten hielten beständig Ausschau nach Sammlungen, die zum Verkauf standen. Auch die vor Ort ansässigen Kunsthändler wussten über diesen Auftrag der Gesandten Bescheid und hielten

²⁵¹ Kühn-Steinhausen 1985, S. 62.

²⁵² Ebd., S. 88.

²⁵³ Levin Teil 3 1911, S. 247

Kontakt zu den potentiellen Kunden. Standen Werke zum Verkauf, die auf der Wunschliste des Kurfürsten standen, ließen die Händler dies zu den kurfürstlichen Gesandten durchdringen. Diese leiteten die Informationen zum Kurfürsten weiter. War dieser interessiert, wurde schließlich Douven losgeschickt, um den entsprechenden Kunsthändler vor Ort zu treffen. Hatte Douven die Gemälde dann besichtigt und für kaufwürdig erachtet, meldete er dies Johann Wilhelm nach Düsseldorf. War dann der Kauf beschlossen, gab der Kurfürst Anweisung an seine Gesandten am jeweiligen Ort, die Finanzmittel für Douven bereitzustellen. Nach der Kaufabwicklung sorgte Douven dann für den sachgemäßen Transport der erworbenen Bilder nach Düsseldorf. In diesen Fällen fungierte der Hofmaler mehr als Gutachter denn als Kunstagent. Es kam jedoch auch häufig vor, dass Douven selbst bei den örtlichen Kunsthändlern zum Verkauf stehende Gemälde ausfindig machte und die Gesandten lediglich bei der Bereitstellung der Geldmittel halfen. Dies geschah vornehmlich dann, wenn Douven mit der Anfertigung eines Porträts an anderen Höfen beauftragt wurde. Wahrscheinlich hatte er generell bei jeder seiner Reisen den Auftrag, die örtlichen Galerien zu besichtigen und nach verkäuflichen Objekten Ausschau zu halten. Die tatsächlichen Käufe konnten dann gegebenenfalls spontan stattfinden.

Natürlich war Johann Wilhelm nicht der einzige, der am Kauf von Werken alter Meister interessiert war. Die Kunsthändler berichteten nicht nur seinen Gesandten von verkäuflichen Sammlungen. So musste auch Douven sich damit auseinandersetzen, dass andere Kunstagenten am gleichen Ort zu gleicher Zeit aktiv waren, wenn eine namhafte Sammlung zum Verkauf stand. Aus einigen seiner Briefe an Johann Wilhelm geht hervor, dass er gelegentlich Mühe hatte, die Konkurrenz auszustechen. Dennoch war Douven offenbar auch auf diesem Gebiet recht erfolgreich, denn viele der Erwerbungen des Kurfürsten kamen durch ihn zustande.

Die belegbaren Käufe, an denen Douven beteiligt war, sollen nun im Folgenden aufgeführt werden. Die Verfügbarkeit der historischen Dokumente ist dabei in erster Linie Susan Tipton zu verdanken, die in ihrer Arbeit zur Entstehung der Düsseldorfer Sammlung die Materialien zu Johann Wilhelms Einkäufen zusammentrug und auswertete. Hier sollen nun speziell die Dokumente chronologisch aufgeführt werden, die Douvens Aktionsradius nachzeichnen. Einige werden in darauffolgenden Abschnitten zu Douvens Funktion als Sachverständiger und Kunstberater des Kurfürsten genauer betrachtet werden.

Kaufverhandlungen und Gemäldeankäufe durch Douven

1693: Den Haag, Brüssel

Im Jahr 1693, ein Jahr nach der Vermählung Johann Wilhelms mit Anna Maria Luisa de' Medici, war der Maler bereits wieder auf Reisen in den Niederlanden. Am 20. April berichtete Douven aus Den Haag über den Erwerb von Gemälden von Rubens, Brueghel und Brouwer mit Hilfe eines Agenten mit Namen Plongeron in Amsterdam und über den Kauf eines Porträts von Douffet durch Plongerons Freund de Bellevaux in Lüttich (Dok. Nr. 10).

In französischer Sprache berichtet Douven, er habe „*Die Gemälde, die Eure kurfürstliche Durchlaucht gefallen haben zu kaufen, bereits zusammengestellt*“, was vermuten lässt, dass hier der Fall vorliegt, bei dem der Kurfürst über seine Gesandten ein Angebot bekam, und seinen Hofmaler gezielt zum Erwerb dieser Gemälde nach Den Haag sandte. Douven sagt zum Kauf dieser Gemälde, dass er Mühe gehabt hätte, „*dasjenige aus Plongerons Händen zu nehmen, welches ein schönes Mädchen wie einen Meeresgeist zeigt*“. Hier wird angedeutet, dass es auch andere Interessenten für das Gemälde gab, dennoch gelang es Douven, es für die kurfürstliche Sammlung zu erwerben. Außerdem hatte er den Auftrag die „*Flora*“ von Rubens und Pieter Breughel zu kaufen. Zusätzlich zu den vom Kurfürsten gewünschten Gemälden scheint Douven aber auch noch einige Spontankäufe getätigt zu haben, er schreibt, Plongeron habe ihm auch ein Bild von Honthorst verkauft, „*welches eine Nymphe mit einem Satyr zeigt, die sich lieblosen*“. Er bringe außerdem noch ein „*hübsches kleines Gemälde von Brouwer, welches Plongeron für einen bürgerlichen Preis gekauft hat.*“. Um noch weitere Stücke in den Niederlanden erwerben zu können werde Plongeron seinen belgischen Freund in Lüttich ansprechen, welcher sehr schöne Portraits von Douffet habe, um sie nach Düsseldorf zu schicken. Die hier von Douven erwähnten Stücke lassen sich nicht eindeutig identifizieren. Von dem Bild mit der jungen Nereide fehlt bisher jede Spur. Was die „*Flora*“ von Rubens und Breughel betrifft, so vermerkt Susan Tipton, dass den Kabinetten im Düsseldorfer Schloss „*Eine Flora, so von einer Nymphe gehöhnt wird*“ von den beiden Malern genannt wird.²⁵⁴ Ein Bild von Gerrit van Honthorst, das eine Nymphe und einen Satyr als Liebespaar zeigt, konnte hingegen in den Katalogen der Düsseldorfer Sammlung bisher nicht nachgewiesen werden.²⁵⁵

²⁵⁴ Tipton 2006, Anm. 350.

²⁵⁵ Ebd., Anm. 351.

Auch das „*kleine Gemälde von Brouwer*“ kann wegen der fehlenden Nennung des Titels nur schwer identifiziert werden, da die Düsseldorfer Sammlung zahlreiche kleinformatige Werke dieses Malers beinhaltet.²⁵⁶

Auch in Brüssel scheint Douven bei dieser Gelegenheit eingekauft zu haben, allerdings keine Gemälde, sondern Bilderrahmen und Kunsthandwerk für die Kurfürstin, was die Zahlungen und Quittungen der Kabinettskasse belegen (Dok. Nr. 11 bis 13).

1694: Amsterdam, Brüssel

Im darauffolgenden Jahr, im Dezember 1694, führte Douvens Weg über Amsterdam erneut nach Brüssel. Am 17. Dezember kündigte der Kurfürst seinem Residenten Columbanus de Beerenhove in Brüssel die Ankunft Douvens an (Dok. Nr. 14). De Beerenhove antwortete am 3. Januar 1695 und bestätigte Douvens Ankunft (Dok. Nr. 15). Johann Wilhelm schreibt, dass man „*bezüglich gewisser Dinge einen Überbringer bräuchte*“ und man deswegen den „*Kammerdiener (Homme de chambre), Jean François Douven nach Brüssel senden werde.*“. Der Kurfürst hält hier seine Aussagen bewusst sehr allgemein, er verwendet nicht das Wort „Gemälde“ und vermeidet es auch, Douven einen „Maler“ zu nennen. Columbanus antwortet ebenso allgemein. Offensichtlich sollte der Gemäldeankauf geheim gehalten werden, um eventuellen Konkurrenten keinen Hinweis zu geben. Welche Gemälde Douven hier für den Kurfürsten kaufte, ist leider auf Grund der zurückhaltenden Korrespondenz nicht mehr nachvollziehbar, es dürfte sich aber auch hier um Werke bekannter niederländischer oder französischer Meister gehandelt haben.

1696: Frankfurt am Main, Kassel, Hamburg, Kopenhagen

Wie bereits im Kapitel zu Douvens Brautbildnissen dargelegt wurde, reiste er 1696 gemeinsam mit dem Wiener Hofmaler Anton Schoonjans über Frankfurt, Kassel und Hamburg nach Kopenhagen, um das Porträt der dänischen Prinzessin Sophia Hedwig anzufertigen. Er nutzte die einzelnen Stationen der Reise, um nach Gemälden für die Düsseldorfer Sammlung Ausschau zu halten. Wahrscheinlich wurde der Umweg über Frankfurt nicht gemacht, um Schoonjans entgegen zu reisen, sondern allein eines zum Verkauf stehenden Gemäldes wegen, denn am 10. April 1696 schrieb Douven aus Frankfurt am Main an Johann Wilhelm (Dok. Nr. 18): „*Bei der Ankunft am 8. nach Abend habe ich es nicht versäumt, gemäß dem fürstlichen*

²⁵⁶ Tipton 2006, Anm. 352.

Befehl Eurer Kurfürstlichen Gnaden mich bei dem Baron von Gegenvelt zu informieren über das interessante Gemälde, welches am vorangegangenen (...) durch den Kammerdiener Bäumen weggebracht wurde.“ Douven sollte auch hier das örtliche Angebot in Augenschein nehmen, allerdings scheint man in der Handelsstadt Frankfurt hohe Preise angeschlagen zu haben, denn er beschwert sich: *„Gestern habe ich noch einmal einiges angesehen bei den hiesigen Hauptliebhabern, aber ich habe Nichts gefunden, was außergewöhnlich gewesen wäre, aber für das, was einen Dukaten wert gewesen wäre, verlangt man viermal so viel.“*. Auch rät er vom Kauf eines Werks des Malers Cornelis van Poelenburgh ab, das dem Kurfürsten wohl empfohlen worden war, es sei doch nicht so, wie erwartet.

Bei den Einkäufen in Frankfurt scheint es auch Probleme mit der Konkurrenz gegeben zu haben, denn Douven berichtet: *„Es soll sich doch dort noch ein schönes Stück befinden, aber zurzeit erlaubt man es nicht, es mir zu zeigen um darauf Anspruch erheben zu können.“* Ein anderer potentieller Käufer hatte demnach bereits seine Ansprüche geltend gemacht und dem entsprechenden Kunsthändler (vermutlich gegen ein Bestechungsgeld) untersagt, das betreffende Werk anderen Kunstagenten zu zeigen. Dieser Käufer muss recht wohlhabend und von hohem Rang gewesen sein, wenn man für ihn den Agenten des pfälzischen Kurfürsten abwies. Wie nahe die Konkurrenz tatsächlich war zeigt ein Gemäldeankauf des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel, dem Vetter Johann Wilhelms, aus demselben Jahr. Dieser kaufte aus einer Sammlung in Brügge zwei großformatige Darstellungen der Apostelfürsten Petrus und Paulus, die nur kurz zuvor Johann Wilhelm zum Kauf angeboten worden waren. Johann Wilhelm hatte sie aber aus unbekanntem Gründen nicht erworben.²⁵⁷ Des Weiteren kann Douven aus Frankfurt den Erfolg vermelden, den Emaillemaler Peter Boy in Frankfurt angeworben zu haben. Dieser sei entschlossen, das Portrait Johann Wilhelms zu malen. Boy habe ihm, Douven, auch *„unter der Hand“* das Porträt des Prinzen Charles gezeigt. Der Kurfürst hatte Douven explizit den Auftrag erteilt, Boy mit nach Düsseldorf zu bringen, was auch gelang. Der Miniaturmaler begab sich bei Douvens Rückreise aus Kopenhagen mit ihm nach Düsseldorf. Dort fertigte Peter Boy in den kommenden Jahren Miniaturporträts der kurfürstlichen Familie auf Emaille an, von denen einige noch heute in der Schatzkammer in München zu bewundern sind.

Bereits hier meldet Douven, er habe sich mit dem Pater Melchior de Wisser getroffen, dem Sondergesandten des Kurfürsten in Paris. Demnach dachte Johann Wilhelm bereits hier an Kunstankäufe in der französischen Hauptstadt, in die Douven tatsächlich einige Jahre später

²⁵⁷ Ulla Krempel hat diese Ankäufe in ihrer Publikation zu Max Emanuel als Gemäldeasammler dokumentiert, unter Zuhilfenahme der von Theodor Levin publizierten Dokumente (siehe Krempel 1976, S. 222.).

reisen sollte. Doch zunächst ging es für ihn und Schoonjans weiter über Kassel nach Hamburg und schließlich nach Kopenhagen. Die Briefe Douvens aus Kassel und Hamburg enthalten keine Informationen über Kunstankäufe, erst aus Kopenhagen schreibt Douven wieder diesbezüglich, am 30. April 1696 (Dok. Nr. 23). Hier besichtigte Douven ein Gemälde von Johannes Rottenhammer, riet dem Kurfürsten jedoch wegen qualitativer Mängel vom Kauf ab.

1698: Paris

Nach der Rückkehr von seiner Reise nach Modena und Florenz 1697, wo er die Porträts der Prinzessin Wilhelmine Amalie von Hannover und Cosimo III. de' Medicis gefertigt hatte, besichtigte Douven schließlich in Paris verschiedene Privatsammlungen. Mit dem Frieden von Rijswijk und dem Ende des Pfälzischen Erbfolgekrieges hatten die Franzosen mit der Räumung der niederrheinischen Gebiete und der rechtsrheinischen Pfalz begonnen. Die politische Situation erlaubte nun wieder Reisen in die französische Hauptstadt, wenn auch nicht uneingeschränkt. Im April traf Johann Wilhelm bereits Vorbereitungen, um Douven nach Paris zu schicken, diese sind belegt durch die Korrespondenz des Kurfürsten mit dem Sondergesandten in Paris, dem Freiherr Franz Melchior von Wiser. Am 23. April schreibt Johann Wilhelm an Wiser, man solle Douven vor seiner Abreise 1000 Taler zur Verfügung stellen (Dok. Nr. 24). Am 9. Mai bestätigt von Wiser die Bereitstellung der Summe (Dok. Nr. 25). Am 20. Mai sind die notwendigen Unterlagen bei von Wiser in Paris eingetroffen (Dok. Nr. 26), am 23. Mai soll Wiser noch einmal vierhundert Taler für Douvens Empfang in Paris bereithalten (Dok. Nr. 27). Man darf also davon ausgehen, dass Douven im Juni 1698 nach Paris reiste. Wie lange er sich dort aufhielt, welche Galerien er besuchte und was er dort kaufte, ist leider nicht bekannt, denn es sind keine Briefe Douvens aus Paris erhalten und auch keine Akten der Hofkammer in Düsseldorf. So können der Verlauf seines Aufenthaltes und der Kaufverhandlungen nicht rekonstruiert werden.

Womöglich wurde Douven im selben Jahr noch einmal in die französische Hauptstadt geschickt. Denn der kurpfälzische Hofarchitekt Matteo Alberti besichtigte 1698 in Paris die zum Verkauf stehende Sammlung eines ungenannten Adligen und bat um Douvens Unterstützung. Susan Tipton verweist auf einen Brief vom 8. Oktober 1698, in dem Alberti an den Kurfürsten schrieb, er habe dort Werke von Tizian, Veronese und Carracci mit wertvollen vergoldeten Rahmen gesehen. Der Kurfürst solle doch seinen „*kenntnisreichen Maler Tuben*“ (Douven) zu deren Begutachtung nach Paris schicken (Dok. Nr. 28). Demnach war Douven zwischenzeitlich nach Düsseldorf zurückgekehrt oder hielt sich zumindest nicht mehr in Paris

auf. Obwohl Douven möglicherweise zu diesem Zweck erneut nach Paris reiste, erwarb Johann Wilhelm die Sammlung nicht.²⁵⁸

1699: Lüttich

Von Frankreich aus scheint Douven direkt nach Lüttich weitergereist zu sein, denn am 14. November 1699 informierte der Agent Bellevaux aus Lüttich den Kurfürsten, Douven habe mit seiner Hilfe von den Mönchen von St. Laurent das „*tableau de St. Hélène*“ erworben (Dok. Nr. 29). Genauere Details über den Verlauf der Kaufverhandlungen können leider nicht rekonstruiert werden, da entsprechende Berichte von ihm selbst fehlen und Bellevaux sich nur sehr allgemein ausdrückt. Dies ist angesichts des brisanten Kaufes besonders bedauerlich. Der Erwerb des Bildes der „*Kreuzauffindung der Heiligen Helena*“ von Gérard Douffet aus der Benediktinerabtei von St. Laurent stellte eine Herausforderung für den Kunstagenten Douven dar. Immerhin handelte es sich dabei um den Kauf eines gestifteten Gemäldes aus dem Besitz der Kirche durch einen weltlichen Fürsten, der es ja für seine Privatgalerie begehrte. Als Bellevaux im darauffolgenden Jahr versuchte, aus dem Hospital St. Jaques in Lüttich ein weiteres Bild von Douffet für den Kurfürsten zu erwerben, gab es Probleme. Er schrieb an Johann Wilhelm, dass bereits der Kauf der „*Kreuzauffindung*“ in Lüttich derart viel Aufsehen erregt habe, dass die Direktoren des Hospitals nun noch zurückhaltender seien.²⁵⁹

Auch ein Kunstagent des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel war in diesem Jahr in Belgien unterwegs, um Gemälde zu erwerben, der Maler Dominique Nollet. Auch er sollte später, ähnlich wie Douven, die Aufsicht über die Gemäldesammlung seines Fürsten führen, über die Galerie in München. Von März bis Dezember kaufte er für Max Emanuel in Brüssel ein.²⁶⁰ Beide Agenten verließen Ende des Jahres die Niederlande, Douven kehrte zuerst nach Düsseldorf zurück.

²⁵⁸ Tipton 2006, S. 126, und Anm. 305 und 306.

²⁵⁹ Ebd., S. 139.

²⁶⁰ Krempel 1976, S. 224.

1701: Frankfurt am Main

Zwei Jahre später, am 9. September 1701 teilte Kurfürst Johann Wilhelm seinem Agenten Bartholomäus Backhausen in Frankfurt mit, er habe Douven erneut nach Frankfurt geschickt, um dort Bilder zu erwerben (Dok. Nr. 31). Backhausen schreibt am 22. September 1701 an den Kurfürsten, dass er Douven in allem zur Hand gehe, damit dieser „*die zwey schöne Gemähldte bekommen, und erkauffen können.*“. So wurden hier offensichtlich wieder gezielt einzelne Gemälde gekauft; Douven sollte sich aber auch noch weiter umsehen, denn Backhausen schreibt weiter, der Maler habe auch andere seltene Stücke in der Stadt angesehen und befunden, dass einige dem Kurfürsten gefallen könnten (Dok. Nr. 32). Johann Wilhelm bestätigt am 28. September den Ankauf zweier Gemälde durch Douven und lobt Backhausen für dessen tatkräftige Unterstützung (Dok. Nr. 33). Offenbar hatte der Kunsthandel in Frankfurt diesmal mehr zu bieten als bei Douvens erstem Besuch. Der Ankauf der beiden vorgesehenen Gemälde verlief erfolgreich, am 20. Oktober erhält Backhausen den Befehl, bei dem jüdischen Kaufmann Aaron Beer in Frankfurt zwei Wechselbriefe über einen Betrag von 2000 Gulden ausstellen zu lassen, sobald das jüdische Laubhüttenfest vorbei sei und sich eine Quittung ausstellen zu lassen (Dok. Nr. 34). Am 23. Oktober bestätigt Backhausen den Erhalt der Wechselbriefe und die Übergabe der Gemälde an den Verkäufer, dessen Name jedoch nicht genannt wird (Dok. Nr. 35): „*(...) auch mit dem Mann von welchem zwo Schildreyen dafür von dero CabinetsMahleren Douven erkauffet worden, wissen gemacht, dass ich selbe ehest ablangen und das Geldt zahlen wollte, womit er dann gänzlich zufrieden.*“ Nach den Modalitäten der Bezahlung fragt Backhausen nach dem Transport der gekauften Werke nach Düsseldorf und gibt dabei weitere Hinweise auf Douvens Verpflichtungen als Kunstagent: „*Euer Churfürstliche Durchlaucht geruhen demnach mir gnädigst zu befehlen, mit was vor Gelegenheit alsdann ich den Kasten mit den zwo Schildereyen die gedachter Douven selbst eingepackt und außen den Kasten versichert und wohin underthenigst senden soll.*“. Douven hatte also die bezahlten Gemälde selbst für die Reise verpackt und diese Verpackung speziell gesichert. Der Hofmaler war demnach auch für die sachgerechte Logistik verantwortlich. Da die Gemälde auf dem Main verschifft wurden musste Douven die bewusste Kiste wasserdicht verschließen, möglicherweise mit Wachs oder Pech. Es ist aber auch denkbar, dass die Kiste von Douven mit einem Siegel versehen wurde, das erst bei der Ankunft in Düsseldorf wieder gebrochen werden durfte, so wie es heute noch bei der Versendung von Gemälden zwischen Museen üblich ist. Johann Wilhelm gibt hierauf Anweisung aus Bensberg, dass ohnehin noch eine Lieferung Pulver und Einschlägel aus Neuburg per Kutsche nach Frankfurt unterwegs seien, Backhausen

solle diese dann gemeinsam mit den Gemälden per Schiff bis Mühlheim und anschließend nach Bensberg schicken (Dok. Nr. 36).

1701/2: Italien

Der Ausbruch des Spanischen Erbfolgekrieges machte das Reisen nun für Douven wieder schwerer, jedoch fuhr der Kurfürst ungehindert fort, den Maler umherzuschicken. Zunächst nach Italien. Ende des Jahres 1701 reisten Douven und der in Düsseldorf tätige Maler Domenico Zanetti (tätig nach 1694; † nach 1712) gemeinsam nach Italien, darüber gibt ein Brief Johann Wilhelms an seinen Agenten Carlo Cignani in Forli vom 28. Januar 1702 Auskunft (Dok. Nr. 37). Der Kurfürst beschwert sich bei Cignani über seinen Protegé, den Maler Fischer, der ebenfalls in Italien weilte. Dieser habe sich selbst bei Douven und Zanetti, die gerade dort seien, nicht gemeldet.²⁶¹ Zanetti besuchte bei diesem Aufenthalt die Galerien von Parma, Florenz und Rom, davon zeugen Briefe Zanettis nach Düsseldorf.²⁶² Douven wird darin nicht explizit erwähnt, man darf allerdings davon ausgehen, dass dieser sich ebenfalls dort aufhielt, die Werke studierte und nach Gemälden für den Kurfürsten Ausschau hielt. Douven muss im Frühjahr 1702 nach Düsseldorf zurückgekehrt sein, denn am 5. April sendet er von dort einen Brief an Johann Wilhelm, der offenbar außerhalb Düsseldorfs weilte (Dok. Nr. 38). Darin beglückwünscht Douven den Kurfürsten anlässlich des Todes des englischen Königs Wilhelm III. von Oranien-Nassau, der am 19. März verstorben war. Johann Wilhelm hatte nun die Möglichkeit, die begehrte Statthalterschaft der Niederlande zu erhalten, was aber letztlich nicht geschehen sollte. Douven jedoch ist sich in seinem „Kondolenzbrief“ ganz sicher, dass sein Fürst der nächste Statthalter wird und gratuliert schon einmal im Voraus. Der Brief ist ein weiteres interessantes Zeugnis dafür, wie nahe der Maler seinem Herrn stand.

1703/5 Rotterdam, Den Haag

Nach der Italienreise, im Jahr 1703 ist Douven wieder in den Niederlanden aktiv. Die Rechnungslisten des Düsseldorfer Hofbeamten Jacques de Sutter belegen, dass Douven in Rotterdam Gemälde kaufte (Dok. Nr. 40). Er erhielt im März und August Auszahlungen von 400 und 200 holländischen Gulden. Die Rechnungslisten der Hofkammer verzeichnen für dasselbe Jahr noch weitere, hohe Auszahlungen an Douven in Rotterdam, mit dem Vermerk „zur Erbauung der Kurfürstlichen Jagd“ (Dok. Nr. 73, Blatt 1). Im März sind es 4000

²⁶¹ Tipton 2006, S. 172, Anm. 205.

²⁶² Ebd., Q. 177 – Q. 179.

holländische Gulden, im August dann 2000 und schließlich noch einmal 200 holländische Gulden. Außerdem wird Douven im Oktober noch für den Kauf von Lafetten und die „*Herausbringung der Jagd*“ entschädigt. Dies lässt vermuten, dass der Maler sogar im Namen seines Fürsten eine festliche Jagd ausrichtete, quasi als dessen Kulturbotschafter. Die Gesamtkosten des Ereignisses beliefen sich schließlich auf 56.332 holländische Gulden.

Im Jahr 1705 kaufte Douven in Den Haag Gemälde ein. Susan Tipton hat den Aktivitäten der kurfürstlichen Kunstagenten in den südlichen Niederlanden besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Sie bezeichnet die Niederlande als „*Drehscheibe zwischen Paris und Holland*“, denn seit Beginn des Spanischen Erbfolgekrieges 1700 ging der Handel von und nach Paris nicht mehr direkt über das zum Heiligen Römischen Reich gehörige Lüttich, sondern über Belgien und Holland.²⁶³ Möglicherweise waren diese Bedingungen auch der Grund für Douvens dortigen Aufenthalt. Johann Wilhelm führte seine Kunstgeschäfte über den Oberkriegskommissar Daniel Sutter in Den Haag, einen Verwandten von Jacques de Sutter aus Düsseldorf, der dort die kurfürstlichen Gelder verwaltete. Mehrere Briefe zwischen Sutter und dem Kurfürsten, in denen es hauptsächlich um die Auszahlung von Geldern an den Maler geht, belegen Douvens Aufenthalt in den Niederlanden. Am 22. März 1705 erwähnt Daniel Sutter Douven bereits in einem Brief aus den Haag (Dok. Nr. 41.) Im Mai erhält der Maler durch Sutter einige Auszahlungen, zuerst 1000 Reichstaler, dann zusätzliche 1000 Florin, was auf den Ankauf von Gemälden schließen lässt (Dok. Nr. 42 und 43). Auch in Daniel Sutters Rechnungsbüchern erscheint für das Jahr 1705 neben den 1000 Reichstalern noch einmal eine Zahlung von 1060 Reichstalern mit dem Vermerk „für einige Schildereien“ (Dok. Nr. 60).

Hierauf, im Jahr 1706, wurde Douven nach Wolfenbüttel beordert, um dort das Brautporträt der Prinzessin Elisabeth Christine von Braunschweig-Hannover zu malen.

1707: Rotterdam, Antwerpen, Brüssel

Ein Jahr nach der Reise nach Wolfenbüttel, im Juli 1707 kaufte Douven wieder Gemälde in Rotterdam bei dem Kunsthändler Quirin van Biesum. Die Briefe eines unbekanntes Düsseldorfer Hofbeamten aus dem September 1707 zeugen von den Kunstankäufen, die Douven im Auftrag des Kurfürsten tätigte (Dok. Nr. 56 und Nr. 57). Der Zahlungsverkehr lief auch hier wieder über Daniel Sutter in den Haag. Adriaen van der Werff war bei den Erwerbungen in Rotterdam mehrfach bei der Verschiffung von Kunstwerken nach Düsseldorf

²⁶³ Tipton 2006, S. 121.

behilflich.²⁶⁴ Da er das Privileg besaß, nicht am Hof in Düsseldorf residieren zu müssen, wurde er zum Ansprechpartner vor Ort. Am 30. Juli gab jener unbekannte Beamte aus Düsseldorf Anweisung an den Solliciteur Adriaen Bouth in Den Haag, er solle sich von Sutter 7250 Gulden auszahlen lassen, damit der „*Rat und Cabinetsmahler Douven*“ die Gemälde bezahlen könne, die er bei Van Biesum erhandelt habe. Eine Rechnungsnotiz am Rande des Schreibens lässt vermuten, dass es sich um drei Gemälde handelte, zu 3000, 500 und 125 Reichstalern, umgerechnet also 7250 holländische Gulden.

Im Oktober 1707 reiste Douven von Rotterdam aus nach Antwerpen und Brüssel, um sich dort mit dem Kunsthändler Quirin van Biesum und dessen Kollegen Gillis van der Vennen und Francisco Jacomo van den Berghe zu treffen. Auf dem Weg machte er in Amsterdam Station und besuchte den Anatomieprofessor Frederick Ruysch und seine Tochter, die Malerin Rachel Ruysch. Außerdem hielt Douven in der Buchhandlung des Verlegers Francois Halma in Amsterdam nach Kunst und Raritäten Ausschau. Am 7. Oktober 1707 schrieb Gillis van der Vennen aus Rotterdam an seinen Kollegen und Cousin Francisco-Jacomo van den Berghe nach Gent, der Maler und Kammerdiener des Herzogs von Neuburg wolle nach Antwerpen kommen, um ein kleines Bild von Albono aus dem Besitz des Rats Herrn de Jonghe für den Herzog zu kaufen (Dok. Nr. 58). Wenig später, am 11. Oktober 1707, schrieb van der Vennen erneut an van den Berghe (Dok. Nr. 59). Er berichtet, Quirin van Biesum sei gerade nach Antwerpen abgereist, denn dorthin sei der Herr Douven unterwegs, der alle Bilder aus der Sammlung von de Jonghe für den Herzog von Neuburg kaufen solle, und mit diesem wolle sich van Biesum treffen. Zu diesem Zwecke möge sich auch van den Berghe aus Gent nach Antwerpen begeben, denn Douven und van Biesum sollten noch weitere Einkäufe tätigen. Er bittet seinen Cousin, van den Berghe, dies alles nicht weiterzusagen. Herr Douven sei momentan in Amsterdam und werde schon am kommenden Donnerstag oder Freitag in Antwerpen erwartet. Im Vergleich zu Douvens Reise nach Kopenhagen über Frankfurt, bei der man ihm Gemälde nicht zeigen wollte, die anderweitig versprochen waren, scheint hier nun der umgekehrte Fall eingetreten zu sein. Der Kurfürst wollte die Sammlung des Rats Herrn de Jonghe für sich selbst und die Kunsthändler wurden zur Geheimhaltung verpflichtet. Bereits 1706 hatte der Kurfürst angezahlt. Eine Quittung von Oberkriegskommissar Daniel Sutter in Den Haag über die Zahlung von 5000 Florin an Douven ist auf das Jahr 1706 datiert (Dok. Nr. 60). Doch die Verhandlungen um den Kauf der Sammlung de Jonghe zogen sich in die Länge, wie Tipton rekonstruierte: Erst am 24. April 1708 gab der Kurfürst Anweisung an seinen Gesandten Johann Heinrich von Hettermann

²⁶⁴ Tipton 2006, S. 121.

in den Haag, er solle einen Pass besorgen und Adriaen van der Werff in Rotterdam schicken, damit die vier Stücke auf dem Wasserweg so rasch als möglich von Rotterdam nach Düsseldorf gebracht werden können (Dok. Nr. 66).²⁶⁵ Es ist nicht genau nachvollziehbar, wieviele Gemälde Douven tatsächlich aus der Sammlung de Jonghe erworben hat, der Zahlungsverkehr zwischen dem Düsseldorfer Hof und den Kunsthändlern van Biesum, van der Vennen und van den Berghe dauern jedoch im Frühjahr 1708 noch an.²⁶⁶

Außer der Sammlung de Jonghe sollte Douven offenbar noch ein weiteres Gemälde kaufen, das der Kurfürst als Geschenk für den Herzog von Marlborough vorgesehen hatte. Johann Wilhelm schrieb am 21. Oktober 1707 an den außerordentlichen Gesandten von Hettermann in Den Haag, er habe Douven zu diesem Zwecke nach Holland geschickt, aber jetzt ein Gemälde aus seinem eigenen Bestand ausgesucht (Dok. Nr. 61). Trotzdem hatte Douven offenbar schon ein Bild für den Herzog erworben, denn Daniel Sutter zahlte an den Maler im September die Summe von 400 Reichstalern aus (Dok. Nr. 60 und Nr. 73 Blatt 4). Theodor Levein hat die entsprechenden Dokumente bereits 1911 ausgewertet.²⁶⁷ Dass Johann Wilhelm eines seiner eigenen Gemälde für den Herzog bestimmte, zeugt von der diplomatischen Wichtigkeit dieser Geste. Die gute Beziehung zu dem englischen Feldherrn lag ihm offensichtlich am Herzen. Der erste Herzog von Marlborough, John Churchill, hatte mit den Pfälzern an der Eroberung von Kaiserswerth teilgenommen und war hieraufhin zum Duke erhoben worden. Inzwischen hatte er sich an der Seite von Eugen von Savoyen in der Schlacht bei Höchstädt verdient gemacht und galt als Kriegsheld. Derweil war Quirin van Biesum auch im November noch immer mit dem Transport der gekauften Gemälde nach Düsseldorf beschäftigt. Am 29. November schrieb er an seinen Kollegen van den Berghe, er habe mit Herrn Douven über den Rubens und den van Dyck und „*de Zalige Zielen*“ (Auferstehung der Seeligen) gesprochen. Er solle aus Holland „*einen Pass*“ besorgen, und zwar für die Ausfuhr der beiden Bilder und so viel Stücke, wie er sonst noch habe (Dok. Nr. 63).²⁶⁸ Was van Biesum hier mit „*Pass*“ bezeichnet meint Zollpapiere. Auch der Kurfürst musste die niederländischen Zölle bezahlen und somit hatte sich Douven auch um derartige formale Angelegenheiten zu kümmern, wobei ihm die Kunsthändler vor Ort behilflich waren. Douven besuchte inzwischen in Amsterdam auf Wunsch des Kurfürsten den Anatomieprofessor Frederick Ruysch und seine Tochter Rachel. Johann Wilhelm sammelte neben Gemälden auch vielerlei andere Dinge und richtete nicht nur eine

²⁶⁵ Tipton 2006, S. 122.

²⁶⁶ Auflistung der erhaltenen Dokumente bei Tipton 2006, S. 181, Anm. 286.

²⁶⁷ Levin 1911, Teil 3, S. 145.

²⁶⁸ Eine Zusammenfassung des gesamten Schriftverkehrs bei Tipton 2006, S. 181, Anm. 285.

Gemäldegalerie, sondern auch eine sogenannte „Kuriositätenkammer“ ein, in der es Exotika aller Art zu sehen gab. So berichtet der Frankfurter Jurist und Kunstsammler Zacharias Konrad von Uffenbach, der Düsseldorf 1711 besuchte, in seinen Reisebeschreibungen auch von einer Bibliothek im dritten Obergeschoss des Schlosses, die neben Handzeichnungen auch eine Sammlung botanischer und anatomischer Präparate enthielt, welche Professor Ruysch aus Amsterdam für ein „Naturwissenschaftliches Kabinett“ geschickt hatte.²⁶⁹ Der Besuch Douvens bei der Familie Ruysch galt allerdings weniger dem Kauf anatomischer Präparate, sondern eher der Tochter des Hauses, der Künstlerin Rachel Ruysch (1664-1750). Diese war bereits eine bekannte Stilllebenmalerin und Mitglied der Malergilde in Den Haag.²⁷⁰ In einem Brief aus dem November 1707 an den Professor (Dok. Nr. 62) schreibt der Kurfürst, er hoffe, Douven habe Rachels Werke besichtigen können. Die Künstlerin wurde 1708 durch Johann Wilhelm zur Hofmalerin in Düsseldorf berufen. Möglicherweise hat Douven hier vermittelt. Bereits die Anwerbung des Miniaturmalers Peter Boy durch Douven hat gezeigt, dass es nicht nur die Aufgabe des Kunstagenten war, Gemälde mit nach Düsseldorf zu bringen, sondern auch begabte Künstler. Auch auf diese Weise trug Douven zur kulturellen Blüte des Düsseldorfer Hofes bei.

Neben Frederick Ruysch besuchte Douven in Amsterdam auch den Buchhändler und Verleger Francois Halma. Allerdings kaufte Douven bei Halma keine Bücher, sondern Kunst und andere Objekte für das geplante Kuriositätenkabinett. Susan Tipton verweist an dieser Stelle auf die Rolle des Buchhandels in Amsterdam im Geschäft mit Druckererzeugnissen, Graphiken, Malerei und Kuriositäten.²⁷¹ Am 10. Februar 1708 schrieb Halma einen Dankesbrief an Johann Wilhelm, in dem er Douvens Besuch erwähnt: Er habe „*eine Unterhaltung und Korrespondenz mit dem Herrn Conseiller Douven bezüglich der Gemälde und anderer Kuriositäten gehabt.*“ (Dok. Nr. 64). Der Kurfürst antwortete am 8. März (Dok. Nr. 65).

²⁶⁹ Vergleiche Tipton 2006, S. 87 und S. 132.

²⁷⁰ W. Stechow IN: Thieme/Becker, Band 29, S. 243 f.

²⁷¹ Tipton 2006, S. 128.

1708: Lüttich

Douvens Odyssee durch die Niederlande wurde auch über das Jahr 1708 noch fortgesetzt. Am 18. Dezember schickte Johann Wilhelm seinen Hofmaler zu dem Advokaten Fromenteau nach Lüttich, um dort die Gemälde „*Les huit stations de notre Seigneur*“ von Peter Paul Rubens aus einer Privatsammlung zu begutachten. Diese sollten aus der Sammlung der Infantin Isabella in Brüssel stammen (Dok. Nr. 67). Allerdings sei es wegen der gegenwärtigen politischen Lage zu gefährlich, die Gemälde nach Stavelot zu bringen.

Was Johann Wilhelm hier anspricht, sind die Auswirkungen des Verrats des kölnischen und des bayerischen Kurfürsten und deren Ächtung durch Kaiser Joseph I. Zwar verschafften diese Ereignisse ihm die bayerische Kurwürde und das Reichsvikariat, sie sorgten aber auch für neue Kriegshandlungen. Das strategisch überaus wichtige Fürstbistum Lüttich wurde nun zum Kriegsschauplatz. Die Stadt Stavelot, im Südosten Lüttichs gelegen, befand sich somit im Zentrum der Kriegshandlungen. Douvens Kunstreisen waren demnach durchaus nicht immer ungefährlich, die politischen Verhältnisse waren äußerst gespannt und konnten jederzeit plötzlich umschlagen.

Im November 1709 scheint man Johann Wilhelm noch einmal eine Sammlung von dreizehn Gemälden von Anthonys van Dyck zum Kauf angeboten zu haben, doch dieser schrieb an Michel de Steenercruys in Antwerpen, dass Douven diese Gemälde schon lange zuvor besichtigt und vom Kauf abgeraten habe (Dok. Nr. 68). Es seien zwar Originale, jedoch nicht gerade die besten von van Dycks Werken. Derweilen hatte der Kurfürst mit dem Bau der Gemäldegalerie begonnen, der im Jahr 1711 weitestgehend abgeschlossen sein sollte. Der Zahlungsverkehr zwischen den Düsseldorfer Beamten und den Kunsthändlern scheint durch die Kriegshandlungen nicht mehr reibungslos funktioniert zu haben. Am 12. Mai 1711 schrieb Quirin van Biesum aus Rotterdam an Francisco-Jacomo van den Berghe in Gent, dass immer noch Zahlungen aus Düsseldorf ausstünden und dass er mittlerweile auf Kredit Gemälde in Amsterdam ankaufen müsse (Dok. Nr. 69). Der Krieg war jedoch nicht der einzige Grund, aus dem Douven schließlich wieder nach Düsseldorf zurückkehrte. Die Einrichtung des neuen Kunsthuses legte der Kurfürst in die Hände seines Hofmaler Jan Frans Douven. In einem Brief des Hofsekretärs Rapparini aus dem Mai 1711 entschuldigt sich dieser bei seiner Freundin, der venezianischen Malerin Rosalba Carriera, dass der Maler „*Tauben*“ (Douven) nicht selbst zur Begutachtung von Gemälden nach Venedig kommen könne, weil er gerade die neue Galerie in Düsseldorf einrichte (Dok. Nr. 70). Die Malerin war dem Kurfürsten dabei behilflich, Gemälde

aus der Sammlung Gonzaga zu erwerben und da Douven nun die Werke nicht selbst begutachten konnte, bat Rapparini Rosalba darum, dies zu tun und für den Transport nach Düsseldorf zu sorgen. Hiermit endeten vorerst die Reisen Douvens und seine Tätigkeit als Kunstagent ruhte. In Düsseldorf hielten ihn nun wichtige Aufgaben. Dennoch behielt er scheinbar die Verantwortung für die Qualitätssicherung neuer Gemälde und erteilte daher genaue Anweisungen an diejenigen Künstler, die nun an seiner Stelle die Werke vor Ort begutachteten. Dies zeigt der Ankauf von Gemälden aus dem Kapuzinerkloster Klausen in Tirol von 1712. Johann Wilhelm versuchte mehrfach, Gemälde aus der königlichen Sammlung in Madrid zu kaufen. Im Jahr 1706 erwarb er mit Sondererlaubnis des Papstes Bilder aus der Stiftung der spanischen Königin an das Kapuzinerkloster in Tirol. Im Frühjahr 1712 wandte sich Johann Wilhelm an seinen Bruder Karl Philipp, der zu dieser Zeit Statthalter der Habsburger in Innsbruck war. Am 17. Februar schrieb dieser nach Neuburg an den Maler und Baumeister Hagen, er solle sich unverzüglich nach Klausen begeben und dort nach den Instruktionen des Kabinettsmalers Douven die erworbenen Bilder inspizieren, auflisten und verpacken. Von Douven instruiert reiste Hagen nach Klausen, um die Bilder zu skizzieren und eine Vorauswahl zu treffen (Dok Nr. 71).²⁷² Douven scheint mit seiner Ernennung zum Leiter der kurfürstlichen Galerie also auch eine leitende Stellung gegenüber den anderen Hofmalern eingenommen zu haben, die für den Kurfürsten Gemälde beurteilten. Er wirkte auch dann als eine Art Koordinator, wenn er selbst nicht auf Reisen gehen konnte.

1711 – 1713: Antwerpen, Brüssel, Rotterdam

In den Jahren zwischen 1711 und 1716 war die Gesundheit Johann Wilhelms bereits schwer angeschlagen. Nach der Rückkehr von der Kaiserwahl in Frankfurt, im Oktober 1711, begab sich das Kurfürstenpaar zur Erholung nach Schwetzingen, zum Jagen. Doch Johann Wilhelm erkrankte schwer an Kopffrose. Er erholte sich jedoch noch einmal und konnte im Dezember 1711 zu den Krönungsfeierlichkeiten nach Frankfurt zurückkehren.²⁷³ Trotz seiner Erkrankungen kaufte er weiterhin durch Douven Kunstwerke für die neue Gemäldegalerie ein. Nachdem das Galeriegebäude in Düsseldorf im Herbst 1711 weitestgehend eingerichtet war, ging es für Douven wieder in die Niederlande zu letzten Kunstankäufen. Die Rechnungslisten der Hofkammer aus den Jahren 1711 und 1712 belegen Ankäufe für das Kabinett des Kurfürsten, die Douven in Antwerpen und Brüssel tätigte. Der Agent van Bouth stellte für die

²⁷² Zitiert nach Tipton 2006, S. 112.

²⁷³ Kühn-Steinhausen 1985, S. 115.

Hofkammer einen Wechsel über 12100 Reichstaler aus. (Dok. Nr. 73 Blatt 5). Dennoch kamen von nun an wohl kaum noch Aufträge aus Düsseldorf, denn am 17. Dezember 1711 schrieb der Kunsthändler Quirin van Biesum in Rotterdam an seine Partner in Gent, dort sei nicht mehr viel abzusetzen.²⁷⁴ Derweil verschlechterte sich der Gesundheitszustand des Kurfürsten immer weiter. Im Jahr 1712, als die Gemäldegalerie endlich eröffnet wurde,²⁷⁵ erlitt Johann Wilhelm einen leichten Schlaganfall, erholte sich aber im kommenden Jahr fast vollständig.²⁷⁶ Einige Monate danach jedoch litt er an blutigem Husten, im November 1713 erfolgte vermutlich ein weiterer Schlaganfall.²⁷⁷ Doch der Kunsthandel geht unvermindert weiter: Daniel Sutter stellte im Jahr 1713 noch einmal Gelder bereit (Dok. Nr. 60). Er notiert: „*An Jan Frans Douven um diverse Schildereien Rtl. 12180.*“, außerdem „*An Quirin van Biesum in Rotterdam vor Schilderei Rtl. 1000.*“. An einen Kunsthändler namens Jacob Meyer in Rotterdam gingen noch einmal 480 Reichstaler.

1714 ging mit dem Vorfrieden von Rastatt der Spanische Erbfolgekrieg seinem Ende zu. Zu Johann Wilhelms Nachteil erfolgte die Rückgabe der Grafschaft Cham und der bayerischen Kurwürde an Bayern. Zusätzlich verschlechterte sich sein Zustand noch einmal dramatisch, er hatte Lähmungserscheinungen und Atemnot.²⁷⁸ Auch Douven ist hier nicht mehr der Jüngste, dennoch reist er noch immer für den sterbenden Kurfürsten umher und kauft Gemälde ein. Am 21. Dezember 1714 erwartet Quirin van Biesum in Rotterdam ein letztes Mal das Eintreffen Douvens (Dok. Nr. 72). Der Kurfürst hatte bei van Biesum Bilder von Paolo Veronese bestellt. Bei den erwähnten Bildern handelt es sich vermutlich um das Bilderpaar „*Christus und die Ehebrecherin*“ und „*der Hauptmann von Kapharnaum*“ aus der profanierten Kirche Santa Maria Maggiore in Venedig. Er schrieb an seinen Geschäftspartner Francisco-Jacomo van Berghe in Gent, er habe seit Monaten keine Antwort mehr von Gillis van der Vennen aus Paris erhalten und wisse nicht, was aus der Bestellung geworden sei. Das Mindeste sei doch wohl, dass man informiert werde, wenn etwas dazwischengekommen sei. Er habe an den Hof in Düsseldorf geschrieben, dass er noch immer auf die Stücke warte, und habe Antwort erhalten, dass Herr Douven zu ihm nach Rotterdam unterwegs sei. Wenn Gillis nicht komme, stehe er dumm da, und sogar auf der Rotterdamer Börse finde man das Benehmen der Geschäftspartner in Gent unverantwortlich.²⁷⁹ Douven kaufte also in Rotterdam mit der Hilfe der örtlichen

²⁷⁴ Zitiert nach Tipton 2006, S. 141.

²⁷⁵ Zum Datum der Eröffnung siehe Baumgärtel 2008, S. 12 und Anm. 2.

²⁷⁶ Kühn-Steinhausen 1985, S. 115.

²⁷⁷ Ebd., S. 118.

²⁷⁸ Ebd., S. 119, f..

²⁷⁹ Tipton 2006, S. 121, sinngemäße Übersetzung zitiert nach Anm. 282.

Kunsthändler Kunst aus Paris an. Doch der Warenverkehr und die Post aus Frankreich liefen wohl wegen des in diesem Jahr endenden Spanischen Erbfolgekrieges nicht mehr flüssig. Die Rechnungsbücher Daniel Sutters verzeichnen jedoch auch für das Jahr 1715, ein Jahr vor dem Tod des Kurfürsten, noch einmal eine hohe Zahlung von 12000 Florin, 7122 Reichstalern, an Douven (Dok. Nr. 60). Der Kurfürst kaufte demnach bis zuletzt noch Gemälde für seine Galerie. Dies deckt sich mit der Aussage von Jan de Gool, der in seiner Vitensammlung schrieb, Johann Wilhelm habe sogar noch auf dem Sterbebett ein niederländisches Stillleben von Konrad Roelpel gekauft: „*Dit is het latest Stuck, doet de roemruchtige Vorst Johan Wilhelm op zyn Dootbedde gekocht heft.*“²⁸⁰

Die aufgeführten Dokumente beweisen, wie außergewöhnlich umfangreich Douvens Kunstreisen für den Kurfürsten waren. Seit seiner Berufung zum Hofmaler war er fast in jedem Jahr unterwegs, meist für mehrere Wochen oder gar Monate. Kein anderer Hofkünstler Johann Wilhelms wurde derartig oft auf Reisen geschickt. Die Darstellung der Reisen Douvens, sowohl als Porträtist als auch als Kunstagent zeugt von einer nicht unbeträchtlichen Belastung.

Betrachtet man den Ablauf der dokumentierten Kunstankäufe Johann Wilhelms, wird die Position des Hofkünstlers im Agentennetzwerk deutlich: ihm oblag in erster Linie die Qualitätskontrolle. Darunter fiel die restauratorische Begutachtung des Werkes vor Ort, die Beurteilung der Originalität und Qualität, sowie letztlich die Schätzung des Preises. Das fachgerechte Verpacken und Transportieren der Kunstwerke stand im Dienste der Qualitätserhaltung, denn war ein Stück erst einmal erworben, übernahm der Hofkünstler quasi unmittelbar die Pflege des neuen fürstlichen Eigentums. Die Rolle der Gesandten hingegen bestand darin, quasi als ‚Späher‘ in den wichtigsten Kunstzentren nach verkäuflichen Werken Ausschau zu halten. Das größte Interesse erregten natürlich die Verkäufe oder Versteigerungen ganzer Sammlungen, meist aus den Nachlässen adeliger Personen. Um hier rechtzeitig informiert zu sein, mussten diese natürlich in den Adelshäusern verkehren, was einem Hofmaler und Kammerdiener wohl verwehrt worden wäre. Daher mussten die Vorverhandlungen besonders in diesen Fällen über die Gesandtschaft erfolgen. Mit Kunsthändlern hingegen konnten auch die Hofmaler ungehindert verkehren und die Stellung des fürstlichen Vertreters einnehmen, so verhandelte auch Douven mit jenen stets persönlich.

Die Rolle Douvens im Netzwerk der Kunstagenten war demnach eng verbunden mit seiner Stellung als Galeriedirektor, aber ebenso mit seinem Status in der Hofhierarchie. Der Rang des

²⁸⁰ Van Gool 1751, Vita des Konrad Roelpel, zitiert nach Tipton 2006, Anm. 102.

Kammerdieners, und später des Kammerrates, ermöglichten Douven, innerhalb der höfischen Etikette persönlich mit dem Kurfürsten zu verkehren und Gespräche über die Kunstankäufe zu führen. Außerdem konnte er Briefe direkt an Johann Wilhelm schreiben und ihm von seiner Begutachtung der Gemälde berichten. Dieses spezielle Profil aus Profession, höfischem Rang und speziellem Aktionsbereich, das Douven eigen war, findet sich auch an anderen deutschen Höfen des 17. Jahrhunderts, ebenso die typische Rollenverteilung zwischen Gesandten und Hofkünstlern bei der Kunstbeschaffung. Virginie Spenlé hat in ihrem Beitrag zur Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof ähnliche Konstellationen für den Hof der Kurfürsten von Sachsen nachgewiesen, die ebenfalls die polnische Königskrone innehatten.²⁸¹ Auch unter August II., genannt „*der Starke*“ und seinem Nachfolger August III. bekleideten diverse Kunstagenten auch das Amt des Galerieinspektors, so etwa in den Fällen des Barons Raymond Leplat (1663-1742), Johann Gottfried Riedel (1691-1755) und dessen Nachfolger Pietro Guarienti (†1753). Alle drei waren selbst künstlerisch tätig, besaßen also fachmännische Kennerschaft, wobei jedoch nur Guarienti tatsächlich Hofmaler war. Riedel hingegen war als Restaurator am Hof tätig und Leplat betätigte sich zeitweilig als Architekt.²⁸² Die Verzahnung des Agententums mit der Position des Galerieleiters wurde also auch hier als zweckmäßig empfunden, denn die neuen Ankäufe konnten auf diese Weise mit den bereits vorhandenen Beständen abgeglichen und besser koordiniert werden. So konnte auch das jeweilige repräsentative Ziel, das ein Fürst mit seiner Sammlertätigkeit anstrebte, effizienter erreicht werden. In den Fällen wie Düsseldorf und Dresden, in denen die Sammlungen öffentlich gezeigt werden sollten, war dies umso nötiger. Des Weiteren finden wir auch in Dresden eine Verbindung zwischen den Aufgaben der Agenten und deren Stellung in der Hofhierarchie. Raymond Leplat brachte als Baron den passenden sozialen Rang bereits mit, um sich in der Nähe des Königs zu bewegen und in dessen Namen zu verhandeln. Bei qualifizierten Personen niederen Standes wurde die Stellung bei Hofe entsprechend angepasst, wenn sie eine vergleichbare Rolle als Galerieleiter und Kunstagenten übernehmen sollten. So wurde in Dresden beispielsweise der Kammerjunker Heinrich Brühl (1700-1763) zum Kämmerer befördert als er mit der Aufsicht über die königlichen Gemälde und Statuen betraut wurde. Wenig später wurde er zum Kabinettsminister ernannt und übernahm schließlich die Leitung der königlichen Sammlungen. Fortan war er nicht nur selbst zu Kunstankäufen unterwegs, sondern wies auch alle anderen Agenten des Königs an.²⁸³ Auch am kurmainzischen Hofe der

²⁸¹ Spenlé 2005.

²⁸² Ebd., S. 233 und 239 f.

²⁸³ Spenlé 2005, S. 233 f..

von Schönborn findet sich das gleiche Profil erneut wieder: Der Schweizer Rudolf Byss wurde von Kurfürst Lothar Franz zum Oberaufseher über die Bestände der neuen Galerie in Pommersfelden berufen, die neben Dresden die zweite große Konkurrenzsammlung darstellte. Auch Byss wurde parallel hierzu zum Hofmaler und Kammerdiener ernannt.²⁸⁴ Auch dieses Profil entspricht genau dem von Jan Frans Douven in Düsseldorf. Die Angleichung des höfischen Amtes an die Tätigkeit als Galerieleiter und Kunstagent ist demnach als gängige Vorgehensweise einzustufen. In diesem Zusammenhang stehen wohl auch diverse Erhebungen von Hofkünstlern in den Ritterstand. Auch Johann Wilhelm führte solche Erhebungen durch, beispielsweise im Fall von Adriaen van der Werff. Über eine gleichwertige Standeserhöhung von Jan Frans Douven herrscht in der Forschung Uneinigkeit, da der eindeutige Beweis, die entsprechende Urkunde, bisher fehlt. Dennoch spricht sich unter anderem Bettina Baumgärtel aufgrund der goldenen Ehrenkette, die er auf seinem Selbstbildnis trägt für eine Erhebung Douvens in den Ritterstand aus.²⁸⁵

²⁸⁴ von Freedden 1949, S. 17.

²⁸⁵ Baumgärtel 2008, S. 35, f..

Der Maler als Kenner und Spezialist

Es fällt natürlich auf, dass Douvens Aktionsradius sich im Wesentlichen auf die Niederlande beschränkte. Er wurde fast nie nach Italien gesandt, um dort Gemälde für den Kurfürsten zu erwerben, sondern lediglich für Porträtaufträge. Nur ein einziger Aufenthalt Douvens als Kunstagent in Italien ist belegt. Ende des Jahres 1701 reisten Douven und der in Düsseldorf tätige Maler Domenico Zanetti gemeinsam nach Italien, darüber gibt ein Brief Johann Wilhelms an seinen Agenten Carlo Cignani in Forlì vom 28. Januar 1702 Auskunft (Dok. Nr. 37). Zanetti besuchte bei diesem Aufenthalt die Galerien von Parma, Florenz und Rom, davon zeugen Briefe Zanettis nach Düsseldorf.²⁸⁶ Douven wird darin nicht explizit erwähnt, man darf allerdings davon ausgehen, dass dieser sich ebenfalls dort aufhielt, um die Werke italienischer Maler zu studieren. Von Begutachtungen oder Käufen, an denen Douven beteiligt war, ist keine Rede, Zanetti übernahm offenbar diese Aufgabe. Auch andere Ankäufe von Malerei in Italien tätigte nicht Douven, sondern andere italienischstämmige Agenten des Kurfürsten wie etwa sein aus Bologna stammender Hofsekretär Rapparini oder sein Miniaturmaler Francesco Cassioni.²⁸⁷ Dass Douven hier offenbar nicht als Agent vor Ort fungierte war sicherlich auch dadurch bedingt, dass er in Bezug auf Italien weder gute Ortskenntnisse hatte noch Kontakte in dieser Region pflegte, so wie er es in den Niederlanden tat. Wenn er sich hier bewegte, war ein kundiger Begleiter wie Zanetti von Nöten. Es gibt auch keine Hinweise darauf, dass Douven die italienische Sprache beherrschte. Ein ebenso wahrscheinlicher Grund für Douvens geringe Aktivitäten in Italien ist aber auch, dass er im Hinblick auf die italienische Kunst einfach kein Experte war. Sicherlich hätte er auch hier nach dem von der Kunstkritik festgelegten Programm Künstler für die Sammlung auswählen können. In der praktischen Beurteilung der Gemälde fehlte ihm jedoch die Erfahrung. In der Kunst seiner Landsleute konnte er die Hände der einzelnen Meister sicher unterscheiden und über Originalität und Qualität eines Bildes urteilen, in der italienischen Malerei jedoch fehlte seinem Auge ein ähnliches Maß an Schulung. Douven hatte zwar während seiner Ausbildungszeit die italienische Malerei studiert und auch auf seinen Reisen für Johann Wilhelm sicher viele Originale in den fürstlichen Galerien gesehen, jedoch waren diese sporadischen Studien unbedeutend im Vergleich zu dem täglichen Umgang mit den Werken der Niederländer, den er seit seiner Jugend gehabt hatte. Ebenso einleuchtend ist

²⁸⁶ Tipton 2006, Q. 177 – Q. 179.

²⁸⁷ Zu Cassioni siehe: Tipton 2006, S. 101 und Anm. 147.

die ausschließliche Zuständigkeit Douvens für Malerei. Entsprechend seiner Profession und Kennerschaft lag seine Kernaufgabe bei der Beurteilung niederländischer Gemälde. Den Gesandten in Rom stand zur Begutachtung meist ein örtlicher Künstler zur Seite, der Kontakte zum Düsseldorfer Hof pflegte. Susan Tipton konnte bei ihrer Sichtung der Hofakten mehrere solcher Fälle ausmachen. Beispielsweise war in Rom seit 1697 der Graf Antonio Maria Fede als ständiger Vertreter des Kurfürsten für den Kunstankauf zuständig. Als Gutachter bei der Beurteilung von Gemälden war Fede der Maler Benedetto Luti behilflich. Als Mitglied der Akademie in San Luca hatte Luti auch zahlreiche andere ausländische Kunden, unterhielt enge Kontakte zur französischen Akademie in Rom und war als Berater im Kunsthandel gefragt. Luti hatte über Johann Wilhelms Stipendiaten in Rom Kontakt zum Düsseldorfer Hof geknüpft.²⁸⁸ Auch Johann Wilhelms Hofsekretär in Düsseldorf, Giorgio Maria Rapparini, unterstützte die Sammlertätigkeit seines Fürsten, denn er unterhielt weiterhin Beziehungen in seine Heimatstadt Bologna und nutzte diese auch für die Kunstaquise: Im Sommer 1706 besuchte er in Begleitung des kurfürstlichen Agenten Giovanni Ricci, einem Förderer des Malers Guisepppe Maria Crespi, das Atelier des Malers. Aus dem Briefwechsel mit dem Kurfürsten geht hervor, dass Crespi bereits 1704 zum Repräsentanten in Bologna geworden sein muss, Ricci selbst bezeichnet sich in einem Brief an den Kurfürsten mit „*ministro de' venerati suoi cenni*“.²⁸⁹ In Crespis Atelier sahen sie einen Betlehemischen Kindermord, der allerdings für Ferdinando de Medici in Florenz reserviert war. Im Jahr 1707 wandte sich Rapparini in Douvens Namen erneut an Crespi, damit dieser eine zweite Fassung des Bildes anfertigte und nach Düsseldorf lieferte.²⁹⁰ Johann Wilhelm verfügte also über mehrere, spezialisierte Künstler, die je nach ihrem Fachgebiet und ihren persönlichen Kontakten als Agenten in die entsprechenden Kunstzentren geschickt wurden, um dort die Qualität der Objekte sicherzustellen. Douven war der ausgewiesene Insider für die Niederlande, sowohl was seine Kunstkennterschaft als auch seine persönlichen Verbindungen anbelangt.

Ebenso wie Johann Wilhelm verfügten auch andere fürstliche Kunstsammler über Hofkünstler, die ihnen als spezialisierte Kunstagenten dienten. Für den Mainzer Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn (1655-1729) beispielsweise waren die wichtigsten künstlerischen Berater beim Gemäldeankauf ab 1706 zunächst der Hofmaler Jan Jost von Cossiau (1664-1734) und ab 1713 Johann Rudolph Byss (1662-1738). Hildegard Bauereisen würdigte in ihrer Publikation zur Gemäldegalerie in Schloss Weißenstein bei Pommersfelden die Rolle der beiden Maler, die der

²⁸⁸ Tipton 2006, S. 113, f..

²⁸⁹ Ebd., S. 170, Anm. 183.

²⁹⁰ Ebd., S. 107 und S. 170, Anm. 187.

Kurfürst als Männer bezeichnete, welche „*die mahlereien aus dem fundament kennten und versteheten*“.²⁹¹ Lothar Franz befand sich zu dieser Zeit in der gleichen Situation wie Johann Wilhelm. Auch er war dabei, eine Gemäldegalerie aufzubauen und kaufte ebenso umfangreich niederländische und italienische Kunst an wie sein pfälzischer Konkurrent. Dabei verließ er sich vor allem auf Cossiaus Urteil, der durch seine guten Kontakte nach Flandern und Rom mehrere Käufe vermittelte.²⁹² Im Frühjahr 1713 ersteigerte er unter anderem in Amsterdam die „*Caritas*“ von Peter Paul Rubens, die ein zentrales Werk in der geplanten Gemäldegalerie in Pommersfelden werden sollte.²⁹³ Lothar Franz tätigte kaum einen Ankauf bevor Cossiau eine Begutachtung vorgenommen hatte, wie seine Korrespondenz beweist. Bezüglich einiger ihm angebotener Gemälde schrieb er: „*Weilen aber der Cossiau dermahlen nicht einhier ist, undt ich eben nicht weiss, ob es originalia oder der mühe oder der uhnkosten werth seint, so will ich damit auff dessen zurückkunft warten und von ihm als einem gewiss guethen connoisseur erst vernehmen, was daran sein mag.*“²⁹⁴ Andererseits wusste Lothar Franz die Bilder bei Cossiau in guten Händen. Ebenso wie Douven übernahm auch Cossiau konservatorische Aufgaben, sorgte für eine angemessene Präsentation der Gemälde und in Fällen von Gefahr brachte er die Gemäldesammlung so in Sicherheit, dass sie beim Transport keinen Schaden nahm. Cossiau wurde schließlich Galeriedirektor in Gaibach, wo sich die Kunstsammlung des Mainzer Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn vor der Fertigstellung der Galerie im Schloss Weißenstein bei Pommersfelden befand.²⁹⁵

Es ist bereits angesprochen worden, dass Douven aus dieser Stellung eines Galeriedirektors heraus als persönlicher Kunstberater des Kurfürsten auftrat und dessen Kaufverhalten beeinflusste. Dieser beratenden Funktion und der Art und Weise seiner Einflussnahme ist der folgende Abschnitt gewidmet.

²⁹¹ zitiert nach Bauereisen 2014, S. 244, f.

²⁹² Ebd., S. 244, f..

²⁹³ Ebd., S. 251.

²⁹⁴ zitiert nach Bauereisen 2014, S. 244, f.

²⁹⁵ Bauereisen 2014, S. 244, f.

Der Hofkünstler als Kunstberater des Fürsten

In seiner Lobschrift auf den Kurfürsten schrieb Giorgio Maria Rapparini einst über Douven, er sei es gewesen, der den Anstoß zur Errichtung der Gemäldegalerie gegeben habe.²⁹⁶ Es war sicherlich nicht allein Douven, der die Sammlertätigkeit Johann Wilhelms initiierte. Es ist eher anzunehmen, dass der junge Herzog bereits während seiner Kavaliertour den repräsentativen Wert von Kunstsammlungen erkannte und als Kurfürst für sich nutzen wollte. Eine persönliche Leidenschaft für die Kunst kann Johann Wilhelm dennoch nicht abgesprochen werden, er betätigte sich als Amateurkünstler in der Elfenbeinschnitzerei²⁹⁷ und bezeichnete sich selbst als besonderen Liebhaber der Malerei. In einem persönlichen Brief an den italienischen Sammler Graf Francesco Saverio Sabboni in Fermo schrieb er im Jahr 1715: „(...) *risento tanto più al vivo quest' atto della sua finezza quanto maggiore è la passion mia per la pittura, e però gliene rendo le più affettuoso grazie, che dir si possa.*“²⁹⁸ Douvens Einfluss auf das Kaufverhalten seines Fürsten darf jedoch nicht unterschätzt werden. Als Begutachter vor Ort war er es, der dem Kurfürsten in Düsseldorf einen Eindruck der zum Verkauf stehenden Gemälde vermittelte und eine Kaufempfehlung aussprach oder auch nicht. Der Fürst musste sich auf das Urteil seines Hofmalers verlassen können, denn die neu entstehende Galerie sollte ein Standbein der kulturellen Repräsentation in Düsseldorf werden. Einige von Douvens schriftlichen Empfehlungen sind in den Archiven in Düsseldorf und München erhalten geblieben und sollen in diesem Kapitel analysiert werden. Parallel hierzu ist es nötig, auch einen grundlegenden Blick auf das Sammlungsverhalten des pfälzischen Kurfürsten zu werfen, um Douvens Rolle darin besser verstehen zu können.

In der vorangegangenen Darstellung von Douvens Reisen wurde bereits deutlich, dass ihn seine Wege meist durch die Niederlande führten und er dort auch in der Hauptsache Werke von niederländischen Meistern ankaufte. Betrachtet man den Bestand, der 1719 in den beiden ältesten der Kataloge zur Düsseldorfer Galerie und den Kabinetten aufgeführt wird, so wird schnell deutlich, dass der Bestand an niederländischer Malerei den der übrigen europäischen Malkunst deutlich übertrifft.²⁹⁹ Den Kern der Düsseldorfer Sammlung bildeten dabei die Werke von Peter Paul Rubens. Reinhold Baumstark zählt mindestens 34 Gemälde Rubens, plus mehrerer Werkstattarbeiten und Arbeiten seiner Nachfolger, wie etwa Jacob Jordaens. Neben

²⁹⁶ Rapparini 1709, zitiert nach Kühn-Steinhausen (Hrsg.) 1958, S. 13.

²⁹⁷ Kühn-Steinhausen 1958, S. 68, f.

²⁹⁸ Tipton 2006, Q. 761.

²⁹⁹ Kat. Düsseldorf 1719 und Kat. Karsch 1719.

Rubens steht nach Baumstarks Zählung Adriaen van der Werff mit mindestens 33 Werken. Beiden Künstlern wurde jeweils ein eigener Saal in der neuen Galerie gewidmet. Anthonys van Dyck und Jan Brueghel der Ältere schließen mit 27 Stücken auf, gefolgt von Elgon Hendrik van der Neer mit 17 Bildern, von Rembrandt sind mindestens 11 Gemälde verzeichnet. Zusätzlich waren nahezu 100 Werke aus Flandern und Deutschland vorhanden, beispielsweise von Jan Brueghel dem Älteren oder Adam Elsheimer. Auch Gerard Dou, der Begründer der Leidener Schule, war mit 6 Werken präsent, des weiteren Godfried Schalcken, Frans von Mieris der Ältere, Jan Weenix, Caspar Netscher und viele mehr.³⁰⁰ Diese Überzahl der Niederländer war nicht zufällig entstanden, sondern von Beginn an die Intention Johann Wilhelms gewesen, denn schon die frühen Käufe konzentrieren sich auf die niederländischen Meister. Bettina Baumgärtel interpretierte diese Schwerpunktsetzung der kurfürstlichen Sammlung 2006 überaus treffend als Ausdruck einer „*politischen Strategie für den gezielten territorialen und machtpolitischen Zuwachs*“.³⁰¹ Denn die spezielle Prägung der Sammlung war zu einem Großteil bedingt durch den Gedanken des territorialen Anspruchs und durch die kulturelle Tradition der Herzöge von Jülich und Berg. Diese hatten die angrenzenden Niederlande schon immer in ihren Herrschaftsanspruch einbezogen und mehrfach versucht, die Statthalterschaft zu erlangen. So bestand auch die kleine Gemäldesammlung, die Johann Wilhelm von seinem Vater erbte, vorwiegend aus Werken niederländischer Künstler, an erster Stelle natürlich Peter Paul Rubens.³⁰² Eben diese kulturelle und machtpolitische Identifikation mit der niederländischen Hofkunst hatte auch das Sammelverhalten Johann Wilhelms mitgeprägt. Aus dieser Hinwendung zu den Niederländern resultierte, gewissermaßen notwendigerweise, die Vorliebe des Kurfürsten für den Kolorismus und die Feinmalerei, sowie für bestimmte Bildsujets. Die Kommentare Giorgio Maria Rapparinis zur Malerei einzelner Künstler spiegeln dies wider. Wie auch schon im Kommentar zu Douvens Kunst, betont er an vielen Stellen den meisterlichen Umgang der Künstler mit der Farbe. So schreibt er etwa über Rubens „*Sturz der Verdammten*“: „ (...) *tant et si forte est la bizarrerie et la bravure avec quoi est coloriée cette histoire admirable*“. An der Feinmalerei des Hofmalers van der Neer entzückte das fürstliche Publikum laut Rapparini besonders die akribische Imitationskunst: „*Il est bon peintre de figures, mais excelle en fait de petits Paysages, et c'est par où, on le peut vraiment appeler le martyr de la patience peintoresque. Ceci n'est pas content d'imiter, et de toucher du pinceau à*

³⁰⁰ Baumstark: „Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz oder die Liebe zur Malerei“ IN: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 1, S. 94, zu van der Werff siehe auch S. 95, f.

³⁰¹ Baumgärtel 2006, S. 31.

³⁰² Ebd..

*la surface de la Nature avec des recherches très diligentes, et très-exactes de tout coté qu'il la regarde, mais heureusement audacieux, il passe outre à peindre cette ame végétative, qu'on attribue aux plantes, ces sues mêmes, qui sont dans les fleurs, cette douce rosée que l'Aube répand sur les moindres herbes de la terre (...).*³⁰³ So beherbergte das Düsseldorfer „Kunsthhaus“ auch zahlreiche Werke aus Gattungen, die sich in anderen europäischen Galerien noch nicht in diesem Maße durchgesetzt hatten, wie das naturalistischen Stilleben oder die Genremalerei. Die niederländische Malerei war in der Tat mit all ihren Formen und Sujets vertreten, von der Kneipenszene bis zur religiösen Historie. Bettina Baumgärtel weist zurecht darauf hin, dass das Profil der Düsseldorfer Sammlung nicht allein diesen Geschmacks- und Wertemustern geschuldet ist, sondern ebenso den Bedingungen des Kunstmarktes zu Johann Wilhelms Zeiten.³⁰⁴ Der florierende Kunsthandel im „*Goldenen Zeitalter*“ der Niederlande hatte sicherlich Einfluss auf entstehende Sammlungen. Das in den Handelszentren wie Rotterdam vorhandene Angebot und die Verfügbarkeit von Handelsnetzwerken bestimmten letztlich auch, was in den Galerien der Fürsten ankam. Als Flame wurde Jan Frans Douven also nicht von ungefähr an den Hof berufen und dann fast ausschließlich in die niederländischen Kunstzentren geschickt, um dort Gemälde für die neue Galerie zu erwerben.

Douven bemühte sich der Jülich-Bergischen Tradition, zu deren Teil er selbst geworden war, zu folgen und die verfügbaren Netzwerke bestmöglich zu nutzen. Seine Bewegungen als Agent auf dem niederländischen Kunstmarkt sind anhand von Reiseanweisungen des Kurfürsten, Zahlungsbelegen der Hofkammer und persönlichen Briefen an den Kurfürsten nachvollziehbar. Die Auswahl der Künstler, deren Werke in der kurfürstlichen Sammlung einen Platz bekamen, traf Douven natürlich auch nicht willkürlich, sondern nach ganz bestimmten Maßstäben. Entscheidend war vor allem die Reputation der jeweiligen Maler in der zeitgenössischen Kunstkritik. So war die Erwartungshaltung der gebildeten Besucher auch mitgeprägt durch die gängigen kunsttheoretischen Schriften, was für Douven ein weiterer Grund war, diese in seinen Empfehlungen zu berücksichtigen. Bekannte und in mehrere Sprachen übersetzte Werke waren nicht nur den Künstlern und Kunstagenten bei Hofe bekannt, sondern auch ihren Auftraggebern, da die Autoren sie oft ihren fürstlichen Mäzenen widmeten, so prägten sie deren Sammelverhalten mit. Im Fall Johann Wilhelms hat Reinhold Baumstark bereits zutreffend angeführt, dass dessen Vorliebe für den niederländischen Kolorismus in Zusammenhang mit der französischen Kunstkritik zu betrachten ist, vor allem mit den Schriften von Roger de

³⁰³ Rapparini 1709 zitiert nach Möhlig 1996, S. 156, f..

³⁰⁴ Baumgärtel 2006, S. 32.

Piles.³⁰⁵ Für Douven als Kunstagent des Kurfürsten von der Pfalz durfte außerdem auch eine deutsche Schrift ausschlaggebend gewesen sein: die „*Teutsche Akademie*“ von Joachim von Sandrart, dem Hofrat des Pfalzgrafen Philipp Wilhelm, Johann Wilhelms Vater. Das 1657 erschienene Werk enthielt sowohl eine theoretische Malschule für junge Künstler, in der die einzelnen Gattungen der Kunst behandelt wurden, als auch einen Diskurs über die Bewertung von Kunst im Allgemeinen und im Speziellen. Darüber hinaus eine Vitensammlung der bekanntesten niederländischen, deutschen und italienischen Maler, sowie einiger Franzosen, nebst der Beurteilung ihrer Kunst in der Fachwelt. Außerdem beschreibt Sandrart im zweiten Band unter anderem die Kunstsammlungen des Kaisers in Wien, die des bayerischen Kurfürsten in der Residenz zu München, sowie die der kurfürstlichen Residenzen in Dresden und Berlin. Die Vergleichsmaßstäbe für Düsseldorf waren also ebenfalls vorgegeben. Sandrart erhielt vom Kaiser, einem Vetter Philipp Wilhelms, die Erlaubnis, das Buch zu drucken und zu verlegen, sodass es bald zu einer gewissen Verbreitung gelangte. Aber auch andere Texte, wie Karel van Manders Viten der niederländischen und deutschen Maler von 1604 und Giovanni Pietro Belloris Viten von 1672 dürften bei Douvens Empfehlungen eine Rolle gespielt haben. In seinen Briefen an seinen Fürsten finden sich Hinweise auf seine Orientierung an der gängigen Kunstliteratur, wobei allerdings auch seine eigene Verehrung für die Malerei seiner Landsleute eine erkennbare Rolle spielte.

Zunächst soll ein Brief aus Den Haag vom 20. April 1693 betrachtet werden, den Douven schickte, um den Kurfürsten über die laufenden Gemäldeankäufe bei dem Kunsthändler Plongeron zu informieren (Dok. Nr. 10). Hier schreibt er: „*Für das Gemälde von Rubens und Bruegel, welches die Flora zeigt, bietet man Ihm hier 1100 Escrus. Dies ist wahrlich ein bezauberndes Stück, ich glaube nicht, dass es bezauberndere Malerei in Europa gibt.*“ Mit diesem überschwänglichen Lob tut Douven nichts Geringeres, als die Maler Jan Brueghel den Älteren (1568-1625) und Peter Paul Rubens (1577-1640) an die Spitze der europäischen Malerei zu stellen. Rubens war im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts eine international bekannte Künstlerpersönlichkeit. Seine Malerei wurde vielerorts als Paradebeispiel der höfischen Malerei angesehen, seine Karriere als Künstler und Diplomat an diversen Fürstenhöfen wurde immer wieder ausführlich in diversen Viten beschrieben. Dass sie auch den Mittelpunkt der Sammlung Johann Wilhelms in Düsseldorf bildeten war geradezu notwendig geworden, denn unter den niederländischen Künstlern und Autoren stieg Rubens

³⁰⁵ Baumstark: „Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz oder die Liebe zur Malerei“ IN: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 1, S. 111-116.

freilich zur Ikone ihrer Zunft auf und durfte in einer niederländisch geprägten höfischen Sammlung auf keinen Fall fehlen. Im klassizistisch geprägten Frankreich hatte Roger de Piles Rubens zum Protagonisten für den Kolorismus erhoben und zum Mittelpunkt seiner Schriften gemacht. Schließlich verfasste er sogar eine Rubensvita.³⁰⁶ Auch in Deutschland trugen die Schriftsteller zu Rubens ikonenhaftem Status bei. So beschrieb auch der pfalz-neuburgische Rat Joachim von Sandrart sein Leben ausführlich und lobte sein Werk: „*Er beflüße sich allezeit dahin, daß seine Inventiones ungemein, anmuhtig, werksam und frölich, die Zeichnung zierlich, die Coloriten aufs allerschönst mit den Augen angenehmen und gefälligen Farben erfüllt seyn möchten.*“³⁰⁷ Bei Sandrart taucht Rubens auch immer wieder in den Viten anderer Künstler auf, wobei er als Vergleichsmaßstab fungiert oder selbst in Aktion tritt, als Berater und Lehrmeister anderer bekannter Maler. Der zweite erwähnte Künstler, Jan Brueghel der Ältere, genoss zwar international weniger Popularität als Rubens, war jedoch innerhalb der Niederlande und Deutschland wegen seiner kleinteiligen Feinmalerei gefragt.³⁰⁸ Der Kurfürst besaß bereits Gemälde von beiden Malern und schätzte sie sehr, was von Douven nur noch bekräftigt wird. Rubens und Brueghel hatten gemeinsam verhältnismäßig wenige Gemälde geschaffen, darunter die bekannte „*Madonna im Blumenkranz*“, die sich in der kurfürstlichen Sammlung befand und heute in der Alten Pinakothek in München ausgestellt ist (Abb. Nr. 76). Dabei fertigte der auch „*Blumenbrueghel*“ genannte Jan die kleinteiligen Landschaften und floralen Dekorationen an, während Rubens die Figuren hinzufügte. Jene kleineilige Feinmalerei Brueghels übte auf den Kurfürsten eine besondere Anziehung aus, die meisten dieser filigranen Stücke behielt er auch nach dem Bau des Galeriegebäudes in seinen persönlichen Kabinetten. Die monumentalen Figurenbilder von Rubens hingegen benötigten einen eigenen Saal. Da beide Maler zu Favoriten in der Sammlung wurden waren ihre seltenen Gemeinschaftswerke natürlich besonders wertvoll. Was die in Douvens Brief erwähnte Darstellung der Flora betrifft, so ist das Gemälde heute leider verschollen. Susan Tipton erwähnt ein Bild in den Kabinetten des Kurfürsten in Düsseldorf, das als „*eine Flora, so von einer Nymphe gehöhnet wird*“ von Breughel und Rubens beschrieben wird, möglicherweise handelt es sich dabei um das von Douven beschriebene Werk.³⁰⁹ Als Vergleichsbeispiel kann eine Darstellung von „*Flora und Zephyr*“ von Rubens und Brueghel herangezogen werden, die sich im Besitz der Kulturstiftung

³⁰⁶ Baumstark: „Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz oder die Liebe zur Malerei“ IN: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 1, S. 112, siehe: de Piles 1681.

³⁰⁷ Sandrart 1657 zitiert nach Kirchner 2012, TA 1675, Teil II, Buch 3, S. 291, PURL: <http://ta.sandrart.net/-text-514>

³⁰⁸ H. Hymans IN: Thieme/Becker, Band 5, S. 98, f.

³⁰⁹ Tipton 2006, S. 187, Anm. 350.

Dessau-Wörlitz befindet (Abb. Nr. 77). So oder ähnlich dürften sich auch die Flora und ihr Lustgarten auf dem Stück gezeigt haben, das Douven für die kurfürstliche Galerie erwarb. In seinem Statusbericht aus Den Haag schreibt Douven weiter: *„Ich habe dem zuvor genannten (Plonger) außerdem ein Gemälde von Honthorst aus den Händen genommen, welches eine Nymphe mit einem Satyr zeigt, die sich liebkosen, Dieses Gemälde ist so amüsant anzusehen, dass man sehr viel lachen muss, dies zeigt einen guten Humor. Und es spricht viel mehr dafür als für ein Meisterwerk von Guido Reni.“*. Es ist besonders interessant, in welcher Weise Douven hier den Utrechter Caravaggisten Gerrit van Honthorst (1592-1656) und den Bologneser Guido Reni (1575-1642) erwähnt. Es fragt sich, wie seine Formulierung für das Gemälde von Honthorst spräche viel mehr, als für ein Meisterwerk Renis, zu deuten ist. War Douven der Meinung, dass die Kunst von Gerrit von Honthorst grundsätzlich der eines Guido Reni vorzuziehen sei? Oder legt er dem Kurfürsten das Bild von Honthorst nur deswegen so sehr ans Herz, weil er ursprünglich den Auftrag erhalten hatte, einen Reni für die Sammlung zu erwerben, was ihm dann aber nicht gelang? Erst wesentlich später, im Jahr 1712 kamen zumindest 3 Stücke von Guido Reni in die Düsseldorfer Sammlung, darunter die *„Himmelfahrt Mariens“*, die sich heute in der Alten Pinakothek befindet (Abb. Nr. 79). Sie erhielt dann sogar einen Ehrenplatz im fünften Saal der Galerie, inmitten der Werke von Rembrandt und Adriaen van der Werff.³¹⁰ Susan Tipton interpretiert die fragliche Textstelle dergestalt, dass Douven dem Kurfürsten das Werk der weniger bekannten Carravaggisten Honthorst und Douffet durch den Vergleich mit dem berühmten Meistern Reni und Tizian näherbringen wollte.³¹¹ In jedem Fall bemüht sich Douven hier, seinen Fürsten für Honthorst zu begeistern. Dies ist an sich auch nicht weiter verwunderlich, wenn man Douvens eigene Nähe zur niederländischen Kunst und zum Kolorismus bedenkt. In den Niederlanden hingegen erfreute sich der *„Caravaggismus“* mit seiner realistischen Darstellungsweise und seinem intensiven Einsatz von Licht und Schatten großer Beliebtheit. Viele Maler aus dem Norden pilgerten nach Italien, um dort den Caravaggismus zu studieren, so auch Gerrit van Honthorst.³¹² So fügte sich dessen Kunst auch gut in die Reihe der Gemälde, die der Kurfürst bereits besaß, was wiederum zeigt, dass die Tradition der niederländischen Malerei im Haus Jülich und Berg weiterhin hochgehalten wurde. Außerdem schätzte der Kurfürst jene Werke, bei denen das Helldunkel besonders ausgeprägt war, wie etwa in den Nachtdarstellungen von Adam Elsheimer (1558-1610) oder Godfried Schalcken (1643-1706). Gerrit van Honthorst passte nicht nur stilistisch in dieses Schema, er

³¹⁰ Tipton 2006, S. 106.

³¹¹ Ebd., S. 133.

³¹² Braun 1966, S. 23.

erfüllte auch die jülich-bergische Tradition in besonderer Weise, denn er hatte ab 1628 für den „Winterkönig“ Friedrich V. von der Pfalz gearbeitet.³¹³ Zugleich war er aber auch ein in Italien geschulter Maler, der Caravaggio vor Ort studiert und sich seine Malweise zu Eigen gemacht hatte. Auch der pfalz-neuburgische Rat Joachim von Sandrart, der einige Jahre Honthorsts Schüler gewesen war, empfiehlt ihn in seiner „*Teutschen Akademie*“ als hervorragenden Maler von Nachtstücken, neben Adam Elsheimer und Correggio.³¹⁴ In der Vita von Peter Paul Rubens berichtet Sandrart sogar, Rubens selbst habe Honthorst besucht und dessen Malerei gelobt, besonders die Nachtstücke.³¹⁵ Mit diesem Zeugnis konnte Honthorst in die Düsseldorfer Sammlung einziehen. Leider kann das von Douven benannte Gemälde von Honthorst, das „*Satyr und Nymphe*“ darstellt, heute nicht mehr zur Analyse herangezogen werden, denn das beschriebene Werk ist verschollen. Es befindet sich allerdings ein Gemälde von Honthorst mit einer ähnlichen Darstellung in der Sammlung der Grafen von Schönborn in Schloss Weißenstein bei Pommersfelden, das hier als Vergleichsobjekt dienen soll (Abb. Nr. 78). An dem Bild, das Douven in Den Haag kaufte, lobt er besonders den originellen Humor. Dieser wird auch in der Darstellung in Pommersfelden demonstriert: Kokett lächelnd, räkelt sich die Nymphe mit nacktem Oberkörper auf ihrem Lager in einem Eichenwald und greift den herangetretenen Satyrn keck am Ziegenbart. Dieser wankt mit vom Wein gerötetem Gesicht und Ohren an sie heran und erwidert den Griff ans Kinn, während seine andere Hand damit beschäftigt ist, seine Kehrseite zu kratzen. Den Mund hat er halb geöffnet, wobei seine Zunge hervortritt.

Aber die kurfürstliche Sammlung sollte sich natürlich nicht ausschließlich auf die Niederländer beschränken. Der Kurfürst wollte auch berühmte italienische Meister wie Guido Reni in seiner Galerie haben, um die Sammlung auf ein internationales Niveau zu heben. Denn Italien galt noch immer als die Wiege der Kunst in Europa und die Heirat mit Anna Maria Luisa de' Medici trug dazu bei, dass vermehrt italienische Kunst nach Düsseldorf kam. Die italienische Malerei in die bestehende niederländische Sammlung zu integrieren stellte kein großes Problem dar, denn unter den niederländischen Malern war es zu einer Tradition geworden, nach Italien zu reisen, die dortige Kunst zu studieren und deren Elemente zu adaptieren. Auch Peter Paul Rubens und andere wichtige Protagonisten der kurfürstlichen Sammlung hatten dies getan. Dieser rege Austausch zwischen Nord und Süd hatte bereits günstige Bedingungen geschaffen,

³¹³ G. Seelig IN: De Gruyter, Band 74, S. 415, ff.

³¹⁴ Sandrart 1657 zitiert nach Kirchner 2012, TA 1675, Teil I, Buch 3, S. 81, PURL: <http://ta.sandrart.net/-text-528>

³¹⁵ Ebd., Teil II, Buch 3, S. 291, PURL: <http://ta.sandrart.net/-text-514>

um verstärkt italienische Maler in die Düsseldorfer Sammlung zu bringen. So wird heute in den Inventaren neben den niederländischen Gemälden ein weiterer Sammlungsschwerpunkt erkennbar: die italienischen Maler des Cinquecento. Es finden sich viele namhafte Vertreter des italienischen Manierismus und des Barock, wie Jacopo Bassano, Paolo Veronese, Correggio, Tizian oder Francesco Maffei, Carlo Dolci, Federico Barocci und Giovanni Castiglione. Auch besaß der Kurfürst bei der Eröffnung der Galerie Werke der zeitgenössischen Bologneser Schule um die Gebrüder Carracci und Guiseppe Maria Crespi. Schon bald kaufte Johann Wilhelm auch Werke von zeitgenössischen italienischen Meistern, wobei er besonders begeistert war von Luca Giordano (1634-1705). Von ihm kaufte Johann Wilhelm im Ganzen 20 Gemälde.

Es ist jedoch wahrscheinlich, dass die einzelnen Werke dieser Künstler in der kurfürstlichen Sammlung nicht von Douven ausgewählt wurden. Bereits im vorangegangenen Kapitel wurde festgestellt, dass Douven als Kunstagent fast ausschließlich in den Niederlanden tätig war. Andere, entsprechend geschulte Agenten kauften die italienischen Gemälde für den Kurfürsten ein. Jene brachten vor allem die Malerei der norditalienischen Künstler in das Programm der Düsseldorfer Sammlung. Douven besaß zwar Kenntnisse der italienischen Kunst, immerhin hatte er auf seinen Reisen berühmte italienische Sammlungen studiert, diese waren jedoch nicht so detailliert, um die erwartete Qualität sicherstellen zu können. Während er in der niederländischen Kunst ein ausgesprochener Kenner war, der Original von Kopie unterscheiden konnte, war er in Bezug auf die italienische Malerei nicht so versiert. Dennoch war Douven die große Bedeutung der italienischen Malerei für eine zeitgenössische höfische Sammlung natürlich bewusst und wurde auch von ihm als ebenso elementar eingestuft, wie die Sammlung der niederländischen Malerei. Es war ihm daran gelegen, dass beide Kunstlandschaften auf ebenbürtigem Niveau in Düsseldorf vertreten waren. In jedem Genre sollten sowohl die entsprechenden niederländischen wie auch die italienischen Meister vorhanden sein. So beendet Douven seinen Brief aus Den Haag mit den Worten: *„Und weil es nötig ist, dass Eure Kurfürstliche Gnaden in seiner Galerie alle Arten von renommierten Meistern haben, hat er (Plonger) mir gesagt, dass er seinen belgischen Freund in Lüttich ansprechen wird, welcher sehr schöne Portraits von Douffet hat, ganz so, wie diejenigen von Tizian, um sie nach Düsseldorf zu schicken.“* Mit Gerard Douffet (1594-1660/61) wurde ein weiterer wichtiger Meister in die Sammlung aufgenommen, der Kurfürst besaß mindestens 8 Werke von ihm, wobei es sich um religiöse Szenen und Porträts handelte, darunter das *„Porträt eines unbekanntes Mannes mit Narbe“* (Abb. Nr. 80). Douffet war einer von vielen Niederländern, der seine Ausbildung in der Heimat begann und später nach Italien ging, um die dortige Malerei

zu studieren. Er eignete sich während seines fast zehnjährigen Italienaufenthaltes Elemente eben jener Bologneser Schule an, die ein wichtiger Teil der Sammlung wurde.³¹⁶ Im Jahr 1719 war Tizian immerhin mit vier Werken in der Sammlung präsent, ebenfalls mit Porträts und religiösen Szenen. Ein niederländischer Maler wie Douffet, der in Italien Tizians Malerei studiert hatte, stand in Douvens Augen dem italienischen Vorbild in den beiden Sujets in Nichts nach, weshalb er die Aufnahme Douffets in die Sammlung auch als „nötig“ empfand. Tizian war ein beliebter Diskussionsgegenstand der zeitgenössischen Kunstkritik. Von den Klassizisten der Pariser Akademie wurde er im Rahmen der Akademiekonferenzen dafür kritisiert, er habe dem Glanz der Farbe zuliebe die Wahrheit preisgegeben.³¹⁷ Die Rubenisten hingegen feierten ihn als Vorbild, vor allem der große Verteidiger des Kolorismus, Roger de Piles. Auch Joachim von Sandrart zog ihn als Beispiel für einen hervorragenden Koloristen heran³¹⁸ und erzählte seine Vita besonders ausführlich.³¹⁹ Insofern durften die Werke von Tizian in der Düsseldorfer Sammlung nicht fehlen, sollte der Kolorismus hier doch zelebriert werden.

Im Gegensatz zur italienischen Malerei wurde die französische nie wirklich in die Sammlung aufgenommen. Werke des zeitgenössischen akademischen Klassizismus fehlten völlig. Maler wie Charles Lebrun oder andere aus dem Umkreis der Pariser Akademie waren nicht vertreten. Als Standort für den Kunsthandel war Paris zeitweilig durchaus erreichbar für den pfälzischen Kurfürsten, und Susan Tipton hat auch Aktivitäten der kurfürstlichen Kunstagenten in Paris belegt. Dabei kam es jedoch nie zum Ankauf namhafter französischer Meister. In Paris waren der Kunsthändler Gillis van der Vennen, der Hofarchitekt Matteo Alberti, der Hofjuwelier Giorgio Stella, Douven selbst und der Gesandte Melchior von Wisser als Vermittler zum Kauf von Gemälden tätig. Der Sohn des Agenten Jaques de Bellevaux aus Lüttich sandte mehrfach Inventare von bedeutenden Pariser Sammlungen, die zum Verkauf standen. Auch der Hofarchitekt Matteo Alberti besichtigte 1698 in Paris die zum Verkauf stehende Sammlung eines unbekanntes Adligen und sandte eine Liste mit Gemälden nach Düsseldorf. Die genaue Beschreibung vieler wichtiger Werke von Poussin lässt Susan Tipton darauf schließen, dass es sich um das Kabinett der Eheleute d'Alégre in Paris handelte. Der Kurfürst erwarb die

³¹⁶ P. H. Janssen IN: A.K.L. Band 29/2001, S. 195-197.

³¹⁷ Conférences vom 3. September und 1. Oktober 1667, zitiert nach Dresdner 2001, S. 162.

³¹⁸ Sandrart 1657 zitiert nach Kirchner 2012, TA 1675, Teil I, Buch 3, S. 57, PURL: <http://ta.sandrart.net/-text-144>

³¹⁹ Sandrart 1657 zitiert nach Kirchner 2012, TA 1675, Teil II, Buch 2, S. 158, ff., PURL: <http://ta.sandrart.net/-text-370>

Sammlung nicht, obwohl sich hier einige sehr wertvolle Stücke befanden.³²⁰ Möglicherweise spielte hier die politische Situation eine Rolle und man wollte sich durch die Ächtung der französischen Akademiemalerei symbolisch vom Pariser Hof distanzieren. Der Hauptkonkurrent Johann Wilhelms in Bezug auf das Sammeln von Kunst war sein eigener Vetter, Kurfürst Max Emanuel von Bayern (1662-1726). In Flandern, Paris und Venedig ließen beide ihre Kunstagenten nach Kostbarkeiten suchen.³²¹ Max Emanuel kaufte im Gegensatz zu Johann Wilhelm verstärkt die Werke der Pariser Klassizisten. Nach dem Verrat seines Vetters und dessen Ächtung stand Johann Wilhelm unter Generalverdacht und wollte sich möglicherweise auch von ihm distanzieren. Helge Siefert, der hier ebenfalls auf eine politische Motivation schließt, nimmt an, dass Johann Wilhelm aus diesem Grund nur dann Werke von französischen Künstlern erwarb, wenn sie wie die von Poussin oder Millet stark italienisch geprägt waren.³²² Darüber hinaus spiegelte die Auswahl an spanischen und italienischen Meistern die dynastischen Verbindungen des Hauses Jülich und Berg wider.

In Douvens Überlegungen spielte somit das äußere Erscheinungsbild der tatsächlich erworbenen und in Düsseldorf ausgestellten Werke in seiner Gesamtheit eine bedeutende Rolle. Die ausgestellten Werke der vertretenen Künstler sollten aber auch tatsächlich Meisterwerke, und nicht beliebig ausgewählte Exemplare ihres Schaffens sein. Diese Ziele verfolgte er auch bei der Ausstattung der kurfürstlichen Kabinette. Dies bezeugt ein weiterer Brief, diesmal aus Frankfurt am Main, wo er für die Kabinette im kurfürstlichen Schloss Werke bekannter Feinmaler erwarb (Dok. Nr. 18). Er berichtet, man habe ihm einige Gemälde angeboten, die er allerdings für nicht würdig empfand, in die Sammlung des Kurfürsten aufgenommen zu werden: *„Das Mahl der Götter von Poelenborgh ist nicht so, wie man mich glauben machen wollte, ich würde „Die Geburt (Christi)“ Eurer Kurfürstlichen Gnaden nicht gegen dieses eintauschen, man verlangt tausend escuis und noch dazu mit Dank.“* Mit Cornelis van Poelenburgh (um 1594/95-1667) haben wir es erneut mit einem Niederländer zu tun, der viele Jahre in Italien verbrachte. In Rom war er ein Mitbegründer der *„Schildersbent“*, einer Vereinigung von niederländischen Malern, die in der Stadt arbeiteten. Zu seinen Auftraggebern hatte nicht nur Cosimo II. de' Medici in Florenz gehört, sondern auch Friedrich V. von der Pfalz.³²³ Von Joachim von Sandrart wird sein Werk gelobt: *„allda er mit großem Fleiß die Mahlkunst ergriffen, hernach hat er Rom und Florenz besucht und nach Art des*

³²⁰ Tipton 2006, S. 126.

³²¹ Ebd., S. 145.

³²² Siefert 2005, S. 63, siehe auch: Baumgärtel 2006, S. 40.

³²³ N. C. Sluijter-Seijfert IN: D.O.A. Band 25, S. 65-68.

*unvergleichlichen Adam Elzheimers seine Landschaften gemacht, die Bilder aber auf Raphaël manier zu machen sich höchst befließen und auch hernach sehr verwunderliche und schöne Landschaften mit zierlichen Bildern unter die Liebhabere kommen laßen, wodurch er anfänglich zu Rom, nachmals auch in seinem Vatterland großes Lob erlanget.*³²⁴ Laut Sandrarts Aufzeichnungen gehörte auch Poelenburgh zu den Glücklichen, die von Peter Paul Rubens selbst besucht und von ihm gelobt wurden: *„Unter andern lobte er auf dieser Reiß (...) und Pullenburgs vernünftige kleine Figuren, die auf Raphaels Weise, mit zierlichen Landschaften, Ruinen, Thieren und dergleichen vergesellschaftet waren, weswegen Rubens etliche für sich zu verfärtigen ihme bestellet hat.*³²⁵ Die „Geburt Christi“, die Douven in seinem Brief erwähnt, befindet sich heute unter dem Titel „Die Anbetung der Hirten“ in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung (Abb. Nr. 81), Douven hatte möglicherweise nach einem passenden Pendant gesucht. Qualitätssicherung war seine wichtigste Aufgabe als Kunstagent, im Fall von Poelenburgh konnte er wieder auf sein geschultes Auge vertrauen. Und der Kurfürst vertraute offenbar dem Urteil seines Hofmalers, wenn es um die niederländische Feinmalerei ging, denn ein „Mahl der Götter“ von Poelenburgh ist im erhaltenen Inventar der Düsseldorfer Kabinette nicht verzeichnet.³²⁶ Letztlich zählte also für Johann Wilhelm doch Douvens Urteil über ein Gemälde und nicht allein der Name des Künstlers. Im selben Brief berichtet Douven weiter: *„Man hat mir mit großer Wertschätzung und Ansehen von dem Stück von Rottenhammer erzählt, so, dass ich nicht bezweifle, dass es ein sehr seltenes und würdiges Gemälde ist, um einen Platz im ersten Kabinett eurer Kurfürstlichen Gnaden zu bekommen, denn Van Balen und Rottenhammer fügen sich zu einem schönen Ensemble zusammen, wenn der Hintergrund von Breughel ist, so bin ich sicher, dass dieses Stück das schönste und wertvollste ist von dem ich reden gehört habe.“*. Hier erscheinen drei der wichtigsten Künstler der kurfürstlichen Kabinette, die zeitweise eng zusammenarbeiteten: Hendrik van Balen (1573-1632), Hans Rottenhammer (1564-1625) und Jan Brueghel d. Ä. (1568-1625). Der Figurenspezialist Rottenhammer kam 1589 nach Rom und traf dort auf Brueghel, van Balen war dort Mitglied der Antwerpener Bruderschaft der „Romanisten“ und arbeitete ebenfalls oft mit Brueghel zusammen. Wie bei seiner Zusammenarbeit mit Rubens führte Brueghel die Landschaften und

³²⁴ Sandrart 1657 zitiert nach Kirchner 2012, TA 1675, Teil II, Buch 3, S. 305, PURL: <http://ta.sandrart.net/-text-531>

³²⁵ Ebd., S. 291, PURL: <http://ta.sandrart.net/-text-514>

³²⁶ Die früheste erhaltene Aufzeichnung des Bestandes der Kabinette ist im Jahr 1719 entstanden, festgehalten von einem unbekanntem Autor. Das einzige bekannte Exemplar des Kataloges ist in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel erhalten geblieben. (Siehe Kat. Düsseldorf 1719).

das Dekor aus, während Rottenhammer und van Balen die Figuren anfertigten.³²⁷ In den Kabinetten, also quasi den „*Schatzkammern*“ der Sammlung, sollten nur exzellente Stücke einen Platz bekommen. Darum preist Douven das hier zum Verkauf stehende Werk auch so überschwänglich an, obwohl er es zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht gesehen hatte. Er vertraute einfach seiner Erfahrung, die er mit den Werken der beiden Maler gemacht hatte. Außerdem weist er darauf hin, dass ein Gemälde von Rottenhammer und Brueghel hervorragend zu den Werken von van Balen passen würde, die der Kurfürst bereits besaß. Er bemüht sich also bereits, bestimmte Bilder im Hinblick auf eine mögliche Hängung als Ensemble anzukaufen. Der Brief aus Frankfurt stammt aus dem Jahr 1696, möglicherweise wusste Douven hier schon, dass er als Direktor der Galerie vorgesehen war und plante bereits hier die neue Einrichtung der Kabinette. In der Sammlung befanden sich 8 Gemeinschaftswerke von van Balen und Brueghel und auch mehrere Werke von Rottenhammer waren vorhanden, allerdings kein Stück, bei dem die Figuren von Rottenhammer und der Hintergrund von Brueghel ist, wie Douven es beschreibt. Dies erklärt sich aus einem weiteren Brief an den Kurfürsten, den er wenig später aus Kopenhagen schickte (Dok. Nr. 23), hier schreibt er: „*Ich habe das Gemälde von Rottenhammer ganz anders erwartet, unter den großen Figuren hat er nicht so viele hervorragende wie unter den kleinen.*“ Nachdem Douven das Gemälde also tatsächlich gesehen hatte, waren seine hohen Erwartungen nicht erfüllt worden. Auch hier folgte der Kurfürst wohl der Empfehlung seines Hofmalers und ließ das Gemälde nicht kaufen.

In seiner Funktion als Kunstberater war Douven also bestrebt, einen Bestand an niederländischer Malerei zusammenzustellen, der dem Kanon der großen Meister entsprach, den die zeitgenössische Kunstliteratur vorgab. Denn das vom Kurfürsten vorgegebene Ziel war nichts geringeres, als eine Auslese der besten Werke der renommiertesten niederländischen Maler. Um dieses zu erreichen war ein Kunstberater von Nöten, der die gängige Kunstliteratur kannte und wusste, was andere Fürsten sammelten. Douven wusste seinen Fürsten zu überzeugen und es gelang ihm, Johann Wilhelms persönliche Vorlieben und Anforderungen in ein von der Kunsttheorie gestütztes Sammlungskonzept zu übertragen.

³²⁷ Zu Rottenhammer siehe: E. Strauß IN: Thieme/Becker Band 29/1935, S. 97 ff., zu van Balen siehe: H. Hymans IN: Thieme/Becker Band 2/1908, S. 406 f., zu Jan Brueghel d. Ä. siehe: K. Erz IN: A.K.L. Band 14/1996, S. 482, ff.

GALERIEDIREKTOR

Das neue „Kunsthhaus“ des Kurfürsten

Johann Wilhelm sammelte 26 Jahre lang Gemälde und besaß bei seinem Tod über 600 davon. Somit war die Düsseldorfer Sammlung im Rang den kaiserlichen und königlichen Sammlungen in Wien, Paris und Madrid ebenbürtig.³²⁸ Das verhältnismäßig kleine Düsseldorfer Stadtschloss konnte die Menge der Gemälde schon bald nach Johann Wilhelms Aufstieg zum Kurfürsten nicht mehr fassen. Im dritten Obergeschoss des Schlosses waren provisorisch bis zur Eröffnung des neuen Sammlungsgebäudes eine Bildergalerie, ein Münzkabinett und eine Bibliothek eingerichtet.³²⁹ Als es der Kurfürstin gelungen war, mit Hilfe ihres Onkels Kardinal Francesco Maria von Papst Innozenz XII. die Erlaubnis zum Kauf von Rubens „*Jüngstem Gericht*“ zu erhalten, gab es im Schloss keinen Raum mehr, der hoch genug gewesen wäre um es aufzustellen. Dies gab wohl 1709 den letzten Anstoß zum Bau der Galerie. Den Entwurf für diesen Bau lieferte der kurpfälzische Generalsuperintendent Matteo Alberti (1647-1735), die Ausführung oblag dem Hofarchitekten Jacob du Bois (Lebensdaten unbekannt), einem Halbbruder des Hofbildhauers Gabriele Grupello.³³⁰ Einen Eindruck von dem im Bau befindlichen Galeriegebäude und dem Stand der Planungen im Jahr 1711 gibt der Reisebericht des Frankfurter Juristen und Sammlers Zacharias Konrad von Uffenbach: *„(...) Zuletzt sah ich das Kunsthhaus selbst, so aber noch nicht fertig. Es stehet gleich vor dem Schloß, ist sehr groß und hoch von Backsteinen aufgeführt. Oben darauf sollen die Antiquitäten und Medaillen, wie auch die Mahlereyen kommen, unten aber lauter große Statuen. (...) Den 10. April Morgens sahe ich die Antiquitätenkammer, oder Medaillen-Cabinet auf dem Schlosse (...) Es sollen diese, wie Herr De Roy versicherte, wann sie in das Kunsthhaus kommen, alle zierlich und ordentlich auf Pyramiden gesetzt werden, welches wohl höchst nöthig ist.“*³³¹ Gerade diese letzte Bemerkung Uffenbachs lässt darauf schließen, dass auch den Besuchern des Schlosses die unzureichende Unterbringung der Kunstgegenstände auffiel. Bereits 1705 hatte ein anderer Besucher, der französische Diplomat de Blainville, bemerkt, die Gemäldegalerie im Schloss sei

³²⁸ Baumstark: „Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz oder die Liebe zur Malerei“ IN: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 1, S. 84.

³²⁹ Tipton 2006, S. 78.

³³⁰ Kühn-Steinhausen 1985, S. 64.

³³¹ Uffenbach 1753/54, Teil 3, zitiert nach Tipton 2006, Anm. 48.

viel zu niedrig und man arbeite bereits daran, sie zu erhöhen.³³² Es bestand Handlungsbedarf, denn auch eine vorzügliche Sammlung verlor ihren repräsentativen Wert, wenn sie eben nicht angemessen präsentiert wurde. Um seine Kunstsammlung zu einem effektiven Standbein seiner Selbstdarstellung werden zu lassen, musste Johann Wilhelm einen Ort schaffen, an dem die Öffentlichkeit in einem kontrollierten Rahmen damit in Kontakt kam. Der Bau der Galerie verfehlte seine Öffentlichkeitswirkung nicht, informierte Kreise aus ganz Europa berichteten darüber.³³³ Vor allem der Mainzer Kurfürst Lothar Franz von Schönborn verfolgte die Fortschritte in Düsseldorf im Hinblick auf sein eigenes Galerieprojekt für Schloss Weißenstein in Pommersfelden.³³⁴

Vom Baubeginn 1709 bis zur Einrichtung ab 1711 war ein prächtiges Sammlungsgebäude entstanden, die letzten Bauarbeiten wurden jedoch erst in den Jahren 1714 ausgeführt.³³⁵ Es war in der Konzeption von drei gleichartigen Gebäudeteilen um einen Innenhof auf eine flexible Nutzung der im Wachsen begriffenen Sammlung abgestimmt. Es entstand ein zweigeschossiges Gebäude mit einem niedrigeren Erd- und einem deutlich höheren Hauptgeschoss. Die Zeichnungen des Hofarchitekten Nicolas de Pigage geben einen Eindruck von dem fertigen Gebäude. Der Grundriss des Erdgeschosses entsprach dem des Hauptgeschosses: drei langgestreckte Galerieräume wurden durch zwei Eckräume über quadratischem Grundriss verbunden, wobei der Mitteltrakt mit 30 m Länge deutlich breiter war als die beiden Seitenflügel (Abb. Nr. 82). Der Zugang im Erdgeschoss erfolgte durch ein Portal in der Mittelachse des zentralen Flügels. Das Treppenhaus war im Westflügel untergebracht und ermöglichte im ersten Obergeschoss den direkten Zugang vom Appartement des Kurfürsten und zu den Kabinetten (Abb. Nr. 83). Der Mitteltrakt war zum Innenhof durch einen Risalit ausgezeichnet, den ein Relief mit dem Doppelbildnis des Kurfürstenpaares bekrönte. An den Gebäudeflanken war der Bau durchfenstert, wobei der Mittelteil durch je fünf hohe Rundbogenfenster vom Innenhof her belichtet wurde, während die Außenwände bis auf die Fenster der Eckräume geschlossen und durch Blendnischen gegliedert waren (Abb. Nr. 84).³³⁶ Die Präsentation der Sammlung bildete einen wichtigen Teil des künstlerischen Propagandaapparates um die Person Johann Wilhelms. Das Gebäude, das sie beherbergte sollte den Rang seines Erbauers als Schutzherr der Künste verbildlichen. Die Verherrlichung des fürstlichen Mäzenatentums begann bereits mit den Profilreliefs des Kurfürstenpaares von

³³² Blainville 1764, Band 1, S. 72, zitiert nach der Ausgabe der Stadtbibliothek Mainz, Signatur 764/30.

³³³ Tipton 2006, S. 87.

³³⁴ Ebd., S. 81 und Anm. 49.

³³⁵ Quaeitzsch: „Die Düsseldorfer Galerie“ IN: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 2, S. 10.

³³⁶ Tipton 2006, S. 71 und Baumstark 2009 Band 3, S. 18,f.

Gabriele Grupello über dem Mittelrisalit des Hauptportals und setzte sich im Inneren vor allem im Treppenhaus fort, durch welches der Besucher das Gebäude im Osten betrat. Dort empfingen ihn großformatige Gemälde von Gerhard Joseph Karsch (nachweisbar 1680-1719). Karsch war Stipendiat des Kurfürsten und vermutlich Douvens Assistent, bis er schließlich sein Nachfolger als Galeriedirektor wurde.³³⁷ Sein überlieferter Führer zur Galerie enthält eine Beschreibung der Darstellungen im Treppenhaus, die Christian Quaeitzsch in seiner Analyse des Galeriegebäudes wie folgt zusammenfasst: *„Die Bilder thematisierten die Künste unmittelbar in den Personifikationen von Theorie und Praxis, die sich umschlungen hielten, sowie in einer Apotheose der triumphierenden Malerei. Das Herrscherpaar erschien in der Rolle des „Hercules Palatinus“, des Kunstheros, der am Scheideweg der Tugend folgte, sowie der Minerva, die die Unwissenheit überwand. Auf einem weiteren Bild vertrieb Johann Wilhelm als Herkules die Laster, namentlich die Trägheit, den Geiz, die Ignoranz und die Melancholie, die zusammen mit der Sorge und anderen Feinden der Kunst entflohen. An der Decke erschienen Arno und Rhein, die ihre Wasser zu einer neuen Musenquelle zusammenfließen ließen, über der sich das Musenross Pegasus aufbäumte.“* Das letzte Bild zeigte schließlich den gefesselten Saturn, was sich nach Ansicht von Quaeitzsch möglicherweise als Sinnbild der überwundenen Vergänglichkeit deuten lässt (Abb. Nr. 85).³³⁸ Das Bildprogramm des Treppenhauses wurde ergänzt durch eine Bronzepyramide von Grupello, die bis 1738 im Hof des Galeriegebäudes stand und die Gestalt des *„Hercules Palatinus“* zeigte, der mit den Kardinaltugenden gegen die Laster kämpfte. Darüber trug die geflügelte Zeit die Weisheit empor (Abb. Nr. 86).³³⁹ Dieses Bildprogramm diente natürlich dazu, den assoziativen Rahmen bereits vorzugeben, in dem der Besucher die fürstliche Sammlung besichtigen sollte. Sie sollte in dem ständigen Bewusstsein, wer hier diese Schätze der Kunst zusammengetragen und diesen Ort zu ihren Ehren und ihrem Schutz erschaffen hatte bewundert werden. Das gleiche Schema setzte sich nahtlos ins Innere des Gebäudes fort und war auch der Hintergrund für Douvens Überlegungen, als er die Kunstwerke in den Räumen arrangierte.

Von nun an konnte die Sammlung also besichtigt werden, ohne dass der Besucher engere Kontakte zum Hof pflegte. Diese neuartige Form der Präsentation von Kunst in einem separaten, öffentlichen Gebäude ist von der Forschung bereits mehrfach als wegweisende Innovation hervorgehoben worden. Die Düsseldorfer Galerie gilt der Forschung heute neben

³³⁷ Quaeitzsch: „Die Düsseldorfer Galerie“ IN: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 2, S. 11, siehe auch Möhlig 1993, Kapitel C IV.

³³⁸ Karsch 1716, zitiert nach Quaeitzsch: „Augenlust und Herrschaft (...)“ IN: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 1, S. 168.

³³⁹ Vergleiche: Quaeitzsch s. o., S. 169 und Möhlig 1993, S. 50.

den Gemäldegalerien des Mainzer Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden, des sächsischen Kurfürsten August des Starken in Dresden und des Landgrafen Wilhelm von Hessen-Kassel als Beispiel für einen allgemeinen Wendepunkt in der Kunstpräsentation in Deutschland: von der Kunst- und Wunderkammer innerhalb der fürstlichen Residenz hin zu einem öffentlichen Kunstmuseum.³⁴⁰ Klaus Minges hat in seiner Abhandlung über das Sammlungswesen der frühen Neuzeit diese Entwicklung nachgezeichnet. Während in den Kunstkammern des 16. Jahrhunderts im Sinne einer enzyklopädischen Gesamtheit neben den Werken der bildenden Künste auch vielerlei andere Sammlungsobjekte aufbewahrt wurden - wie etwa Waffen, Münzen, naturwissenschaftliche Präparate, geologische Funde, Drechselarbeiten oder optische Instrumente - gelangte die bildende Kunst im 17. Jahrhundert mehr und mehr zu einer Sonderstellung. Schließlich wurde die Sammlung mit Werken der bildenden Künste von den anderen Sammlungsobjekten getrennt und zunehmend autonom präsentiert. Dabei erfolgte immer stärker eine Aufteilung in Gattungen, so dass es bald eigene Skulpturengalerien, Münzkabinette oder Porzellanausstellungen gab. Besonders häufig jedoch wurden eigene Räume speziell für die Präsentation von Gemälden geschaffen.

Für diesen Verlauf der Aufteilung einer enzyklopädischen Sammlung im 17. Jahrhundert führt Minges exemplarisch die Dresdner Kunstkammer an.³⁴¹ Nach der Jahrhundertwende begann auch August der Starke damit, verstärkt Gemälde zu sammeln, die er ab 1707 meistens außerhalb der Kunstkammer deponierte. Zunächst wurden diese hauptsächlich zur Dekoration von verschiedenen Räumlichkeiten des Schlosses genutzt, ehe August sie 1718 in einer durch einen Umbau gewonnenen Galerie im Schloss versammelte. Die Malerei, die sich nun zunehmend von ihrer Rolle als Raumdekoration emanzipierte, stand fortan an vorderster Stelle in der Wertschätzung von Sammlern des „*Grand Siècle*“ neben der antiken Skulptur und den angewandten Künsten.³⁴² Die Vorbilder für den autonomen Galeriebau kamen aus Italien, Spanien und nicht zuletzt aus Frankreich. Kornelia Möhlig vergleicht etwa die „*Grande Galerie*“ von Franz I. (1494-1597) im Schloss von Fontainebleau mit dem Gebäude in Düsseldorf. Wie in Düsseldorf wurde bereits in Fontainebleau die Galerie als eigenständiger Flügel mit einer Verbindung zu den königlichen Appartements errichtet.³⁴³ Natürlich ist das Erscheinungsbild der Düsseldorfer Galerie auch ein Resultat der Vorstellungen, die Johann

³⁴⁰ So Baumgärtel 2006, S. 20. Vergleiche auch: Weddigen 2012 S. 145, ff.

³⁴¹ Minges 1998, S. 113.

³⁴² Ebd., S. 115.

³⁴³ Möhlig 1993, S. 39, f..

Wilhelm sich machte, nachdem er die großen europäischen Galerien auf seiner „*Grand Tour*“ besichtigt hatte.

In Düsseldorf vollzog sich der beschriebene Wandel, als die Skulpturen- und Gemäldesammlung das Schloss verließen und zu den bestimmenden Inhalten des Galeriegebäudes wurden. Das Erdgeschoss beherbergte fortan die Sammlung von Abgüssen antiker Skulpturen. In den Eckkabinetten des Erdgeschosses sollten laut Rapparini 1709 die „*Reliques de l' Antiquité*“, also die Sammlung provinzialrömischer Funde und Antiquitäten, ausgestellt werden. Die Malerei jedoch wurde im ersten Stock, also im „*piano nobile*“ untergebracht.³⁴⁴ Das Prinzip der Kunstkammer als einem in kleinere Kabinette aufgeteilten Raum mit Sammlungsstücken aus verschiedenen Bereichen verschwand jedoch nicht völlig, sondern blieb parallel zur Entwicklung der autonomen Kunstgalerie erhalten. Auch in Düsseldorf blieben die besonders filigranen Stücke der Feinmalerei auch nach dem Bau der Galerie in zwei Bilderkabinetten des kurfürstlichen Appartements im Residenzschloss.³⁴⁵ Johann Wilhelm war indes nicht der erste deutsche Fürst, der eine Kunstgalerie in diesem Sinne erschuf. Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel schuf 1701 mit dem Auftrag zum Neubau der „*großen Galerie*“ in Salzdahlum die erste Kunstgalerie, deren einziger Zweck in der Beherbergung von Kunst bestand.³⁴⁶

³⁴⁴ Rapparini 1709, zitiert nach Baumstark: „Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz oder die Liebe zur Malerei“ IN: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 1, S. 84.

³⁴⁵ Tipton 2006, S. 71.

³⁴⁶ Minges 1998, S. 153.

Douvens Stellung als Leiter der Gemäldegalerie und die Aufgaben der Hofkünstler im frühen Museumsbetrieb

Die Berufung Douvens zum Oberaufseher über die kurfürstliche Gemäldesammlung erfolgte wohl bereits im Jahr 1700, als sie sich noch in den Räumen des Schlosses befand. Denn aus diesem Jahr stammt die Notiz der Landrentmeisterei, welche besagt, sein Gehalt solle von 600 Reichstalern auf 2500 Reichstaler erhöht werden und er solle weitere 500 Reichstaler erhalten, um einen Gehilfen für die Konservierung der Gemälde anzustellen (Dok. Nr. 30). Adriaen van der Werff hinterließ in seiner „*Autobiographie*“ eine ausführliche Schilderung der Besichtigung der Gemäldekabinette am kurfürstlichen Appartement, die er anlässlich seines Aufenthaltes in Düsseldorf im Jahre 1700 gemeinsam mit seinem Freund, dem Kaufmann und Sammler Nicholas Flinck aus Rotterdam, eingehend studieren konnte. Während ihres Aufenthaltes wohnten sie in Douvens Haus. Van der Werff nennt Douven in seinen Aufzeichnungen „*Kabinetbewaarder*“, was seine Stellung als Aufseher der Sammlung bestätigt.³⁴⁷ Mit der Eröffnung der neuen Galerie erhielt diese Stellung natürlich noch wesentlich mehr Prestige und der Maler hatte mit der Einrichtung spätestens ab 1711 alle Hände voll zu tun. Das belegt auch der Brief des Hofsekretärs Rapparini an die Malerin Rosalba Carriera in Venedig aus demselben Jahr, in dem er ihr mitteilt, Douven könne derzeit nicht reisen, da er in Düsseldorf die neue Galerie einrichte (Dok. Nr. 70). Er war nun also ausschließlich in Düsseldorf aktiv, im Kapitel über seine Aktivitäten als Kunstagent ist bereits aufgefallen, dass dieser Teil seiner Arbeit ab 1711 ruhte. Erst im Jahr 1713 begab er sich wieder auf Reisen, um weiterhin neue Gemälde für die Sammlung zu erwerben. Johann Wilhelm sah seine Sammlertätigkeit mit der Eröffnung der Galerie im Jahr 1714³⁴⁸ also keineswegs als abgeschlossen an.

Für den frischgebackenen Galeriedirektor Douven galt es zunächst, die größeren Gemälde in das neue Galeriegebäude zu überführen und ansprechend auszustellen, sowie die Werke der Feinmalerei, die in den Kabinetten des Schlosses verblieben, neu zu arrangieren. Von den laufenden Umzugsarbeiten und der damit verbundenen Neuinventarisierung der Sammlung zeugt ein Inventar der Kunstgegenstände, die sich in den Kabinetten des Düsseldorfer Schlosses

³⁴⁷ Tipton 2006, S. 78 und Anm. 323, vergleiche: *Autobiographie van der Werff* von 1920, publiziert bei Gaethgens 1987, Dok. Nr. 1

³⁴⁸ Eröffnungsdatum bei Baumstark: „Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz oder die Liebe zur Malerei“ IN: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 1, S. 85.

befanden. Aufbewahrt wird es im Landesarchiv in Karlsruhe. Es wurde abgefasst von dem Medailienspezialist de Roy (Matthias Reiner Deroy, 1664-1724, Hofrat in Düsseldorf) und Douven selbst.³⁴⁹ Die Zusammenarbeit mit Deroy lässt darauf schließen, dass Douven zwar die Oberaufsicht über die gesamte Sammlung oblag, er jedoch für die Arbeit mit den einzelnen Kunstgattungen entsprechende Experten unter sich hatte. Wie zur Begutachtung von Kunstwerken vor deren Kauf, verfügte der Kurfürst auch zur Betreuung seiner Sammlung über zahlreiche Künstler, die in ihrem jeweiligen Fachgebiet als Experten galten. Diesem Expertenstab stand nun Douven vor. Wahrscheinlich wies er Deroy an, die aufgelisteten Stücke anlässlich ihrer neuen Präsentation noch einmal zu begutachten und gegebenenfalls zu restaurieren. Nachdem entschieden war, welche Kunstwerke in das neue Gebäude umziehen sollten und diese noch einmal begutachtet, restauriert und katalogisiert waren, begann das Aufhängen und Aufstellen in den vorgesehenen Räumen. Leider kann nicht nachvollzogen werden, inwieweit der Kurfürst Douven Anweisungen gab und wo dieser nach seinem Gutdünken entschied. Aufgrund des regen Austausches zwischen ihm und Johann Wilhelm beim Kauf der Gemälde darf aber davon ausgegangen werden, dass hier eine ähnliche Kommunikation stattfand.

Die Öffnung der Galerie brachte aber nicht nur Umzugsarbeiten mit sich. Die neue Form der Kunstpräsentation und die verstärkte Zugänglichkeit für Besucher veränderten auch die Arbeitsbereiche der Hofkünstler. Neben ihrer angestammten Aufgabe der Sammlungspflege wurde für die Kunstspezialisten nun die Öffentlichkeitsarbeit zu einem wichtigen Faktor. Als die Sammlung sich noch im kurfürstlichen Schloss befand oblag es den Hofkünstlern, die hochrangigen Besucher durch die Ausstellung zu führen und ihnen einzelne Werke zu erläutern. Ihre Begleitung war schon allein deswegen notwendig, weil der Zutritt zu den kurfürstlichen Räumlichkeiten ohne einen Hofangehörigen nicht möglich gewesen wäre. In Düsseldorf führte beispielsweise 1705 Adriaen van der Werff den bereits erwähnten französischen Diplomaten Blainville durch die Gemäldesammlung.³⁵⁰ Jedoch erwarteten die Besucher auch fachmännische Auskünfte und einen gewissen Grad an Unterhaltung. 1711 etwa wurde der Frankfurter Jurist und Sammler Zacharias Konrad Uffenbach in Düsseldorf von Deroy durch die Sammlung des Kunsthandwerks in den Schlosskabinetten geführt.³⁵¹ Von dessen Begabung

³⁴⁹ Generallandesarchiv Karlsruhe, Pfalz Generalia 77, Nr. 3889: „*Kunstsammlungen. Inventarium über die in dem Kurfürstlichen Schilderei-Cabinet erfindlichen Pretiosa und andren seltenen Sachen. 1711.*“ Siehe auch: Tipton 2006, Anm. 38.

³⁵⁰ Kase 2009, S. 281 siehe auch: Blainville 1764, Band 2, S. 72.

³⁵¹ Uffenbach 1753/54, Teil 3, S. 726, ff. Zitiert nach der online-Ausgabe der Herzog August-Bibliothek Wolfenbüttel, PURL: <http://diglib.hab.de/drucke/cc-600-3b/start.htm?image=00726>.

als Führer war Uffenbach jedoch enttäuscht, er hielt ihn für zu eilig und bisweilen für konfus. Er wisse oft nicht so recht, was er zeigen oder sagen solle. Durch die Gemäldegalerie führte Uffenbach ein „*Herr Friderici*“ den Uffenbach als „*einen Maler, der so darüber gesetzt ist*“ bezeichnet.³⁵² Jener habe laut Uffenbach hervorgehoben, dass sich in der kurfürstlichen Sammlung vorwiegend Originale befänden, ganz im Gegensatz zu anderen Galerien. Der Aspekt der ‚Werbung‘ für die Qualität der Sammlung war also ebenfalls eine Aufgabe der Führer. Der geführte Galeriebesuch, bei dem ein Kenner dem Rezipienten die Vorzüglichkeit der Sammlung vor Augen führte, zielte natürlich auch darauf ab, die Wahrnehmung des staunenden Besuchers in gewünschter Weise zu beeinflussen. Da Douven, anders als van der Werff, in Düsseldorf ansässig war, übernahm er sicherlich häufig die Aufgabe des Führers durch die Sammlung. Allerdings war er im Jahr 1711 mit dem Umzug der Sammlung beschäftigt, und so übernahmen seine Assistenten diese Pflicht. Nun, da die neue Gemäldegalerie für die Öffentlichkeit zugänglicher war, war ein interner Führer für deren Betreten zwar nicht mehr unbedingt notwendig; wollte man jedoch tiefere Informationen zu den ausgestellten Werken, musste man sich an die entsprechenden Künstler wenden. In Zusammenhang mit dieser Frage des geführten Galeriebesuches steht auch die Entwicklung einer neuen Literaturgattung: das Verfassen von Katalogen und gedruckten Galerieführern. Den Anstoß für das Abfassen eines Kataloges zur Düsseldorfer Sammlung gaben der Tod des Kurfürsten 1716 und die damit verbundene Erbschaftsregelung. Die Sammlung musste neu inventarisiert werden, da Johann Wilhelm sie in seinem Testament zum Fideikommiss erklärt hatte.³⁵³ Der Gedanke, den erstellten Katalog zum Galerieführer umzufunktionieren ist natürlich naheliegend, da mit dem Transfer der Sammlung aus den Privatgemächern des Kurfürsten in ein öffentliches Gebäude die Anzahl der unangekündigten Besucher schnell anstieg. Auf diese Weise wurden die Hofkünstler als Führer entlastet und der Besucher konnte ein Dokument der vorzüglichen Sammlung mit nach Hause nehmen. In dieser Hinsicht war der gedruckte Galerieführer dem menschlichen überlegen. Aus den Inventarlisten der Galerieleiter wurden nun immer aufwendigere Druckwerke. Der erste Führer zur Düsseldorfer Galerie stammt etwa aus den Jahren zwischen 1716 und 1719. Zu verdanken haben wir ihn dem kurfürstlichen Stipendiaten Gerhard Joseph Karsch (?-1755), der die Gemälde für das Treppenhaus der Galerie schuf und vermutlich Douvens Assistent war. Dabei handelt es sich um einen einfachen, kleinformatigen Listenkatalog, in dem Karsch die Gemälde

³⁵² Uffenbach 1753/54, Teil 3, S. 742, ff., s. o., image=00742

³⁵³ Sowohl Kase (2009, S. 281 f.) als auch Möhlig (1993, S. 105.) sehen den juristischen Aspekt als ausschlaggebend an.

nummerierte, den Inhalt kurz beschrieb und die jeweiligen Maße angab (Abb. Nr. 87). Diese einfachste und früheste Form des Galerieführers, die unmittelbar aus den Inventarlisten der Galerieinspektoren hervorging, findet man im 17. Jahrhundert nicht nur in Düsseldorf, sondern beispielsweise auch in der Konkurrenzsammlung in Pommersfelden. Zur gleichen Zeit wie in Düsseldorf Karsch veröffentlichte hier der Galeriedirektor Johann Rudolf Bys (1660-1738) seinen Katalog zur Sammlung des Mainzer Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn im Schloss Weissenstein. Lothar Franz hatte den Katalog zunächst nur als Privatedition für sich und seine Freunde drucken wollen, Bys jedoch veröffentlichte ihn 1719. Diese Eigenmächtigkeit führte dazu, dass der Kurfürst die meisten Exemplare einziehen ließ.³⁵⁴

Diese Schlichtheit der Kataloge währte nicht lange und bald wurden sie vielerorts durch Illustrationen ergänzt. Da die verantwortlichen Galerieleiter meist selbst Künstler waren, entwickelten sich auch die von ihnen verfassten Kataloge zu eigenständigen Kunstwerken. Die prachtvollste Form des Galerieführers stellte schließlich das großformatige „*Galeriewerk*“ des 18. Jahrhunderts dar, eine Sammlung von aufwendigen und meist großformatigen Abbildungen der einzelnen Räume. Die ausgestellten Gemälde wurden detailgenau auf den Wandaufrißen wiedergegeben, nebst einer nummerierten Auflistung der Gemäldedaten und kurzen Erläuterungen. Diese Art des Kataloges funktionierte nun auch autonom, ohne dass sein Leser sich tatsächlich in der Galerie befand, gab aber den Anreiz zum Besuch derselben. Somit war das „*Galeriewerk*“ ein wichtiges ‚Werbemittel‘ für den Hof, gestaltet von den Künstlern vor Ort. Nicht nur in Deutschland, sondern auch in anderen europäischen Ländern waren zumeist die für die jeweilige Sammlung zuständigen Hofkünstler die Schöpfer dieser Bildkataloge. In der 2011 erschienenen Publikation des Getty Research Institute „*Display and Art History: the Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*“ beschäftigte sich Louis Marchesano mit der Entwicklung des *Galeriewerks*. Als eines der frühesten bekannten Werke dieser Art macht er das „*Theatrum Pictorium*“ aus dem Jahr 1660 aus, den illustrierten Katalog zur Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel. Herausgeber war auch in diesem Fall ein Hofmaler und Sammlungsleiter: David Teniers der Jüngere (1610-1690). Auch die Prunkkataloge der Galerien des französischen Königs Louis XIV. (entstanden ca. 1679) und des Großherzogs von Toskana (entstanden ca. 1695-1720) wurden von den Kuratoren der Sammlungen herausgegeben. Ebenso verhielt es sich in Bezug auf die beiden Konkurrenzgalerien Düsseldorfs in Dresden und Pommersfelden. In Dresden schuf Karl Heinrich von Heinecken (1707-1791), Direktor des Kupferstichkabinetts, einen bebilderten Katalog.³⁵⁵ In

³⁵⁴ Bott (Hrsg.) 1997, S. 7.

³⁵⁵ Marchesano 2011, S. 57, f.

Pommersfelden veranlasst Lothar Franz 1724 die Anfertigung eines Stichwerkes nach dem Vorbild von Teniers durch den Zeichner und Kupferstecher Salomon Kleiner (1703-1761).³⁵⁶ Interessant ist die Tatsache, dass die Hofkünstler von ihren Fürsten für die Anfertigung der Galeriekataloge so gut wie niemals finanziell unterstützt wurden, obwohl diese die Rechte an der Publikation besaßen.³⁵⁷ Die Herstellung und Verbreitung der Galerieführer, obwohl von den Fürsten gewollt, lag demnach allein in der Verantwortung der Künstler. Das lässt darauf schließen, dass auch Karsch, der mit seinem Listenkatalog natürlich einen geringeren finanziellen Aufwand betrieb, nicht von Karl Philipp unterstützt wurde.

Ein bebildertes „*Galeriewerk*“ zur Düsseldorfer Sammlung wurde erst rund 60 Jahre nach der Herausgabe von Karschs Listenkatalog veröffentlicht. Auch seine Autoren waren Hofkünstler, die Douven und Karsch im Amt des Galerieleiters folgten. In der Studie des Getty Research Institut beschreibt Thomas Gaehtgens auch den gescheiterten Versuch von Karschs Nachfolger, dem Maler Lambert Krahe (1712-1790), einen solchen Bilderkatalog für Düsseldorf zu erstellen. Krahe wurde unter Kurfürst Carl Theodor auch zum Leiter der neugegründeten Düsseldorfer Akademie. Während des Siebenjährigen Krieges war es seine Aufgabe, die Sammlung nach Mannheim in Sicherheit zu bringen, wo sie bis 1762 verblieb.³⁵⁸ Im Zuge der Reinstallation in Düsseldorf begann Krahe mit seinem *Galeriewerk*. Die Arbeit nahm ihn für Jahre in Anspruch und ruinierte ihn finanziell beinahe. Er plante mehrere Alben, die die einzelnen Gemälde in großformatigen Kupferstichen zeigen sollten. Obwohl er diverse Dozenten der Düsseldorfer Kunstakademie für die Zeichnungen heranzog, kam das Projekt nur langsam voran. Auch fehlte es in Düsseldorf an talentierten Kupferstechern. So wurden schließlich nur vier Mezzotintos von dem Stecher Johann Elias Haid in Augsburg fertiggestellt. Mit diesen war Krahe jedoch unzufrieden und wandte sich später an John Boydell und Valentine Green in London, denen es in den 1790er Jahren gelang, einen kleinen Teil der Sammlung abzudrucken; zu einer vollständigen Umsetzung kam es allerdings auch hier nicht.³⁵⁹ Andere waren erfolgreicher. In den 1770er Jahren entstand ein vollständiger Prunkkatalog, verfasst vom kurpfälzischen Oberbaudirektor Nicolas de Pigage (1723-1796), den Kurfürst Carl Theodor nach Mannheim berief, und dem Baseler Kupferstecher Christian von Mechel (1737-1817).³⁶⁰ Dabei verzichteten sie auf einzelne Darstellungen der Gemälde und erstellten stattdessen maßstabgetreue Abbildungen der einzelnen Wände mit kleinen Skizzen der darauf

³⁵⁶ Bott 1997, S. 9.

³⁵⁷ Marchesano 2011, S. 61.

³⁵⁸ Gaehtgens 2011, S. 5.

³⁵⁹ Ebd., S. 15.

³⁶⁰ de Pigage 1779, siehe auch: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 3.

gehängten Werke. Obwohl Krahe und de Pigage das gleiche Ziel verfolgten blieben sie Konkurrenten und lehnten eine Zusammenarbeit ab. Schließlich befahl der Kurfürst, dass die Zeichnungen der einzelnen Gemälde, welche die Düsseldorfer Akademiekünstler in Krahes Auftrag angefertigt hatten, für de Pigages Projekt verwendet werden sollten. So blieb Krahes Arbeit unvollendet, während de Pigage und von Mechel ihr Galeriewerk 1778 veröffentlichten. Der erste Teil ihres Werkes besteht in einem einleitenden Text, gefolgt von einer Beschreibung der Gemälde nebst deren technischen Angaben und Kommentaren. Hierauf folgen ein Grundriss und ein Fassadenaufriß des Galeriegebäudes, anschließend Abbildungen und Beschreibungen von Karschs Gemälden im Treppenhaus. Der Hauptteil bestand schließlich in den Darstellungen der einzelnen Wände.³⁶¹ Der fertige Katalog dokumentiert die Einrichtung der Galerie, die Lambert Krahe vornahm, in 30 Bildtafeln (Abb. Nr. 88). Von Krahes Projekt zeugen heute nur noch die Zeichnungen der Düsseldorfer Künstler, die in von Mechels Werkstatt in Basel erhalten blieben, sowie einige wenige Wandaufrisse. Sie werden im Getty Research Institut aufbewahrt (Abb. Nr. 89).

Die Aufgabe eines Gestalters für die Galeriekataloge war also ein direktes Resultat der Entwicklung der Kunstammer hin zur öffentlichen Galerie und der Einbindung der Hofkünstler in diesen Prozess. Es ist nicht mehr nachvollziehbar, ob Jan Frans Douven bei der Entstehung von Karschs Galerieführer mitgewirkt hat. Denkbar ist jedoch, dass er sich beim Kurfürsten für eine Genehmigung zur Veröffentlichung einsetzte. Seine Aufgaben konzentrierten sich auf den kuratorischen Bereich. Die Beschaffung und Pflege der Gemälde, sowie die Einrichtung der Galerie blieben seine zentralen Pflichten.

³⁶¹ Gaehtgens 2011, S. 16, f.

Das ursprüngliche Einrichtungskonzept der Düsseldorfer Gemäldegalerie – Quellen und Forschung

Der Listenkatalog, den Gerhard Joseph Karsch verfasste, ist das wesentliche Dokument, um die Einrichtung zu rekonstruieren, die zu Douvens Zeiten bestand. Karsch trat das Amt des Galeriedirektors vermutlich noch zu Lebzeiten Johann Wilhelms an, denn im September 1716 bestellte der neue Kurfürst, Carl Philipp, als eine seiner ersten Amtshandlungen den „*Herold des Hubertusordens und Galerieinspektor Gerhard Joseph Karsch*“ zum Kammerdiener und Schatzmeister in Düsseldorf.³⁶² Douven scheint hier, vermutlich aus Altersgründen, bereits von der Stelle zurückgetreten zu sein. Dennoch blieb er als Porträtmaler weiterhin für den kurpfälzischen Hof tätig. Als Douvens Nachfolger war nun Karsch für die Präsentation der Gemälde verantwortlich. Zwischen der Eröffnung der Galerie bis zum Tod Johann Wilhelms kamen immer noch neue Werke in die Sammlung. Ein Vergleich zwischen zwei Exemplaren seines Listenkataloges zeigt, dass sich die Ausstellung stetig in Bewegung befand, wenn auch nur in geringfügigem Maße: die Nummerierung in den beiden bekannten Exemplaren im Düsseldorfer Stadtmuseum und in der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt ist leicht verschoben. Die Einrichtung blieb demnach nie statisch, sondern wurde fortwährend leicht verändert. Es ist jedoch anzunehmen, dass Karsch während seiner Amtszeit das Konzept, das Douven 1711 etabliert hatte, im Wesentlichen beibehielt, denn Kurfürst Carl Philipp mied Düsseldorf und residierte in Heidelberg. Diesem Umstand ist es wohl zu verdanken, dass keine größeren Veränderungen an der Einrichtung vorgenommen wurden. Bei seiner Berufung zum Kammerdiener und Schatzmeister erhielt Karsch lediglich den Auftrag, „*Auff die ihme anvertraute Gallerie fleißige Achtung zu haben*“ und „*mithin selbige in bester conservation und Ordnung zu halten*“.³⁶³ Demnach interessierte sich Carl Philipp mehr für die Erhaltung der Gemälde, als für deren Ausstellung in Düsseldorf – vermutlich plante er bereits, die Sammlung aus Düsseldorf zu entfernen. Karschs Katalog kann uns also ein recht authentisches Bild von Douvens Einrichtungskonzept vermitteln. Zugunsten einer vergleichbaren Forschung werden die Analysen dieser Arbeit an dem Düsseldorfer Exemplar vorgenommen, das auch im Sammelband „*Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*“ von 2009 für die Identifikation der Gemälde benutzt wurde. Zwischen diesem frühen Galerieführer und dem Prunkkatalog aus dem Jahr 1778, den de Pigage und von Mechel schufen, liegen etwa 60 Jahre, somit ist letzterer nicht

³⁶² Mauer 2010, S. 328 und Quelle Nr. 2.

³⁶³ Ebd., S. 328.

mehr als Dokument für die ursprüngliche Einrichtung geeignet. Die Wandaufrisse von Pigage können also nur insofern als Hilfsmittel für eine Rekonstruktion dienen, als sie die Beschaffenheit der Wandflächen maßstabsgetreu wiedergeben. Die erste ausführliche Rekonstruktion der frühen Einrichtung stammt aus dem Jahr 1993 und ist Kornelia Möhlig zu verdanken.³⁶⁴ Sie nutzte in ihrer Dissertation die Informationen aus Karsch's und de Pigages Katalogen, um die einzelnen Räume zu beschreiben. Ebenfalls zu erwähnen ist der vergleichende Aufsatz von Klaus Minges aus dem Jahr 1998. Er stellte die frühe Düsseldorfer Einrichtung, die Möhlig greifbar gemacht hatte, in Zusammenhang mit der Entwicklungsgeschichte des Sammlungs- und Ausstellungswesens der frühen Neuzeit. Er verglich sie mit der Einrichtung anderer früher Kunstgalerien des 17. und 18. Jahrhunderts, besonders mit der konkurrierenden Galerie des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel in Salzdahlum.

Man betrat die Gemäldegalerie, die sich im ersten Stock des Gebäudes befand, durch das von Karsch gestaltete Treppenhaus auf der Westseite und befand sich dann im ersten großen Saal der Ausstellung. Auf einem Aquarell von Caspar Johann Scheuren (1810-1887), einem Student der im späten 18. Jahrhundert gegründeten Düsseldorfer Kunstakademie, ist dieser Eingang dargestellt (Abb. Nr. 90).³⁶⁵ Zum Entstehungszeitpunkt von Scheurens Bildern hatte Kurfürst Carl Theodor im Erdgeschoss der Galerie bereits die kurfürstliche Hofbibliothek einrichten lassen. Die Gemäldegalerie im ersten Stock blieb jedoch zunächst bestehen.³⁶⁶ Über die Beschaffenheit der Wände an sich, die sich bis zu Carl Theodors Zeiten kaum verändert haben dürfte, gibt der Katalog von de Pigage Auskunft.³⁶⁷ Demnach bedeckte vom Fußboden bis zur Brusthöhe eine marmorierte Gipsverkleidung die Wand, aus der ebenfalls die Türverkleidungen gefertigt waren. Daran schloss eine grüne Taftbespannung an. Die Flächen zwischen den Fenstern schmückten Figuren nach antiken Vorbildern. Ebenso wie die Decke waren sie von perspektivischen Steinarchitekturen in Grisaillemalerei umgeben, an deren Ausführung laut de Pigage die italienischen Künstler Bellucci, Pellegrini, Zanetti und Milanese beteiligt waren.³⁶⁸ Zur weiteren Ausstattung gehörten in die Wände eingelassene Sitzmöglichkeiten, die sich jeweils auf der Fensterseite des Saals befanden.³⁶⁹ In den Fensterpfosten waren Läden angebracht, die mit Bildern kleineren Formats bedeckt waren und entsprechend der

³⁶⁴ Möhlig 1993, Kapitel D. I. 3.

³⁶⁵ Ebd., S. 185, f.

³⁶⁶ Rümmler 1975, S. 15, f.

³⁶⁷ Möhlig 1993, S. 185, f., vergleiche: de Pigage 1778, Einleitung.

³⁶⁸ Ebd. S. 186, vergleiche: de Pigage 1778, Einleitung.

³⁶⁹ Zu erkennen bei Pigage 1778, Tafeln V und VI.

Lichtverhältnisse bewegt werden konnten. So nutzte man jeglichen verfügbaren Raum, um möglichst viele Stücke zeigen zu können.³⁷⁰ Auf einem Gemälde von Friedrich Boser (1809-1881), ebenfalls Schüler der Düsseldorfer Malerakademie, ist die Farbgebung der Wandbespannung und der Stuckverzierungen zu sehen (Abb. Nr. 91). Das Gemälde mit dem Titel „*Bilderschau Düsseldorfer Künstler im Galeriesaal*“ aus dem Jahr 1844 dürfte, zusammen mit Scheurens Darstellungen, eines der letzten Dokumente der Galerieräume vor dem tiefgreifenden Umbau durch Carl Theodor sein. Dieser ließ 1869 den Ostflügel erweitern und auch die Innenausstattung endgültig verändern.³⁷¹ Auf Bosers Gemälde zeigt sich die türkisgrüne Wandbespannung, die de Pigage beschreibt. Das Gemälde zeigt auch einen Blick in die Fensternischen. Die Flächen in den Nischen zeigen ein Muster mit goldenen Ringen auf einem rotbraunen Grund. Dieses Ringmuster ist auch auf den Abbildungen bei de Pigage zu sehen. Auch die Stuckverkleidung an den Wänden erscheint in dem gleichen Rotbraun mit goldenen Absätzen. Auch die kleinen Sitzbänke in den Fensternischen, die de Pigage zeigt, sind bei Boser abgebildet. Bei Boser sind in den Fensterrahmen deutlich kleine, weiße Figuren zu erkennen, die auf Konsolen stehen. Diese werden in Pigages Beschreibung noch nicht erwähnt und wurden wohl nachträglich dort angebracht. Was leider in den Darstellungen nicht überliefert ist, sind die illusionistischen Deckenmalereien von Johann Fischer und die figürlichen Allegorien nach der Antike von Domenico Zanetti, von denen Pigage in seinem einleitenden Text spricht.³⁷² Zu den Charakteristiken der Galerie zu Zeiten Johann Wilhelms gehörte auch das Nebeneinander von Malerei und Skulptur. So waren neben den Tafelgemälden auch Reliefplatten ausgestellt. Moderne Kleinplastiken und Antikenkopien in Bronze und Ton waren, nach Auskunft des Kataloges von 1719, auf Prunktischen aus römischem Marmor in den Galerien symmetrisch arrangiert.³⁷³ Diese gemischte Ausstellung von Malerei, Skulptur und Kunsthandwerk zeigt, dass sich in Düsseldorf noch keine gänzlich reine Form der Gemäldegalerie herausgebildet hatte.³⁷⁴

Über die Anordnung der Gemälde gibt Karsch's Katalog kaum Auskunft. Zwar kennzeichnet er die einzelnen Räume, nicht aber einzelne Wände. Die Nummerierung ist fortlaufend angegeben, ohne Hinweise auf Beginn oder Ende einer Wandfläche. Daher kann nur anhand der vorhandenen Maße der Wandfläche und der einzelnen Gemälde geschätzt werden, wieviele Werke in etwa auf einer Wand Platz gefunden hätten. Hierbei stellt sich zunächst die Frage

³⁷⁰ Möhlig 1993, S. 185, f., vergleiche: de Pigage 1778, Einleitung.

³⁷¹ Rümmler 1975, S. 15, f.

³⁷² Tipton 2006, S. 147, f., vergleiche: de Pigage 1778, Einleitung.

³⁷³ Ebd., S. 86, f., vergleiche: Karsch 1716-1719.

³⁷⁴ So auch Baumgärtel 2006, S. 26.

nach der Dichte der damaligen Hängung. Fand man in Düsseldorf noch die in den Kunstkammern übliche Hängung Rahmen an Rahmen vor, bei der kein Wandgrund zu sehen war oder wurde den einzelnen Gemälden bereits mehr Platz und somit mehr Autonomie zugestanden? Die Kupferstichtafeln von de Pigage und von Mecheln zeigen eine lockere Hängung, bei der zwischen den einzelnen Gemälden ein gewisser Abstand eingehalten wurde, sodass der Wandgrund sichtbar war. Da sich die Anzahl der ausgestellten Gemälde von 1719 bis 1778 nur unwesentlich erhöht hatte, geht Kornelia Möhlig davon aus, dass es sich bei der frühen Hängung ebenso verhielt.³⁷⁵ Da im Katalog von Karsch oft mehrere Werke eines Künstlers aufeinander folgende Nummerierungen tragen, geht Möhlig weiterhin von einer zumindest stellenweise symmetrischen Anordnung der Gemälde aus.³⁷⁶ Dabei ist die Nummerierung allerdings mit Vorsicht zu behandeln, denn es ist nicht mehr nachvollziehbar, an welcher Stelle der Wand Karsch mit der Zählung begann und wie sie fortlief. Wenn man die Darstellungen im Prunkkatalog von 1797 heranzieht ist in der Regel folgender Wandaufbau zu erkennen: Die Verteilung der Gemälde orientiert sich an einem monumentalen Werk in der Wandmitte. Zu beiden Seiten dieser Mittelachse flankieren oft spiegelbildlich arrangierte Stücke kleineren Formats.³⁷⁷ Es ist ohne ergänzende Abbildungen nicht möglich zu sagen, wie Karsch bei seiner Nummerierung genau vorgeht.

Der erste Saal war geprägt von der niederländischen, vornehmlich der flämischen Malerei. Jedoch finden sich in Karschs Liste auch einige italienische Meister, wobei Luca Giordano am häufigsten vertreten war. Von hier aus betrat der Galeriebesucher das östliche Eckzimmer. In diesem, vergleichsweise kleinen Zimmer, befanden sich nach Karschs Auflistung noch weitere, in Folge gehängte Gemäldezyklen. Darunter die Serie der vier Elemente von Johann Rudolf Byss (Nr. 110-113) und der Zyklus der Erdteile von Jan van Kessel, der zuvor mit dem Reiterporträt des Kurfürsten im Audienzzimmer ausgestellt war. Auffallend in diesem Raum ist auch die Häufigkeit von gleichformatigen Gemäldepaaren, die offenbar nebeneinander hingen. Sie tragen aufeinander folgende Nummern, wie beispielsweise „*Der Schlafende Cupido*“ und „*Die Venus auf dem Meer*“ von Antonio Bellucci (Nr. 103 und 104), oder zwei Landschaften von Reolant Savery (Nr. 116 und 117), Jagdstilleben von Jan Weenix (Nr. 121 und 122), ein Bildnispaar von Gerard Douffet (Nr. 130 und 131), Blumenstücke von Rahel Ruysch (Nr. 139 und 140) und, zuletzt, fünf Pastoralen von Luca Giordano (Nr. 153 bis 157). Die kleinere Räumlichkeit des Eckkabinetts wurde also genutzt, um kleinformatige Werke mit

³⁷⁵ Möhlig 1993, S. 172.

³⁷⁶ Ebd., S. 174, f..

³⁷⁷ Ebd., S. 176.

zusammenhängendem Inhalt zu zeigen. Die größere Nähe des Betrachters zu den Gemälden und die kleinere Fläche machten es einfacher, den fortlaufenden Inhalt zu erfassen. Der Blick wurde auf den kleineren Wandflächen mehr fokussiert und nicht beständig durch größere Werke von der Leserichtung abgelenkt. Dies lässt darauf schließen, dass man in Düsseldorf beim Arrangieren der Gemälde durchaus auf deren Zusammenspiel bedacht war und Wert auf eine besucherfreundliche Präsentation legte.

Vom Eckzimmer aus gelangte der Besucher nun in das Herzstück der Galerie, den großen mittleren Saal, in der Literatur bisweilen auch „*Rubenssaal*“ genannt. Dieser gewaltige Raum beherbergte ausschließlich die Werke von Peter Paul Rubens. Der Saal beherbergte Werke des Meisters verschiedener Formate und aus allen Themengruppen, über Genrebilder und Mythologien bis hin zum Porträt, wobei jedoch die religiösen Darstellungen in der Überzahl waren. Im Mittelpunkt stand jenes Meisterwerk, das durch seine enorme Größe die Deckenhöhe des Gebäudes von ca. 9 Metern bestimmt hatte: das „*Große Jüngste Gericht*“ (Nr. 207), (Abb. Nr. 97), das ursprünglich für die Dimensionen eines Kirchenraums geschaffen worden war.³⁷⁸ Christian Quaeitzsch vermutet es auch schon zu Douvens Zeiten als Kulminationspunkt in der Mitte der Längswand gegenüber der durchfensterten zentralen Nische, die der Risalit im Innenraum bildete.³⁷⁹ Dem ist sicherlich sowohl aus Gründen der Beleuchtung als auch wegen der Bedeutung des Werkes zuzustimmen.

Im folgenden Eckzimmer wurden zunächst 24 Werke des kurpfälzischen Hofmalers Adriaen van der Werff ausgestellt. Karsch macht sofort zu Beginn auf die Besonderheit aufmerksam, dass die ersten 22 Stücke alle die gleichen Maße haben, 3 Fuß und 2 Zoll, mit Ausnahme einer Ecce Homo-Darstellung. Tatsächlich schwanken die Werte jedoch um einige Zentimeter, vermutlich wurde zu Karschs Zeiten durch eine entsprechende Rahmung nachgeholfen. Da der Kurfürst die Bilder direkt bei seinem Hofmaler bestellte und nicht auf dem Kunstmarkt erwerben musste, konnte das Format einheitlich gestaltet werden. Möglicherweise wurde bei der Bestellung bereits an die spätere Aufhängung gedacht. Dem Besucher, der aus dem Saal mit den monumentalen Gemälden in das Eckzimmer trat, bot sich so ein reizvoller Kontrast, wenn er die feine, kleinteilige Malerei van der Werffs sah. Im übrigen Raum befanden sich italienische Gemälde verschiedenen Inhalts - Werke von Paolo Veronese, Jacopo Bassano, Tintoretto, Benedetto Castiglione, Carlo Dolci und einigen anderen. Den Abschluss des Zimmers bildeten laut Karsch sieben Grisailen von „*Polidoro da Caravaggio*“, die einen

³⁷⁸ Baumstark 2009 Band 3, S. 19.

³⁷⁹ Quaeitzsch: „Die Düsseldorfer Galerie“ IN: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 2, S. 12.

antiken Triumphzug zeigten. Tatsächlich handelt es sich bei den beschriebenen Gemälden aber um Werke von Francesco Maffei, wie Reinhold Baumstark korrigierend feststellt.³⁸⁰

Am Ende des Galerierundgangs folgte der letzte große Saal, wo der Schwerpunkt nun allgemein auf der italienischen Malerei lag. Hier waren Maler ausgestellt wie etwa Guido Reni, Luca Giordano, Annibale Carracci, Giovanni Lanfranco, Paolo Veronese, Tizian, Andrea del Sarto oder Correggio. Daneben beherbergte auch dieser Raum Werke niederländischer Meister, wobei hier in erster Linie die Werke von Anthonys van Dyck ausgestellt wurden. Neben ihm erscheinen hier auch noch mehrere Gemälde von Gerard Douffet. In diesem letzten Zimmer der Galerie befanden sich auch 26 Statuen, die laut Karsch direkt „auf der Erden“ zu beiden Längsseiten des Raumes aufgestellt waren. Dabei handelte es sich sowohl um Darstellungen antiker Mythologien als auch christlicher Themen, sowie historischer Persönlichkeiten. Es standen Bronze- und Marmorstatuen gemischt, bei einigen gibt Karsch an, dass es sich um antike Originale handle. Die übrigen stammten ausschließlich von italienischen Meistern, darunter Größen wie Michelangelo oder Bernini, wobei auch viele zeitgenössische Meister ausgestellt waren - beispielsweise Massimiliano Soldani Benzi oder der kurpfälzische Hofbildhauer Gabriele de Grupello. Von Letzterem stammten auch die Porträtbüsten des Kurfürstenpaares, die hier ausgestellt wurden.

Die Hängung der Gemälde in der Düsseldorfer Galerie zu Johann Wilhelms Zeiten ist in der Forschung bereits mehrfach diskutiert worden. Im Zentrum stand dabei die Frage, ob sich eine Systematik erkennen lässt und, falls ja, woran diese sich orientiert. Eine konsequente Separierung einzelner Bildgattungen oder Bildthemen fand offenbar nicht statt, und es ist auch keine chronologische Ordnung im Sinne eines kunsthistorischen Überblickes zu erkennen. Kennzeichnend für das Düsseldorfer Konzept ist die Dominanz einzelner Künstlerpersönlichkeiten in den verschiedenen Sälen. Dabei war der dritte, zentrale Saal fast gänzlich für Peter Paul Rubens reserviert, während das zweite Eckkabinett vorwiegend Werke von Adriaen van der Werff beherbergte. Ebenso verhält es sich im fünften Saal, wo uns vermehrt Stücke von van Dyck begegnen. Aber auch innerhalb der anderen Räume finden sich kleinere Konzentrationen von Werken einzelner Maler, die aufeinander folgende Nummern tragen. So beispielsweise im ersten Eckkabinett, wo Rembrandts Gemälde als eine Gruppe gehängt waren. Dieses Konzept blieb im Wesentlichen auch bis ins 18. Jahrhundert erhalten und ist im Prunkkatalog von 1778 immer noch zu erkennen.

³⁸⁰ Siehe: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 2. S. 74 ff.

So wurde in der Forschungsliteratur beispielsweise zur Debatte gestellt, ob in der Hängung nach Karsch ein frühes Beispiel einer Systematisierung nach Malerschulen und Kunstlandschaften im Sinne eines enzyklopädischen Überblicks zu sehen sei. Auf eine theoretische Grundlage für eine solche Ordnung hätte man sehr wohl zurückgreifen können. Klaus Minges hat entsprechende Passagen bei den Kunsttheoretikern des 17. Jahrhundert zusammengetragen: So teilte etwa Karel van Mander 1604 die Künstlerviten seines „schilderboek“ bereits nach antiker, italienischer und nördlicher Herkunft ein.³⁸¹ Der jülich-bergische Rat Joachim von Sandrart übernahm 1675 in der „Teutschen Akademie“ van Manders Schema und unterteilte die nordische Malerei etwas präziser in niederländische, französische und deutsche Schule.³⁸² In Italien sprach der Maler Domenichino 1632 in einem Brief von der römischen, toskanischen, venezianischen und lombardischen Malerei; Bellori übernahm diese Einteilung 1672 in seinen Viten der Künstler des 17. Jahrhunderts.³⁸³ Schließlich finden sich ähnliche Aufteilungen in den Schriften von Roger de Piles und zuletzt auch in der Kunsttheorie des Giorgio Maria Rapparini, dem Hofsekretär Johann Wilhelms.³⁸⁴ Kornelia Möhlig urteilte 1993, die Zusammenstellung aus unterschiedlichen Schulen in Düsseldorf zeige, dass es das Hauptziel Johann Wilhelms gewesen sei, eine möglichst komplexe Darstellung der Malerei verschiedener Zeiten und Schulen in der Galerie auszubreiten. Sie argumentierte, Douven habe dies selbst in seinem Brief aus dem Jahr 1693 angeregt (Dok. Nr. 10), in dem er schrieb, es sei notwendig, dass in der Galerie alle Arten von renommierten Meistern vorhanden seien.³⁸⁵ Auch Sabine Wulff sah in der Düsseldorfer Ausstattung ein frühes Beispiel für eine Ordnung nach Schulen und Stilen, die sich von einer rein dekorativen Hängung entfernte.³⁸⁶ Bereits 1998 stellte Klaus Minges die Galerien von Düsseldorf und Salzdahlum „als Exponenten zweier verschiedener Ordnungsprinzipien einander gegenüber, die nebeneinander existierten und die Repräsentation in den nachfolgenden Sammlungsbauten des 18. Jh. in zwei Richtungen lenkten: einerseits das hierarchische Prinzip in Düsseldorf, unterteilt nach Schulen, Genres und Kriterien des Akademiestreits, andererseits das dekorative Prinzip von Salzdahlum, mit dem Blick auf monumentale Gesamtwirkung und sensible Einzelbetrachtung.“³⁸⁷ Diesem Standpunkt schloss sich auch Christian Quaeitzsch 2009 an und hielt fest, dass man in Düsseldorf eher mit der

³⁸¹ Minges 1998, S. 136.

³⁸² Ebd., S. 136, f.

³⁸³ Ebd., S. 138. Zu Bellori siehe auch die auf 13 Bände konzipierte, von Elisabeth Oy-Marra, Tristan Weddigen und Anja Brug im Göttinger Wallstein-Verlag herausgegebene kritische Bellori-Edition, für die die Lebensbeschreibungen erstmals ins Deutsche übertragen werden.

³⁸⁴ Möhlig 1993, S. 199, f.

³⁸⁵ Ebd., S. 132, f.

³⁸⁶ Wulff 2000, S. 273, f.

³⁸⁷ Minges 1998, S. 167, f.

Qualität einzelner Werke argumentierte, als mit einer überwältigenden Fülle von Gemälden auf einer endlosen Schauwand. Dabei seien die Gemälde in Düsseldorf zumindest oberflächlich nach Kunstlandschaften gehängt, bzw. dem Patronat einer überragenden Künstlerpersönlichkeit zugeordnet.³⁸⁸ Tristan Weddigen, der sich 2012 mit der ersten Einrichtung der Galerie beschäftigte, sieht in der Herausstellung einzelner Maler in Düsseldorf einen Beleg dafür, dass eine heterogene und vergleichende Präsentation der Gemälde nicht Johann Wilhelms vorrangiger Wunsch gewesen sei. Viel eher sieht er die Ausstattung der Galerie als eine Zurschaustellung von Johann Wilhelms persönlicher Wertschätzung der niederländischen Malerei und dem Mäzenatentum des Hauses Jülich-Berg. Die italienischen Gemälde in der Sammlung seien vor allem deswegen ausgestellt worden, um das zentrale Werk von Peter Paul Rubens als Vermittler zwischen Nord- und südeuropäischer Kunst in Szene zu setzen.³⁸⁹

Klaus Minges und Christian Quaeitzsch ist zuzustimmen, dass in Düsseldorf zu Douvens Zeit als Galeriedirektor keine Hängung im rein dekorativen Sinne vorgenommen wurde, bei der es darum ging, möglichst viele Werke möglichst eng beieinander auszustellen. Bestimmte Werke und Werkgruppen wurden explizit aus der Fülle der Exponate herausgestellt. Eine Abgrenzung nach Schulen und Stilen lag in Düsseldorf insofern vor, dass ja bereits beim Ankauf der Sammlung klare Schwerpunkte auf die niederländische und die venezianische Schule gelegt worden waren. So stellt bereits der gesamte gezeigte Bestand eine Auswahl nach Stilmerkmalen da, wobei als verbindender Faktor der Kolorismus hervortritt. Bei der Hängung der Gemälde wurden einzelne Meister, quasi als absolute Spitzen innerhalb dieser Auswahl, noch einmal herausgestellt. Bei diesen Künstlerpersönlichkeiten wiederum sind als Auswahlkriterien in der Tat die von Weddigen genannte persönliche Neigung des Kurfürsten und das Mäzenatentum des Hauses Jülich-Berg am wahrscheinlichsten.³⁹⁰ Bereits im Kapitel zur Tätigkeit Douvens als Kunstberater des Fürsten wurde deutlich, dass beide Aspekte schon beim Ankauf der Werke entscheidend waren. So ist dann auch Douvens Bemerkung, es sei notwendig, dass in der Galerie alle Arten von renommierten Meistern vorhanden seien, nicht, wie Kornelia Möhlig meint, als Hinweis zu deuten, dass es das Hauptziel Johann Wilhelms gewesen sei, eine möglichst komplexe Darstellung der Malerei verschiedener Zeiten und Schulen in der Galerie auszubreiten. Vielmehr wies Douven im Hinblick auf die Auswahl niederländischer und italienischer Meister für die Sammlung darauf hin, dass es wichtig sei, innerhalb dieser beiden

³⁸⁸ Quaeitzsch: „Augenlust und Herrschaft (...)“ IN: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 1, S. 182, f.

³⁸⁹ Weddigen 2012, S. 154, f..

³⁹⁰ Ebd., S. 154, f..

Kunstlandschaften möglichst viele namhaften Meister in allen wichtigen Genres zeigen zu können.³⁹¹

Douvens Werke in der Düsseldorfer Galerie – Künstlerwettbewerb unter der Schirmherrschaft des Kurfürsten

Im ersten Raum wurde der Besucher vom Kurfürsten in Form des großen Reiterbildnisses empfangen, das Douven angefertigt hatte. Anders als bei seiner Ausstellung im Audienzzimmer bekam das monumentale Werk hier einen neuen Kontext. Wie auch schon die Gemälde Karschs im Treppenhaus unterstrich es nun die Schirmherrschaft Johann Wilhelms über die Galerie und somit über die Künste an sich. Der Aspekt des Kriegerturns bleibt zwar präsent, tritt aber nun in einen allgemeineren Rahmen, nämlich den des Beschützers von Kunst und Kultur. Der übrige Saal war, entsprechend der Jülich-Bergischen Tradition seines Schirmherrn, geprägt von der niederländischen, vornehmlich der flämischen Malerei. Jedoch finden sich in Karschs Liste auch einige italienische Meister, wobei Luca Giordano am häufigsten vertreten war. Bei vielen der niederländischen Stücke handelte es sich um Genredarstellungen, darunter zahlreiche Nachtstücke. Besonders herausgestellt waren dabei einige Werke des Leidener Malers Godfried Schalcken (1643-1706), einem Schüler Gerard Dous. Seine Darstellung der Verspottung Christi trägt in Karschs Katalog die Nr. 1. Schalcken hatte bereits eine internationale Karriere durchlaufen und arbeitete erst in seinen späten Jahren für Johann Wilhelm. Im Saal befanden sich noch weitere Nachtstücke von Schalcken. Drei davon tragen bei Karsch aufeinander folgende Nummern (19, 20, 21) und waren offenbar als Gruppe gehängt. Es handelte sich um die Darstellungen einer büßenden Maria Magdalena (Abb. Nr. 92), der weisen und der törichten Jungfrauen (Abb. Nr. 93) und einer weiteren Maria Magdalena, die vom Licht des Himmels erleuchtet wird (Abb. Nr. 94). In diese Gruppe reihte sich auch eine nächtliche Szene ein, die nicht von Schalcken, sondern von Douven stammt und die Nummer 18 trug. Es war das Brustbild eines Knaben, der eine Fackel in der Hand hält und einen Lorbeerkranz auf einen Harnisch setzt, der neben ihm drapiert ist (Abb. Nr. 24). Es ist eines jener wenigen Stücke von Douvens Hand, die keine Porträts sind, was die Frage nach dem Anlass seiner Entstehung umso interessanter macht. Es gibt keine Hinweise darauf, dass Douven hier einen inhaltlich unvollständigen Bildzyklus ergänzen musste, zumal Douvens Bild im Gegensatz zu den

³⁹¹ Vergleiche in dieser Arbeit S. 146, f..

Darstellungen von Schalcken keinen religiösen Inhalt hat. Wahrscheinlicher ist, dass es sich um eine bewusste Inszenierung handelte, bei der der Kurfürst seine Hofmaler in einen Wettstreit treten ließ. Im Jahr 1703 hatte er schon einmal eine Reihe von Nachtstücken in Auftrag gegeben, an der Schalcken, Douven und van der Werff beteiligt waren. Dabei handelte es sich um einen Andachtsaltar zum Marienleben, den Johann Wilhelm als Geschenk für seine Gattin Anna Maria Luisa in Auftrag gab. Da die Gemälde in Karschs Katalog nicht aufgeführt sind, waren sie vermutlich in den Privaträumen der Kurfürstin ausgestellt. Die drei Maler schufen je eine Tafel des Triptychons, Douven malte „Die Erziehung der Jungfrau Maria“ (Abb. Nr. 25 und Nr. 95 A), van der Werff „Die Anbetung der Hirten“ (Abb. Nr. 95 B) und Schalcken „Die Beweinung Christi“ (Abb. Nr. 95 C). Beim Schaffen dieses Ensembles traten die drei Hofmaler gewissermaßen in einen Wettstreit um die Meisterschaft im Malen von Nachtszenen.³⁹² Die Tatsache, dass der Kurfürst in seine Sammlung viele Nachtdarstellungen aufnahm, steht in Zusammenhang mit der Bewertung des Nachtstückes in der zeitgenössischen Kunstkritik. Während die Kritiker der niederländischen Malerei sie als Negativbeispiele für den Kolorismus anführten, hoben Autoren wie Carel van Mander und Joachim von Sandrart sie als einen Ausweis besonderer künstlerischer Fertigkeit hervor.³⁹³ Gerade die Malerei Gottfried Schalckens stellte ein Beispiel für das Selbstbewusstsein der niederländischen Maler dar. Das typische Genremotiv, in dem Personen bei Nacht mit einer Kerze oder Fackel in der Hand auftraten, galt als rangniederes Sujet, Gottfried Schalcken jedoch war einer der Künstler, der es hoffähig machte und eine neue, aristokratischere Form des Genres schuf. Dies gelang ihm, indem er die Nachtszene zwar beibehielt, jedoch den Bildinhalt entsprechend anpasste. Wo zuvor junge Frauen im Nachthemd und ihre männlichen Begleiter erschienen, zeigt Schalcken allegorische Figuren und religiöse Inhalte. Schließlich malte er sogar da Porträt Wilhelms III. von Oranien als Nachtstück.³⁹⁴ Somit wurde in Düsseldorf betont, dass die Nachtdarstellungen nicht nur inhaltlich absolut würdig waren, gezeigt zu werden, sondern auch einen Höhepunkt technischen Könnens darstellten. Gleichzeitig konnte der Kurfürst sich damit brüsten, mehrere Meister dieser Kunst zu beschäftigen, die einander ebenbürtig waren. Tatsächlich ist der Knabe mit der Fackel eines von Douvens größten Meisterwerken, in dem er noch einmal seine Virtuosität im Umgang mit Farbe und Licht unter Beweis stellt.

Neben Douven und Schalcken befanden sich in diesem Raum noch Werke der Hofkünstler Herman van der Mijl (1684-1741), Rahel Ruysch (1664-1750) und Jan Weenix (1621-1660).

³⁹² Quaeitzsch im Katalogeintrag des Gemäldes IN: Baumstark (Hrsg.) 2009, S. 392, f..

³⁹³ Neumeister 2003, S. 17.

³⁹⁴ Gaehtgens 2006, S. 217, ff..

Mit diesen drei Künstlern wurde ein weiteres, typisch niederländisches Sujet durch kurpfälzische Hofmaler vertreten: Das Stilleben. Von Ruysch und van der Mijl waren Blumenstücke ausgestellt, von Jan Weenix mehrere Jagdstilleben. In diesem Saal, in dem alle Paradesujets der Niederländer gezeigt wurden, sollten jeweils auch die Hofmaler ihr Können zeigen, darum berief Johann Wilhelm ausgesprochene Spezialisten. Auch im Bereich der Landschaftsmalerei arbeitete ein solcher: Jan van Nickelen. Als Hofmaler des Kurfürsten malte er natürlich vorwiegend Ansichten aus Düsseldorf und Umgebung, von denen im ersten Galeriesaal zwei Ansichten des Schlosses Benrath ausgestellt waren (Abb. Nr. 95 A und B). So konnte Johann Wilhelm sich einerseits rühmen, einen hervorragenden Landschaftsmaler in seinen Diensten zu haben, andererseits aber auch seine schönsten Schlösser und Gartenanlagen vorzeigen. Über van Nickelen und Douven weiß Arnold Houbraken eine interessante Anekdote zu erzählen: *„Als er in Amsterdam war, verstand er es so sehr, sich durch seine glatte Zunge bei dem Maler van der Meyn in Gunst zu setzen, dass ihn dieser, als er zum Kurfürsten von der Pfalz berufen wurde, auf gut Glück mit sich nahm, wo er sich sofort den Maler und Galeriedirector des Kurfürsten, Douven, zu seinem Freunde machte, dessen er sich zu rechter Zeit und so trefflich bediente, dass er seiner später nicht mehr nöthig hatte. Er verstand es, als er Douven sprach, seine Wünsche so gut vorzubringen, dass dieser einige Chassenetten ohne Vorwissen des Fürsten machen liess und dieselben an einem Orte anbrachte, an welchem dieser vorübergehen musste, um ihn damit zu überraschen. Der Kurfürst fand Gefallen daran und gab Befehl, einige seiner Schlösser mit ihren Gärten und Fontainen etc. nach der Natur zu zeichnen und so zu malen.“*³⁹⁵ Houbrakens Geschichte illustriert nicht nur die Redegewandtheit van Nickelens, sondern auch die Stellung Jan Frans Douvens: Für Neuankömmlinge war er die Verbindung zum Kurfürsten. Er kannte dessen Geschmack und vermittelte dementsprechend Künstlern eine Anstellung bei Hofe. Ein geschickter Bewerber wie van Nickelen suchte also zunächst Douvens Wohlgefallen, um auf diesem Wege dem Kurfürsten vorgestellt zu werden. Gleichzeitig konnte Douven auf diese Weise seinen Landsleuten einen Vorteil verschaffen. So ist es einmal mehr Douvens Einsatz zu verdanken, dass im ersten Saal der Galerie viele vortreffliche niederländische Meister ausgestellt waren.

Vom ersten Saal aus betrat der Galeriebesucher das östliche Eckzimmer. Hier machte Rembrandt den Auftakt, mit seinem siebenteiligen Zyklus aus dem Leben Christi. Die Stücke tragen in Karschs Katalog eine fortlaufende Nummerierung (Nr. 86-93), was annehmen lässt,

³⁹⁵ Houbraken 1718-1719, zitiert nach Wurzbach 1970, Band I, S. 396, f.

dass sie als Gruppe, möglicherweise sogar in Reihe gehängt waren. Am Ende der Folge hing das Selbstporträt des Meisters. Die Düsseldorfer Sammlung beherbergte mehrere Künstlerbildnisse und -selbstbildnisse. Dieses Sujet war im 17. Jahrhundert durchaus salonfähig, nicht zuletzt durch den Einfluss der Sammlung des Großherzogs von Toskana. Anders als in Florenz waren die Bilder in Düsseldorf nicht separat ausgestellt, sondern wurden zumeist neben dem Werken der jeweiligen Künstler aufgehängt.³⁹⁶ Das Selbstbildnis gehörte zur Inszenierung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten in der Düsseldorfer Ausstellung und war auch im nachfolgenden Rubenssaal präsent, im Doppelbildnis von Rubens und seiner zweiten Frau in der Geißblattlaube. Auch Anthonys van Dycks Selbstbildnis wurde im letzten Saal der Galerie ausgestellt. Rembrandt wurde somit in der Sammlung ebenfalls ein kleines Denkmal gesetzt, auch wenn der Kurfürst von ihm nicht so viele Stücke besaß, wie von Rubens oder van Dyck. In der unmittelbaren Umgebung befanden sich noch weitere Porträts von Rembrandt, dazwischen aber auch das Selbstbildnis des kaiserlichen Hofmalers Anton Schoonjans (Abb. einfügen!). Dass Schoonjans Selbstbildnis in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Bildnissen Rembrandts ausgestellt war, ist im Hinblick auf die Inszenierung eines Künstlerwettstreits natürlich bezeichnend. Der Maler des Kurfürsten tritt nicht nur durch seine Werke, sondern quasi auch selbst in Erscheinung, in der Manier des berühmten Vorbildes. Die selbstbewusste Stellung, die Düsseldorfer Hofmaler hier im direkten Vergleich mit den großen Meistern einnahmen, zeugt nicht nur von ihrem eigenen Selbstbild, sondern in erster Linie von den Ambitionen ihres Schutzherrn. Dieser führte den Besuchern seiner Galerie auf diese Weise vor Augen, dass die Kunst unter seinem Schutz zu einer neuen Blüte gelangen konnte und Werke hervorbrachte, die sich mit denen Rembrandts messen konnten.

Der Katalog nennt für dieses Zimmer auch eine „Mater Dolorosa“, als deren Schöpfer Douven genannt wird (Nr. 94). Das Gemälde ist heute leider verschollen. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass Douven sich bei seiner „Mater Dolorosa“ an Rembrandts Darstellungen anlehnte und auch an dieser Stelle an dem Wettstreit in einem anderen Genre als dem Porträt teilnahm. Denn das Erbe Rembrandts beeinflusste natürlich auch Douvens Kunst und sein Selbstverständnis als Flame. Douven scheint indes bei einigen Anlässen religiöse Darstellungen gemalt zu haben. In Florenz beispielsweise befindet sich ein Gemälde, in dem die Heilige Anna und die Heilige Luisa dem Christuskind das Bildnis der Kurfürstin präsentieren (Abb. Nr. 26). Es entstand zu ihrem Namenstag im Jahr 1704.³⁹⁷

³⁹⁶ Möhlig 1993, S. 165, f..

³⁹⁷ Baumgärtel 2008, S. 42.

Vom Eckzimmer aus gelangte der Besucher nun in das Herzstück der Galerie, den großen mittleren Saal, in der Literatur bisweilen auch „Rubenssaal“ genannt. Dieser gewaltige Raum beherbergte ausschließlich die Werke von Peter Paul Rubens. Diese Zentralisierung von Rubens Werk entspricht der Stellung, die sie auch in der Kunsttheorie einnahm, nämlich als die Spitze der niederländisch geprägten Hofkunst. Obgleich seine Werke in der Galerie zu einem Maßstab für die Hofmalerei erhoben wurden, durften sich in diesem Saal keine Werke von Johann Wilhelms Hofmalern im direkten Vergleich mit dem Meister präsentieren. Offensichtlich blieb Rubens in den Augen des Kurfürsten einfach konkurrenzlos.

Im Eckkabinett, das auf den „Rubenssaal“ folgte, wurden zunächst 24 Werke des kurpfälzischen Hofmalers Adriaen van der Werff ausgestellt. Karsch macht sofort zu Beginn auf die Besonderheit aufmerksam, dass die ersten 22 Stücke alle die gleichen Maße haben, 3 Fuß und 2 Zoll, mit Ausnahme einer Ecce Homo-Darstellung. Tatsächlich schwanken die Werte jedoch um einige Zentimeter, vermutlich wurde zu Karschs Zeiten durch eine entsprechende Rahmung nachgeholfen. Da der Kurfürst die Bilder direkt bei seinem Hofmaler bestellte und nicht auf dem Kunstmarkt erwerben musste, konnte das Format einheitlich gestaltet werden. Möglicherweise wurde bei der Bestellung bereits an die spätere Aufhängung gedacht. Die versammelten Werke sind ein weiteres Zeugnis für Kurfürst Johann Wilhelms Liebe zur niederländischen Feinmalerei. Dass van der Werff in der kurfürstlichen Galerie beinahe ein eigenes Kabinett gewidmet war, zeugt von Johann Wilhelms besonderer Wertschätzung für den Maler. Ihre Beziehung war in vielerlei Hinsicht außergewöhnlich. Wie Douven wurde auch van der Werff vom Kurfürsten persönlich in seinem Atelier besucht und zum Hofmaler berufen. Allerdings folgte der Maler ihm nicht nach Düsseldorf, sondern arbeitete weiterhin in Rotterdam und verpflichtete sich, sechs Monate im Jahr exklusiv für den Kurfürst zu malen. Wenig später wurde das jährliche Soll sogar auf neun Monate erhöht.³⁹⁸ Ein solcher Vertrag war durchaus nicht die Regel, doch für den hochgeschätzten Künstler galten Sonderkonditionen; so avancierte er in kürzester Zeit zum Spitzenverdiener unter den Düsseldorfer Hofmalern. Auch ließ der Kurfürst ihm immer wieder Geschenke zukommen. Weilte van der Werff tatsächlich einmal in Düsseldorf, nahm sich Johann Wilhelm viel Zeit, um mit ihm in der Galerie über Kunst zu diskutieren, manchmal über mehrere Stunden.³⁹⁹ Diese enge Beziehung zwischen Fürst und Maler veranlasste Giorgio Maria Rapparini dazu, van der Werff in seiner Lobschrift als den Apelles des Düsseldorfer Hofes zu beschreiben und nicht

³⁹⁸ Baumstark: „Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz oder die Liebe zur Malerei“ IN: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 1, S. 94, vergleiche: Gaethgens 1987, S. 57-74.

³⁹⁹ Ebd., vergleiche: Autobiographie van der Werffs von 1920, publiziert bei Gaethgens 1987, Dok. Nr. 1 (S. 436).

etwa Douven.⁴⁰⁰ Dies hängt möglicherweise mit den unterschiedlichen Spezialisierungen der beiden Maler zusammen. Während Douven in erster Linie Porträtist war widmete sich van der Werff der als höherrangig angesehenen Historienmalerei. Und auch wenn Douven in der Galerie beweisen durfte, dass er auch in anderen Sujets begabt war, blieb das politische Porträt seine Hauptaufgabe, während sein Kollege sich ‚höheren Sphären‘ widmete. So wurde van der Werff auch in diesem Kabinett als ein Virtuose der Feinmalerei und zugleich des höchsten Sujets präsentiert - der christlichen Historienmalerei. Alle Stücke stellten ausschließlich religiöse Historien dar, mit Ausnahme der beiden Porträts des Kurfürstenpaares (siehe Abb. Nr. 60 A und B) und dem Porträt des Gian Gastone de' Medici. Somit wurde das religiöse Programm, das auch im Rubenssaal präsent war, im Kabinett fortgesetzt, jedoch in einem anderen Format. Dem Besucher, der aus dem Saal mit den monumentalen Gemälden in das Eckzimmer trat, bot sich so ein reizvoller Kontrast, wenn er die feine, kleinteilige Malerei van der Werffs sah. Den Abschluss des Zimmers bildeten laut Karsch sieben Grisailen von „Polidoro da Caravagio“, die einen antiken Triumphzug zeigten. Tatsächlich handelt es sich bei den beschriebenen Gemälden aber um Werke von Francesco Maffei (Abb. Nr. 99 A und B).⁴⁰¹ Karsch schreibt weiter, dass eine Tafel von Douven ergänzt wurde „um den Platz zu erfüllen“.⁴⁰² Das von Douven ergänzte Werk, das bei Karsch die Nummer 260 trägt, zeigt eine Reihe von gefesselten Figuren - zwei Frauen, zwei bärtige Männer und ein Kind, die in einer Reihe gehen (Abb. Nr. 100). Da die Stücke von Maffei unterschiedliche Formate aufweisen gestaltete sich eine symmetrische Hängung offenbar schwierig, und so fügte Douven ein weiteres hinzu. Douvens Bild steht hier demnach nicht in künstlerischer Konkurrenz mit den Werken van der Werffs. Es handelte sich um eine rein praktische Maßnahme im Sinne der optischen Regelmäßigkeit der Hängung. Als Galeriedirektor hatte er nicht nur die vorteilhafte Möglichkeit, seine eigene Kunst in Szene zu setzen, sondern auch die Pflicht, nach dem Stil anderer Meister Gemälde „nur“ zu kopieren und zu ergänzen. Im Gegensatz zu van der Werff konnte Douven sich in seinem Schaffen nicht allein der künstlerischen Perfektion widmen, sondern hatte bisweilen auch profanere Aufträge zu erfüllen. Die Tatsache, dass van der Werffs Kunst sich hier beinahe im ganzen Kabinett entfalten durfte und das einzige Werk von Douven neben denen seines Kollegen die ergänzte Grisaille war, lässt die beiden Maler an dieser Stelle nicht gerade als gleichgestellt erscheinen.

⁴⁰⁰ Rapparini 1709, zitiert nach Kühn-Steinhausen (Hrsg.) 1958, S. 83.

⁴⁰¹ Siehe: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 2. S. 74, ff..

⁴⁰² Karsch 1719, Nr. 253-260.

Dem Eckzimmer folgte der letzte große Saal, wo der Schwerpunkt nun allgemein auf der italienischen Malerei lag. Allerdings blieben auch hier die italienischen Meister nicht unter sich, sondern ihnen wurden gleichermaßen niederländische Vergleichsobjekte zur Seite gestellt. Hier legte die Hängung zwar einen Vergleich nahe, jedoch wurden die Möglichkeiten dazu durch die Auswahl der Künstler wiederum eingeschränkt. Bezeichnend ist nämlich, dass in diesem Raum die Niederländer beinahe gänzlich durch nur einen Meister vertreten wurden, nämlich durch den Maler des Hauses Pfalz-Neuburg schlechthin: Anthonys van Dyck. Neben ihm erscheinen hier nur noch Gerard Douffets Werke in nennenswerter Zahl. Auf italienischer Seite hingegen waren zahlreiche berühmte Maler ausgestellt, wie etwa Guido Reni, Luca Giordano, Annibale Carracci, Giovanni Lanfranco, Paolo Veronese, Tizian, Andrea del Sarto oder Correggio. Dies war auch schon im vorangegangenen Eckzimmer der Fall, in dem der Auswahl an italienischen Meistern allein die Werke van der Werffs gegenüberstanden. Mit der Präsentation von van Dycks Werken verwies der Kurfürst darauf, dass auch sein Vater und Großvater bereits Sammler und Mäzen großer Meister gewesen waren. Natürlich findet sich auch das große Porträt Herzog Wolfgang Wilhelms mit seiner Lieblingsdogge (siehe Abb. Nr. 67) nebst einer kleineren Vorstudie dazu. Van Dyck, der in der Kunstkritik einen ähnlich hohen Rang bekleidete wie Rubens, wird hier in seinen beiden wichtigsten Metiers vorgeführt: der religiösen Historie und dem Porträt. Außer dem Bildnis Wolfgang Wilhelms befanden sich noch zahlreiche andere Porträts in dem Saal, vorwiegend von Personen der Aristokratie, aber auch einige von Künstlern: dem Marinemaler Andreas van Ertveldt (Nr. 280), dem Bildhauer Georg Petel (Nr. 272), dem Maler Jan Brueghel (Nr. 315) und zuletzt ein Selbstbildnis van Dycks als junger Mann (Nr. 317).

Zusätzlich zur Ausstellung in der großen Galerie schmückten etwa 300 Gemälde meist italienischer und niederländischer Herkunft die Privatkabinette im Stadtschloss. Diese befanden sich hinter Gardesaal, drei Vorzimmern, Audienzzimmer, Schlafzimmer mit Alkoven und Garderobe, am Ende der Enfilade (Siehe Abb. Nr. 83). In den beiden Kabinetten behielt man das Muster der alten Wunderkammern bei. Hier bewahrte der Kurfürst eine beachtliche Sammlung von Waffen, physikalischen und optischen Instrumenten, Mineralien, Kleinbronzen, Elfenbearbeiten, sowie eine Sammlung antiker Münzen und Medaillen, Gemmen und Kameen und andere provinzialrömische Bodenfunde auf. Über die Ausstattung der Kabinette gibt der einzige erhaltene Katalog in der Herzog-August Bibliothek in Wolfenbüttel Auskunft,

dessen Autor nicht bekannt ist.⁴⁰³ Jan van Gool veröffentlichte 1751 im zweiten Band seiner „Schauburg“ sowohl Karschs Auflistung der Gemälde in der Galerie, als auch die der Kabinette, also muss er den anonymen Katalog gekannt haben.⁴⁰⁴ Bei den hier ausgestellten Gemälden handelte es sich fast ausschließlich um kleine Formate, Johann Wilhelm hatte in diesen beiden ‚Schatzkammern‘ die auserlesensten Werke der Feinmalerei zusammengetragen. Dabei konzentrierte er sich, wie auch schon in der großen Galerie, auf einzelne, namhafte Künstlerpersönlichkeiten. Bettina Wulff zählt anhand von van Gools Aufzeichnungen im ersten Kabinett allein 31 Landschaften und Blumenstücke von Jan Brueghel dem Älteren auf. Im zweiten Kabinett bestimmte vor allem die Leidener Feinmalerei von Frans van Mieris dem Älteren und Gerrit Dou das Bild. Neben Stilleben von Abraham Mignon, Jan van Kessel, Franz Snyders und Adriaen van Ostade wurden auch Genreszenen von Brouwer und Teniers gezeigt. Das deutsche Pendant bildeten Landschaften mit mythologischen Figuren von Hans Rottenhammer, sowie mythologische Landschaften von Adam Elsheimer. Die Italiener waren hauptsächlich mit religiösen Sujets vertreten, unter anderem von den Carraccis, Pietro da Cortona, Jacopo Bassano und Guercino.

Johann Wilhelm schätzte die Feinmalerei sehr, und so hatten seine Hofmaler auch in den Kabinetten ihren Auftritt. Natürlich war auch hier Adriaen van der Werff mit insgesamt 8 Bildern vertreten, des weiteren Elgon Hendrik van der Neer mit sechs Bildern, und auch Godfried Schalcken war vertreten.⁴⁰⁵ Der anonyme Katalog von 1719 erwähnt zudem folgende Gemälde von Jan Frans Douven: im ersten Kabinett die Porträts von Kaiser Joseph I. und Prinz Karl, sowie den Erzherzoginnen aus dem Hause Österreich (Nr. 39), eine Darstellung von Johannes dem Täufer in einer Landschaft (Nr. 54). Im zweiten Kabinett das Porträt der Kurfürstin Anna Maria Luisa (Nr. 173). Die Porträts Kaiser Josephs I. und seiner Geschwister malte Douven in sieben kleinen Ovalen mit Ölfarbe auf eine ovale Kupferplatte, die heute im Bayerischen Nationalmuseum in München aufbewahrt wird (Abb. Nr. 27). Die Landschaft mit Johannes dem Täufer ist leider verschollen. Das Porträt der Kurfürstin hingegen hat ebenfalls seinen Weg ins Bayerische Nationalmuseum gefunden, Douven malte es in Öl auf einen kostbaren Silbergrund (Abb. Nr. 28). Es orientiert sich an einem Porträt des Italieners Antonio Franchi (1638-1709), der die Kurfürstin in den 1690er Jahren als junge Frau malte (Abb. Nr. 101).⁴⁰⁶ Douven glänzte in den kurfürstlichen Kabinetten aber vor Allem mit einem anderen

⁴⁰³ Kat. Düsseldorf 1719.

⁴⁰⁴ Wulff 2000, S. 238.

⁴⁰⁵ Ebd..

⁴⁰⁶ Baumgärtel 2006, S. 16.

Medium als der Ölmalerei, nämlich mit seinen meisterlichen Emailleminiaturen. In den 1690er Jahren schuf er 25 Miniaturen, die sich heute im Besitz der Wittelsbacher Ausgleichsfonds befinden (Abb. Nr. 29 A - Y). Sie zeigen die Mitglieder des Hauses Pfalz-Neuburg, sowie deren Ehepartner. Hier wurden die prestigeträchtigen Verbindungen der Familie zu den europäischen Fürstenhäusern demonstriert, die vor allem durch die Ehen von Johann Wilhelms Schwestern geknüpft wurden. Auch die Museen in Florenz beherbergen Miniaturportraits von Douven, die Bestände sind jedoch nur unzureichend aufgearbeitet. Die Stücke sind durchweg von hervorragender Qualität und zeugen von Douvens Meisterschaft auf diesem technisch doch recht schwierigen Gebiet. Mit seinen Miniaturmalereien beschäftigte sich 1911 erstmals Hans Buchheit⁴⁰⁷, dann gerieten sie fast in Vergessenheit, bis ihnen 1998 Claudia Denk einen Aufsatz widmete⁴⁰⁸. Im Katalog der Kabinette von 1719 sind 23 Porträtminiaturen aufgeführt (Nr. 207-230), deren Autor allerdings nicht genannt wird, wahrscheinlich handelt es sich dabei um Douvens Werke. Es arbeiteten jedoch noch andere renommierte Emaillemaler für den Kurfürsten, wie der aus der Schweiz stammende Johann Friedrich Ardin (Lebensdaten unbekannt) und der Schwede Charles Boit (1662-1727), sowie der Frankfurter Peter Boy (um 1650-1727).⁴⁰⁹ Letzteren hatte Douven selbst auf einer seiner Reisen für den Düsseldorfer Hof angeworben. Die Malerei in Emaille hatte erst um 1700 ihren technischen Höhepunkt erlangt, und nicht viele Künstler beherrschten sie so meisterlich. Dass in Düsseldorf gleich drei Künstler in Emaille malten, war Johann Wilhelms besonderer Vorliebe für diese der Feinmalerei in Öl nahestehende Kunst zu verdanken. Die meisten Emaillemaler hatten zuvor eine Ausbildung zum Goldschmied absolviert und so galt die Emaillekunst in erster Linie nicht als Malerei, sondern als Teil des Kunsthandwerks.⁴¹⁰ Dass Douven, der ausschließlich Maler war, sie beherrschte, war wohl einer der Gründe, warum er überhaupt nach Düsseldorf berufen wurde. Dass der Kurfürst diese Art der Malerei hoch schätzt ist nicht verwunderlich, denn außer der Nähe zur Feinmalerei bot sie eine besondere Brillanz der Farben. In der Kunstliteratur wurde, neben der besonderen Haltbarkeit, vor allem die delikate Verschmelzung der einzelnen Farben hervorgehoben, die durch das Material ermöglicht wurde.⁴¹¹ Für einen Anhänger des Kolorismus war dieses Medium also durchaus von Interesse. Dass der Kurfürst die Miniaturen im selben Raum mit der Feinmalerei ausstellen ließ, zielte zweifellos auch darauf ab, die beiden Medien Öl und Emaille in einem Wettstreit erscheinen zu lassen. Dies hat Claudia Denk in

⁴⁰⁷ Buchheit 1911.

⁴⁰⁸ Denk 1998.

⁴⁰⁹ Scherp 2013, S. 14.

⁴¹⁰ Denk 1998, S. 94, f.

⁴¹¹ Ebd., S. 96.

ihrem Beitrag anschaulich dargestellt. Dafür spricht, dass er Peter Boy den Auftrag gab, ein sehr fein gearbeitetes Gemälde von Adriaen van der Werff, „Die Grablegung Christi“, in Emaille zu kopieren.⁴¹² Beide Gattungen konkurrierten so um malerische Feinheit und exquisiten Farbschmelz. Als Johann Friedrich Ardin ebenfalls mit einem Zyklus von Porträtminiaturen der kurfürstlichen Familie beauftragt wurde, orientierte er sich oft an Douvens Bildern, so beispielsweise beim Porträt von Cosimo III., Johann Wilhelms Schwiegervater (vergleiche Ab. Nr. 19 und Nr. 102).⁴¹³

Diese Inszenierung von Emaille- und Ölmalerei in den Schlosskabinetten zeugt nicht nur von Kurfürst Johann Wilhelms persönlicher Faszination für diese Kunst, sondern auch von seinem Bestreben, seine Hofmaler immer wieder in den Wettstreit gegeneinander antreten zu lassen. In dem hochanspruchsvollen Sujet der Feinmalerei ließ er nicht nur die Maler, sondern auch zwei verschiedene Techniken miteinander konkurrieren. Nachdem Douven zuvor im Eckkabinett der Galerie neben van der Werff eine eher unauffällige Position einnahm, tritt er hier wieder meisterhaft hervor. Er überzeugt in seinem wichtigsten Sujet, der Porträtmalerei, und zugleich in einem anspruchsvollen Medium. Seine Fertigkeiten in der Emailmalerei verhelfen ihm hier zu einem besonders kunstfertigen Auftritt in einem wichtigen Metier. Denn das Bildprogramm der Kabinette war ebenso repräsentativ wie in der großen Galerie und dies in einer besonderen Hinsicht: Das Ausstellen von dynastischen Porträtzyklen in der Nähe der Privaträume hatte den Zweck, die fürstliche Abstammung Johann Wilhelms zu verdeutlichen. Diese wichtige repräsentative Aufgabe wird nun wieder seinem Porträtisten Douven übertragen. Dadurch wurde aber dem Besucher der Kabinette zugleich die Nähe des Malers zum Fürsten und dessen Familie bewusst, was Douven wiederum für seine Reputation nützlich war.

Durch die Präsenz der Hofkünstler in der Ausstellung lag eine deutliche Betonung auf dem persönlichen Mäzenatentum des Kurfürsten und nicht nur auf dessen Kaufkraft im Bereich der Kunstmärkte. Dadurch, dass er die Maler an seinen Hof holte und die Galerie erbaute, wurde er zum Schöpfer einer Bühne, auf der sich die begabtesten Künstler der Gegenwart messen konnten - nicht nur untereinander, sondern auch mit den Werken berühmter alter Meister. Auf diese Weise wurde die Kunsttradition des Hauses Pfalz-Neuburg nicht nur weitergeführt, sondern durch den Ansporn der Konkurrenz zu neuer Blüte gebracht. Die Rolle Johann Wilhelms und seiner Gemahlin als Erschaffer eines jülich-bergischen ‚Parnass‘ in Düsseldorf

⁴¹² Denk 1998, S. 110, f.

⁴¹³ Ebd., S. 105, f.

sollte jedem Besucher der Galerie vor Augen geführt werden. Sie entsprach dem Ideal eines Fürstenpaares, unter dessen Herrschaft die Künste erblühen und zu neuen Höchstleistungen gelangen. Jan Frans Douven hatte als Galeriedirektor nicht nur die Aufgabe, dieses Rollenbild an die Galeriebesucher zu vermitteln, sondern auch die Möglichkeit, sich selbst als Spross dieser Kunstblüte darzustellen. In seiner Tätigkeit als Aufseher über die kurfürstliche Kunstsammlung fließen gleichsam die Bereiche der Kunstherstellung, Kunstbeschaffung, Kunstpflege und Kunstpräsentation in den Diensten der fürstlichen Repräsentation zusammen. Der Hofkünstler Douven war nicht allein Kunstschaffender, sondern vielmehr eine Art ‚Beauftragter in Kunstfragen‘, der die Kunst in allen verfügbaren Bereichen für die für die Glorifizierung des Kurfürsten nutzbar machte.

Nachdem Douvens Tätigkeit für den kurfürstlichen Hof eingehend behandelt wurde, widmet sich der letzte Teil der Dissertation dem Privatleben des Malers. Als hofgebundener Künstler nahm er seinen Wohnsitz selbstverständlich in Düsseldorf, denn, anders als sein Kollege Adriaen van der Werff, hatte Douven seinem Dienstherrn permanent zur Verfügung zu stehen. Die Residenzstadt des Kurfürsten wurde somit zur Heimat des Malers, wo er auch eine Familie gründete.

DOUVENS LEBEN ALS BÜRGER VON DÜSSELDORF

Die Familie Douven in Düsseldorf

Die erhaltenen Dokumente ermöglichen einen ausführlichen Einblick in das Alltagsleben des Malers und zeigen, wie Douven sich selbst und seine Familie geschickt in die Düsseldorfer Gesellschaft integrierte. So wie er seine Stellung bei Hofe und in der Kunstwelt ausbaute, bemühte er sich auch, ein anerkanntes Mitglied des gehobenen Bürgertums zu werden.

Zunächst muss noch eine grundlegende Frage zu Douvens gesellschaftlicher Stellung geklärt werden: seine angebliche Erhebung in den Ritterstand. Immer wieder tauchen Hinweise auf, die vermuten lassen, Douven sei, ebenso wie sein Kollege van der Werff, vom Kurfürsten in den Ritterstand erhoben worden. Beispielsweise die goldene Ehrenkette, die er auf seinem Selbstbildnis trägt.⁴¹⁴ Wobei es sich allerdings auch um ein Dankesgeschenk des Großfürsten Cosimo III. von Toskana handeln könnte. Auch wird er in Rapparinis Lobschrift als „Chevalier“ bezeichnet.⁴¹⁵ Die Abkürzung dafür findet sich auch auf der Rückseite seines Selbstporträts. Dies hat dazu geführt, dass in der Literatur oft die Schreibweise seines Namens „van Douven“ auftaucht. Douven hat selbst jedoch niemals in dieser Weise an irgendeiner Stelle unterzeichnet. Der letzte Beweis, die Urkunde zu einer solchen Standeserhöhung, konnte bisher nicht gefunden werden. Es finden sich sonst keinerlei amtliche Hinweise darauf und auch in Douvens privaten Aufzeichnungen gibt es keinerlei Anhaltspunkte. Sein Biograph Arnold Houbraken erwähnt nichts dergleichen, daher muss wohl davon ausgegangen werden, dass eine solche Standeserhöhung niemals stattgefunden hat.

So gehörte Douven, rein formal gesehen, dem Bürgertum an. Jedoch genoss er durch seine Ernennung zum Hofkammerrat und durch seine persönliche Nähe zum Kurfürsten einige besondere Privilegien. Um diese persönlichen Vorteile zu sichern und zu erweitern, war Douven stets darauf bedacht, sein Privatleben eng mit dem Hof zu verknüpfen. Auch seine Kinder sollten unter die Fittiche des Kurfürsten gebracht werden, um die Zukunft der Familie Douven in Düsseldorf zu sichern. Doch nicht nur vor Ort hatte er familiäre Verpflichtungen,

⁴¹⁴ Baumgärtel 2008, S. 35, f..

⁴¹⁵ Rapparini 1709 zitiert nach Kühn-Steinhausen (Hrsg.) 1958, S. 80.

sondern wurde durch seine Karriere bei Hofe auch zum Versorger derjenigen Familienmitglieder, die er in seiner niederländischen Heimat zurückgelassen hatte.

Im Kapitel zur Berufung Jan Frans Douvens in die Dienste Johann Wilhelms wurde bereits der Zeitpunkt seiner Niederlassung in Düsseldorf festgestellt: nachdem er sich endgültig von seiner Anstellung bei dem spanischen Hofrat De Llano in Brüssel losgesagt hatte, reiste er zunächst mit seinem Bruder Bartholomäus nach Breda, wo beide sich wiederum ein halbes Jahr aufhielten und besuchte schließlich noch einmal seinen Geburtsort Roermond. Im Jahr 1683 kehrte er endgültig nach Düsseldorf zurück. Nun begann er damit, sich in der Residenzstadt seiner Brotherren eine Existenz aufzubauen, bereits ein Jahr nach seiner endgültigen Ankunft heiratete er eine Düsseldorferin. Maria Johanna Daniels entstammte einer angesehenen Juristenfamilie und war für den frischgebackenen Hofmaler eine gute Partie.⁴¹⁶ Ihr Vater Johann Bernhard Daniels war niemand anderer als der Bürgermeister der Stadt und sollte später kurfürstlicher Leibarzt werden.⁴¹⁷ Mit dieser vorteilhaften Heirat war der Grundstein für den Düsseldorfer Zweig der Familie Douven gelegt. Die junge Familie bezog nun in Düsseldorf ihren festen Wohnsitz, darauf lässt die Notiz der Hofkammer aus dem Jahr 1684 schließen, nach der Douven statt der Verköstigung an der Hof Tafel in Zukunft ein Kostgeld ausgezahlt werden sollte (Dok. Nr. 3). Vermutlich hatte Johann Wilhelm den jungen Maler während seiner Umsiedelung durch die Hof Tafel versorgen lassen bis dieser in Düsseldorf Fuß gefasst hatte.

Douven und seine Familie bewohnten ein Haus in der Krämerstraße, die 1968 aufgehoben wurde. Diese war um die Mitte des 17. Jh. vom wohlhabenden Bürgertum bewohnt, zu dem auch Douven nun gehörte.⁴¹⁸ Adriaen van der Werff berichtet, er habe im Jahr 1700 während eines 17tägigen Aufenthaltes in Düsseldorf in Douvens Haus logiert.⁴¹⁹ Wahrscheinlich wurde Douven das Haus schon vor 1700 vom Kurfürsten zum Geschenk gemacht, vermutlich sogar zu seiner Hochzeit. Auch andere Hofkünstler, wie etwa der Hofbildhauer Grupello erhielten solche Schenkungen, damit sie sich in Düsseldorf niederlassen konnten. Der Kurfürst hatte Grupello das Haus am Markt geschenkt, auch seinem Rüstmeister Hermann Bongard überließ er ein altes Haus an der Mühlstraße, damit er dort ein neues mit einer Werkstatt bauen konnte.⁴²⁰ Auch die Familie Douven wollte ihr Haus bald erweitern, dies war allerdings in der dichten Bebauung der Düsseldorfer Innenstadt nicht ganz unproblematisch. Bereits der Vorbesitzer, der

⁴¹⁶ Vergleiche: Dok. 1 und Dok. 2.

⁴¹⁷ Illmer/Strahl 1996, S. 19.

⁴¹⁸ Stadtarchiv Düsseldorf, Geschichtskartei, Eintrag 4147.

⁴¹⁹ Gaethgens 1987, S. 70.

⁴²⁰ Rümmler 1988, S. 31.

Freiherr von Schöller, hatte mit dem Kapitel der Kirche einen Streit über das Fenster- und Dachtraufrecht des angrenzenden früheren Gymnasiums geführt. Douven und seine Frau schlossen nun mit dem Kapitel einen Vergleich. Eine Urkunde vom 14. September 1705 aus dem Pfarrarchiv der Lambertuskirche gibt darüber Auskunft: die Eheleute Douven durften auf den alten Fundamenten längs des Kapitelhauses bzw. dessen Hof ein Hinterhaus errichten und die Dachtraufe von der Ecke des Hauses bis zu 14 oder 15 Schuh einbeziehen; dafür wurden sie zur Anbringung und Unterhaltung einer bleiernen Regenrinne verpflichtet. Ihnen wurde ferner erlaubt, gegenüber dem Kapitelhaus einige Weinreben und Obstbäume zu pflanzen. Dafür durfte das Kapitel gegenüber dem Haus der Douvens Fenster einbrechen, die diese wiederum nicht durch Bauten oder Bäume verdecken durften. Douven durfte ebenfalls drei Fenster in seinem Hinterhaus gegenüber dem Kapitelhaus haben. Zuletzt mussten beide Parteien versprechen, „*kein Wasser oder sonsten ichtwas*“ auf des Anderen Grundstück zu schütten und sich jederzeit gutnachbarlich zu verhalten.⁴²¹ Fortan bewohnte die Familie ein großes, dreistöckiges Stadthaus mit Obstgarten und Rheinblick. Das „Douvenhaus“ bestand noch bis ins 20. Jahrhundert und war als kulturelles Denkmal der Stadt bekannt (Abb. Nr. 103 und 104). Im November 1943 wurde es durch die Sprengung eines Blindgängers stark beschädigt und später abgetragen.⁴²²

Nachdem Douven es in Düsseldorf zu einer gesicherten Existenz gebracht hatte profitierten auch seine Geschwister von seinem Wohlstand. In seiner biographischen Notiz (Dok. 1) schreibt er, er habe seinem Bruder Andreas 100 (wohl Patars) zukommen lassen. Nachdem dieser auch die dritte Schule beendet hatte, sollte er ebenfalls die Malkunst erlernen und auf eigenen Füßen stehen. In gleicher Weise unterstützte Jan Frans Douven auch seinen anderen Bruder Gerhard. Weiter notiert er, er habe seine „*Schwester Knops*“ bei sich aufgenommen. Jan Verzijl recherchierte in den Archiven von Roermond und Well, dass Anna Katharina Knops (geboren in Roermond am 8. November 1671) die Stiefschwester Jan Frans Douvens aus der zweiten Ehe seiner Mutter Elisabeth Damerier mit Johannes Knops war.⁴²³ Douven notiert weiter, nach der Hochzeit mit dem Mediziner Rubens habe er das junge Paar noch eine Zeit lang in seinem Haus wohnen lassen. Egidius Rubens stammte aus Well und heiratete Douvens Schwester wohl um 1700, denn im Jahr 1701 wird das erste Kind des Paares getauft.⁴²⁴ Vermutlich war es auch Jan Frans Douven, der die Hochzeit für seine Stiefschwester arrangierte

⁴²¹ Inventar 1963, Nr. 269.

⁴²² Stadtarchiv Düsseldorf, Findbuch Persönlichkeiten, Eintrag 2246.

⁴²³ Verzijl 1941, S. 63.

⁴²⁴ Verzijl 1941, S. 63.

- wahrscheinlich gemeinsam mit seiner inzwischen verwitweten Mutter, die seither bei seinem Onkel Simon Damerier in Wells lebte.⁴²⁵ In seinen biographischen Notizen vermerkt Douven, er habe zuvor noch die Schulden seines verstorbenen Stiefvaters bei den Ursulinenschwestern beglichen. Aber die Fürsorge für seine Stiefschwester hörte bei deren Hochzeit nicht auf, Douven schreibt weiter, auch habe er sein Bestes getan, damit sein Schwager zum Hofarzt ernannt wurde, habe ihm Geld geliehen, ihn verköstigt und ihm schließlich zu einem regelmäßigen Gehalt bei Hofe verholfen. An diesem Beispiel wird noch einmal deutlich, wieviel Einfluss Jan Frans Douven bei Hofe hatte. Durch seine Beziehungen verschaffte er dem Schwager eine bedeutende Stellung und ein geregeltes Einkommen. Somit war nun ein weiteres Familienmitglied bei Hofe tätig und konnte seinerseits Einfluss nehmen.

Kurz nach 1700 nahm Jan Frans Douven auch seine verwitwete Mutter zu sich nach Düsseldorf (die zuvor bei ihrem Bruder Simon Damerier in Well gewohnt hatte). Der Weggang von Douvens Mutter aus Well hängt wohl mit einem Brief zusammen, den der Maler am 27. Mai 1704 an den Bischof von Roermond schrieb. Hierin drückt er seinen Ärger über die Beschlagnahmung des Nachlasses seines verstorbenen Onkels aus.⁴²⁶ Douven hatte wohl dessen Belange zu regeln und somit auch die Interessen seiner Mutter zu vertreten. Seine biographischen Notizen geben hier wiederum Auskunft zum Geschehen: er schreibt, er habe über 130 (wohl Gulden) durch den Gerichtsprozess verloren, den seine Mutter mit dem Kirchenmeister von Wells geführt hatte. Offenbar hatte die Kirchenführung in Well den Nachlass des Pastors Simon Damerier beschlagnahmt, ohne Douvens Mutter ihre Erbrechte zuzugestehen. Douven nutzte seine Stellung als kurpfälzischer Hofbeamter, um in seiner Heimatstadt Roermond beim Bischof Beschwerde einzureichen. Die Mutter blieb wohl noch einige Jahre in Well, denn in der Einladung zur Hochzeit seiner Tochter im Jahr 1706 lässt Douven ihr durch seinen Cousin noch Grüße ausrichten. Während sie bei ihrem Bruder gelebt hatte, hatte Jan Frans Douven ihr regelmäßig Geld für ihren Unterhalt zukommen lassen, dies ist belegt durch zahlreiche Quittungen, die zusammen mit dem Nachlass seines Sohnes Bartholomäus im Landesarchiv Nordrhein-Westfalen aufbewahrt werden. Nachdem Pastor Simon Damerier verstorben und der Rechtsstreit um sein Erbe beendet war, zog sie schließlich in das Haus ihres Sohnes in Düsseldorf. In seiner biographischen Notiz schreibt dieser, er habe sie bis zu ihrem Tod 1720 unterhalten und „*honorabel begraben lassen*“.

Zuweilen muss es im „Douvenhaus“ recht eng geworden sein, denn als die Stiefschwester des

⁴²⁵ Verzijl 1941, S. 63.

⁴²⁶ Ebd., S. 64.

Malers hier wohnte, hatten Jan Frans Douven und seine Frau bereits mehrere Kinder. Insgesamt sollten zehn Kinder aus der Ehe mit Maria Johanna Daniels hervorgehen. Theodor Levin hatte bereits ihre Taufeinträge in den Taufbüchern der Lambertuskirche wiedergefunden und sie in seinem Beitrag aus dem Jahr 1911 veröffentlicht: Ein Jahr nach der Hochzeit, im November des Jahres 1685, wird das erste Kind des Paares geboren, die Tochter Anna Elisabeth. Hiernach folgt der erste Sohn, Johannes Petrus (getauft am 13. November 1687) dann eine weitere Tochter, Catharina Elisabeth (ohne Taufeintrag), die am 24. September 1707 mit einem Herrn Jacobus Greber vermählt wurde. Trauzeugen sind Med. aul. Rubens (der Schwager des Malers) und Herr Daniels, Konsul Juliacensis (wohl ein Bruder der Mutter). Hierauf wird der zweite Sohn, Bartholomäus Franciscus geboren (getauft am 15. Januar 1691, benannt nach seinem Onkel). Am 22. August 1692 wird die dritte Tochter, Anna Maria Josepha getauft, sie wurde benannt nach der ersten Gattin des Kurfürsten. Zwei Jahre später folgt der Sohn Johannes Wilhelmus Franciscus Ludovicus Josephus (getauft am 20. Mai 1694). Am 22. Juni 1695 wird eine weitere Tochter erneut auf den Namen Anna Maria Josepha getauft, möglicherweise war die erste Tochter dieses Namens verstorben. Als Taufzeuge ist ein weiterer Bruder unseres Malers namens Bartholomäus Douven, Konsul (Bürgermeister) in Venlo, eingetragen. Es folgt ein weiterer Sohn, Gabriel Johannes (getauft am 10. Februar 1698). Als seine Taufzeugen sind der Hofbildhauer Gabriel de Grupello und der Hofmaler Johannes Baptist Thyssen eingetragen, die hier auch als Namenspaten fungierten. Die jüngste Tochter, Maria Johanna (benannt nach der Mutter) wird am 20. Oktober 1699 getauft, ihr folgte der jüngste Sohn und zugleich das letzte Kind, Franz Emmerich Joseph (ohne Taufdatum).⁴²⁷ Die verzeichneten Tauf- und Namenspaten der Kinder waren von den Eltern natürlich nicht ohne Grund gewählt worden. Sie dienten dazu, die familiären Bande zu festigen und mögliche Förderer schon früh an die Kinder zu binden. Auch Douvens Malerkollegen wurden hier mit einbezogen. Von dem hier aufgeführte Stillebenmaler Jan Baptist Tyssen berichtet Campo Weyerman, er habe es verstanden, sich bei Douven „*aangenaamte te maaken*“. Tyssen wurde offenbar, ähnlich wie der Maler van Nickelen, von Douven bei Hofe gefördert. Um 1700 war er in Antwerpen auch als Agent des Kurfürsten tätig.⁴²⁸

Douven sorgte natürlich auch weiterhin dafür, dass seine Kinder einen sicheren Platz in der Gesellschaft bekamen, indem er die Karrieren seiner Söhne förderte und seine Töchter vorteilhaft verheiratete. In einigen Fällen geben die Archivalien über deren Lebensläufe Auskunft: seine erste Tochter, Anna Elisabeth, vermählte er 1706 mit dem Hofrat Heinrich

⁴²⁷ Levin 1911, Teil 3, S. 16 ff.

⁴²⁸ Campo Weyerman 1719-1739 zitiert nach Levin 1911, Teil 3, S. 17, vergleiche: Tipton 2006, Anm. 298.

Peter von Reiners. Die von Jan Frans Douven verfasste Einladung zur Hochzeitsfeier an einen seiner Cousins ist im Trauregister der Lambertuskirche erhalten geblieben (Dok. Nr. 52). Der erste Sohn, Johannes Petrus, sollte eine Karriere bei Hofe antreten. Im Jahre 1726 wird er als Kammerrat geführt und verstirbt 1777 als Direktor der Hofkammer.⁴²⁹ Eine Urkunde mit der Beleihung der Abtei Steinfeld durch Kurfürst Johann Wilhelm im Landesarchiv Nordrhein-Westfalen zeugt von Johann Peter Douvens Amtsgewalt, denn sie ist von ihm unterzeichnet.⁴³⁰ Die bemerkenswerteste Karriere verfolgte jedoch Batholomäus Franciscus Douven. Er sollte in die Fußspuren seines Vaters treten und später Hofmaler des Kurfürsten von Köln, Clemens August von Bayern werden. Jan van Gool berichtet in seinen Künstlerviten von ihm: *„Bartholomäus Douven, geboren in Düsseldorf im Jahr 1688⁴³¹, ein Sohn von Jan Frans Douven, dem großen Günstling und Porträtmaler des pfälzischen Kurfürsten Johann Wilhelm, hat die Kunst erlernt bei dem hochverehrten Ritter van der Werff, und dies natürlich auf Wunsch des Kurfürsten, seinem großen Mäzen (...).“*⁴³² Houbraken bestätigte dieses Verhältnis in seiner Vita des Adriaen van der Werff, er schrieb: *„(...) und jetzt hat er (van der Werff) nur einen Schüler, Bartholomäus, den Sohn von Johan Francois Douven, des ehemaligen Hofmalers und Liebling des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz.“*⁴³³ Van Gool berichtet über die Lehrzeit Bartholomäus' bei van der Werff: *„(...) denn dem Ritter genügte nicht, worin man Lehrlinge unterweist; weil man selten Solche antrifft, die genügend Ausdauer besitzen, im Studium genug Willen aufwenden, um alles, was in der Lehre der erhabenen Malerkunst wichtig ist, mit Geduld zu erlernen, und um mit Arbeit und Mühe den steilen Berg der schimmernden Kunst zu erklimmen. Bartholomäus war nicht ungeduldig, aber er hatte den Eifer nicht, den der Ritter in ihm wünschte, jedoch ist er schließlich durch die verständige Anleitung seines großen Meisters, die allen nötigen Fleiß in ihm beflügelte, ein rühmenswürdiger Meister geworden.“*⁴³⁴ Trotz dieser anfänglichen Schwierigkeiten, so van Gool, seien die Werke des jungen Douven unter Liebhabern recht gefragt gewesen, anschließend beschreibt er vier Werke von Bartholomäus, die sich im Kabinett des Sammlers und Kunsthändlers Jaques Meyers befanden: eine Lucretia, eine Heilige Familie, eine Madonna mit Kind und eine Darstellung von Venus und Cupido. Diese seien bei einer Auktion im Jahre 1722 für Preise zwischen 130 und 400 Gulden verkauft worden. Vermutlich verdiente Bartholomäus in den ersten Jahren seinen

⁴²⁹ Levin 1911, Teil 3, S. 16.

⁴³⁰ Düsseldorf, NRW HStA, AA 0512 Urkunden, Nr. 344.

⁴³¹ Eigentlich 1691 (siehe oben).

⁴³² Van Gool 1751, Teil 2, S. 136, ff..

⁴³³ Houbraken 1718-1719, zitiert nach Wurzbach 1970, Band I, S. 445.

⁴³⁴ Van Gool 1751, Teil 2, S. 136, ff..

Unterhalt zum Teil damit, dass er Gemälde seines Meisters van der Werff kopierte und profitierte so von dessen Rang in der Kunstwelt (Abb. Nr. 105 und 106). Außerdem scheint er seinem auch nachgeeifert zu haben, was die Verwendung von kostspieligen Materialien angeht, denn auch der junge Douven malte zuweilen auf Silber- oder Kupferplatten (Abb. Nr. 107). Und auch im Kunsthandwerk war er offenbar tätig, denn eine Kabinettskassenrechnung der Kurfürstin Anna Maria Luisa aus dem Jahr 1696 bezeichnet ihn als Juwelier und bezieht sich auf die Lieferung von Juwelen.⁴³⁵ Vermutlich verzierte Bartholomäus seine kleinformatischen Bilder mit kostbaren, juwelenbesetzten Rahmen, wie es oft üblich war. Aufträge des Düsseldorfer Hofes an Bartholomäus Douven sind durch die Korrespondenz der verwitweten Kurfürstin belegt. Sie bedachte den jungen Douven auch noch mit Aufträgen, als sie nach dem Tod Johann Wilhelms nach Florenz zurückgekehrt war, was Leo Peters in seinem Beitrag zum Katalog des Düsseldorfer Stadtmuseums von 1988 recherchiert hat. Die Dokumente konnten für diese Dissertation erneut eingesehen und erfasst werden (Dok. Nr. 74-82). Beispielsweise beklagt sie in einem Brief an ihren Haushofmeister, den Grafen von Schaesberg, aus dem Jahr 1720, dass 200 Pistolen für eine Kopie eines Gemäldes von van der Werff, auszuführen von Douvens Sohn, zu viel für ihre geringen Mittel sei.⁴³⁶ Im Jahr 1722 schreibt sie, sie habe das Gemälde von „*jeune Douven*“ erhalten.⁴³⁷ Wenig später folgt ein weiterer Brief, in dem sie den Grafen beauftragt, an den jungen Douven 100 Pistolen und drei Medaillen zu geben, von denen sie glaubt, dass der Medailleur Johann Selter sie anfertigen könne und deren Aussehen sie genau beschreibt.⁴³⁸

Als Hofmaler am kurkölnischen Hof machte er sich dann als Maler von Historienbildern einen Namen. Auch die Verbindung zum kölnischen Kurfürst Clemens August hatte vermutlich bereits sein Vater geschaffen, der den Kurfürsten 1723 porträtierte (Abb. Nr. 30). Über den Verlauf von Bartholomäus' Karriere ist leider kaum etwas bekannt, denn zu seiner Person wurde bisher nicht geforscht. Die Zerstörung des Kölner Stadtarchives machen Recherchen bislang unmöglich und in der Korrespondenz seines Vaters finden sich keine Hinweise darauf. Bartholomäus Douven scheint in Köln, Bonn und Umgebung tätig gewesen zu sein, er taucht aber auch in den Akten zwischen 1746 und 1747 im Zusammenhang mit der Ausstattung der neuen fürstlichen Zimmer im Südflügel des Mergentheimer Schlosses auf.⁴³⁹ (Das Schloss war seit 1219 eine Niederlassung des Deutschen Ordens und von 1525 bis 1809 Residenz der Hoch-

⁴³⁵ Wolf (Hrsg.) 2015, Bd. 1, S. 280, Nr. 30.

⁴³⁶ Peters 1988, S. 54, vergleiche: Dok. Nr. 76.

⁴³⁷ Ebd., vergleiche: Dok. Nr. 80

⁴³⁸ Ebd., vergleiche: Dok. Nr. 81.

⁴³⁹ Wulff 2000, S. 247.

und Deutschmeister des Deutschen Ordens. Kurfürst Clemens August von Köln bekleidete das Amt des Hochmeisters von 1732-1761 und ließ das Schloss renovieren.) Einige der Gemälde des jungen Douven sind aus dem Schloss in die Gemäldegalerie in Kassel gekommen. Der Sohn scheint in mancherlei Hinsicht dem Vorbild seines Vaters gefolgt zu sein, denn er wird in der Nachlassauflistung von 1758 als „ehemaliger Galerieinspektor“ bezeichnet.

Die aufgeführten Dokumente belegen, dass Jan Frans Douven in Düsseldorf zu materiellem Wohlstand gelangte und Maßnahmen ergriff, um diesen für zukünftige Generationen seiner Familie zu sichern. Er integrierte sich erfolgreich in das gehobene Bürgertum Düsseldorfs und zog gleichzeitig Nutzen aus seinen Beziehungen in seine niederländische Heimat. Aber außer dieser materiellen Absicherung und dem gewissen Luxus, den er sich leisten konnte, wollte Douven für sich und die Seinen den Schutz und den Segen zweier wichtiger Instanzen: den seines Brotherern und den Gottes. Um sich beides gleichermaßen zu sichern, suchte Douven auch die religiöse Verbindung zum Kurfürsten.

Der Kurfürst als Schutzherr der Familie Douven

Die erste Möglichkeit, seine Kinder durch eine religiöse Verbindung unter den Schutz Johann Wilhelms zu bringen, war die Taufpatenschaft. Konkret wird dies im Fall seines Sohnes Johannes Wilhelmus, den er nach seinem Fürsten benannte und am 20. Mai 1694 in der Lambertuskirche taufen ließ. Denn als Taufzeugen sind hier eingetragen: „*Serenissimus Elector, dessen Bruder, der Bischof von Breslau, Franz Ludwig und Serenissima Anna Maria Luysa.*“, also das Kurfürstenpaar selbst.⁴⁴⁰ Indem Douven sein Kind durch die Kirche an den frommen Kurfürsten band, konnte er sicher sein, dass dieser den Jungen auch in Zukunft unterstützen würde. Jedoch besaß Jan Frans Douven hier keine Sonderstellung, denn der Kurfürst gewährte diese Gnade auch anderen Hofkünstlern, beispielsweise war er auch Taufpate des Sohnes der Malerin Rachel Ruysch.⁴⁴¹ Solche Verbindungen zwischen den Fürsten und seinen Hofbediensteten durch Taufpatenschaften waren eine durchaus gängige Praxis. Bisweilen wurden sie sogar den Kindern von Hofhandwerkern zu Teil. Jens Fachbach

⁴⁴⁰ Levin 1911, Teil 3, S. 17.

⁴⁴¹ Tipton 2006, S. 132.

konnte in seiner grundlegenden Studie zu den Hofkünstlern und Hofhandwerken am kurtrierischen Hof in Koblenz-Ehrenbreitstein mehrere solcher Taufpatenschaften nachweisen. Vor allem der Trierer Kurfürst Clemens Wenzelslaus hatte viele Patenkinder aus dem Kreis seiner Hofhandwerker, unter anderem die Söhne des Hofgärtners, des Hoflackierers oder des Hofkonditors.⁴⁴² Die Patenschaften waren für die Hofkünstler ein weiteres wichtiges Element in ihrem sozialen Netzwerk. Sie boten einerseits materielle Sicherheit, eröffneten den Kindern aber auch die Möglichkeit auf einen Platz im sozialen Gefüge des Hofes. So war sicherlich auch der Taufort von Douvens Kindern nicht zufällig gewählt. Die Lambertuskirche befand sich nicht nur in unmittelbarer Nähe zu Douvens Haus, sondern war seit dem 14. Jahrhundert Jülich-Bergisches Hausstift und Residenzstift, sowie der Ort des repräsentativen Gottesdienstes des herzoglichen Hofes.⁴⁴³ Zwar nutzten die Fürsten der Linie Pfalz-Neuburg die neue Jesuitenkirche St. Andreas als ihre Hofkirche, jedoch blieb die Lambertuskirche als Grablege der herzoglichen Familie ein vielbesuchter Wallfahrtsort. Nach der Hofkirche St. Andreas war die Lambertuskirche somit das angesehenste Gotteshaus der Stadt und eng mit der Geschichte der kurfürstlichen Familie verbunden. Pfalzgraf Philipp Wilhelm, der Vater Johann Wilhelms, stattete die Kirche mit den heutigen barocken Altären aus. Indem Douven nun seine Kinder hier taufen und verheiraten ließ, demonstrierte er nicht nur seine gesellschaftliche Stellung, sondern auch seine Verbundenheit mit dem kurfürstlichen Hof und der Residenzstadt Düsseldorf. Auch Jens Fachbach betont in seiner Studie zum kurtrierschen Hof in Koblenz-Ehrenbreitstein die Bedeutung von Heirat und Taufe in der Umgebung des Hofes als wichtige Stützen für die Intergration gerade jener Hofangehörigen, die ursprünglich nicht aus dem Umkreis der fürstlichen Residenz stammten.⁴⁴⁴ Auch der aus Roermond stammende Douven wurde erst durch seine Heirat, seinen Wohnsitz und die Gründung seiner Familie zum Hofangehörigen in der Residenzstadt Düsseldorf. Die Lambertuskirche bot Douven noch eine weitere günstige Gelegenheit, um dem Kurfürsten seine Verbundenheit und darüber hinaus auch seine Frömmigkeit zu beweisen. Wie Verzijl recherchiert hat, war Douven in Düsseldorf Mitglied der Rosenkranz-Bruderschaft der Kreuzherrenkirche und auch der Sakraments-Bruderschaft.⁴⁴⁵ Der dokumentarische Nachlass der beiden Bruderschaften, unter anderem die Bruderschaftsbücher mit den Mitgliederlisten, wird noch heute im Pfarrarchiv der Lambertuskirche aufbewahrt. Die Rosenkranzbruderschaft wurde bereits unter Herzog

⁴⁴² Fachbach 2017, Band 1, S.187, f..

⁴⁴³ Groten (Hrsg.) 2009, Teil 2, S. 62, f..

⁴⁴⁴ Fachbach 2017, Band 1, S.191, f..

⁴⁴⁵ Verzijl 1941, S. 63.

Wilhelm dem Reichen im Jahre 1407 in dem vor der Stadt liegenden Hospital neben der Kreuzkapelle (später Kreuzherrenkirche) eingeführt. Die Kreuzherren betrieben den reichsten Konvent der Stadt und waren einer der reichsten niederländischen Orden.⁴⁴⁶ Im Jahre 1657 wurde die Bruderschaft erneuert, und Herzog Philipp Wilhelm nahm sie in seinen Schutz. Er selbst, seine Gemahlin und viele Personen von Stand ließen sich aufnehmen.⁴⁴⁷ In den Bruderschaftsbüchern finden sich fast der gesamte Hofstaat, sowie die Namen von vielen wohlhabenden Düsseldorfer Familien. Es war gewissermaßen ein soziales Muss, einer der Bruderschaften beizutreten, wollte man zur gesellschaftlichen Elite zählen. Indem nun Douven Mitglied der Bruderschaft wurde, in die bereits die Eltern seines Fürsten aufgenommen wurden, unterhielt er eine weitere Verbindung zum Fürstenhaus, in diesem Fall auf der religiösen Ebene. Außerdem brachte ihm die Mitgliedschaft in dem reichen und prestigeträchtigen Orden weiteres Ansehen unter den Düsseldorfer Bürgern, sowie Kontakte in sein Heimatland. Die Sakramentsbruderschaft wurde 1638 gegründet und 1664 bestätigt, die Messen fanden in der ehemaligen Kollegiatskirche St. Lambertus statt.⁴⁴⁸ Im Bruderschaftsbuch der Sakramentsbruderschaft finden sich die Einträge: „06. 01. 1706, Douven, Joannes Franciscus, Ihrer Churpf. Durchlaucht Hofkammerath und Hoffmahler“ hierauf folgt sein Sohn: „1746 Joannes Petrus Douven, Cammerdirektor“⁴⁴⁹ und schließlich seine Tochter: „1743 Anna Elisabetha Reiner, geb. Douven“.⁴⁵⁰ Jan Frans Douven wurde 1714 bis 1716 Assistent der Bruderschaft, 1715 Präfekt und 1718 und 1719 Konsultor.⁴⁵¹ Der Eintritt von Douvens Tochter Anna Elisabeth in den Konvent der Sakramentsschwestern nach dem Tod ihres Vaters lässt darauf schließen, dass auch ihr Ehemann verstorben war. Auch seine jüngste Tochter, Maria Johanna, nahm den Schleier. Sie trat in das Düsseldorfer Kloster der Cölestinerinnen ein.⁴⁵² Es liegen keine Hinweise auf eine Trauung vor, möglicherweise war für sie von Beginn an ein geistliches Leben geplant. Die Cölestinerinnen waren bereits von Herzog Wolfgang Wilhelm aus Köln nach Düsseldorf berufen worden jedoch erst unter Philipp Wilhelm wurde mit dem Bau eines Klosters an der Ratinger Straße begonnen. Die Klosterkirche wurde 1701 geweiht, Baumeister war kein anderer als Johann Wilhelms Hofarchitekt Matteo Alberti, der auch den Bau der Gemäldegalerie verwirklicht hatte.⁴⁵³ Douven fühlte sich also nicht nur in Bezug auf

⁴⁴⁶ Groten (Hrsg.) 2009, Teil 2, S. 48.

⁴⁴⁷ Stadtarchiv Düsseldorf, Geschichtskartei, Eintrag 8292.

⁴⁴⁸ Ebd., Eintrag 3876.

⁴⁴⁹ Illmer/Strahl 1996, S. 21.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 85.

⁴⁵¹ Verzijl 1941, S. 63

⁴⁵² Ebd., S. 63

⁴⁵³ Brzosa 2001, S. 67.

die Kunst einer Elite zugehörig, sondern auch in Bezug auf sein Privatleben, welches bisweilen ebenso in die Öffentlichkeit rückte. Seine Familie musste auf einen guten Ruf in der Stadt bedacht sein, denn ein privater Fehltritt hätte sich schnell bis an den Hof herumgesprochen. Und so arbeitete der Maler auch hier an seinem eigenen Image und dem seiner Familie, denn dieses musste sich mit seiner beruflichen Stellung und dem damit einhergehenden Selbstbild decken. Somit passte er sich auch in seiner privaten Lebensführung an den Lebensstil der Aristokraten an, so wie er sich in seinem Selbstporträt äußerlich deren Erscheinungsbild angeglichen hatte. Seine besondere Beziehung zu Johann Wilhelm als dessen Protegé und persönlicher Freund sollte auch in seinem privaten Lebenswandel zum Ausdruck kommen.

DIE LETZTEN JAHRE UNTER KURFÜRST KARL III. PHILIPP

Als Kurfürst Johann Wilhelm im Jahr 1716 verstarb wurden auch die meisten seiner Künstler aus den Diensten des kurpfälzischen Hofes entlassen. Jan Frans Douven gehörte zu den wenigen Glücklichen, die bleiben durften, als Johann Wilhelms jüngerer Bruder, Karl Philipp (1661-1742), die Kurwürde übernahm. Da der neue pfälzische Kurfürst in Heidelberg residierte und Düsseldorf stets mied, gab es für die Künstler vor Ort nicht mehr genügend Aufträge. Auch was Douvens Tätigkeit als Porträtmaler betrifft, so scheint Kurfürst Karl Philipp ihn weitaus seltener beauftragt zu haben als Johann Wilhelm. Es sind nur zwei Porträts von Douvens Hand bekannt, eines befindet sich im Stadtmuseum Düsseldorf (Abb. Nr. 31), das andere im Historischen Museum der Pfalz in Speyer (Abb. Nr. 32). Die überwiegende Anzahl der Porträts fertigten nun seine Hofmaler Jan Philipp van der Schlichten (1681-1745) und Pierre Gaudréau (1694 - 1731). Douven hatte jedoch bereits vor Karl Philipps Amtsantritt die Ehre gehabt, dessen Gemahlinnen, Luise Charlotte von Radziwill-Birze (1667-1695) (Abb. Nr. 33) und Theresa Katharina Lubomirska (1685-1712) (Abb. Nr. 34) für die kurfürstliche Familiengalerie zu malen. Beide Damen verstarben noch vor 1716. Vermutlich behielt Karl Philipp Douven vor allem in seinen Diensten, damit er die Gemäldesammlung in Düsseldorf weiterhin pflegte. Möglichweise hatte er bereits bei seinem Amtsantritt Pläne, einen Teil der Sammlung nach Mannheim zu überführen und Douven sollte dabei behilflich sein. Es kam jedoch erst 1730 (nach Douvens Tod) tatsächlich dazu, dass Kunstwerke aus den Düsseldorfer Kabinetten in die neuen Räumlichkeiten des Kurfürsten im Residenzschloss zu Mannheim gebracht wurden.⁴⁵⁴ Gerhard Joseph Karsch verfasste dabei als neuer Galeriedirektor ein Übergabeinventar, der Hofmaler van der Schlichten hat es in Mannheim gegengezeichnet.⁴⁵⁵ Die meisten Aufträge dieser späten Zeit kamen von ganz anderer Stelle: von der verwitweten Kurfürstin Anna Maria Luisa, die ein Jahr nach dem Tod Johann Wilhelms nach Florenz zurückgekehrt war. Sie nahm nicht nur zahlreiche Werke Douvens mit nach Florenz, sondern bestellte auch nach ihrer Rückkehr in die italienische Heimat Gemälde bei ihm. In ihren Briefen nach Düsseldorf beauftragte sie oft den Obristhofkammerpräsidenten Johann Friedrich Graf von Schaesberg, noch ausstehende Zahlungen an die Hofkünstler zu leisten, darunter mehrfach an Jan Frans Douven. Leo Peters wies bereits 1988 in seinem Beitrag zum Düsseldorfer Ausstellungskatalog

⁴⁵⁴ Tipton 2006, S. 80 und Anm. 39, hier: Denk 1998.

⁴⁵⁵ Ebd.

auf die Briefe der Kurfürstinwitwe an Schaesberg hin.⁴⁵⁶ Noch heute befinden sie sich im Gräflich-Schaesberg'schen Archiv in Viersen. Bereits aus dem Jahr 1719, zwei Jahre nach ihrer Rückkehr in die italienische Heimat, existiert ein Brief, in dem von Porträts die Rede ist, die Douven ihr nach Florenz geschickt hatte: im August beauftragt sie den Grafen, Douven für die Bilder 30 Pistolen, 2 Ecus und 27 Sols zu bezahlen (Dok. Nr. 74). Im darauffolgenden Jahr schreibt sie, Douven fordere zu seinem üblichen Lohn, „*a son ordinaire*“, zusätzliche 30 Pistolen für der Kurfürstin „*Portrait en grand*“ (Dok. Nr. 75). Diese Äußerung lässt darauf schließen, dass Douven immer noch ein regelmäßiges Gehalt von der Kurfürstinwitwe erhielt, über dessen Höhe geben die Briefe jedoch keine Auskunft. Auch Douvens Sohn Bartholomäus wurde von ihr bedacht. Er sollte für sie Adriaen van der Werffs Huldigungsbild der Künste an sie und ihren Gemahl kopieren (vergleiche Abb. Nr. 73 und Nr. 108), obwohl sie seine Forderung von 200 Pistolen als überteuert erachtete (Dok. Nr. 76). Im Januar 1721 lässt sie Jan Frans Douven für weitere drei Gemälde entlohnen, insgesamt soll Schaesberg 121 Pistolen an den Maler auszahlen (Dok. Nr. 77). Im Februar schreibt sie, dass die bestellten Gemälde noch nicht eingetroffen seien (Dok. Nr. 78). Erst im Juni scheinen die ersehnten Bilder in Florenz angekommen zu sein und Schaesberg erhält den Auftrag, Douven noch 3 Pistolen, 4 Ecus und 4½ Sols für die restlichen Kosten auszuzahlen (Dok. Nr. 79). Im September des Jahres 1722 berichtet Anna Maria Luisa schließlich, dass das Gemälde vom jungen Douven, also Bartholomäus Douven, angekommen sei (Dok. Nr. 80). Im Oktober lässt sie diesen durch Schaesberg entlohnen, der junge Maler soll 100 Pistolen und zwei Medaillen im Wert von je dreißig Dukaten erhalten, außerdem noch eine andere, größere Medaille. Diese Stücke, die der Hofgoldschmied Johann Zelter anfertigen soll, beschreibt sie genau, sie sollten sie selbst im Witwengewand und den verstorbenen Kurfürsten nebst den üblichen Devisen zeigen (Dok. Nr. 81). Sie legte offenbar großen Wert darauf, dass Vater und Sohn Douven zufriedenstellend bezahlt wurden, denn in einem Brief vom 29. Dezember 1722 schreibt sie: „*Je suis bien aise de contenter Douven*“ (Dok. Nr. 82). Diese Fürsorge der Kurfürstinwitwe für den alten Hofmaler ist bewundernswert und spricht für eine gute Beziehung Douvens zu seiner ehemaligen Herrin. Auch spiegelt sich darin deren Wohlwollen für seine Familie - immerhin war sie noch immer Patin eines seiner Söhne. Zum Zeitpunkt dieser letzten Aufträge war Jan Frans Douven bereits über sechzig und hatte noch fünf Jahre zu leben. Das Porträt Kurfürst Karl Philipps aus dem Jahr 1725 dürfte eines seiner letzten Werke gewesen sein.

⁴⁵⁶ Peters 1988, S. 54 f.

TOD UND VERMÄCHTNIS JAN FRANS DOUVENS

Über die Todesumstände Douvens ist nichts Genaueres bekannt. In den Anmerkungen zur Ausgabe der Rapparini-Handschrift findet sich der Hinweis, der Kölner Sammler Dr. Esch habe festgestellt, dass Douven 1727 in der Remigiuspfarre zu Bonn verstorben sei.⁴⁵⁷ Die Angaben konnten im Rahmen dieser Dissertation bestätigt werden: im „*Ahnenindex der kurkölnischen Residenz-Stadt Bonn*“, den Wilhelm Pauli 2005 herausgab, findet sich der entsprechende Eintrag, in dem der Tod von „*Joan. Franc. Douven, Churff. Cammerath und Hofrath*“ für den 2. November 1727 in St. Remigius verzeichnet ist.⁴⁵⁸ Dass Jan Frans Douven in Bonn verstarb und nicht in Düsseldorf ist wahrscheinlich darin begründet, dass sein Sohn Bartholomäus, der kurkölnischer Hofmaler war, den Vater im Alter versorgte. Ob Bartholomäus Douven in Bonn wohnte oder er den Vater im dortigen Franziskanerkloster nur in Pflege gab bleibt ungeklärt. Leider wurde bisher kein schriftlicher Nachlass gefunden, doch die Spuren der Familie Douven finden sich noch bis ins späte 18. Jahrhundert in Düsseldorf. Das Haus in der Krämerstraße wurde noch mindestens 13 Jahre lang von seinen Kindern bewohnt. Danach jedoch scheint sich die finanzielle Situation der Douvens in Düsseldorf verschlechtert zu haben, denn im September des Jahres 1740 nahmen seine Tochter Anna Elisabeth und sein Schwiegersohn Heinrich Peter Reiners Schulden auf das Haus auf.⁴⁵⁹

Die große Gemäldegalerie, die Douven mit aufgebaut und so lange betreut hatte, blieb vorerst von Karl Philipp unangetastet. Dieser begann zwar, ab dem Jahr 1726 Möbel und Kunstwerke aus dem Düsseldorfer Schloss in die neue Residenz nach Mannheim überführen zu lassen, beschränkte sich aber darauf, nur Gemälde aus den beiden Kabinetten zu entfernen.⁴⁶⁰ Auch sein Nachfolger, Kurfürst Karl Theodor von Pfalz-Sulzbach (1724-1799) beließ die Gemäldesammlung zunächst in Düsseldorf und verbrachte lediglich die Sammlung der Abgüsse von antiken Statuen aus dem Untergeschoss der Galerie nach Mannheim. Im nun leeren Untergeschoss ließ er eine Bibliothek einrichten. Unter Karl Theodor wurde die Gemäldegalerie zum Fokus der Düsseldorfer Kunstakademie. Als ihr Haupt fungierte der Maler Lambert Krahe, der dem 1753 verstorbenen Karsch auf den Posten des Galeriedirektors folgte.⁴⁶¹ Theodor Levin publizierte bereits 1911 ein Schreiben Karl Theodors aus dem

⁴⁵⁷ Kühn-Steinhausen (Hrsg.) 1958, K-A-o 16, S. 15*.

⁴⁵⁸ Pauli 2005, Band 1, S. 300, Eintrag 06099.

⁴⁵⁹ Levin 1911, Teil 3, S. 18, vergleiche: Inventar 1963, Nr. 345.

⁴⁶⁰ Diekert 2009, S. 220.

⁴⁶¹ Quaeitzsch: „Die Düsseldorfer Galerie“ IN: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 2, S. 13 f.

Hauptstaatsarchiv Nordrhein-Westfalen, in dem der Kurfürst Anweisungen bezüglich einer Neuinventarisierung erteilt (Dok. Nr. 83). Der Kurfürst berief den königlich-französischen Direktor Colinze von Paris nach Düsseldorf, um Krahe bei der Restaurierung und Konservierung der Gemälde zu helfen. Hier taucht unverhofft der Name Douven wieder auf: *„Ihr habt dahero nach nur besagten Directeurs Ankunft so gleich vor dessen, und derer seinigen Unterkunft und nötigen Unterhalt zu sorgen, sodann demselben zu obgem. Entzweck den Zugang zu nur ersagten Gemähdn zu verschaffen und mittels Communication mit unserer Hoff-Cammer zu veranlassen, dass unser Hoffc. Dir. Douven eigents bestellt werde, an welchen sich eingangs gemelter Directeur in allen zu diesem Geschäft erforderlichen Benöthigung zu melden, massen solche ged. Douven benebst den Unterhaltungskosten aus denen Cammeral-Mitteln anzuschaffen wissen wird, und da bey dieser Unternehmung nötig sein will, daß ihme Directeur die erstere Verzeichnuss sämtlichen Gemähdn zugestellet (...)*“ Bei dem hier erwähnten Hofkammerdirektor Douven kann es sich nur um Johann Peter Douven (1687-1777) handeln, den Sohn des Malers Jan Frans. Ihm wurde also die finanzielle Aufsicht über das Vorhaben übertragen. Kurfürst Karl Theodor schreibt weiter: *„Nachdem wir auch letzstens resolviret, sämtliche Gemählde mit Aufdruckung unseres Insiegels bezeichnen zu lassen; so habt ihr desfalls ermeltem Douven behörig zu instruiren und auf die Befolgung all dessen nach ewerem Uns bekannten Dienst-Eyffer nicht allein mit Obsicht zu tragen, sondern auch über den Erfolg von Zeit zu Zeit gehorsambsten Bericht abzustatten.*“ Die Sammlung, die Johann Peter Douvens Vater vor Jahren betreut hatte, wurde nun durch das Aufbringen von Stempeln als Besitz des neuen Kurfürsten ausgezeichnet. Dennoch verblieb sie zunächst in Düsseldorf. Erst 1758 wurde sie im Zuge des Siebenjährigen Krieges vor den anrückenden Franzosen nach Mannheim gerettet. Nach dem Friedensschluss von 1763 wurde sie wieder nach Düsseldorf zurückgebracht, obwohl bereits einige Stücke fehlten.⁴⁶² Nun begannen auch Krahe, de Pigage und Mecheln mit ihren Prunkkatalogen der Galerie. Sie bestand nun noch bis 1794, wurde dann erneut vor den Franzosen in Sicherheit gebracht, kehrte ein zweites Mal nach Düsseldorf zurück und wurde schließlich 1806 endgültig nach München verbracht.⁴⁶³ Auf diese Weise gelangten auch viele Gemälde von Jan Frans Douven in die Münchner Museen, wo wir sie noch heute bewundern können.

⁴⁶² Quaeitzsch: „Die Düsseldorfer Galerie“ IN: Baumstark (Hrsg.) 2009, Band 2, S. 14.

⁴⁶³ Ebd., S. 17.

Das Leben und Wirken des Jan Frans Douven gewährt uns einen umfassenden Einblick in das deutsche Hofkünstlertum des 17. Jahrhunderts. Zu Beginn stehen grundlegende Voraussetzungen für den Einstieg in den Hofdienst, die zum einen eine gründliche Ausbildung bei mehreren international erfahrenen Meistern, zum anderen aber auch das frühzeitige Knüpfen von vorteilhaften Beziehungen umfassen. Einmal bei Hofe angestellt setzte er alles daran, sich für den Kurfürsten unentbehrlich zu machen. Hierzu erschloss er sich gleich mehrere Ansatzpunkte, entsprechend seiner persönlichen Fähigkeiten und Kenntnisse. Zunächst sicherte er sich die Position des offiziellen Porträtisten, indem er für den Kurfürsten und seine Gemahlin ein stimmiges Image kreierte und dieses fest mit seinem Personalstil verknüpfte. So wurden seine Porträts zur Visitenkarte für Johann Wilhelm und seinen Hof in Düsseldorf. Douven entwickelte einen persönlichen Stil, der sowohl die internationalen Anforderungen, als auch die speziellen Wünsche seines Fürsten erfüllte. Er bediente den höfischen Porträtkanon so gekonnt, dass er bald auch die dynastischen Verbindungen des Hauses Wittelsbach für sich nutzen konnte und den Sprung auf die internationale Ebene schließlich meisterte. Hier machte er sich auch den Ehrgeiz des Kurfürsten zunutze, eine Kunstsammlung von höchstem Rang aufzubauen. Dabei kam es Douven zugute, dass Johann Wilhelm die niederländische Kunst zum Kern seiner Bestrebungen machte, so konnte Douven erneut mit seinen speziellen Kenntnissen auftrumpfen. Als Kenner der Kunst und des Kunstmarktes in den Niederlanden nahm er den Platz des ersten Beraters in Kunstfragen am Düsseldorfer Hof ein. Die Stellung als Direktor der Galerie krönte schließlich seinen Aufstieg zum Verwalter der Düsseldorfer Hofkunst. Gleichsam sah er sich auch als Repräsentant derselben. Auch wenn seine Kunst nicht im gleichen Maße geschätzt wurde wie die von Adriaen van der Werff, so beanspruchte er doch für sich den Rang des ersten Malers des Kurfürsten, denn er nahm unmittelbar Anteil an dessen Leben und Herrschaft, was der stets abwesende van der Werff von sich nicht behaupten konnte. Douven lebte direkt in der Sphäre des Hofes und arbeitete mit Johann Wilhelm gemeinsam an der Verwirklichung seines größten kulturellen Vermächtnisses. Sein Biograph Arnold Houbraken, sowie der kurpfälzische Hofsekretär Rapparini haben dieses Bild von Jan Frans Douven bis ins 19. Jahrhundert transportiert. Im ehemaligen Bau des Bayerischen Nationalmuseums an der Maximiliansstraße in München befindet sich eine Reihe von Wandbildern des Malers Augustin Palme (1808-1897), die die Geschichte Bayerns und der Wittelsbacher illustrieren. Darunter befindet sich auch eine Darstellung mit dem Titel „*Kurfürst Johann Wilhelm verschönert Düsseldorf und legt daselbst die berühmte Gemäldegalerie an*“ (Abb. Nr. 109). Es zeigt die Entgegennahme neuer Gemälde für die Galerie durch Johann Wilhelm. Palme verlegt die Szene in einen fiktiven Innenraum, der vermutlich das Treppenhaus

des Galeriegebäudes darstellen soll. Im Hintergrund sind der Treppenaufgang und die Eingangstüren zu sehen, sowie einige Skulpturen und bereits aufgehängte Gemälde. In der linken Bildhälfte jedoch erscheinen hinter einem zurückgezogenen Vorhang das Rheinufer und eine Bootsanlegestelle. Im Raum zwischen der Treppe und der Anlegestelle hat sich eine Gruppe von Personen versammelt: ganz Rechts im Vordergrund steht der Johann Wilhelm vor einem Tisch, auf dem ein ausgerollter Plan der Stadt Düsseldorf und eine kleine Statuette des Kurfürsten zu Pferde platziert sind. Er wendet sich um zu einem Mann in vornehmer Reisekleidung, der in der Mitte des Bildes steht. Hinter diesem sind gerade mehrere Arbeiter dabei, Gemälde von einem angelegten Boot in das Treppenhaus zu tragen und sie vorzuzeigen. Der elegante Reisende blickt den Kurfürsten an und weist auf die Gemälde, Johann Wilhelm hingegen weist in Richtung der Galerie, wo die Gemälde aufgehängt werden sollen. Hinter dem Kurfürsten und dem Tisch stehen zwei weitere elegante Männer, die das Geschehen beobachten. Im dritten Band von Karl von Spruners Beschreibungen der Wandgemälde aus dem Jahr (1868) findet sich folgende Erläuterung: *„Der Kurfürst in der Mitte, mit seiner charakteristischen großen Unterlippe, vor ihm van Douven und hinter ihm van der Werff sind Porträts. Ebenso der neben diesem rechts stehende Chevalier Grupello (...)“*.⁴⁶⁴ Der vornehm gekleidete Reisende, der dem Kurfürsten die mitgebrachten Bilder zeigen lässt, ist demnach niemand anders als Jan Frans Douven, der gerade von einer seiner Einkaufsreisen zurückkehrt. Der Kurfürst und seine Hofkünstler begutachten die Neuerwerbungen und Johann Wilhelm gibt Anweisung, die Gemälde in der Galerie auszustellen. Somit hat der Maler Palme Douven ebenso ein Denkmal gesetzt, wie dem Kurfürsten, indem er ihn als *den* Beschaffer von hochwertiger Kunst am kurfürstlichen Hof darstellt. Dieses Bild wird dem vielseitigen Douven in vielerlei Hinsicht gerecht und es entspricht der heutigen Auffassung der Fachwelt. Doch die Dissertation hat auch gezeigt, dass Jan Frans Douven ebenso ein geschickter Selbstdarsteller war. Das Schaffen des eigenen Images, sowohl in der Kunstwelt, als auch im Privaten, gehörte zum Kofkünstlertum im 17. Jahrhundert fest dazu. Douven nutzte das Netzwerk seines Fürsten und auch seine eigenen Kontakte, um sich einen Platz in der Kunstgeschichtsschreibung zu erstreiten. Obwohl man ihn heute außerhalb von Düsseldorf, Mannheim oder Heidelberg kaum mehr kennt, so hat er doch in seiner eigenen Epoche bedeutende Spuren hinterlassen, sowohl als Künstler als auch als Mitgestalter einer der bedeutendsten Kunstsammlungen Europas. Sein Platz in der Kunstwissenschaft sei ihm hiermit, so ist zu hoffen, auch für die Zukunft gesichert.

⁴⁶⁴ Von Spruner 1868, Nr. 98, S. 83-85.

ZUSAMMENFASSUNG

Sowohl das künstlerische Schaffen als auch der berufliche Werdegang Jan Frans Douvens spiegeln das bestimmende Prinzip fürstlicher Hofkunst wieder: die Kunst und das Künstlertum als sichtbarer Ausdruck einer von Frieden, Wohlstand und kultivierter Bildung bestimmten Herrschaft. Sowohl als fassbarer Gegenstand, als auch als geistiges Konzept ist die höfische Kunst ein Medium einerseits zur Sichtbarmachung des universellen Prinzips fürstlicher Herrschaft an sich und andererseits der individuellen Herrschaft des jeweiligen Fürsten. Diese Rolle bestimmte auch das Leben und den Arbeitsalltag Jan Frans Douvens. Sein künstlerisches Schaffen diente fast ausschließlich der Arbeit am öffentlichen Image Johann Wilhelms. Dies bedeutete für ihn bei weitem nicht immer die Verwirklichung eigener kreativer Impulse oder eine freie künstlerische Entwicklung. Das romantische Bild des Appelles auf dem Musenberg musste oft genug hinter dem praktischen propagandistischen Wert der Kunst zurückstehen, denn die Aufgabe des Porträtisten war mit einem strengen ikonografischen Reglement verbunden, und die höfischen Bildnisse waren alles andere als Kunst um ihrer selbst willen. Vielmehr lag die künstlerische Leistung Douvens und anderer Künstler in seiner Position darin, den schwierigen Spagat zwischen internationalem Wettbewerb und regionaler bzw. lokaler Identitätsbildung zu bewältigen. Die Bildnisse Johann Wilhelms durften denen anderer europäischer Fürsten nicht nachstehen, mussten aber zugleich die am kurpfälzischen Hof bestehende Kunsttradition berücksichtigen. Zudem mussten Douvens Werke stets die Brücke zwischen der faktisch begrenzten politischen Macht des Kurfürsten und dem theoretischen Idealbild eines universellen Herrschaftsprinzips schlagen. Die individuellen Merkmale von Johann Wilhelms Herrschaft mussten seine Gemälde ebenso zum Ausdruck bringen, wie seinen Anspruch auf Gleichstellung mit den Fürsten Europas, wenn nicht gar mit den Souveränen seiner Zeit. Hinzu kam der Gegensatz eines hohen philosophischen Anspruchs an das höfische Kunstschaffen und der Notwendigkeit einer ‚Massenproduktion‘ für die vielfältigen Aufgaben des Hofes. Das Bild des Fürsten als ehrenvollste und höchste Aufgabe des Porträtisten bedeutete für Douven zwar Prestige, aber auch ganz profane ‚Öffentlichkeitsarbeit‘, ähnlich wie sie heute im modernen (politischen) Marketing erfolgt.

Trotz des umfassenden inhaltlichen und formalen Reglements bot die Arbeit in den Diensten des Kurfürsten Douven innerhalb ihrer Grenzen auch Möglichkeiten, seine Kunst zumindest in technischer Hinsicht weiterzuentwickeln. Der Zugang zu internationalen Sammlungen und der Austausch mit anderen Künstlern waren wohl für niemanden in so großem Maße möglich, wie

für die Hofkünstler. Douvens fast permanente Reisen in den Diensten des Fürsten belegen auf anschauliche Weise die Vernetzung der europäischen Höfe und der höfischen Künstler. Das diplomatische und dynastische Netz ihrer Auftraggeber wurde idealerweise durch die persönlichen und oft familiären Verbindungen der Künstler selbst ergänzt, wie es auch bei Douven der Fall war. Dass er als Hofmaler auch zum Kunstagenten wurde, scheint mehrere Gründe gehabt zu haben; seine persönlichen Verbindungen in die Niederlande, seine Ortskundigkeit und seine Kenntnis der regionalen Gepflogenheiten waren sicherlich einige davon. Entscheidend waren aber letztlich seine Kennerschaft der niederländischen Kunst und sein großes Verständnis für die Ansprüche Johann Wilhelms. Um die Gemäldesammlung aufzubauen, musste ein Agent entsandt werden, der es verstand, die Gegebenheiten des Kunstmarktes mit den Wünschen des Fürsten in Einklang zu bringen. Jan Frans Douven, der sowohl den Kunstgeschmack Johann Wilhelms als auch die Kunsttradition der Fürsten des Hauses Pfalz-Neuburg durch seine Arbeit als Hofmaler in jedem Detail kannte, war für diese Aufgabe geradezu prädestiniert. Zudem hatte er als ständig am Hof ansässiger Künstler die Planung und die Erbauung des Galeriegebäudes aus erster Hand mitverfolgt und kannte die örtlichen Gegebenheiten wie kein anderer. So erscheint es nur logisch, dass sich aus seiner Tätigkeit als Hofmaler auch die Tätigkeit als Kunstagent ergab.

Wiederum folgerichtig war auch seine Ernennung zum Galeriedirektor. Wie auch für viele seiner Kollegen an anderen Höfen entstand aus der Kerntätigkeit des Kunstschaffens heraus ein Arbeitsspektrum, das die herrschaftliche Imagepflege auf weit größere Bereiche ausdehnte, als es das Porträtieren des Fürsten und seiner Familie zunächst verlangte. Hiervon ausgehend, erweiterte Douven seine Tätigkeit schließlich auch auf die Gestaltung der Bühne für die Repräsentation des Kurfürsten. In dieser Ausweitung des Aufgabenspektrums des Hofkünstlers manifestieren sich gleichsam die drei wichtigsten Säulen der mittels Kunst erfolgenden höfischen Repräsentation: die Produktion, das Sammeln und das Ausstellen von repräsentativer Kunst. Das System ist erst voll funktionsfähig, wenn diese drei Aspekte gegeben sind. Um sie jedoch effektiv miteinander zu verknüpfen und eine gewisse Kontinuität bezüglich der Qualität und ein harmonisches Gesamtkonzept zu gewährleisten, war es notwendig, dass einzelne Personen in allen drei Bereichen gleichzeitig aktiv waren. Douvens Werdegang steht exemplarisch für eine solche Verknüpfung von Tätigkeitsfeldern im Dienste eines umfassenden und effektiven Repräsentationsapparates, der von der kleinteiligen Ikonografie des fürstlichen Porträts bis hin zur zweckmäßig zusammengestellten arrangierten Gemäldesammlung reichte. Selbst Douvens eigenes Privatleben wurde zum Teil dieses Apparates, denn Hofkünstler zu sein bedeutete auch, ein Produkt der jeweiligen Herrschaft zu sein. Denn diese manifestierte sich

nicht nur im einzelnen Kunstwerk, sondern auch in der Person des Hofkünstlers an sich. Seine Beziehung zu seinem Herrn und seine Position innerhalb des höfischen Sozialgefüges lassen ihn ebenso zu einer Verkörperung der Kunstpolitik des Fürsten werden. Als geachtetes und bisweilen hoch geschätztes Mitglied des Hofstaats war er ein lebender Beweis für das ausgeprägte Interesse seines Herrn an der Kunstproduktion und Kunstsammlung. Die Gemeinschaft der Hofkünstler, ihre Nähe zum Fürsten und der von ihrem Protektor offen geförderte Wettstreit untereinander dienten dazu, das Bild des Herrschers als eine intellektuell und materiell überlegene Persönlichkeit und als Schutzherr der Künste an die Öffentlichkeit zu tragen. Die Existenz des gebildeten Hofkünstlers und sein Schaffen sollten letztlich als Verdienst des Fürsten reklamiert werden, denn er allein schuf die Bedingungen dafür. Offen demonstrierte Fürsorge für die Person und die Familie des Künstlers gehörten somit fest zum Prinzip, ebenso wie die entsprechenden Dankbarkeits- und Treuebekundungen seitens des geförderten Künstlers.

Hofkünstler wie Douven, denen es vergönnt war, ihren Herrn beinahe sein ganzes Leben lang zu begleiten und die das Glück hatten, an einen Hof gebunden zu sein, der trotz stattfindender Kriege meist florierte, konnten es dank dieses Systems zu Wohlstand und Anerkennung bringen. Sie wurden zu unentbehrlichen Fachkräften und gleichermaßen zur Verkörperung eines idealen Prinzips kultivierter Fürstenherrschaft. Denn ihr Berufsstand war das Ergebnis von materiellem Wohlstand und dem Willen zu kulturellen Leistungen. Beides galt als Merkmal einer guten Herrschaft, die sich nicht ausschließlich auf kriegerisches Handeln gründete, sondern deren Ziel der Frieden und die Blüte der Zivilisation waren.

DOKUMENTSAMMLUNG

Die hier aufgeführten Dokumente sind in chronologischer Abfolge, teils vollständig, teils in Auszügen wiedergegeben, je nach Relevanz des Inhaltes für die Dissertation. Wenn es sich um bereits publizierte Texte handelt, erfolgt die Angabe zur Publikation. Wenn das jeweilige Dokument zwar in einer Publikation inhaltsgemäß wiedergegeben, sein Text jedoch nicht zitiert wurde, erscheint der Vermerk „angegeben bei ...“. Wenn es sich um bisher unpublizierte Dokumente handelt, oder ein publizierter Text durch eine Revision des Originaldokumentes ergänzt wurde, erscheint der Vermerk „Transskript der Autorin“.

Abkürzungen

<i>NRW HaStA</i>	Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Hauptstaatsarchiv Düsseldorf
<i>StdA Düss.</i>	Stadtarchiv Düsseldorf
<i>BayHaStA Mün.</i>	Bayerisches Hauptstaatsarchiv München
<i>HessHaStA Wies.</i>	Hessisches Hauptstaatsarchiv Wiesbaden
o. A.	Ohne Archivangaben (bei der Publikation des Dokumentes wurden keine Angaben zum Aufbewahrungsort gemacht und konnten auch nicht nachrecherchiert werden)
o. Sig.	Ohne Signatur (bei der Publikation des Dokumentes wurden zwar Angaben zum Aufbewahrungsort gemacht, jedoch keine Archivsignatur vermerkt)

Zeichen

- (...) Auslassung von Textpassagen
- # im Originaldokument unleserlicher Buchstabe
- (?) im Originaldokument unleserliches Wort

DOK. NR. 1

Biographische Notiz von Jan Frans Douven

Ohne Datum

NRW HaStA Düss., Jülich-Berg, Hofrat, BVII 128

Blatt 12

Transskript der Autorin

Notitie, wie ich Jean Francois Douven im Jaer 1670 aus die dritte school comment zu Ruremonde, noch omtrint ein jear zu Wel beij meinj Heer om gewesen dach nacher hadt meine motter mir nach Maeseijkh geschickt beij meinen groot vatter om die apotheker konst zu lernen allein selbe nach verbleijb von ein vierendeil Jaers, wederom ausgescheyden verlangent die schilder const zu lernen (*am Rand: 1673*), sos bin nocher Lüttig beij einen meister gabriel lambertin voor zweij jaer in die leer gedaen worden und veraecordert woorden voor 15 pataerns selben in die zweij jaer zu geben. mein logement und kost in ein ander haus moesse bezaelen, und allees zusammen hadt ongefer gekost 120 pataerns. nach die zweij jaer bin wiederom nach Ruremonde kommen (*am Rand: 1675*) beij meinen neve christophorus puijlink om ferners beij selben zu lernen welcher mir dan geleich seenen disch gegeben , beij selben blieben 3 jaer (*am Rand: bis 78*), das letzte hadt selber mir 25 pataerns zoegegeb, daernacher bin commen beij den Heere President in Ruremonde dellano, voor selben habe ich 3 jaer geschildert (*am Rand: bis 1681, Vermerk am Rand: auch voor meine Elteren dorg Selbendt Heere des capittel zur restitution gezwongen, das noch euber 100 pataerns become habe.*) entwi#ten soo bin, dorgh das Portretgen Porträt von pater mareue d'aviano nocher dußeldorff von den hertzog beschrib woorden 1682 und aenselbe hoff ein halb jaer verbliben, fernres beij den Heere dellano Nocher Brussel mich begeben weijlen an selben noch engagert waer, ein halb jaer dae nae bin mit meinen Broeder Barthol noch hollant maschert und noch in Breda ongefer ein halb jaer auffgehalt, von dannen wiederom euber Ruremonde nocher dußeldorff commen 1683 beij Ihro deuch. Hertzogs Jan Wilhelm und verbliben.

Ich habe in Ruremonde bezaelt omtrint de 70 Ri## aen de orselinen welche meine stieffvatter aen selbe schuldigh waer, noch 100 habe euber die hondert und dreißigh 130 permissie Rend: verlooren door das proces wehs meine motter mit die Kirch Meister von Well gehaebt hat.

Noch 100 habe meinen Broeder Andreas. Noch deme ehr auch die dritte school hadt ausgestudert, die schilderkonst soo verre gelert das ehr dorgh die welt haet commen connen, von delyets meine Broeder Gerhardus es auch soo weit gebracht das auch eer l## hadt bestaen commen.

Vermerk 1 am Rand: Meene S(ch)wester Knops is im jaer 16 bej mir comen und selbe wie sy hadt heyrat halte mit (?) Rubens, dach gegeben, daernacher noch eine zeyt lanch zusammen bey ons behalten, ferners meen bestes gedaen daes ehr Hoffdoctor is woorden, voor und nae em gelt gelent, kosts getaen; auch gemacht, das ehr gehalt becommen hadt vom hove. ferners is meine motter ihm jaer 17 beij mir comen, die selbe onderhaldte bis aen ihr eynd 1720, und honorabel begraben laessen.

DOK. NR. 2

Biographische Notiz von Jan Frans Douven

28. August 1675

NRW HaStA Düss., Jülich-Berg, Hofrat, BVII 128

Blatt 11

Transskript der Autorin

1675 28 August

In de school	1666
Aus die school	1670
Ein jaer ob well	1671
Nocher Lüttig comen	1673
Von Lüttig	1675
dreij jaer beij Puijtlick	1678 – August
dreij jaer beij President	1681

und nach 1682 das erste mael noche dußeldorff comen, das zweijte mael 1683

1684 geheijraet

1686 noche Wien daes erste mael

1687 wiederhomcomme

1688 nocher Heydelberg, noch selbe jaer nocher wien mit meene frouw

1689 nocher Neuiborg und Auxbourg, noch selbe jaer wederom nocher Dußeldorff

DOK. NR. 3

*Anweisung der Hofkammer des Herzogs Johann Wilhelm aus Benrath
an den Landrentmeister von Jülich-Berg in Düsseldorf, Johann Heinrich Meer
5. September 1684
NRW HaStA Düss., Jülich-Berg II, 4073, fol. 5
Publiziert bei Tipton 2006, Q12, S. 202*

Serenissimo,

Nachdem Ihre Churf. Drtl. Dem Mahler Douven das wöchentliche Kostgeld oder anderthalb Reichsthaler anstatt der sonst bey dero Hofstatt genossener Taffel in Gnaden bewilliget und zugelegt, alß wirt hoechstgedachter Jülich-Bergischer Lantrentmeister hiermit anbefohlen, dem Douven hinfüro die ihme zugelegte anderthalb reichsthaler wöchentlich a dato anzurechnen, krafft dieses zu entrichten und mit beharrlichem Gutschein gehörigen Orts nachzuweisen.
Gegebn Benrat, den 5. Septembris 1684, Johann Wilhelm.

DOK. NR. 4

*Herzog Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an den Residenten Rougemont in Brüssel
18. Dezember 1684
BayHStA Mün., Kasten blau, 69/5
Publiziert bei Levin 1906, Teil 2, S. 223*

Ahn Rougemont etc.,

Unß hat zwaren Unßer Hoff Mahler Douven daßjenig, waß Ihr Ihme wegen Ueberlassung einiger Stück Gemähl, so bey dahigem Praesidenten vorhanden überschrieben, zu rechter Zeit mit mehrern underthenigst vorgebracht, daß aber derselb darauff unsere Antwort Euch bißdahin nit zurückgeschrieben, daran hat derselb keine Schuld, sondern ist Ursach, daß wegen anderer unß vorgefallenen wichtigen Affairen die Sach in Vergeß gerathen; und gleich wie dan zu endt negstkunftigen Monaths Janiarj die nötighen Gelder für gedachte Schildereyen übermachen laßen werde, richtung hinwieder zu bedeuten, der zuversicht, derselb damit vergnügt sein und biß daran bemelte Schildereyen in gutem Verwahrsamb halten laßen werde, sowie Euch also gnedigst vermelden wolle undt seindt Euch zu Gnad geneigt,
Ser.mus missit et subsripsit.

DOK. NR. 5

*Adam Glewelius von Geich, Kammerdiener der regierenden Kaiserin aus Wien
an Kurprinz Johann Wilhelm in Düsseldorf*

24. Oktober 1686

NRW HaStA Düss., Jülich-Berg II, 4074, fol. 7

Publiziert bei Levin 1911, Teil 3, S. 16

Euer hochfürstliche Durchlaucht gnedigstes Schreiben de dato 9. Octobris habe ich underthenigst empfangen. Anlangent Euer Durchlaucht CammerMahler Douven werde ich mit der notturft ad 100 fl. Nach gnedigstem Befelch zu seiner von hier (Wien) Abreiß befürdern. Gestern hat er eine Arbeith von 2 kleinen Contrefait von Ihro Majestät de novo bekhomen, so ist auch bis dato ihro May. Der Kayserin und Kaysers Contrefait nit fertig. Ursachen weilen es keine Zeit geben, daß Ihro Mayestät die Zeit zum Sitzen allergnedigst hergeben, weil aber der Churfürst und die Churfürstin in Bayern den 22. Dieses abgereist, verhoffen daß der Maler sein Intent underthenigst erlangen würdt (...).

Wien, den 24. Octobris 1686,

Ewer hochfürdtlichen Durchlaucht

underthenigst gehorsambster,

Adam Glewelius von Geich

DOK. NR. 6

Kurprinz Johann Wilhelm aus Bensberg

an Adam Glewelius von Geich, Kammerdiener der regierenden Kaiserin in Wien

10. November 1686

NRW HaStA Düss., Jülich-Berg II, 4074, fol. 6

Publiziert bei Levin 1911, Teil 3, S. 16

Unserem etc. zu fernerer gnedigstem angenehmen Gefallen seint uns Ewer underthenigste Berichte vom 3., 24., 27. Und 29. passato gereicht. Verbleiben deren Continuation weiters gewertig unf Euch andessen mit beharrlichen Gnaden wohl beygethan,

Bensberg, den 10. Novembris 1686, Johann Wilhelm, Kurprinz.

Additio Serenissimi:

Wann es möglich wehre, so sehete ich gerne, daß der Douven balt expediert würde, nicht weniger auch wehre mier hertzlich lieb, wann ich die allergnedigste, sowohl regierende als verwittibte Herrschaften sambt der jungen Herrschaften in Wachs possiert haben könnte, was die kosten werden, habt Ihr mir alsdann zu berichtet, wann sie fertig sein werden, damit ich alsdann wegen der richtigen Bezahlung Anstalt machen könnte (...).

DOK. NR. 7

*Kaiserin Eleonora Magdalena aus Wien
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf
1. Februar 1691
München, BayHStA, Kasten blau, 4476
Publiziert bei Tipton 2006, Q 23, S. 204*

(...) Wegen der Bilder werden Ihre Mayestät dem Strubel gern erlauben, bitt wan der Douven kembt, ihn her zu schicken, die Königin in Spanien verlangt all unsere Conterfet von ihm zu haben; ich hoffe, er bringt mihr meine Conterfet wider mit, die er von hier wieder mitgenommen hatt (...).

DOK. NR. 8

*Kaiserin Eleonora Magdalena aus Wien
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf
18. März 1691
BayHStA Mün., Kasten blau 44/6
Publiziert bei Tipton 2006, Q 25, S. 204*

(...) sie (die Schwester in Madrid) verlangt auch so sehr die Conterfet, so sehr sie den Douven mit Verlangen erwarten. Er hatt mihr auch meiner wider mit genommen, hoff er wirt mir sie fertig mitbringen (...).

DOK. NR. 9

*Kaiserin Eleonora Magdalena aus Ebersdorf
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf
7. April 1691
BayHStA Mün., Kasten blau 44/6
Publiziert bei Tipton 2006, Q 29, S. 205*

(...) den Douven betreffend, so hett ich diese conterfet, die er hier hatt gehabt, alle gern in Brust Stücke (...).

DOK. NR. 10

*Jan Frans Douven aus Den Haag
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf
20. April 1693
Stadtmuseum Düsseldorf, Inv.-Nr. ZV 7764-2
Publiziert bei Tipton 2006, Q 49, S. 209*

Monseigneur,

Les tableaux que Vostre Altesse Electorale at plu d' acheter sont desia empacté une partie, et j'ai de la peine pour tirer quelqu'un de la main de Plongeron qu'est charme detrois comme d'une belle fille, pour le tableaux de Rubbens et breugel, qui represent la Flore (verso) l'on luy present ici 1100 Uscus. C'est une piece pour se charmer vrayement, ne croy d'estre plus charmant peinture dans l'Europe. J'ai encore tire de la main du prenommé un tableaux de Honthorst mais l'on dire plus tost du malieur de Guido Reno, representune Nimphe avec une Satyr ce caessant, cette tableaux est si plaisant a voire que le plus svere en doit rire et ce mettre en bon humeur. Encore j'apport un joly petit tableaux de Brouwer, que Plongeron at achetté d'un prix civil, et comme il est necessaire, que Vostre Altesse Electorale ait dans sa gallerie de tout sorte des maistres renommées il m'at dit qu'il allez escrier à Son amy de Belveaux à Liège, qui at un très beaux portraict (sic!) de Duffet égal à titian de l'envoyer à Dusseldorff.

Je m'acquittaray plus outr de tout les commissions que Votre Altesse Electorale m'at plu charger et d'estre avec le plus profound respect,

Monseigneur,

Votre Altesse Electorale

Le tres humble et plus obeissant Serviteur,

Fr. Douven

La Haye, den 20. April 1693

DOK. NR. 11

Kurfürstin Anna Maria Luisa in Düsseldorf

28. November 1693

StdA Düss., o. Sig.

Angegeben bei Wolf 2015, Bd. 1, S. 183, Nr. 50

Anweisung von 110 Rtl. Permissee an Hofmaler Douven für 10 vergoldete ovale Porträtrahmen, die in Brüssel für die Kurfürstin angefertigt wurden.

Douven quittiert den Empfang am selben Tag.

DOK. NR. 12

Kurfürstin Anna Maria Luisa in Düsseldorf

4. Dezember 1693

StdA Düss., o. Sig.

Angegeben bei Wolf 2015, Bd. 1, S. 163, Nr. 63

Anweisung von 13 Rtl. 5 Sn. In holländischem Geld. An Hofmaler Douven auf dessen Rechnung über die für die Kurfürstin in Holland bestellten und im Juni 1693 gelieferten „indianse wigelers“, nämlich 3 der schönsten Federstücke à 9 Gld. (insgesamt 27 Gld.) noch ein schlechteres (6 Gld.) sowie Schachtel und Zoll (1 Gld.).

Douven quittiert am 9. Januar 1694.

DOK. NR. 13

Kurfürstin Anna Maria Luisa in Düsseldorf

22. September 1694

StdA Düss., o. Sig.

Angegeben bei Wolf 2015, Bd. 1, S. 163, Nr. 63

Anweisung von 10 Rtl. 55 Sbr. An Hofmaler Douven als Ersatz für die noch nicht gezahlte Fracht der von ihm für die Kurfürstin in Brüssel bestellten und gelieferten 10 ovalen Porträtrahmen, die mit 110 Rtl. Erstattet wurden, und zwar 1 Verschlag (1 Rtl. 6 Sbr.), Verpackung (1 Rtl. 8 Sbr.), Fracht von Brüssel über Antwerpen nach Düsseldorf (7 Rtl. 15 Sbr.), zusammen 9 Rtl. 29 Sbr. Permissee = 10 rtl. 55 Sbr.

Douven quittiert am selben Tag.

DOK. NR. 14

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an François Columbanus de Berenhove, Resident in Brüssel
17. Dezember 1694
BayHStA Mün., Kasten blau 45/2
Publiziert bei Tipton 2006, Q 77, S. 214*

(...) Comme nous faisons passer au sujet de certains nos besoins le porteur de cette, nostre Homme de Chambre, Jean Francois Douven vers Bruxelles, parmy quoy il pourroit ester necessite de votre assistance, ou bonne adresse, ainsy nous vous on avons voulu advertir, et la telle fin, qu'en tout cas, vous l'assistiez lui aller a la main (...).

DOK. NR. 15

*François Columbanus de Berenhoven, Resident in Brüssel
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf
3. Januar 1695
BayHStA Mün., Kasten blau, 45/2
Publiziert bei Tipton 2006, Q 78, S. 215*

Ser.me Prince, Monseigneur,

(...) Je seray tres exact, Monseigneur, d' assister (...) en toute chose du service de V. A. E. que me proposera l'homme de chambre Jean Francois Douven conformement V. A. E. est servie de me le commander par l'honneur de sa letter Electorale du 17. Decembre dernier

Monseigneur,

De V. A. E.

Le très humble, et très fidel serviteur

F. Columbanus

Bruxelles, 3 de Janvier 1695

DOK. NR. 16

*Quittung des Jan Frans Douven für die Hofkammer in Düsseldorf
31. März 1696
BayHStA Mün., Kasten blau, 83/2
Angegeben bei Levin 1911, Teil 3, S. 11*

Über 355 Guld. 56 ¼ Kr. In dänischem Gelde, die ihm vom Kammer-Kanzlei-Registrator Obenberger ausgezahlt worden sind.

DOK. NR. 17

Quittung des Jan Frans Douven für die Hofkammer in Düsseldorf

April 1696

BayHStA Mün., Kasten blau, 83/2, fol. 1 und 2

Publiziert bei Levin 1911, Teil 3, S. 11

Zue der mir gdst. anbefohlener Raiß naher Coppenhagen für mich und den Kays. Mahler H. Schonjans, nebenst denen mir zuegestellten 355 fl. 56 ¼ kr. Dänischen Gelts an Raißgelt, worüber a parte quittiert.

Dusseldorf, 2. April 1696.

DOK. NR. 18

Jan Frans Douven aus Frankfurt am Main

an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf

10. April 1696

BayHStA Mün., Kasten blau, 83/2

Publiziert bei Levin 1911, Teil 3, S. 12

(...) En arrivant icy le 8ème vers le soir je n'ay manqué, selon le Serenissime commendement de V.A.E. de m'informer chez le Baron de Degenvelt touschand le tableaux qu'estoit parties le jour precedente, accompagné de l'homme de Chambre Bäumen. Hier j'ay fait une revue ches les principales amateurs icy, mais rien trouvé qui soit extraordinaire, et ce qui vaut cent ducat, il ne demandent quatre cent. "Le Banquet des Dieux" de Poelenborgh n'est pas comme l'on m'avoit fait croire, je ne changerà "la Nativité" de Votre Altesse Electorale contre le mesme, l'on demande mille escuis et encore par grace, quelque fois ce trouveroit cy ou là encore quelque belle piece, mais le temps ne me permette presentement d'y pouvoir charger; l'on m'at parlé avec bien d'estime et reputation de la piece de Rottenhammer, tellement, que je ne doute ce sera un tableaux très rare et digne pour prendre place dans le premier cabinet de Votre Altesse Electorale puis que Van Balen et Rottenhammer s'accompaignent bien ensemble, si le fond est de Brueghel, je suis sure que cette pice sera la plus belle et capital don't j'ay entendu parler; je sius esté chez le peintre en Emaille, Monsieur Boy, lequel est resolu de venire faire la portrait de Vostre Altesse Electorale, il at presentement entre les mains celui de Son Altesse S. le prince Charles, je tascheray en mon retour en passant icy de luy mener avec moy si Votre Altesse Electorale le commande. Demain nous poursuivront nostre voyage et tascheront en quinze jours d'estre au lieux destine. J'ay encore parlé au reverend Père de Wiser de quelque choix necessaire, ne doute on luy aura soing. Schoonians ne manque de s'offrir dans la haute et

serenissime grace de Voste Altesse Electorale pour se consacrer avec moy dans le plus profound respect imaginable

De Vostre Altesse Electorale

Le très humble, très obeyissant et rès respectueux Serviteur,

Fr. Douven

Francfort, le 10ème Avril 1696

DOK. NR. 19

*Jan Frans Douven aus Kassel
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf
15. April 1696
BayHstA Mün., Kasten blau, 83/2
Publiziert bei Levin 1911, Teil 3, S. 12, f.*

Hoghgeerter Heer,

nach deme mir gelucklich gisteren avont alhie in goeder disposition aenkommen sein und diesen mittag fernes onse reys auf Hambourg voortsetzten und in 6 a 7 dagh aldort verhoffentlich sein, soo en kann niht onderlaessen von sollighes verstäen zu geben auf das, ferners allee Brief, ond gnadichste bevellighen auf Copenhaven euberschickt werden, auch mit Eersten aldort wissen meugen, wie das mer ons zu verhalten haben wan das bewoste Contrafeyt ververdighet seye, ob mer sollighes per postam euberschicken sullen oder wie daerinne zu verhalten, auch ferners instruction, alwoe mer in zu Ruck konneft ons aengeben werden, sampt die beheurighe recommandation. Ferners verlanght den Heer Schoonians onderdänichts zu wissen ob ehr nach volzoogene gnadighste arbeyt oder Contrafeyten seine ruckreyse wederom mit mer nocher Duseldorff, oder richt dorgt nocher Wien voortsetzen meughe, welche lest ihme wol das liebste wäre, allein wirt dogh ihro Churfurstl. Deuld. Gnädighsten bevelligh onderdahnighst nachommen. Recommendere den Herren die brieff welche meine Frouw ihme wirt zu schicken, wie auch die meinighen aen selbe: das wol mogen behandighet werden (...)

In einem Postskript wird eine Empfehlung des Schoonjans von Douven hinzugefügt, ein zweites Postskript wünscht dem Kurfürsten zum Osterfest Glück und entschuldigt, dass er wegen der Kürze der Zeit demselben nicht Bericht erstattet habe.

DOK. NR. 20

*Jan Frans Douven aus Hamburg
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf
20. April 1696
BayHstA Mün., Kasten blau, 83/2
Teilweise publiziert bei Levin 1911, Teil 3, S. 13
Transskript der Autorin*

Hoghgeerter Heer,

Verhoffentlich soo wirt mein Schreiben aus Cassel von den 15 deses wol eingelauffen sein, Gisteren abent soo seint mer godt lob gelucklich alhie aencommen, ond werden morgen nachmittag auf die post wiederumb wegs, soo der wint es nicht verhindert gegen tocommenden donnerstags in Coppenhaven sein. alhie habe keine brief gevonde. Der General leutenant Grave von Velen ist auch, wie op die Keyserliche post verstanden, acht dagh gelitter von hie abgereyst, onderdessen soo habe ich ebenfals mit den Keyserlich post meistre alhie geredet und erreight, das er meine brieff, und es geenighe was ich aen ihme adressirte, solle in obacht nehmen, und mer nicht anders ausgegeben als Ihro Churfüstl. deucht. Cammerdiener. Auch bei Zeit so keijne pas zu zeijgen genoeticht gewesen, und auch onsera naemen verendert gehabt. Ferners wirt man ons nicht mehr abfragen, wer das mer sein. verhoffe das mer zu Coppenhave brief become werde. ob alles beij es alte verbleijbet, anders soo werde voortvaere. Es seihe der Heer wolle mer zu wisse doen soobalt Ihre Eccelens der Heer hoffcanceller aencomme ist. auch wolle beobachte es geenighe was in meine voorighs berichtet habe. bitte dernal, onse onderdänichste und gehoorsaemste Empfelung aen Ihro Churfüstliche deutl: mit hoghste respect zu offrieren. der Heer Schoonians laasset sigh nebs mer den Heere gaer freuntlich empfele. Gelaube das seine liebste auch balt zu Wien seen wirt. recommandere desen beij gelangen aen meine Frouw werde ferners alle meine brieff aende Heere Postmeister Holtzweijler adresse onder sein Couvert. das geenighe Schreijbe welch ich a Caschet Volante, voor de Generael Grave von Velen habe mitgenomme, werde wederom en meine zu Rückkonneft einlebren. soo man ferners ein schreijben aen den Keijserliche postmeister liesse abgehn wäre nicht unräthlich, soo mer düncket, allein, wegens die Contrafeyten soo man selbe durgh die post solle euberlauffen laessen, dan er hadt sigh daemit etwas beswaert gefonden. laesse dieses aen Ihro Churfüstliche deutl: gnadigh bevelgs und gotddunichs:berouwe, onderdesse verbleijbe

Meinen Hoghgeerte Herre
Hambourgh de 20 Aprilis 1696

onderdanighster und (?) Diener allerzeit
J. F: Douven

DOK. NR. 21

*Jan Frans Douven aus Kopenhagen
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf*

28. April 1696

BayHstA Mün., Kasten blau, 83/2

Teilweise publiziert bei Levin 1911, Teil 3, S. 13

Transskript der Autorin

Hoghgeerter Heer,

En zweijfele nicht, oft meine voorighen von de 20. dieses, aus Hambourg wirt wol eingelauffen sein. laesse hie mit wissen als das mer voorgistere glücklich alhir in Coppenhagen aen commen sein, kan noch bei jetzo anders nicht aen Ihro Churfürstliche Deuthl: referiren. mit nechsten post werde aen meine Schuldighkeijt nicht manquire. den geenighe waer aen onse adresse gewesen ist, is nicht hier gewesen aber disen abend wirt wiederom commen, bitte de Heer wolle von Herre Schoonians wegen, als auch von mer onse onderdanighte en gehooramste respect offere ferners bin des Herre nebens des Herre Schoonians auf es freuntlichste gegrüssend und recommandiere dieses eingeslaegen aen meine frouw. onderdesse verbleijbe nechste die Empfelung des allerhog## und

Verbleibe

Mein hoghgeerter Heer.

De 28 Aprilis

1696

onderdanights und
dienstbereitwilligster
Diener

F: Douven

DOK. NR. 22

*Jan Frans Douven aus Kopenhagen
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf
ohne Datum, wohl April 1696
BayHstA Mün., Kasten blau, 83/2
Teilweise publiziert bei Levin 1911, Teil 3, S. 13
Transskript der Autorin*

Hoghgeerter Heer und Freundt,

berhoffe meine voorighe brieff erden allee wol aenkommen sein, recommandiere desen gleich aen Ihro Churfürstlh. Deuth. zu gebe.

fernere Eersuche den Herren ganz freuntlich ein weenigs zu vernimmen woe aen das es feelet das ich keine einsighe brieff von meine frouw enbecomme, vielleih daes man selbe auffhalte, Sollighes aber smertzet mich, und man kann wol einen mettel finden om selbe mer zoe te schicken, sonder das man eenighe argwol sal (= ohne Argwohn zu erregen) und auch allhie is die sagh nicht geheim, dan was aen hove geschicht, weis alle man. Man kann meine Brieff allee Zeit schicken aen den Keyserlichen post meisteren zu Hambourg Herren Vreintz und fernere adressieren, wan man nicht wilt meinen naemen noemen, a Mons. Quillinus, Schulpteur et statuaire tres renomme et a Coppenhage. Selben is eyne nederlander en meinen goeden freunt. muchte auch gerne wissen ob Ihro Eccellens Heere hoffcanceller wiederom zu dußeldorff seije ob die weis wan man mer meine brieff nicht wilt laesse zuecomme absonderlich von meine frouwen soo bedancke mer voor das andere mael. der heer schoonians laesset den Herrn freuntlich begrüssen, hadt zeijtung das seine frouw glücklich zu wien seije aencomme. recommandere de Herre dan nochmaels wegen meine brieff werde ihme wederom haehbe danckbaer zu Sein underdesse verbleijbe nicht die Empfelung des allerhohgt.

Meine hoghgeerten Herre

soo ihro Eccellens
hoffcanceller aencomme ist
bitte by gelegenhyt
meijne onderdanighs bevelighs
ab zulegen adieu.

Gehorsamts und dienst
bereitwilligsts allerzeijt

F: Douven

DOK. NR. 23

*Jan Frans Douven aus Kopenhagen
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf
30. April 1696*

BayHStA Mün., Kasten blau, 83/2

Teilweise publiziert bei Levin 1911, Teil 3, S. 14

Transskript der Autorin

(...) Avec toutes les repects imaginables j'ay bien conditioné reçu celle de vostre Altesse Electorale le date du 17^eme courant. J'avoys tout autrement esperé le tableux de Rottenhammer, dans ces figures grands il n'at pas tand excellé que dans les petits. Grace à Dieu nous sommes arrive icy le 26.e enbonne santé, comme j'ay avisé au registrateur Obenberger par l'ordinaire precendente, nous avons pas manqué voyager nuict et jour. Je ne doubte ou Schoonians, lequel en tout obeissance offert à Vostre Altesse Electorale ces tres humbles respects et il devoirs commencera son portrait demain ou après, celon que le Comte de Rebenklau nous at faict esperer et ne manqueront de nous de paicher en tout maniere possible. Le comte de Coninckseck, envooyé à cette cour de Sa Majesté Imperale, à qui est connu l'affaire at eu la bonté de nous donner quartier dans sa maison. A (?) que tout reste plus secretz, prie encore à Vostre Altesse Electorale tres humblement se dans nostre retour en devant tirer quelque autre portraict que Votre Altesse Electorale plaira commander, que nous soit envoyé quelqu'instruction et adresse pour sa à Hambourg pour ne perdre aucun temps (...)

Monseigneur,

De Vostre Altesse Electorale

Le tres humble, tres obeisant et tres respectueux Serviteur

F: Douven

Coppenhagen, le 30eme Avril 1696

Hierauf ging am 10. Mai ein Bescheid ein, dass die beiden Maler auf ihrer Rückreise noch mehr Porträts zu fertigen haben würden. Ein höfliches Schreiben des Kaiserlichen Postamts in Hamburg beschließt die Korrespondenz.⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ Levin 1911, Teil 3, S. 14.

DOK. NR. 24

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Aachen
an den Freiherrn Franz Melchior von Wiser, Sondergesandter in Paris
23. April 1698
BayHStA Mün., Kasten blau, 85/8
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 136, S. 226*

(...Wir ersuchen Euch) anebens auch herkohmen zu lassen, aus was vor Geldern die dem Douven vor seiner Abreise von Düßeldorff auf Abschlag seiner Forderung versprochene und dessen hinterlassener Frawen von Ihme angewiesenen 1000 Thalern, als welche imittiert mit gegenwärtigem Memorial einkohmen, sollen hergenohmen werden, weilen wir uns dessen nicht recht mehr erinnern, als das selbiger von Gewissen, wissen aber nicht aygentlich, was vor Cautionsgeldern bezahlt werden sollen, Euch aber noch wohl beygefällig sein wirt (...).

DOK. NR. 25

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Aachen
an den Freiherrn Franz Melchior von Wiser, Sondergesandter in Paris
9. Mai 1698
BayHStA Mün., Kasten blau, 85/8
Publiziert bei Tipton 2006, Q 139, S. 226*

(...) den Douven betreffend haben Wir auff besseres Nachsehen befunden, dass Ihme vor seiner Abrayß von dem Juden Joseph Jakob würcklich 700 Rtl. Ausgezahlet worden zeye, werden wir also bey so beschaffenen Dingen, dessen hinterlassener fraw wegen die ihme noch restierenden 300 Rtl. Aus eben demselbigen Geldern gleich bezahlen lassen. (...).

DOK. NR. 26

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an den Freiherrn Franz Melchior von Wiser, Sondergesandter in Paris
20. Mai 1698
BayHStA Mün., Kasten blau, 85/8
Publiziert bei Tipton 2006, Q 144, S. 227*

(...) wir haben mit Eurem unterthänigsten Bericht vom 13. dieses monaths die in Eurem jüngsten beyzulegen vergessenen Anlagen den Douven und Dahnen betreffend wohl empfangen, werden uns derselben auch nöthiger Orten bedienen, und in specie wegen des Ersteren in dem bewussten heuratsnegotio erstatteter Relation der Kaiserin behörende Communication thun. (...)

DOK. NR. 27

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an Freiherrn Franz Melchior von Wiser, Sondergesandter in Paris
23. Mai 1698
BayHStA Mün., Kasten blau, 85/8
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 144, S. 227*

(...) Dem Douven haben wir zu Behueff dessen Empfange hierher eine Rimesse von vierhundert Rthaler thun lassen, weil er Uns in dem uns von Euch beybeygeschlossenen Berichtschreiben darumb gehorsambst gebetten (...).

DOK. NR. 28

*Hofarchitekt Graf Matteo Alberti aus Paris
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf
8. Oktober 1698
BayHStA Mün., Kasten blau, 57/15, fol. 37
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 151, S. 228*

(...) oltre il valore di bellissime cornice dorati, ch'hanno la maggior parte d'essi et che non sono state fatte con con dieci mila franchi, non voglio disunirli ma farne esito di tutti et per private loro riguardi amarebbero meglio ch'andassero fuori di Francia che resta pero qui, io per la poca pratica che tengo ne conosco gran numero per very originali, massime quelli di Tiziano, Pavolo Veronese, et Caracci. Se V.A.S. applicasse, potrebbe far fare una viaggio al suo intelligentissimo Pittore Monsieur Tuben (= Douven) mentre meglio d'ogni altro li conoscerebbe, perdoni l'ardire preso nella consideration di non ommetere cosa alcuna che possi esser grata all A.V.S. Domani vado a Fontainebleau per havere (...).

DOK. NR. 29

*Der Agent Jacques de Bellevaux aus Lüttich
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf*

14. November 1699

BayHStA Mün., Kasten blau, 70/19

Publiziert bei Tipton 2006, Q. 157, S. 229

Prince Serenissime,

Monseigneur,

Je viens rendre nul graces a Vostre Altesse Serenissime Electorale de celle, que j'ay eu l'honneur de recevoir deja parte par les mains du S. Douven, lequel aura celuy de faire recut (?) à Vostre Altesse Electorale de la conduite des moines de St. Laurent, au sujet du tableau de St-Hélène. J'attendray avec une soumission respectueuse les ordres, qu'il plaira à vostre Altesse S. Electorale de me donner à ce sujet sur les informations, qu'elle en aura du S. Douven, lesquelles j'excuseray avec beaucoup d'exactitude. Je supplie très humblement vostre Altesse S. electorale d'estre persuader de mes vouex pour sa conservation et que j'ay l'honneur d'estre avec un très profound respecte.

Monseigneur

De Vostre Altesse Serenissime Electorale

Le tres humble, tres obeisant et tres fidele Serviteur

De Bellevoux

Liège, le 14. Novembre 1699

DOK. NR. 30

*Rechnungsakten der Landrentmeisterei Düsseldorf
1700-1701*

*NRW HStA Düss., Jülich-Berg III, R, Landrentmeistrei, Nr. 8, 1700-1701, fol. 133
Publiziert bei Tipton 2006, Anm. 83.*

Recto: Cammerdiener und CabinetsMahler Douven.

Vermög gdgsten decreti vom 22. January 1700 is desselben bis dahin jährlich genossene Besoldung ad sechshundert Rtl., bis auf zwölfhundert und fünffhundert Rtl., jedoch dieser gestalt in gnaden augieret, daß derselb auff seine aigene Kosten einen bequemen und capablen Mahler, welcher hochged. Ihrer Churf. Drtl. Zugehörigen hin- und wider sich befindende Malerey und Schildereyen in bester Conservation halte, auffzunehmen und ihn zu unterhalten schuldig und obligiert sein, dieses gehalt der 2500 Rtl. Auch quartaliter aus hisigem zoll gefällig und zwar a primo Januarij negstkunftige 1701 Jahres an zu rechnung bezahlt, welches demnacht vom gleiched. 1. January bis letzten augusti 1701 jener sieben monath Rtl. 1458-26.

DOK. NR. 31

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an den Agenten Bartholomäus von Backhausen in Frankfurt am Main
9. September 1701*

*BayHStA Mün., Kasten blau, 76/5
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 202, S. 235*

(...) Demnach wir gegenwärtigen unseren Cabinets Mahlern Frantz Douven zu sicherem Ende forthin nach Frankfurt verschicken, alß habt ihr demselben auff deßen Anmelden in einem und anderem ahn die Handt zu stellen (...).

DOK. NR. 32

*Bartholomäus von Backhausen, Agent in Frankfurt am Main
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf*

22. September 1701

BayHStA Mün., Kasten blau, 76/5

Publiziert bei Tipton 2006, Q. 203, S. 235

(...) Zu underthänigster Folgeleistung euer Churfürstlichen Durchlaucht gnädigstem Befehl habe ich nicht ermangelt dero Hoffmahlern Douven in allem an die Handt zu gehen, damit er die zwey schöne Gemähld bekomen, und erkauffen können, wie bey es der Beyschluss mit mehreren besaget, er hat auch alle rare Mahlerey so noch in hiesiger Stats zu finden mit mir besehen und gefunden, daß noch ein und andere Euer Churfürstliche Durchlaucht gnädigst gefallen werden (...).

DOK. NR. 33

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an den Agenten Bartholomäus von Backhausen in Frankfurt am Main*

28. September 1701

BayHStA Mün., Kasten blau, 76/5

Publiziert bei Tipton 2006, Q. 204, S. 235.

(...) Wir haben aus Eurem underthenigsten Bericht vom 22.ten des Monaths, daß ihr Unseren Cammerdiener und CabinetsMahleren Douven bey erkaufung zweyer schönen Gemählden, und sonsten in ein und anderem bestens an Handt gangen, gnädigst gern vernommen, versichern auch herauf, gnädigst, daß Wir euch in allem schadlos zu halten ohnermangeln werden (...).

DOK. NR. 34

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an den Agenten Bartholomäus von Backhausen in Frankfurt am Main
20. Oktober 1701
BayHStA Mün., Kasten blau, 76/5
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 208, S. 236*

(...) Wie uns unser CaninetsMahler Douven einig Gemähl daselbsten für zweytausend gulden erhandlen lassen, als haben wir zu dem ende zwey Wechselbrieff euch hierbey überschicken lassen wollen, dass Ihr solche so balt das also genante Laubenfest bey denen Juden vorbey sein wirt, unserem Residenten alda Aaron Beer präsentieret, nach verlauff des darin exprimierten Terminus dieser gelder erhebet, und demnegst dieselbe dem jenigen kauffmann, wovon wir gemelte Schilderey ebgekauffet lassen gegen dessen Quittung überlieferet, auch wie eins und anders geschehen anhero underthenigst berichtet versehen (...).

DOK. NR. 35

*Bartholomäus von Backhausen, Agent in Frankfurt am Main
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf
23. Oktober 1701
BayHStA Mün., Kasten blau, 76/5
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 209, S. 236*

Auff Euer Churfürstliche Durchlaucht gnädigstes Befehlsschreiben sub dato 20. Huius gehorsambst unverhalten, dass die darin gelegene zween ad fl. 2000 belauffende Wechselbrieffen von dem Residenten Aaron Beer acceptieren lassen, auch mit dem Mann von welchem zwo Schildreyen dafür von dero CabinetsMahleren Douven erkauffet worden, wissen gemacht, dass ich selbe ehest ablangen und das Geldt zahlen wollte, womit er dann gänzlich zufrieden. Euer Churfürstliche Durchlaucht geruhen demnach mir gnädigst zu befehlen, mit was vor Gelegenheit alsdann ich den Kasten mit den zwo Schildereyen die gedachter Douven selbst eingepackt und außen den Kasten versichert und wohin underthenigst senden soll (...).

DOK. NR. 36

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Bensberg
an den Agenten Bartholomäus von Backhausen in Frankfurt am Main
26. Oktober 1701
BayHStA Mün., Kasten blau, 76/5
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 210, S. 236*

(...) Wir haben Euren underthenigsten Bericht vom 23. Dieses monaths empfangen und daraus ersehen, was ihr wegen Überschickung der an unseren Hofmahler Douven eingepackter zwey Schildereyen angefraget. Weilen wir nun unserer Neuburger HofCammer berichtet worden, dass selbige zwey Kästel (...?) Pulver sambst einem Einschlägel mit einer Landgutschen bis Frankfurt überschicket und an Euch adressieret, so könnt Ihr obgedachte Schildereyen mit sothanem pulver und Einschlägel mit einer Expedition schiffen bis auf Mühlheimb (...) immediate hierhero nach Bensberg übersenden lassen, und unserem HofMahler dem Douven davon Nachricht geben (...).

DOK. NR. 37

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an den Gesandten Carlo Cignani in Forli
28. Januar 1702
BayHStA Mün., Kasten blau, 57/6
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 214, S. 236*

(...) Ho gradito al segno maggiore nell'amorevole Sua lettera i contrassegni della solita cordialita per i quali le sono sempre piu tenuto. Io veramente avrei desiderato che il Fischer avesse profittato sotto la deisciplina d'un cosi gran maestro, ma dacche egli parti di quà con qualche contrasegno del mio gradimento per lei, non ha più lasciato saper di se nuova alcuna, ed al Douven, ed al Zanetti, miei servitor, che sono stati in Italia, e che tenevano da me commissione espresso d'interquierne, e stato impossibile il rinvnirlo. (...)

DOK. NR. 38

Jan Frans Douven aus Düsseldorf

An Kurfürst Johann Wilhelm

5. April 1702

HessHStA Wies., Abt. 170 III Nr 1359

Transskript der Autorin

Compliment de Condoleance

De Mr. D^e Ouden

Au sujet de la mort du Roi

D^e Angleterre

Monseigneur

Comme, par la mort du Roi de l'Angleterre glorieuse, Vre: Alter: Ser:^{me} succedera sans Doubte dans la Princesaute d' Oranges, je n'ay pas voulu manquer a mes tres humbles Devoirs de congratuler Vre: Serenite, et adresser a le mesme Porteur de cette le sieur ardin, estant Le pere, de Nre: peintre en Emaille, puis que luij peut donner beaucoup des informations necessaires a Vre: Alter: Ser:^{me} du dit Princesaute, qui pourrons estre tres utile.

Le prenomme a servi quelques annees ces Gouverneurs, mesme a donne beaucoup d' ouverture au Roi defunct. Prie, Vre: Alter: Ser:^{me} plaira me pardonner de la liberte, que ##prenne, encroient, que C'est mon Tres humble devoir Parle quel tasehere touriour d'estre en Tres profund Respect

Monseigneur

De Vre: Alter: Ser:^{me}

Le Tres humble et Tres obeeijant Serviteur C^{le} J: F: Douven

Düsseldorf le

5. Avril

1702

DOK. NR. 39

*Rechnungsakten der Landrentmeisterei Düsseldorf
1703-1704*

*NRW HStA Düss., Jülich-Berg III, R, Landrentmeistrei, Nr. 9, 1701-1702,
fol. 1u2v und Nr. 11
Angegeben bei Tipton 2006, Anm. 83.*

Hier werden jeweils 2500 Rtl. Jahresgehalt für Douven angegeben.

DOK. NR. 40

*Rechnungslisten des Jacques de Sutter in Düsseldorf
1704*

*NRW HaStA Düss., Jülich-Berg II, 04076
Transkript der Autorin*

(...) vermög gnädigstem Decreti Komis vom 30 Marty 1703 ahn den (?) Jan F. von Douven in Rotterdam a 400 holländische Gulden

(...) Vermög Decreti vom 17. August ferner in Rotterdam ahn van Douven zahlt noch demhalbern von allerhand SIm. Käufen 200 holländische Gulden

DOK. NR. 41

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an Oberkriegskommissar Daniel Sutter in Den Haag
22. März 1705*

*BayHStA Mün., Kasten blau, 83/14
Publiziert bei Tipton 2006, Q.270, S. 245*

(...) Aus Eurem underthenigsten Bericht und P.S. vom 19ten diese haben wir ersehen, dass es nunmehr ratione unseres Cammerraths Douven, wie auch wegen dess Walraffen und unsers HoffUhrenmachers Lagisse in allem und jedem seine Richtigkeit habe, gehorsambst referieren lassen, wobey es also sein Bewenden hat (...).

DOK. NR. 42

*Oberkriegskommissar Daniel Sutter aus Amsterdam
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf
ohne Datum, wohl Mai 1705
BayHStA Mün., Kasten blau, 83/14
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 279, S. 247*

Durchlauchtigster Kurfürst, gnädigster Herr,

(...) alß auch nach weitheren erhaltenem gnedigsten Befelch durch dero HoffCammerrathen Douven über die benöthigten annoch manquierende 1000 Reichsthaler zu unterreden ohne deme anhero nacher Amsterdam begeben mußen, verursachert. Zudeme ich nun vorgestern Abendt alhier angelangt, habe ich obgedachtem Cammerrathen Douven die Versicherung gegeben, daß inner Zeit von 14 Tagen ihme solche Summam abgestattet werden solle und er sich darauf verlassen könnte, womit derselbe auch zufrieden gewesen, also daß dießes auch eine Richtigkeit gewinnen wirdt, Euer Churfürstliche Durchlaucht sich gnädigst darauf verlassen können. (...)

DOK. NR. 43

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an Oberkriegskommissar Daniel Sutter in Den Haag
5. Mai 1705
BayHStA Mün., Kasten blau, 83/14
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 280, S. 247*

(...) Euren underthenigsten Bericht vom, 1.ten huius haben unß gehorsambst referieren lassen, und gnedigst gerne vernohmen, das diejenige unserem Camerrath Douven über die erstere Sum noch weiteres angewiesene 1000 fl. Demselben iner wenig Tagen zeith ebenfalß richtig bezahlt werden solle, wie es dann das er damit zue frieden Unß mittelst seines einkommen underthenigst Berichts versichert (...).

DOK. NR. 44

*Oberkriegskommissar Daniel Sutter aus Den Haag
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf
12. Mai 1705
BayHStA Mün., Kasten blau, 83/14
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 282, S. 248*

(...) Euer Churfürstliche Durchlaucht gnädigsten Befelch sub dato Düßeldorf, den 5. Dieses, habe ich zwaren mit underthenigstem Respect erhalten, es ist mir Eh fahlß aber aller erst dem 9. Huius durch dero militarischen Solliciteuren Adriaen Bouth zugestellt worden. Indeme nun dero HoffCammerrath Douven nit allein gegenwertig, sondern liggen auch die gnädist verordneten 1000 Rtl. Zu seiner disposition parat zu empfangen. (...)

DOK. NR. 45

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an Oberkriegskommissar Daniel Sutter in Den Haag
15. Mai 1705
BayHStA Mün., Kasten blau, 83/14
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 283, S. 248*

(...) Auß Euer underthenigstem Bericht vom 12. Dieser ist unß daß die vor den Douven destinierten 1000 fl. Würcklich parat liegen gnedigst lieb zu vernehmen gewesen (...)

DOK. NR. 46

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an Kaiserin Eleonora Magdalena in Wien
28. Februar 1706
BayHStA Mün., Kasten blau, 45/7
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 300, S. 250*

(...) Wegen der Spanischen Heirathssache (?) iß gewiß, das es nicht Schaden könnte, wann man aller im Reich befindlichen Princessin Portrait habe und die Beschaffenheit Ihrer Natur und Gesundheit, sambt ob selbige sich zu der Catholischen religion bequemen wollten, wissen möchte. (...) da ich übrigens auch meiner aigenen Leibs Disposition selber den Docteur Brunner so lang nicht entperen kann, der Douven auch aller Orthen gar zu bekannt, ansonsten seine Leibs Constitution nicht mehr zulasset, so lange raiß zu thun, so ist mir daran gelegen, Douven und Brunner hier zu behalten (...).

DOK. NR. 47

*Kaiserin Eleonora Magdalena aus Wien
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf
7. Mai 1706
BayHStA Mün., Kasten blau, 45/7
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 306, S. 251*

(...) wegen der (Prinzessin) von Wolfenbüttel seint die Conterfait, so ich gesehen, so unterschiedlich, dass man nit weiss, welches recht gleich sieht, mit diesem aber währ man sicher (?) vornemlich Wolfenbutter, Darmstadt, Mecklenburg (?) auch auf Parma (?) den Douven komen (zu lassen), so ist mir daran gelegen (...).

DOK. NR. 48

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an Kaiserin Eleonora Magdalena in Wien
15. Mai 1706
BayHStA Mün., Kasten blau, 45/7
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 308, S. 251*

(...) Weilen auch Ewer Kaiserliche Majestät allergnegigst befehlen, das ich den Douven an die ggst. Vorgeschlagene Hoff annoch abschicken solle, so werde ich demselben zu gehorsambst folgen, solchen dergestalt parat halten, damit er sich alsdann auf den Weg begeben (?) mochte (...).

DOK. NR. 49

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an den kaiserlichen Leibmedicus Doktor Hertolt in Wien
23. August 1706
BayHStA Mün., Korrespondenzakten 1140
Transskript der Autorin*

es haben Ihre köngl: kajs. Majs: die verwittibte (= verwitwete) kaijserin, bekant gemacht, das sie denselbig naher wolffenbüttel, und bej der daselbig, auff das genaueste, sich Ihrer gesuntheits - Constitution zu erkundig(en) wobey sie mir zugleich allergnädigst anbefohlen, meinen Cabinets- Mahler Douven, so gegenwärtiges über##eren werde, zu gleich umb ein gewisses und portrait zu mahnen, mit diesem (?) zu überschicken, mit dem Bedeut das derselbige auff mein Verlangen, sich anhero ohnbeschwert (?) bemühe, und von seiner Verrichtungh mir parle geben werde, gleich wie mir nun solches besonders lieb sein wird, alß bin ich solchem nach desselben dahin gewärtig und verbleibe

JW 23. Aug 1706

DOK. NR. 50

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an den Herzog Anthon Ulrich in Wolfenbüttel
23. August 1706
BayHStA Mün., Kasten blau, 45/7
Transskript der Autorin*

Nachdem Ihre kaysl. herzl. Mays. Die Verwittibte (=verwittwete) Kayserin, meine Schwester, mir underm 13t. dieses (Monats), under anderem, die nachricht ertheilet, wie erster dāgen dero Leib medicus der Dr. Hertot, sich bey (?) einfinden und in der (?) großen Heirathssach mir under anderer weiter Information ein zu ziehen soll, mit dem allergndst. ersuch, das ich auch zu gleicher Zeit, Meinen Cabinets Mahler Douven, umb von der aller liebsten Prinzessin (?) das nohmahlen verlangte portrait, ab zu verfertigen mit abschicken möge, welchem dann zu Folg ich gh. Douven zu solchem endt, hiermit, jedoch in der stille abschicke, und solches (?) zur weiteren beliebig anordenungh freund (?) Vetterlig und schuldigst unterhalte, Mir ist in zwischen das an eine an eine glücklich ausgang gar nicht zu zweifeln, zu mahlen auch nester dāgen mir (?), so die nötige Information geben (?) und erfahren (?) wird folgen solle, wornach sich alles übrige von selbstn ergeben wird kann, und ich verbleibe

JW 23t Aug 1706

DOK. NR. 51

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an Kaiserin Eleonora Magdalena in Wien*

7. September 1706

BayHStA Mün., Kasten blau, 45/7

Publiziert bei Levin 1911, Teil 3, S. 21

(...) Den Dauven (= Douven) habe ich Euer Ewer kaiserlichen Majestät allergnedigstem Befehl gemeß würcklich nachher Wolffenbüttel abgeschickt, in Hoffnung er werde den Doctor Hertolt sambt dem Geistlichen daselbsten wirklich angetroffen haben oder doch bald warten, und wird gar gutt sein, wann diese Sach einmal zu Ihrer Richtigkeit und ende gelanget, weilen die Prinzessin nunmehrö völlig manbahr (ist) und sich die Zeit über alle masen ze menagiret, und weilen E. K. M. mir allergned. erlaubt, das der Doctor Hertolt dahierumb (d. h. über Düsseldorf), wie er alles gefunden parte zu geben, passiren möge, so habe ich Ihme dieserwegen durch den Douven zugeschrieben.

DOK. NR. 52

Jan Frans Douven aus Düsseldorf

an seinen Cousin in Wells

20. November 1706

Trauregister Pfarrarchiv St. Lambertus Düsseldorf, A 50,

NRW HaStA Düss., Bibl. 88/294 Bd 5, S. 219-221.

Als Faximile publiziert, Transskript der Autorin

Monsieur, mon Treshonnore Cousin,

Nachdme ich morgen abent om d(?)ren intentionirt bin, meine altste dochter anne Elisabeth mit den hoffrath Reiners Coppulere zu laessen, in meinem haus, als bitte den Herren Vetteren, ond die Ehre zu doere, und nebens andere verwanten, selbe zusammenebung beij zu woonen, und verners die abents persion einzunimmen, wie auch des anderen daeghs mit andere verwante die Compaignie helfen lusthig machen. ferners bitte den Herre Vetteren, soo goet zu sein, wan zu rathingen oder dae omtrint einigh wilt von hasen, velshunner oder snepten zu bekommen waeren voor gelt und goede woort, selbe voor ons zu bestelle das mer sie nor auff den Sondaghsnaechts oder maendaghs en der freuhe habe conne, auch bitte voor ons zu bestelle eine portion fourellen auff dem maendagh frogh morgens alhie zu liefferen, wan sollighe zu bekommen sein, ferners so laasset meine frouw nebens mer und samptliche familie den Herre Vetteren feuntlich begreue, auch meine groes aen die frouw wedue und hoff: quicke verhoffe der Heer vetter wirt alhie soo goet exempel nemmen beij onserer hoghzeijt das selben lust wirt becomeme von balt zuzolgen. woe mit nechste Empfelung des allerhoeghste verbleijbe

Monsieur mon Treshonnore Cousin

Le Tres humble serviteur

J:F: Douven

DOK. NR. 53

*Unbekannt (wohl aus Wien)
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf
29. Dezember 1706
BayHStA Mün., Korrespondenzakten 1140
Transskript der Autorin*

Auch soll ich durchlachtigster Churfürst, gnadigster Churfürst, und herr, herr, Unterthenigst berichten, das ich sicher nachricht von einem italiänisch abbé aus des spanisch Botschafters Hauß habe, das die Prinzession von Wolfenbüttel H.(= Hannover) schriftlichen (Bericht?) eingeschickt haben solle, das sie sich zu d.(er) cathol. kirche kehren wollte. Hochgnd. Botschafter wäre aber nun ser en peine, gleichsam d.(er) kaysl.(iche) Botschafter, da man keine lust sich nicht wohl resolniren könnte, eine convertitin in Spanien zur königin zu schicken. So vill habe auch die verwittibte (= verwitwete) Kayserin M. neulich vermerckt, als ich in Ew. Churfl. H. höchsten Nahmen (?) dero (?) hoff. und Cabinets Mahlers Douven Tochter von einer cammerjungfer nebst (?) überreichung der gefl. (?) Nachricht recommendirt, (?) gefallen, das die Prinzessin eine Cammerdienerin hätte, welche sich auch bekehren wollte, das dieselbe (?), den(n) ihre may. sagten mir darauf: Wir mög(ten) keine convertitin in Spanien. Ob das nun auch auf die Prinzessin zutrefte habe ich mich nit unterstanden, zu sondiren. Anbey liesse sich d. Botschafter auch vermercken, daß man doch auch das Churf. und fürstl. Hauß Braunschweig nit gern zu (stark?) vorn Kopf stossen wollte. (...) Ich fürchte nit vorzeitig, der Herzog von Wolfenbüttel wird endlich die geduld verlieren, woraus (?), und grosse (?) Verbitterungen entstehen müssen. Die Regierende Kayserin M. wie ich versichert werde, bleiben fest bei Wolfenbüttel.

Empfehle mich gehorsambstens. ut in litt:

Wien den d. 29ten xbris 1706

Ferd.

DOK. NR. 54

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an den Herzog Anthon Ulrich in Wolfenbüttel
17. Januar 1707
BayHStA Mün., Korrespondenzakten 1140
Transskript der Autorin*

Anmerkung am Rand (leider sehr klein und unleserlich):

*an beijde knigl: und verwittibte (= verwitwete) kaijserinen Majst: Majst: zuegleichen auf
meines Cabinetsmahlers des Douven an ihro:###: abgegangener ###tster Bitte wegen seiner
Tochter (?) (?) mit ganz (?) (?) ihro:###: zu selbigster willfahung dienstlichst recomendiere
wolle (...)

DOK. NR. 55

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an die verwitwete Kurfürstin Sophie von Hannover
15. April 1707
BayHStA Mün., Korrespondenzakten 1140
Transskript von Dr. Philipp Kuesgens, Staßburg*

Durchlauchtisgte churfürstin meine (?) vielgeliebste hochgeehrte und höchstwehrtigste frau
baas und gdiste frau mutter Nachdemahl bringers dieses (Schreibens) mein Cabinets Mahlers,
und Cammerrath Douven, wieder nach dero Hofstatt und nacher Wolfenbüttel schicke, umb die
aldorts mir ausgebettene Portraits des hohen churfürstl. Hauses und fürstl. Hauses
Braunschweig Hannover und Wolfenbüttel zu machen; als habe ich nicht ermangeln wollen,
denselben mit gegenwärtigen meinen Zeilen zu begleithen, ahnbenebenst Ew. Ld. (= Ewig
Liebden) ganz gehorsambst zu bitten, Ihme nicht allein ggst. (= gnädigst) zu erlauben, dero
ggst. mütterliges Portrait nach welches ich so sehnlich verlange völlig zum endt zu bringen, wie
auch alle andrer vom Hauß sondern dabey auch Ihre Ld. die hohe Chur-Prinzessin gantz (?)
inständigst und dinstligst zu bitten das diselbe mir die gnade widerfahren lassen wolle,
deroselbe Portrait ebenfals verfertigen zu können, und mir noch ferner der Unschätzbare Gnade
zur (?) Ew. Ld. vor solche mir erwiesend p p

Ddorf d. 15 Ap.lis 1707

Ew Ld. Gantz dienstwilligster getreierster ergebenister Vetter und gehorsambster Sohn und
diener von gantzem Herz beständigst bis in meinen Todt.

JW

DOK. NR. 56

*Unbekannt aus Düsseldorf
an Solliciteur Adriaen Bouth in Den Haag
30. Juli 1707
BayHStA Mün., Kasten blau, 70/20
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 331, S. 256*

(...) Demnach Ihre Churfürstliche Durchlaucht dem Hofmaler, Rat und Cabinetsmahler Douven von Querin von Biesum, Kaufmann in Schildereyen zu Rotterdam ad 7250 Gulden holländisch erhandeln lassen, also hat Milizagent bauth sothane Schuld auf sich zu nehmen, hierunter sich mit dem auch Hofcammerrath und Obercommissario Sutter und Ihme, Douven, dero Gebühr zu versehen, einfolglich mit dem gedachtem Suters Assignation und mehrersagten Douvens Attestation auch obermeltem biesum Quittung dem Geheimen Kriegscommission krafft dieses auf Rechnung zu stellen, und deroselben hernechst hiervon Nachricht zu erzheilen.

Sig. Ddorf, den 30. 7bris 1707

Am Rand: 3000 + 500 + 125 rtl. Courrant macht 7250 Gulden Holländisch.

DOK. NR. 57

*Unbekannt aus Düsseldorf
an den Solliciteur Adriaen Bouth in Den Haag
30. September 1707
BayHStA Mün., Kasten blau, 70/20
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 343, S. 258*

(...) Demnach Ihre Churf. Drtl. Durch deren Hofcammerath und Cabinetsmahlern Douven von Quirin van Biesum, Kaufmann in Schildereyen zu zu Rotterdam, sichere Schildereyen all 7250 Gulden Holländisch erhandeln lassen, alß hatt Milizagent Bauth sothane Schuld auf sich zu nehmen, hinunter sich mit dem auch Hoffcammerath und Oberkommissario Suter und ihme, Douven, dero Gebühr zue versehen, infolglich mitgedachtem Suters Assignation und mehrersagtem Douvens Attestation auch obgemengelten Biesum Quittung der GeheimenCriegskommission krafft dises auff Rechnung zu stellen, und deroselben hernechst hiervon Nachricht zu ertheilen (...).

DOK. NR. 58

*Gillis van der Vennen aus Rotterdam
an Francisco-Jacomo van den Berghe in Gent*

7. Oktober 1707

o. A.

Publiziert bei Tipton 2006, Q. 345, S. 258

Ick en kann niet mankeren van Ul. Te scyeven dat Monsieur Van Bieshem tot rotterdam wel geraevert is ende die stucken, die hye medegenomen heft, vercoeght maer het stuckens van Albano niet. Raeckende het stuck van Rubens, daer hye Ul. Van gescreven heft dat tot den heer De Jonghe is, sal Ul. Eenen wisselbrief sende van die 1000 pattekons oefte selver kommen tot Ghent hier ende viertien daeghen gelick Ul. Sal in. Wat hye Ul. Scijeven sal, geloeven dat den schilder ende kammerbewaerder van de hertoegh van Neuborgh mede sal coemen, want daer is een roep tot Antwerpen daer hye moet kommen om iet te koepen voor den hertoegh ende soe haest dat hye sal van hier vertreck, sal soe sito bye Ul. Kommen ende Ul. Allens seegen wat Ul. Moet doen. (...)

DOK. NR. 59

*Gillis van der Vennen aus Rotterdam
an Francisco-Jacomo van den Berghe in Gent
11. Oktober 1707*

o. A.

Publiziert bei Duverger 2004, Dok. 67.

Mijnheer ende alderliefste Cousin, (...)

Den heer van Bieshem is uijtter stadt ende sal van desen aevent eerst tuijs coemen, dat is de redden van dat hye Ul. Desen aevent niet en can cryeven maer den naesten poest sal Ul. Scijeven. Geloeve hat hye de naeste weeck jije Ul. Sal wessen om redden dat tot Antwerpen eenen roep sal syn ende dat hier gaerivert is den heer Doeve, die alle de Scilderijen koop voor den hertoegh van Beuborgh die sal Ul. Komen besoecken met den heer Van Biesem. Die is hier op sondaegh geawrvert is ende heft voor de heer enstaeden medegeboegh een wilden heert tot vereerin ende sal sin oefte hije niet en sal connen helben. (...) Ul ende allen de vriendt ende vijehanden sullen ver stelt dan te sin ende soe haest dat den heer Van Bieshem ende den heer Doeve van hier near Antwerpen sal vertreck soe sito bije Ul. Komen om redden die ick Ul. Sal seggen, want daer sullen nogh ander stucken vercoeght worden en gelieft het aen niemant te seggen, dar ick Ul. Diet gescreven hebbe, want het soude ons groete intresen konnen son. Rackende het stucken van Albano is nogh aen ons ende miesscin sal noegh iet mede sonnen don, maer Van Biesem is onsen groete vrient ende kann groete diensten don metter dijedt ende den heer Doeve is tegenwordeligh tot Amstersam ende sal en donderdaegh oefte en vrijedagh hier syn sonder fout (...)

DOK. NR. 60

*Quittung des Oberkriegskommissars Daniel Sutter in Den Haag
1706-1715*

o. A.

Publiziert bei Levin 1911, Teil 3, S. 145.

1705	an	Jan Weenix	Rtl. 3239
1705	an	Douven	Rtl. 1000
1705	an	Douven (vor einige Schildereien)	Rtl. 1060
1705	an	Hettermann (ahn ein Schilderei)	806 fl.
1706	an	Douven	5000 fl.
1707	an	Douven	Rtl. 400
1708	an	(?) (eine Schilderei v. Rubens)	Rtl. 3400
1708	an	Quirin van Biesum (wegen einer Schilderei)	Rtl. 2900
1713	an	Douven (u. div. Schildereien)	Rtl. 12180
1713	an	Quirin van Biesum (vor Schilderei)	Rtl. 1000
1713	an	Jacob Meyer in Rotterdam (wegen erhandelten Schildereien)	Rtl. 480
1715	an	Douven	fl 12000 Rtl. 7122

DOK. NR. 61

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Bensberg
an den Sondergesandten von Hettermann in Den Haag
21. Oktober 1707
BayHStA Mün., Kasten blau 78/9
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 349, S. 259.*

(...) Nachdem wir unseren Hoffcammerath und Cabinettmahler Douven zu Behueff des Herrn Fürsten und Hertzogen von Marlboroug eine Schilderey (gestrichen: in Holland gnedigst mit Ihme Douven) einzukaufen und auch selbige umb solche Seiner Liebden in unserem Nahmen zu präsentieren gnedigst auffgegeben, als lassen wirs auch zu dem Ende hiermit gnedigst unverhalten, (...) daß weilen wir vernohmen, alß Seiner Liebden in Engelland ein Haus erbawen lassen, wier dieses (Das Gemälde) als ein geringes Meuble hierfür aus Unserer Gallerie expresse ausgesehen haben, in Hoffnung dieselbe solches zu aggrieren Gefallen tragen würde. (...).

DOK. NR. 62

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an Prof. Frederick Ruysch in Amsterdam
25. November 1707
BayHStA Mün., Kasten blau, 57/9
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 354, S. 260*

(...) Inmittelst will ich verhoffen, mein Hoffcammerath und Cabinettmahler Douven werde bey demselben zue gesprochen und die schöne Arbeith und Kunst von seiner Tochter besichtiget haben. Übrigens versichere ich den Herrn und die Seinigen meiner beständigen Propension, als womit demselben auch Churfürstlichen Huld und Gnaden bey jederzeith wohl beygethan verbleibe.

Düsseldorf, den 25. Novembris 1707

J. W.

DOK. NR. 63

*Quirin van Biesum aus Rotterdam
an Francisco-Jacomo van den Berghe in Gent
29. November 1707
o. A.
Publiziert bei Duverger 2004, Dok. 78*

(...) ick hebbe d' heer Douven mede gesproke over de Rubens segge de Zalige Zielen en hebbe Ul. Nog meeder te stuere. So sal ick een pas van hollant voor soveel stuke als Ul. Met het stuk van Rubbens Seleenis, Van Diks Zalige Ziele te gelick versoeke en Ul. Gelieft te late wete sito soveel case als daartoe nodig sal sijn en lyste, besonder, dat op de pass al moete staan (...).

DOK NR. 64

*François Halma, Buchhändler und Verleger in Amsterdam
an Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf
10. Februar 1708
BayHStA Mün., Kasten blau, 57/9
Publiziert bei Tipton, Q. 370, S. 262, f.*

(...) je me serve de l'occasion, Monseigneur, que j'ai eu le bonheur depuis peu de contracter quelque liaison et correspondance avec monseigneur le conseiller douven pour les tableaux, et d' autres curiosités, don't je suis amateur, et que je lui pourrai fournir de ces quartiers, pour le Cabinet de Votre Altesse, bien qu'il est déjà si richement pourvu des pieces les plus considerable de l' élite de nos peintres, qui par leur art, et par leur industrie se sont elevez par dessus le commun et ont acquia une reputation éternelle.

(...) Je continue aussi, Monseigneur, autant qu'il m'est possible à faire graver les tableaux de la bible, tous dessinés par Monsieur Gerard hoet, don't j'ai pris la liberté d' envoyer une partie à Votre Altesse il y a quelque temps par Monseigneur de Roy, accompagné de la plan (...?) de Monseigneur Cassini, que j'ai present à Votre altesse, avec les derniers respects et qu'elle a eu la bonté de recevoir favorablement; ainsi que Monsieur Douven me vient d'assurer de nouveau dans sa dernière letter, je ne manquerai pas, Monseigneur, d'envoyer à Votre Altesse la suite des Tableaux da la Bible, aussitot que le livre de Josue sera achevée, ce qui sera bientôt, s'il plait à dieu. (...)

DOK NR. 65

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an den Buchhändler und Verleger François Halma in Amsterdam
8. März 1708
BayHStA Mün., Kasten blau, 57/9
Publiziert bei Tipton, Q. 379, S. 264*

Cher Halma,

Nous ne pouvons considerer que comme des preuves de Votre affection pour Nous, les expressions obligantes don't Nous avons trouvé remplie la letter, que nous a 'té rendue de Votre part par Notre Conseiller Douven. Nous vous en remercions très cordialement, et vous sommes parfaitement obliges pour l'exemplaire de l'ouvrage de Gruteri, que vous marquez de Nous envoyer sous l'adresse dudit Douven, ne doutant nullement qu'il ne sera tout à fait digne des peines et des dépenses qu'il peut Vous avoir couté à le faire reimprimer et qu'il ne Vous sera infinément mériter de la Republique des Lettres. Nous attendrons avec d'autant plus d'impatience la suite des Tableaux de la Bible que cette partie que Vous Nous en avez dernièrement agréable aussi bien que la (?) de Cassini en reconnaissance si nous trouvons l'occasion de contribuer en quelque chose à Votre satisfaction, nous l'embrasseront avec Plaisir Vous assurent de Notre Bienaisance Electorale,

Düsseldorf, le 6eme Mars 1708

J.W.

DOK NR. 66

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an den Sondergesandten von Hettermann in Den Haag
24. April 1708
BayHStA Mün., Kasten blau, 78/10
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 391, S. 266.*

(...) So haben wir auch gnädigst verordnet, daß vier Schildereyen durch unsere Chaloupe von Rotterdam hierhin von unserem selbst aygenem behuef zu Wasser abgeführt werden sollen, auch gnädigst befehlend, ihr solletheirfür den nöthigen Pass bey denen Generalstaaten ohnverlängt auszuwirken sein lassen, mithin sobalden ihr diesen Passport erhalten selbigen sofort unserem Cabinets Mahleren dem Rev. Van der Werff, nacher Rotterdam überschicken (...).

DOK NR. 67

*Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf
an den Advokaten de Fromenteau in Lüttich
18. Dezember 1708
BayHStA Mün., Kasten blau, 70/20
Publiziert bei Tipton 2006, Q. 416, S. 270*

(...) Nous avons recue Votre lettre du 15 du courant per laquelle vous nous mandez, qu'on vous avoit averti, qu'il y avoit dans ceratain endroits, huit peintures à vendre, toutes de la main de Rubens, représentantes les huit Stations de Notre Saveur, et que, si nous iugions qu'elles fussent de Notre convenance, Nous n'au aurions qu'à envoyer à Stavelot, où on les les feroit transporter, nostre conseiller des Finances, et Peintre du Cabinet Douven, pour les examiner, vous Nous avez fait beaucoup de Plaisir, en Nous donnent cet avis, et dans une quinzaine de jours nous vous marquon positivement le tems, que Nous pourrons faire partir Notre peintre sudette, ce que vous aurez à faire connaitre à celui, où à ceux, qui ont commission de la sujet, et la presente n'etat à autre fin Nous vous assurons de la continuation de Nostre bienaisance Electorale

Ddorf, 18 Xbre 1708

DOK NR. 68

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an den Kanoniker Michel de Steenercruys in Antwerpen
8. November 1709
BayHStA Mün., Kasten blau, 55/5
Publiziert bei Tipton 2006, Q 482, S. 279*

Monsieur,

J'ay bien recu la lettre, qu'il vous a plu m'á crire au sujet de traize tableaux de Van Dyck, que se trouvent en Anvers chez un de vos amis. J'ai parlé la dessus à mon peintre et conseiller de la chamber de mes finances Douven, qui m'a dit, qu'il avoit déjà vues ces pieces là depuis longtems, et qu'apres les avoi bien examinées il les avoit effectivement trouvées de Van Dyck, mais pas de les plus beaux de ses meilleurs ouvrages, de manière que n'en voulant acheter présentement, que de cette dernière sorte, c'est à dire des plus achevées, que ce peintre ayt faite, il seroit inutile que vostre ami se donnait la peine de venire iusqu' ici pou me montrer ceux qu'il a en mains (...).

DOK NR. 69

*Quirin van Biesum aus Rotterdam
an Francisco-Jacomo van den Berghe in Gent
12. Mai 1711*

o. A.

Publiziert bei Duverger 2004, Dok. 192.

D'Heer Van den Berghe,

Ul. Aengenaame van den 3 deser is mijn geworde; also tot Amsterdam was, hebbe niet eerder cune op sijn d. antwoorde (...). Ik van geen gelt van mense crige. Ik moet nog duisent rixdaelers uijt Disseldorp hebbe van Douven; nog over de f. 4000 uijt den Haag dat den ersten mej 1711 is vervalte. Ik vercoop nu tot Amsterdam al op credit, in fijn geen gelt ist e become. Ik hebt van francisco Millee de Mosis manslag, op ordere van Gillis van der Vine gecogt, afgelost van d'heer Bout uijt den Haag, het seldse voor f. 6000 Hollants. Van der Vine versorgt het als hij van Rays quam soude mijn andere schilderyen in plaas geve de waarde van t' stuk. So Ul. Het begeer te hebbe, sal gaare Ul. Het tosende en meer. Ik he been Vrouw en een Man van Reijnbrant, sser schoon. Nog een schooner ordenansij Wouermane, so goet als in't lant sijn (...).

DOK NR. 70

*Der Hofsekretär Giorgio Maria Rapparini aus Düsseldorf
an Rosalba Carriera in Venedig
31. Mai 1711*

o. A.

Publiziert bei Tipton 2006, Q. 564, S. 293, hier: Zitat nach Sani 1985, Nr. 152.

Mademoiselle,

(...) Haverei fatto spedire il Signor Tauber (= Douven), suo pittore e che dispone la sua galleria, ma adesso, appunto, sta per ordinar la stessa galleria che s' è fatta espressamente di nuovo e sarà senza (?) forse la più ricca che sia in Europa e non può venire. (...)

DOK NR. 71

*Kurfürst Johann Wilhelm aus Düsseldorf
an den Baumeister Hagen zu Neuburg*

17. Februar 1712

BayHStA Mün., Kasten blau, 52/17

Publiziert bei Tipton 2006, Q. 590, S. 297.

(...) gleichwie Ihre Churf. Durchlaucht gnädigst resolviert und wollen, daß dero Hoffmahleren und Baumeister zu Neuburg, Haagen, von dorten angesichts dieses nach der Clausen ohnweith Inspruck sich erheben und demjenigen exacte und genaueste nachlebe, was ihme von dero Hoff Cammer Rath und Cabinets Mahleren Douven ratione sicherer in dahselbstigem Capuziner closter erfindlichen und von dem abgelebten P. Gabriel ehemem aus Spanien mitgebrachter Schildereyen von wegen obhöchstgedachter Ihro Churfürstlichen Durchlaucht auffgeben und bedruckt erden wirt, gestalten demselben die heirezue erforderliche Uncosten vermög nebenliegenden Befelchs sub volanti (verso) von der daobigen Hoff Cammer angewiesen werden. Als bleibt Ihme hangen solches zue förderlichster Volltziehung und Beobachtung hiermit nachrichtlich gnädigst unverhalten (...).

Sig. Düsseldorf, den 17. Februar 1712

J. W.

DOK NR. 72

Quirin van Biesum aus Rotterdam

An Francisco-Jacomo van Berghe in Gent

21. Dezember 1714

o. A.

Publiziert bei Duverger 2004, Dok. 308.

Mijnheer,

(...) met grote verwondering can niet denke wat is becoomen van Sieur Van der Vine. Hij heft mijn belooft aenstonts de schildereye te stuere, ten minste hoort hij een brief te schrive wanneer hij belooft mijn so ras hij tot Parijs was gecoomen mijn schetse van die stuke te stuere en tot nog toe geen schetse nog schilderije verneem. Men is hier verwondert oversulx men behoort wat prompter op sijn affaire te lette. Ik hebbe aent 't hoff van diseldorp geschrefe dat ik alle uere verwagt sodaenige stuke, waerop antwoort hebbe becoomen dat d'heer Douven in 't cort wil hier sijn. Is dat niet fraeij hij hier comt ik al seen Jan Foetere sal staan niet van sodaenige stuke te late of cune sein. Ik moet bekenne hij verloopt sijn fortune. Alle brave lieden op de buers verfoeije syn gedrag op so een te handele. Hij doet mijn en sijn selfe groote schade. Het sal alweer wese als voor dese eer het goet quam van gent, creeg Sijn Vorstelijke Doorlugt he teer uijt Itaelie, sodat ik geen cleijntie schade was lijdende (...).

DOK NR. 73

Rechnungslisten der Hofkammer in Düsseldorf

8. (?) 1715

NRW HaStA Düss., Jülich-Berg II 04076

Transskript der Autorin

Blatt 1

Zahlungen pro Serrenißimo zu erbauung der Churfurtslich Jagt

- Vermög gnädigsten Decreti Comis und 30 Marty 1703 ahn den (?) herren frans von Douven in Rotterdam a 4000 holländische Gulden
- (...)
- Vermög Decreti vom 17. August ferner in Rotterdam ahn van Douven zahlt 2000 holländische Gulden
- noch demselben vor allerhant (?) köfen 200 holländische Gulden
- ferner demselben wegen 12 lafetten unterm 27 8bris (=Oktober) 1703 zahlt ad 221-21 12 holländische Gulden
- noch demselben vermög Decreti vom 23 8bris (=Oktober) wegen herraußbringung der Jagt 367-10 04 holländische Gulden

(...)

56.33-2- holländische Gulden

Blatt 4

Zahlungen pro Ser:mo

(...)

- Vermög ggsten Decreti vom 30 7bris (=September) 1707 dem hofcammerrhaten Douvenbezahlt 400 holländische Gulden

Blatt 5

Zahlungen pro Ser:mo

(...)

- Vermög ggsten Decreti vom 3ten Marty 1713 haben wir nach ahnlass designation wegen wechseln von Cammerrathen Douven auf Antwerpen und Brußel de anno 1711 ex 1712 so dan zum geheimen Cabinetth forth schildereij und dergleichen 12100 rflr 12 taler validiren sollen, worauf von agent Bouth mir gutgemacht, und aufgerechnet (...)

DOK. NR. 74

Die Kurfürstinwitwe Anna Maria Luisa de' Medici aus Florenz

An den Grafen Johann Friedrich von Schaesberg in Düsseldorf

22. August 1719

Kreisarchiv Viersen, Gräfllich Schaesberg'sches Archiv, Teil Tannheim 1458a

Angegeben bei Peters 1988, S. 54

Transskript der Autorin

(...) et celle que cera ecrivez a Hertzfeldt, Donnez a Douven pour des portraits 30 pistoles 2
ecus et 27 sols il me semblait de vous l'avoir ecrit et que' il m'avait eté prié pour que' il n'était
pas là, je suis fachée de mon peu de de mémoire, (...)

DOK. NR. 75

Die Kurfürstinwitwe Anna Maria Luisa de' Medici aus Florenz

An den Grafen Johann Friedrich von Schaesberg in Düsseldorf

4. Juni 1720

Kreisarchiv Viersen, Gräfllich Schaesberg'sches Archiv, Teil Tannheim 1458a

Erwähnt bei Peters 1988, S. 54

Transskript der Autorin

(...) Pour ma portrait en grand Douven demander a son ordinaire 30 pistoles, il faut les
satisfaire, et Busiaghi demande pour la Bordure tout faites 30 Reichst. (...)

DOK. NR. 76

Die Kurfürstinwitwe Anna Maria Luisa de' Medici aus Florenz

An den Grafen Johann Friedrich von Schaesberg in Düsseldorf

22. Oktober 1720

Kreisarchiv Viersen, Gräfllich Schaesberg'sches Archiv, Teil Tannheim 1458a

Angegeben bei Peters 1988, S. 54

Transskript der Autorin

(...) Le tableau de van der Werff sera prendrois volontier une copie du fils de Douven, mais
200 pistoles est trop pour mes petites finances. (...)

DOK. NR. 77

*Die Kurfürstinwitwe Anna Maria Luisa de' Medici aus Florenz
An den Grafen Johann Friedrich von Schaesberg in Düsseldorf
14. Januar 1721*

*Kreisarchiv Viersen, Gräfllich Schaesberg'sches Archiv, Teil Tannheim 1458a
Angegeben bei Peters 1988, S. 54
Transskript der Autorin*

(...) Pour 3 tableaux que Douven fait venir au frisort, quil seront arrive a Düsseldorf vous lui pienes 600 Florins d'Hollande, il dit cela fait 6 pistoles 2 ecus, et 5 eschellings cela est pour vu, et pour les deux autres 66 pistoles, en tout sera 121 pistoles et quelques florins, (...)

DOK. NR. 78

*Die Kurfürstinwitwe Anna Maria Luisa de' Medici aus Florenz
An den Grafen Johann Friedrich von Schaesberg in Düsseldorf
4. Februar 1721*

*Kreisarchiv Viersen, Gräfllich Schaesberg'sches Archiv, Teil Tannheim 1458a
Transskript der Autorin*

(...) Pour Douven j'ai cru que les tableaux n'arrive point qu a Mars, mai s'ils arrive raint plustot il faudroit chercher de conserver mon credit (?); (...)

DOK. NR. 79

*Die Kurfürstinwitwe Anna Maria Luisa de' Medici aus Florenz
An den Grafen Johann Friedrich von Schaesberg in Düsseldorf
24. Juni 1721*

*Kreisarchiv Viersen, Gräfllich Schaesberg'sches Archiv, Teil Tannheim 1458a
Angegeben bei Peters 1988, S. 54
Transskript der Autorin*

(...) donnez a Douven 3 pistoles 4 ecus 4 ½ sols c'est pour les autres depences qu'il a fait pour les tableaux. (...)

DOK. NR. 80

*Die Kurfürstinwitwe Anna Maria Luisa de' Medici aus Florenz
An den Grafen Johann Friedrich von Schaesberg in Düsseldorf
1. September 1722*

*Kreisarchiv Viersen, Gräflich Schaesberg'sches Archiv, Teil Tannheim 1458a
Angegeben bei Peters 1988, S. 54
Transskript der Autorin*

(...) j'ai recue le tableaux du jeune Douven, j'attend une p##see sur ce que je lui donneras.

DOK. NR. 81

*Die Kurfürstinwitwe Anna Maria Luisa de' Medici aus Florenz
An den Grafen Johann Friedrich von Schaesberg in Düsseldorf
13. Oktober 1722*

*Kreisarchiv Viersen, Gräflich Schaesberg'sches Archiv, Teil Tannheim 1458a
Angegeben bei Peters 1988, S. 54
Transskript der Autorin*

(...) Donner au jeuen Douven pour la peine qu'il m'est donné au tableau qu'il m'a envoieé pistoles cent, et une medaille de trente ducats de moi d'un cotè en vetue, et de l'autre cotè ma Devise ordinaire, et aussi une autre medaille de trentes ducats d'un cotè # mon. Electeur e de l'autre moi en Mariè, et aussi une grande medaill d'Argent des # mon. Electeur avec la grande inscription, je vois que Zelter si je ne me trompe les pourra faire avant tout.

DOK. NR. 82

*Die Kurfürstinwitwe Anna Maria Luisa de' Medici aus Florenz
An den Grafen Johann Friedrich von Schaesberg in Düsseldorf
29. Dezember 1722*

*Kreisarchiv Viersen, Gräflich Schaesberg'sches Archiv, Teil Tannheim 1458a
Angegeben bei Peters 1988, S. 54
Transskript der Autorin*

(...) ; je suis bien aire de contenter Douven; Pour mes papiers j'attendu (...)

DOK. NR. 83

Kurfürst Carl Theodor aus Schwetzingen

An den Grafen von Wachtendonk

2. August 1754

NRW HStA Düss, Jülich-Berg

Publiziert bei Levin 1911, Teil 3, S. 123, f.

Nachdeme unsere zu Düsseldorf befindliche Gallerie von solchem grosen Werth ist, dass deren conservation billiger Dingen allen Betracht verdienet, so haben Wir ggst Gut gefunden, den Königl. Frantzöischen Directeur Colinze eigents von Paris anhero zu beschreiben, und solchem den ggsten Auftrag zu thuen sich nahe Düsseldorf zu begeben um sämtliche in besagt Unserer Gallerie befindliche Gemählde in Augenschein zu nehmen, deren Beschaffenheit zu examiniren, die etwa beschädigte Sachen herzustellen und vor deren und sämtlicher übrigen Conservation sowohl dermahlen zu sorgen, dann auch anzugeben, wie in Zukunfft erforderliche Obsicht zu tragen.

Ihr habt dahero nach nur besagten Directeurs Ankunft so gleich vor dessen, und derer seinigen Unterkunft und nötigen Unterhalt zu sorgen, sodann demselben zu obgem. Entzweck den Zugang zu nur ersagten Gemählde zu verschaffen und mittels Communication mit unserer Hoff-Cammer zu veranlassen, dass unser Hoffc. Dir. Douven eigents bestellt werde, an welchen sich eingangs gemelter Directeur in allen zu diesem Geschäft erforderlichen Benöthigung zu melden, massen solche ged. Douven benebst den Unterhaltungskosten aus denen Cammeral-Mitteln anzuschaffen wissen wird, und da bey dieser Unternehmung nötig sein will, daß ihme Directeur die erstere Verzeichnuss sämtlichen Gemählde zugestellet, nicht weniger nach der kürztlich neu verfasst sein sollen, den Specification bemerket werde, was vor Veränderung desfalls vorgegangen, nemlich, welche Gemählde heraufgebracht, und welche an deren Platz hinwiederum hinunter gesendet worden, so wird eine solche Verzeichnuss zum Grund dieses Geschäfts dienen, massen bei der dermahligen neueren Einrichtung und da die Gemählde auf eine ganz andere Art rangiret und anders numeriret werden dörrften, ein ördentliches Protocoll darüber zu führen, damit aus dessen Inhalt die vorgenommene Abänderung ersehen werden möge, wie dan nach solchem Vorgange Er Directeur eine ördentliche beschriebene Verzeichnuss über die gantze Gallerie nach der neueren Einrichtung machen wird. Nachdem wir auch letztens resolviret, sämtliche Gemählde mit Aufdruckung unseres Insiegels bezeichnen zu lassen; so habt ihr desfalls ermeltem Douven behörig zu instruiren und auf die Befolgung all dessen nach ewerem Uns bekannten Dienst-Eyffer nicht allein mit Obsicht zu tragen, sondern auch über den Erfolg von Zeit zu Zeit gehorsambsten Bericht abzustatten.

DOK. NR. 84

Taxation des Nachlasses des früheren Kurkölnischen Gallerie-Inspektors Bartholomaeus Douven. Erben: Witwe des Kurkölnischen Hofkammerrats und Kapellmeisters Greber, Hofkammerdirektor Douven (in Auszügen)

1758

NRW HaStA Düss., Jülich-Berg Hofrat B VII 00128

Transskript der Autorin

Blatt 34

(...)

- ein ganz Buch Kupferstiche von Hannibal Carrache
- Zwanzig Stück von Corregio (...)
- Zwei und achtzig Stück Kupferstich von Laireße (...)
- Acht Stück Kupferstich vom Zampieri (...)
- Fünf und dreißig Stück von Carlo Maratto (...)
- (...) Alumini-Kupferstich von Rembrandt (...)

(...)

- Neun Stück von Raphael Urbine (...)
- Neun Stück von Bourdon (...)
- Hundert zwei und dreißig Stück Kupferstich v. Anton van Dick (...)
- Zwei und vierzig Kupfer die Römischen ruinen vorstellend (...)
- (...)
- Ein paquet kleinerer Kupferstich vom Rembrandt (...)

Blatt 35

(...)

- Historia Alexandri in sieben kupfer blättern (...)
- Zehn Stück Kupferstich von anton van dick (...)

(...)

von Taxierten büchern

- n 1. La vie de Louis le grande (...)
3. Friderici Rousschij Thesaurus animalium (...)
4. Sinnbild Kunst, dreij bänd (...)

(...)

1. Het gulde cabinet van den sheldereen (...)

2. Hiatoria sacra veteris ex novi testamenti mit Kupferstichen von füssen (...)
3. Eßai Dictionaire du monde (...)
4. Gemma sculptura antiquo depieto à leonardo Augustino Lenense (...)
5. Virgilij aeneas von Kupfern (...)
(...)
14. Halbrecht Durer beschreevung van de menschliche proportion een Hollandische Sprach
(...)
(...)
16. Samuel von Hochstraden (...)
(...)
18. Iconologia von Caesare Ripa een Hollandische Sprach (...)
19. het grot Scheldereen buch von gerard de Laireße (...)
(...)
28. ein Al####nd buch mit Kupferstich (?) ovidischen metamorphosen (...)
(...)
31. Peter Verbist beschreevung dern Saulen een Hollandische Sprach (...)
32. des menschlichen leibs proportion von Hr. Odram (...)
33. beschreevung dern raritaeten cammer van Utrecht een francoisich, lateinisch und
Hollandische Sprach (...)
36. georgy Hoffnagelij ##hand buch von allerhand ####en (...)
37. Ilias Homeri in francoisicher Sprach dreij bänd (...)
(...)
42. ein ##nd architectur buch von Hr. Le Conte (...)
(...)
55. Ein Kupfer buch von alten Bildnissen (...)
56. Kupfer bücher v. Hr. Laireße (...)
(...)
60. ein ####end architecteur buch
61. Johan Wilhelm Bauren Iconographia (...)
62. Hr. von vingola Architecteur buch (...)

QUELLEN

(LITERATUR VOR 1800)

ALBERTI

Leon Battista Alberti: La Pittura, Florenz 1436.

BELLORI

Giovanni Pietro Bellori: Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni. All' illustreiss. Et Eccellentiss. Signore Gio: Battista Colbert, Cavaliere Marchese di Seignelay, per il Success. al Mascardi, Rom 1672 (nach dem Vortrag von 1664 an der Akademie von San Luca in Rom).

BLAINVILLE

J. de Blainville: Des Herrn von Blainville ehemaligen Gesandtschaftssekretär der Generalstaaten der vereinigten Niederlande an dem spanischen Hofe Reisebeschreibungen durch Holland, Oberdeutschland und die Schweiz, besonders aber durch Italien, in 4 Bänden, Verlag Meyer, Lemgo 1764.

BYS

Johann Rudolf Bys: Fürtrefflicher Gemähld- und Bilder-Schatz so in denen Gallerie und Zimmern des Churfürstlich Pommersfeldischen neuerbauten fürtrefflichen Privat-Schloß zufinden ist, Bamberg 1719.

CARTARI

Vincenzo Cartari: Imagini delli die de gl' antichi, Venedig 1556.

CONTI

Natale Conti: Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem, Libri IV, Venedig 1551.

CAMPO WEYERMAN

Jacob Campo Weyerman: De levens-beschryvingen der Nederlandsche konst-schilders en konst-schilderessen. Met een uytbreying over de Schilderkonst der Ouden door Campo Weyerman, konstschilder, in 3 Bänden, Gravenhage 1719-1739.

DE CHAMBRAY

Roland Fréart Sieur de Chambray: *Idée de la perfection de la peinture démontrée par les principes de l'art et par les exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont faits sur les plus célèbres tableaux des anciens peintres, mis enparallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs modernes, Leonardo da Vinci, Raphael, Jules Romain et le Poussin*, Paris 1662

DANTI

Vincenzo Danti: *Della differenza ch'io intendo che sia tra l'imitare e ritrarre* IN: *Trattato delle perfette proporzioni*, Florenz 1567.

DUFRESNOY

Charles Alphonse Dufresnoy: *Observations sur la peinture et ceux qui l'ont pratiquée*. Paris, 1649.

FÉLIBIEN

André Félibien:

Conférences de L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667, a Paris chez Frederik Leonard, Imprimeur ordinaire du Roy, Paris 1669.

Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, in 10 Bänden, Paris 1666-1688, Band 3, 1672.

GIRALDI

L. Gregorio Giraldi: *Historiae Deorum*, Basel 1548.

HOOGSTRATEN

Samuel van Hoogstraten: *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt*, Rotterdam 1678.

HOUBRAKEN

Arnold Houbraken: *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, in 3 Bänden, Amsterdam 1718-1719.

KARSCH

Gerhard Joseph Karsch: Ausführliche und gründliche Specification derer kostbarsten und unschätzbaren Gemählden, welche in der Gallerie der Churfürstlichen Residenzstadt Düsseldorf in grosser Menge anzutreffen sind, Düsseldorf ca. 1716-1719.

KAT. DÜSSELDORF 1719

Anonym: Détail des Peintures du Cabinet Electoral de Dusseldorf, o. O., o. J. (wohl 1719), Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Uc Kassel I (12).

LAIRESSE

Gérard de Lairese: Groot Schilderboek, Waar in de Schilderkonst in al haar deelen grondig werd onderweezen, ook door Redeneeringen en Printverbeeldingen verklaart; Met Voerbeelden syt de beste Konst-Stukken der Oude en Neuiwe Puyck-Schilderen, bevefligt, En derzelve Wel-en Misstand aangewezen. Door gerard de Lairese, Konst-Schilder, Amsterdam 1707.

LOMAZZO

Giovanni Paolo Lomazzo: Trattato dell' arte della Pittura, Mailand 1585.

LUDOVICI / SCHEDEL

Carl Günther Ludovici; Johann Christian Schedel: Neu eröffnete Academie der Kaufleute, oder, Encyclopädisches Kaufmannslexicon alles Wissenswerthen und Gemeinnützigten in den weiten Gebieten der Handlungswissenschaft und Handelskunde überhaupt, Verlag Breitkopf und Härtel, Leipzig 1799.

PACKENIUS

Johannes Packenius: Hercules prodicius seu Carolus Juliae, Cliviae ac Montium principes in Johanne Wilhelmo comite Palatino Rheni nepote post saeculum redivius, Köln 1679.

PERRAULT

Perrault, Charles: Parallèle des anciens et des modernes et ce qui regarde les Arts et les Sciences, in 4 Bänden, Paris 1688.

DE PIGAGE / VON MECHEL

Nicolas de Pigage und Christian von Mechel: La Galerie Électorale de Dusseldorff ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux dans lequel on donne une connaissance exacte de cette fameuse collection & de son local, par des descriptions détaillées & par une suite de 30 planches, contenant 365 petites estampes rédigées & gravées d'après ces mêmes tableaux [...] Basel u. a. 1778.

DE PILES

Roger der Piles:

Dialogue sur le coloris, Paris 1673

La Vie de Rubens, Paris 1681

Abrègé de Les Vies des peintres, in 7 Bänden, Paris 1699

Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris, Paris 1775

PLINIUS

C. Plinius d. Ä.: Naturalis historia, Buch 35: Malerei, Plastik, Töpferkunst, Verschiedenheit der Erden.

RAPPARINI

Giorgio Maria Rapparini: Le Portrait du vrai Mérite dans la Personne Sérénissime de Monseigneur l'Electeur Palatin. Ebauché par George Marie Rapparini e exposé le jour du Nom de son Altesse Elect. L'An 1709.

RIPA

Cesare Ripa: Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi, Rom 1603.

ROLLENHAGEN

Gabriel Rollenhagen: Nucleus Emblematum selectissimorum, in 2 Bänden, Hildesheim u. A. 1611.

SANDRART

Joachim von Sandrart:

L' Academia Todesca della Architectura, Scultura et Pittura. Oder: Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste, Durch Joachim von Sandrart auff Stockau Hoch-Fürstl. Pfaltz-Neuburgischen Raht. Mit Röm. Käys. Majest. gnädigst-ertheiltem Privilegio. Nürnberg Bey Jacob Sandrart, auch in Franckfurt bey Matthaei Merians Sel. Erben zu finden, Gedruckt bey Johann-Philipp Miltenberger. In 3 Theilen, Nürnberg 1657.

Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Götter, Welche von den Alten verehret worden: Aus den Welt-berühmtesten Antichen der Griechischen und Römischen Statuen, auch in Marmel, Porsido-Stein, Metall [...] sorgfältig abgesehen, Samt dero eigentlicher Beschreibung, und Erklärung der Heidnischen Tempel-Ceremonien [...], Nürnberg; Frankfurt a. M. 1680.

UFFENBACH

Zacharias Konrad von Uffenbach: Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland, in 3 Theilen, Frankfurt u. A. 1753/54.

VAN GOOL

Jan van Gool: De nieuwe schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen, in 2 Theilen, Den Haag 1751.

VAN MANDER

Karel van Mander: Het Schilder-Boeck, waer in Voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen. Daer nae in dry deelen t'Leuen der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden, en nieuwen tyds. Eyntlyck d'wtlegghinghe op den Metamorphoseon pub. Ouidij Nasonis. Oock daerbeneffens wtbeeldinghe der figuren Alles dienstich en nut den schilders Constbeminders en dichters, oock allen Staten van menschen. Door Carel van Mander Schilder, Haarlem 1604.

VASARI

Giorgio Vasari: Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue infino a tempi nostri: descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore Arentino – Con una sua utile et necessaria introduzione a le arti loro, in 2 Bänden, L. Torrentino, Florenz 1550.

WEIGEL/ADAM

Weigel, Chr.; Schneider, Adam G. (Hrsg.): Grosses Mahler-Buch: worinnen die Mahler-Kunst in allen ihren Teilen gelehret, durch Beweißthümer und Kupfferstiche erkläret, auch mit Exempeln aus den besten Kunst-Stücken der alten und neuen berühmten Mahlern in Kupferstichen deutlich dargestellt wird, von Gerard de Lairese, Kunstmahler, Nürnberg 1784. Heidelberger historische Bestände - digital: Quellen zur Geschichte der Kunstgeschichte, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lairesse1784a>.

ZUNNER/JUNG:

Vollständiges Diarium, alles dessen, Was vor, in und nach denen höchstansehnlichsten Wahl- und Crönungs-Solennitaeten Des AllerDurchlauchtigsten ... Herrn, Herrn Caroli des VI. Erwehlten Römischen Kaysers ... Sowol im gantzen Heil. Römischen Reich, Als auch insonderheit in dieser Freyen Reichs- und Wahl-Stadt Franckfurth am Mayn, Von Anfang biß zum Ende passiret ist, Verlag Zunner und Jung, Frankfurt am Main 1712.

LITERATURVERZEICHNIS

A.K.L.: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, begründet von Günter Meißner, herausgegeben von Andreas Beyer u. A., Verlag de Gruyter, später Saur, München/Leipzig.

ANZELEWSKY, Fedja: Albrecht Dürer. Das Malerische Werk, Textband, 2., neubearbeitete Auflage, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1991.

BAADER, Hanna:

André Félibien: Das Porträt eines Porträts, IN: Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, herausgegeben von Rudolf Preimesberger u. A., Band 2, Lizenzausgabe der Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Berlin 2003, S. 356-367.

Giovan Paolo Lomazzo: Das Porträt als Zeichensystem (1584), IN: Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, herausgegeben von Rudolf Preimesberger u. A., Band 2, Lizenzausgabe der Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Berlin 2003, S. 307-315.

BARTOLI, Cosimo (Übers.): Della pittura e della statua di Leon Batista Alberti, herausgegeben von der Società tipografica de' Classici italiani, Milano 1804.

BAUEREISEN-KERSTING, Hildegard: Die Gemäldegalerie in Schloss Weißenstein ob Pommersfelden, IN: 1711-2011 300 Jahre Schloss Weißenstein ob Pommersfelden, herausgegeben von Erich Schneider und Dieter J. Weiß, Gesellschaft für Fränkische Geschichte, Würzburg 2014, S. 241-266.

BAUMGÄRTEL, Bettina: Niederländische Kunst zwischen politischem Kalkül, religiöser Erbauung und Belehrung. Die Sammlung des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf, IN: Holland nach Rembrandt, herausgegeben von Ekkehard Mai, Köln u. a. 2006, S. 19-48.

Johann Wilhelm von der Pfalz und Anna Maria Luisa de' Medici – Sammlerleidenschaften und Kulturtransfer zwischen Düsseldorf und Florenz, IN: Kat.-Mus. Düsseldorf 2008, S. 12-55.

BAUMSTARK, Reinold (Hrsg.): Kurfürst Johann Wilhelms Bilder, in 3 Bänden, Hirmer Verlag, München 2009.

Band 1: Sammler und Mäzen

HIERIN: Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz oder die Liebe zur Malerei (S. 73-119).

Band 2. Galerien und Kabinette

Band 3: La galerie électorale de Dusseldorf - Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf. Nachdruck der Ausgabe Basel 1778.

BEYER, Vera (Hrsg.) u. A.: Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, Verlag Fink, München 2006.

BEYER, Andreas: Das Porträt in der Malerei, Verlag Hirmer, München 2002.

BOTT, Katharina (Hrsg.): Rudolf Bys: Fürtrefflicher Gemähld- und Bilder-Schatz. Die Gemäldesammlung des Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden, VDG, Weimar 1997.

BRAUN, Hermann: Gerard und Willem van Honthorst, Dissertation Göttingen 1966.

- BRZOSA, Ulrich: Die Geschichte der katholischen Kirche in Düsseldorf. Von den Anfängen bis zur Säkularisation, Böhlau Verlag, Köln u. A. 2001.
- BUCHHEIT, Hans: Emailarbeiten von Peter Boy. Porträtminiaturen von J. F. Douven. Ein Beitrag zur Ikonographie des Hauses Wittelsbach, IN: Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, herausgegeben von Bernhard Vollmer, Verlag Lintz, Düsseldorf, Bd. 23/1910, S. 186-195.
- BURIONI, Matteo / FESER, Sabine: Giorgio Vasari. Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien. Neu übersetzt von Victoria Lorini herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Matteo Burioni und Sabine Feser, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2004.
- CARTWRIGHT, Ingrid A.: Hoe Schilder Hoe Wilder: Dissolute Self-portraits in seventeenth-century Dutch and Flemish art. Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland 2007.
- DENK, Claudia: Email- und Feinmalerei im Wettstreit. Überlegungen zu den Emailminiaturen am Düsseldorfer Hof des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, IN: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Band 3/F. 49/1998, S. 93-122.
- DEKIERT, Marcus: „Die feinsten Perlen der Kunst“ Die Gemäldekabinette des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf und Mannheim, IN: baumstark (Hrsg.) 2009, Band 1, S. 215-247.
- D.O.A.: The Dictionary of Art, in thirty-four volumes, edited by Jane Turner, Verlag Grove, New York.
- DRESDNER, Albert: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. Mit einem Nachwort von Lothar Müller, nach der Ausgabe von 1968, Verlag der Kunst, Dresden 2001.

- DUVERGER, Erik: Documents concernant le commerce de l'art de Francisco-Jacomo van den Berghe et Gillis van der Vennen de Gand avec la Hollande et la France pendant les premières décades du XVIIIe siècle, Brüssel 2004.
- EBERT-SCHIFFERER, Sybille: Guido Reni: Klassische Form, christliches Pathos und reine Farbe. IN: Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm, Katalog der Kunsthalle Schirn, Verlag Nuova Alfa Editoriale, Frankfurt/Bologna 1988.
- EICHNER, Elisabeth: Das Kurpfälzische Porträt im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Porträtmalerei am Hofe der beiden Kurfürsten Carl Philipp (1717-1742) und Carl Theodor (1742-1799). Dissertation Universität Heidelberg 1981.
- ENGELBRECHT, Jörg: Außenpolitische Handlungsspielräume rheinischer Kurfürsten, IN: Barocke Herrschaft am Rhein um 1700, herausgegeben von Benedikt Mauer, Droste Verlag, Düsseldorf 2009, S. 117-130.
- FACHBACH, Jens: Hofkünstler und Hofhandwerker am kurtrierischen Hof in Koblenz / Ehrenbreitstein 1629-1794. Studie, Handbuch, Quellen, in 2 Bänden, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2017.
- FLOERKE, Hanns (Übers.): Carel van Mander. Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1991.
- FÜLLENBACH, Elias H.: St. Andreas in Düsseldorf. Die Hofkirche und Ihre Schätze. Zum 350. Geburtstag des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, herausgegeben vom Dominikanerkloster Düsseldorf, Grupello Verlag, Düsseldorf 2008.

GAEHTGENS, Barbara:

Das „Genre Noble“. Transformation in der Malerei des späten 17. Jahrhunderts in Holland, IN: Holland nach Rembrandt, herausgegeben von Ekkehard Mai, Köln u. A. 2006, S. 205-224.

Adriaen van der Werff. 1659-1722, Deutscher Kunstverlag, München 1987.

GAEHTGENS, Thomas W.; Marchesano, Louis (Hrsg.): Display and Art History: the Düsseldorf Gallery and Its Catalogue, published by the Getty Research Institute, Los Angeles 2011.

Hierin: Making an Illustrated Catalogue in the Enlightenment, S. 1-52.

GERMER, Stefan: Kunst, Macht, Diskurs: die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV., Wilhelm Fink Verlag, München 1997.

GLASNER, Hubert: Der Dynast von Düsseldorf. Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, Herkunft und geschichtliches Profil, IN: Kurfürst Johann Wilhelms Bilder, Band 1: Sammler und Mäzen, herausgegeben von Reinold Baumstark, Hirmer Verlag, München 2009, S. 15 – 43.

GOTTHARD, Axel: Die Inszenierung der kurfürstlichen Präeminenz. Eine Analyse unter Erprobung systemtheoretischer Kategorien, IN: Vormoderne politische Verfahren, herausgegeben von Barbara Stollberg-Rilinger, Berlin 2001, S. 303-332.

GROTEN, Manfred (Hrsg.): Nordrheinisches Klosterbuch, Lexikon der Stifte und Klöster bis 1815, Studien zur Kölner Kirchengeschichte Bd. 37, in 2 Teilen, Verlag Schmitt, Siegburg 2012.

HABERKERN / WALLACH: Hilfswörterbuch für Historiker. Mittelalter und Neuzeit, in zwei Bänden, 7. Auflage, Verlag Francke, Tübingen 1987.

- HELD, Jutta: Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Lebrun und die ersten acht Vorlesungen der königlichen Akademie, Reimer Verlag, Berlin 2001.
- HERMKES, Wolfgang: Das Reichsvikariat in Deutschland. Reichsvikare nach dem Tod des Kaisers von der Goldenen Bulle bis zum Ende des Reiches, Studien und Quellen zur Geschichte des deutschen Verfassungsrechts, herausgegeben von Hermann Conrad und Ulrich Scheuner, Reihe A: Studien, Band 2, Verlag C. F. Müller, Karlsruhe 1968.
- HOLZFURTNER, Ludwig: Die Wittelsbacher. Staat und Dynastie in acht Jahrhunderten, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 2005.
- HUNGER, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart, 6. Erweiterte und ergänzte Auflage, Verlag Brüder Hollinek, Wien 1959.
- ILLMER, Charlotte; STRAHL, Alfred: Bruderschaftsbuch der Erzbruderschaft des heiligsten Sakraments der Collegiatskirche B. M. V. Düsseldorf, Mitgliederliste 1665-1924, Düsseldorfer Verein für Familienkunde, Sonderheft 1996.
- IMDAHL, Max: Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, 3. Auflage, Wilhelm Fink Verlag, München 2003.
- INVENTAR 1963: Inventar des Archivs der Pfarrkirche St. Lambertus in Düsseldorf, bearbeitet von Dietrich Höroldt, Landschaftsverband Rheinland, Inventare nichtstaatlicher Archive, Band 9, Verlag Fredebeul & Koenen Kg, Essen 1963.
- KANTOROWICZ, Ernst H.: Die Zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Walter Theimer, Verlag Klett-Cotta, Stuttgart 1992.

- KASE, Oliver: Wie Enthusiasten sehen und schreiben. Eine Blütenlese der Kunstliteratur zur Düsseldorfer Galerie, IN: Kurfürst Johann Wilhelms Bilder, Band 1: Sammler und Mäzen, herausgegeben von Reinold Baumstark, Hirmer Verlag, München 2009, S. 277-305.
- KELLER, Ina Maria: Studien zu den deutschen Rembrandtnachahmungen des 18. Jahrhunderts, Dissertation Ludwig-Maximilian-Universität zu München 1971, Berlin 1981.
- KIRCHNER, Thomas; A. Nova (Hrsg.) u. A.: Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675–1680, wissenschaftlich kommentierte Online-Edition. Ein Kooperationsprojekt des Kunstgeschichtlichen Instituts der Goethe-Universität Frankfurt am Main, dem Kunsthistorischen Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, dem Städel Museum Frankfurt am Main und dem Historischen Museum Frankfurt am Main 2008–2012.
- KISS, Imola: Considérations sur le portrait historié, IN: Les genres picturaux, Métis Presses, Genève 2010, S. 103-132.
- KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: Das Künstlerbildnis des Grand Siècle in Malerei und Graphik. Vom „Noble Peintre“ zum „Pictor Doctus“, Wilhelm Fink Verlag, München 2002.
- KORDT, Walter: Jan Wellem und sein Düsseldorfer Künstlerkreis, IN: Düsseldorfer Heimatblätter, Düsseldorf Jg. 22/1950, Heft 2, S. 32-36.
- KÖSTLER, Andreas (Hrsg.): Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, Verlag Böhlau, Köln 1998.
- KREMPEL, Ulla: Max Emanuel als Gemäldesammler, IN: Zur Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit, herausgegeben von Hubert Glasner, Hirmer Verlag, München 1976, S. 221-138.

KRISCHER, André: Politischer Zeichengebrauch im Barocken Rheinland. Zeremoniell und Repräsentation bei den Kurfürsten von Köln und den Reichsstädten Köln und Aachen, IN: Barocke Herrschaft am Rhein um 1700, herausgegeben von Benedikt Mauer, Droste Verlag, Düsseldorf 2009, S. 37-73.

KUNISCH, Johannes (Hrsg.): Dreihundert Jahre Preußische Königskronung. Eine Tagungsdokumentation, Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte, Beiheft; N. F. 6, Verlag Duncker & Humblot, Berlin 2002.

KRÜGER, Lutz: Geschichte des Hubertusordens der Herzöge von Jülich-Berg und verwandter Gründungen, Teil III, Onlinepublikation des Internationalen Hubertusordens, (<http://www.int-st-hubertus-orden.de>), 2010.

KÜHN-STEINHAUSEN, Hermine:

Die Feste am Düsseldorfer Hofe nach Briefen der Kurfürstin Anna Maria Luise, IN: Düsseldorfer Heimatblätter, Hoch Verlag, Düsseldorf, Jg. 7/Heft 4/1938, S. 68-73.

Der Briefwechsel der Kurfürstin Anna Maria Luise von der Pfalz, IN: Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, herausgegeben von Bernhard Vollmer, Verlag Lintz, Düsseldorf, Bd. 40/1938, S. 15-256.

Die letzte Medicäerin – eine deutsche Kurfürstin. Anna Maria Luisa von der Pfalz 1667 – 1743, Verlag Lintz, Düsseldorf 1939.

Johann Wilhelm. Kurfürst von der Pfalz. Herzog von Jülich-Berg (1658-1716), Michael Tiltch Verlag, Düsseldorf 1958.

KÜHN-STEINHAUSEN, Hermine (Hrsg.); Koetschau, Karl (Hrsg.): Die Rapparini-Handschrift der Landes- und Stadt-Bibliothek Düsseldorf. zum 300. Geburtstag des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz 19. April 1958, Verlag Bagel, Düsseldorf 1958.

LAU, Friedrich: Die Regierungskollegien zu Düsseldorf und der Hofstaat zur Zeit Johann Wilhelms (1679-1716), IN: Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, herausgegeben von Bernhard Vollmer, Verlag Lintz, Düsseldorf, in 2 Teilen,

Teil I: Bd. 39/1937, S.228-242

Teil II: Bd. 40/1938, S. 257-288

LEVIN, Theodor: Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg aus dem Königlich Bayerischen Geheimen Staatsarchiv, IN: Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, herausgegeben von Bernhard Vollmer, Verlag Lintz, Düsseldorf, in 3 Teilen.

Teil I: Wolfgang Wilhelm, Bd. 19/1905, S. 97-213

Teil II: Johann Wilhelm, Bd. 20/1906, S. 123-249

Teil III: Johann Wilhelm, Schluss, Schicksale der Düsseldorfer Galerie Bd. 23/1911, S. 1-185

LOOZ-CORSWAREM, Clemens von: Kurfürst Johann Wilhelm II. von der Pfalz und seine Residenzstadt Düsseldorf, IN: St. Andreas in Düsseldorf. Die Hofkirche und Ihre Schätze, Düsseldorf 2008, S. 25-53.

MAI, Ekkehard: Porträtkunst und höfisches Porträt, IN: Kat.-Mus. Stadtmuseum Düsseldorf 1988, S. 57-69.

MAI, Ekkehard (Hrsg.): Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, Verlag Böhlau, Köln, Weimar, Wien 2006.

DE MANZINI-HIMMIRICH, Chiara: Anna Maria Luisa de' Medici und ihre Biographin Hermine Kühn-Steinhausen, IN: Barocke Herrschaft am Rhein um 1700, herausgegeben von Benedikt Mauer, Droste Verlag, Düsseldorf 2009, S. 131-144.

MARCHESANO, Louis: The Düsseldorf Gallery and the End of the Galeriewerk Tradition, IN: Display and Art History, published by the Getty Research Institute, Los Angeles 2011, S. 53-88.

MARIN, Louis: Das Porträt des Königs. Aus dem Französischen von Heinz Jatho, Diaphanis-Verlag, Berlin 2005.

Das Sein des Bildes und seine Wirksamkeit, IN: Beyer, Vera (Hrsg.) u. A.: Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, Verlag Fink, München 2006, S. 15-24.

MAUER, Benedikt: Der Fürst und seine Stadt – Bauten aus der Jan-Wellem-Zeit in Düsseldorf, Veröffentlichungen aus dem Stadtarchiv Düsseldorf, Band 18, Droste Verlag, Düsseldorf 2008.

Gerhard Joseph Karsch und Johann Wilhelm Karsch. Neu entdeckte Quellen zum Leben zweier Düsseldorfer Galerieinspektoren im 18. Jahrhundert. IN: Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, herausgegeben von Bernhard Vollmer, Verlag Lintz, Düsseldorf, Bd. 80/2010, S. 326-334.

MAUER, Benedikt (Hrsg.): Barocke Herrschaft am Rhein um 1700, Kurfürst Johann Wilhelm II. und seine Zeit, Veröffentlichungen aus dem Stadtarchiv Düsseldorf Nr. 20, Droste Verlag, Düsseldorf 2009.

MEIBNER, Günther; u. A. (Hrsg.): De Gruyters Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Verlag de Gruyter, Berlin u. A. 1936.

MIERSCH, Martin: Das Bild des Electeur Soleil. Herrscherikonographie des Rokoko am Beispiel des Kölner Kurfürsten und Deutschordenshochmeisters Clemens August (1700-1761), Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens, N. G. Elwert Verlag, Marburg, Bd. 65/2007.

MIERSCH, Martin: Strategien der Herrschaftsinszenierung. Johann Wilhelm von der Pfalz-Max Emanuel von Bayern-Joseph Clemens von Köln, IN: Barocke Herrschaft am Rhein um 1700, herausgegeben von Benedikt Mauer, Droste Verlag, Düsseldorf 2009, S. 75- 94.

MINGES, Klaus: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung, Museen - Geschichte und Gegenwart, Band 3, Lit Verlag, Münster 1998.

MÖHLIG, Kornelia: Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658-1716) in Düsseldorf, Dissertation Bonn 1992, Verlag Köppe, Köln 1993.

MÜLLER, Jan Dirk / PFISTERER, Ulrich: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, IN: Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450 - 1620), hrsg. von Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer u. A., de Gruyter, Berlin 2011, S. 1-32.

MÜLLER, Klaus:

Jan Wellem – ein Barockfürst in Düsseldorf, Droste Verlag, Düsseldorf 2008.

Kurfürst Johann Wilhelm als rheinischer Reichsfürst, IN: Barocke Herrschaft am Rhein um 1700, herausgegeben von Benedikt Mauer, Droste Verlag, Düsseldorf 2009, S. 17 - 36.

MÜNZBERG, Esther: Repräsentationsräume und Sammlungstypologien. Die Kurfürstlichen Gemächer im Stallbau, IN: Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof, herausgegeben von Barbara Marx, München u. A. 2005, S. 131-155.

NEUMEISTER, Mirjam: Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. Und 17. Jahrhunderts. Ikonographische und koloristische Aspekte. Dissertation Universität Bonn 1999, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 17, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2003.

OLBRICH, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst: Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1994.

PANOFSKY, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Verlag Volker Spiess, Berlin 1982.

PAULI, Wilhelm: *Ahnenindex* der kurkölnischen Residenz-Stadt *Bonn*. Kirchenbuch-Einträge, sortiert nach Familiennamen A - Z: Dietkirchen 1622 - 1798, Endenich 1611 - 1809, St. Martin 1645 - 1798, St. Remigius 1678 – 1741, Band 1, Cardamina Verlag, Plaidt 2005.

PETERS, Leo:

Der kurfürstliche Hof und der Hofadel: die Familie d. Grafen von Schaesberg als Beispiel, IN: *Kat.-Mus. Düsseldorf* 1988, S. 48-55.

Der jülische Hubertus- und clevische Antoniusritterorden, IN: *Land im Mittelpunkt der Mächte*, Boss Verlag, Kleve 1984.

PFEIFF, Ruprecht: *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. Von der Antike bis zur Französischen Revolution*, Bonner Studien zur Kunstgeschichte herausgegeben von Justus Müller Hofstede, Rheinische Friedrich Wilhelms-Universität Bonn, Lit Verlag, Münster u. Hamburg, Bd. 1/1987.

PLETICHA, Heinrich: *Des Reiches Glanz. Reichskleinodien und Kaiserkrönungen in Spiegel der deutschen Geschichte*, Herder Verlag, Freiburg u. a. 1989.

PLETT, Heinrich F.: *Rhetoric and Renaissance Culture*, Verlag Walter Gruyter, Berlin u. a. 2004.

POLLEROß, Friedrich B.:

Des abwesenden Prinzen Porträt IN: *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, herausgegeben von Jörg Jochen, Verlag Niemeyer, Tübingen 1995, S. 382-409.

„Mas Exemplar, que imitador de David“. Zur Funktion des Identifikationsporträts zwischen Tugendspiegel und Panegyrik, IN: *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, herausgegeben von Dieter Breuer, Teil I, S. 229-241, Wolfenbütteler Arbeiten

zur Barockforschung, herausgegeben von der Herzog August Bibliothek, Harrassowitz Verlag, Band 25, Wiesbaden 1995.

POSSELT, Christina: das Porträt in den Viten Vasaris. Kunsttheorie, Rhetorik und Gattungsgeschichte, Böhlau Verlag, Köln u. A. 2013.

PREIMESBERGER, Rudolf; u. A. (Hrsg.): Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Band 2, Lizenzausgabe der Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Berlin 2003.

QUAEITZSCH, Christian:

Augenlust und Herrschaft. Bildliche Repräsentationsstrategien am Hofe Johann Wilhelms von der Pfalz, IN: Kurfürst Johann Wilhelms Bilder, Band 1: Sammler und Mäzen, herausgegeben von Reinold Baumstark, Hirmer Verlag, München 2009, S. 157-187.

Die Düsseldorfer Galerie, IN: Kurfürst Johann Wilhelms Bilder, Band 2: Galerien und Kabinette, herausgegeben von Reinold Baumstark, Hirmer Verlag, München 2009, S. 9-19.

RIEMENSCHNEIDER, Heinrich: Tanz und Hofoper in der Residenz Düsseldorf, Verlag das Tanzarchiv, Köln 1972.

RITTER, H.: zur Geschichte von Düsseldorf. Übersicht der Entstehungsgeschichte und spezielle Darstellung der kriegerischen Vorgänge dieser Stadt seit ihrer Gründung bis zur Schleifung ihrer Festungswerke als Bedingung des Lüneviller Friedens. Nebst Beschreibung der Belagerung und Zerstörung von Kaiserswerth im spanischen Erbfolgekriege. Nach zahlreichen Geschichtswerken, Urkunden, handschriftlichen Nachrichten, Zeichnungen und Mittheilungen von Augenzeugen bearbeitet von H. Ritter, Leutenant im 17. Infanterie-Regiment. Verlag Wilhelm Räulen, Düsseldorf 1855.

ROSCHER, W. H. (Hrsg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Georg Olms Verlag, Hildesheim u. New York 1992.

RÜMMLER, Else:

Düsseldorf zur Zeit Johann Wilhelms und Anna Maria Luisas, IN: Kat.-Mus. Düsseldorf 1988, S. 26-33.

Die Bilder. Historische und topographische Notizen, IN: „Erinnerungen von Düsseldorf und der Umgegend“ Ein Album mit Aquarellen von Caspar Scheuren im Stadtgeschichtlichen Museum Düsseldorf, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1975.

SANTE, Georg Wilhelm: Die kurpfälzische Politik des Kurfürsten Johann Wilhelm vornehmlich im spanischen Erbfolgekrieg 1690-1716, Köln 1924.

SCHAAB, Meinrad: Geschichte der Kurpfalz, Band 2: Neuzeit, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1992.

SCHERER, Christian: Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 12, Verlag J. H. Es. Heitz, Straßburg 1897.

Elfenbeinplastik seit der Renaissance, Monographien des Kunstgewerbes, herausgegeben von Jean Louis Sponcel, Band VIII, Verlag Hermann Seemann, Leipzig 1907.

SCHERP, Astrid: Preziosen auf Kupfer, Elfenbein und Gold. Zur wertvollen Miniaturensammlung von Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz (1658-1716) im Bayerischen Nationalmuseum in München, IN: Die Pfalz. Zeitschrift für Politik, Kultur und Wirtschaft, herausgegeben vom Landesverband der Pfälzer in Bayern, Nr. 1/2013, S.14-15.

SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria: Guidos Grazie. Rezeptionsgeschichte und Rezeptionsästhetik, IN: Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm, Katalog der Kunsthalle Schirn, Verlag Nuova Alfa Editoriale, Frankfurt/Bologna 1988.

- SCHNITZER, Claudia: Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit; Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, Band 53 Frühe Neuzeit, Herausgegeben von Jörg Jochen Berns, Klaus Garber u. A., Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1999.
- SEDGWICK-WOHL, Alice (Übers.); Wohl, Helmut; Montanari, Tomaso: Giovan Pietro Bellori. The lives of the modern painters, sculptors and architects. A new Translation and Critical Edition. Cambridge University Press, New York 2010.
- SIEFERT, Helge: Französische Malerei in den Sammlungen der Wittelsbacher, IN: Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard. Französische Meisterwerke des 17. Und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen, herausgegeben von Pierre Rosenberg, Paris 2005, S. 56-63.
- SPANKE, Daniel: Porträt – Ikone – Kunst, methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur; zu einer Bildtheorie der Kunst, Verlag Fink, München 2004.
- SPEAR, Richard E.: The 'Divine' Guido: religion, sex, money and art in the world of Guido Reni, Yale University Press, New Haven 1997.
- SPENLÉ, Virginie: Der Monarch, seine Agenten und Experten. Institutionelle Mechanismen des Kunstankaufes unter August II. und August III., IN: Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof, herausgegeben von Barbara Marx, München u. A. 2005, S. 228-260.
- SPOHR, Edmund: Die Bautätigkeit Johann Wilhelms in Düsseldorf, IN: St. Andreas in Düsseldorf. Die Hofkirche und Ihre Schätze, Düsseldorf 2008, S. 55 - 63.
- STADTMUSEUM DÜSSELDORF (Hrsg.): „Erinnerungen von Düsseldorf und der Umgegend“ Ein Album mit Aquarellen von Caspar Scheuren im Stadtgeschichtlichen Museum Düsseldorf. Mit Textbeiträgen von Meta Patas, Irene Markowitz und Else Rümmler, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1975.

STEMPER, Annelise: Die Medaillen der Pfalzgrafen und Kurfürsten bei Rhein. Pfälzische Geschichte im Spiegel der Medaille, Band I: Die Kurlinien, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1997.

STOLLBERG-RILINGER, Barbara:

Vormoderne politische Verfahren. Dokumentation zur Tagung in Münster im September 1999, Zeitschrift für historische Forschung, Beiheft 25, Verlag Duncker und Humblot, Berlin 2001.

Honores regii. Die Königswürde im zeremoniellen Zeichensystem der Frühen Neuzeit, IN: Dreihundert Jahre Preußische Königskrönung. Eine Tagungsdokumentation, herausgegeben von Johannes Kunisch, Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte, Beiheft; N. F. 6, Verlag Duncker & Humblot, Berlin 2002, S. 1-26.

TEICH-BALGHEIM, Otto: Beiträge zur Ikonographie Johann Wilhelms IN: Düsseldorfer Heimatblätter, Hoch Verlag, Düsseldorf, Jg.7/1938.

TIEHL, Erika: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, fünfte, stark erweiterte und neu gestaltete Auflage, Verlag Heinrichshofen, Wilhelmshaven u. A. 1980.

THIEME/BECKER: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, herausgegeben von Ulrich Thieme und Felix Becker, in 37 Bänden, Leipzig 1966.

TIPTON, Susan: "La passion mia per la pittura" die Sammlungen des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1658 - 1716) in Düsseldorf im Spiegel seiner Korrespondenz, IN: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst herausgegeben von den Staatlichen Kunstsammlungen und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, 2006.

VAN KESTEREN, J. C. (Hrsg.): De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters: van het begin der vijftiende eeuw tot heden door J. Immerzeel, uitgegeven door C. H. Immerzeel en C. Immerzeel, Amsterdam 1842.

VERZIIL, Jan: „De kunstschilder J.F. Douven en Familie“, IN: De Maasgouw, Jg. 1941, S. 62-64.

VON FREEDEN, Max: Kunst und Künstler am Hofe des Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn, Mainfränkische Hefte, herausgegeben von den Freunden Mainfränkischer Kunst und Geschichte E. V., Würzburg, Heft 3/1949.

VON RAUMER, Kurt: Die Zerstörung der Pfalz von 1689 im Zusammenhang der französischen Rheinpolitik, Verlag Dietrich Pfaehler, Bad Neustadt a. d. Saale 1982.

VON SPRUNER, Karl: Die Wandbilder des Bayerischen National-Museums, Band 3: Pfalz, München 1868.

WAGNER, Bernd Herbert: Kaiserwahl und Krönung im Frankfurt des 17. Jahrhunderts. Darstellung anhand der zeitgenössischen Bild- und Schriftquellen und unter besonderer Berücksichtigung der Erhebung des Jahres 1612, Studien zur Frankfurter Geschichte, Verlag Waldemar Kramer, Frankfurt Bd. 34/1994.

WARNKE, Martin:

Cranachs Luther – Entwürfe für ein Image, Verlag Fischer, Frankfurt a. M. 1984.

Hofkünstler. zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, zweite, überarbeitete Ausgabe, DuMont Verlag, Köln 1985.

WEDDIGEN, Tristan: The picture galleries of Dresden, Düsseldorf und Kassel, IN: The first modern museums of art, edited by Carole Paul, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2012, S. 144-165.

- WEGENER, Ulrike: Künstler, Händler, Sammler. Zum Kunstbetrieb in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Meisterwerke zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Band 4, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover 1999.
- WINKLER, Hubert: Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit; Vermählungen, Gesandtschaftswesen, Spanischer Erbfolgekrieg, Verlag VWGÖ, Wien 1993.
- WISHNEVSKY, Rose: Studien zum „portrait historié“ in den Niederlanden, Dissertation, München 1967.
- WOLF, Jürgen Rainer (Hrsg.): Die Kabinettskassenrechnungen der Kurfürstin Anna Maria Luisa von der Pfalz (1667–1743), in 3 Bänden, Quellen und Forschungen zur Geschichte des Niederrheins, Band 12, ZUGLEICH: Veröffentlichungen aus dem Stadtarchiv Düsseldorf, Band 22, Klartext Verlag, Essen 2015.
- WULFF, Sabine: Zwischen Politik und Plaisir. Zwei kurfürstliche Kunstsammlungen im Rheinland, IN: Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche, herausgegeben von Frank Günter Zehnder und Werner Schäfke, Band 6: Das Ideal der Schönheit, Köln 2000, S. 229-264.
- WURZBACH, Alfred (Hrsg.): Arnold Houbrakens große „Schouburgh“ der niederländischen Maler und Malerinnen. Übersetzt und mit Einleitung, Anmerkungen und Inhaltsverzeichnissen versehen von Dr. Alfred von Wurzbach, Band I: Übersetzung des Textes nebst drei Inhaltsverzeichnissen, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Band XIV, Verlag Otto Zeller, Osnabrück 1970.

Museumskataloge

KAT.-MUS. DÜSSELDORF 1988

„Anna Maria Luisa de Medici. Kurfürstin von der Pfalz“, Stadtmuseum Düsseldorf 17. September – 20. November 1988.

KAT.-MUS. DÜSSELDORF 1992

„Alte Kunst. 19. Jahrhundert“, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof mit Akademiesammlung und Glasmuseum Hentrich (heute Museum Kunstpalast), 2. veränderte Auflage, Düsseldorf 1992.

KAT.-MUS. DÜSSELDORF 2005

„Ein Fest der Malerei. Die niederländischen und flämischen Gemälde des 16. – 18. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Gemäldesammlung Museum Kunstpalast – Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf.“, Verlag E. A. Seemann Leipzig, Museum Kunstpalast Düsseldorf 2005.

KAT.-MUS. FLORENZ 2006

„La principessa saggia. L' eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina, Galleria Palatina 23.12.2006 – 15.04.2007, Verlag Sillabe, Livorno 2006.

KAT.-MUS. DÜSSELDORF 2008

„Himmlisch - Herrlich - Höfisch. Peter Paul Rubens, Johann Wilhelm von der Pfalz, Anna Maria Luisa de' Medici“, Museum Kunst Palast Düsseldorf 2008, herausgegeben von Bettina Baumgärtel.

KAT.-MUS. HEIDELBERG 2009

„Heidelberg im Barock. Der Wiederaufbau der Stadt nach den Zerstörungen von 1689 und 1693.“ Wunderhorn Verlag, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg 2009.

ABBILDUNGSNACHWEIS

TEIL I

WERKE VON JAN FRANS DOUVEN

Abb. Nr. 1

Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, Stadtmuseum Düsseldorf, Inv.-Nr. B 820: Stadtmuseum Düsseldorf mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 2

Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, Florenz, Palazzo Pitti, depositi delle Gallerie Florentine, Inv. 1890 Nr. 5442: Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze, Gabinetto fotografico mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 3A

Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. D 2161: Bayerisches Nationalmuseum mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 3 B

Kurfürstin Anna Maria Luisa de' Medici, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. D 2162: Bayerisches Nationalmuseum München mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 4

Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, Inv.-Nr. G126: Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 5

Kurfürstin Anna Maria Luisa de' Medici mit einem kleinen afrikanischen Diener, Schloss Neuburg an der Donau, Inv.-Nr. ND.G0010: Verwaltung Schloss Neuburg mit freundlicher Genehmigung

Abb. Nr. 6 A

Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, Deutschland, Privatsammlung:

Kat.-Mus. „Himmlisch - Herrlich - Höfisch. Peter Paul Rubens, Johann Wilhelm von der Pfalz, Anna Maria Luisa de' Medici“, Museum Kunstpalast Düsseldorf 2008, Abb. Nr. 4.

Abb. Nr. 6 B

Kurfürstin Anna Maria Luisa de' Medici, Deutschland, Privatsammlung:

Kat.-Mus. „Himmlisch - Herrlich - Höfisch. Peter Paul Rubens, Johann Wilhelm von der Pfalz, Anna Maria Luisa de' Medici“, Museum Kunst Palast Düsseldorf 2008, Abb. Nr. 5.

Abb. Nr. 7

Doppelbildnis des Pfälzischen Kurfürstenpaares, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1890/2718: Kat.-Mus. „Himmlisch - Herrlich - Höfisch. Peter Paul Rubens, Johann Wilhelm von der Pfalz, Anna Maria Luisa de' Medici“, Museum Kunst Palast Düsseldorf 2008, Abb. Nr. 8.

Abb. Nr. 8

Johann Wilhelm von der Pfalz im Kurornat, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1890/4260 (Fotonummer SGF 107969): Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze, Gabinetto fotografico mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 9

Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz zu Pferde, Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast Inv.-Nr. M 91: Kat.-Mus. „Ein Fest der Malerei. Die niederländischen und flämischen Gemälde des 16. – 18. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Gemäldesammlung Museum Kunstpalast – Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf.“, Museum Kunstpalast Düsseldorf 2005, Abb. Nr. 40.

Abb. Nr. 10 Reiterbildnis des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, Florenz, Palazzo Pitti, Inv.-Nr. 1890/993: Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze, Gabinetto fotografico mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 11 A

Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz als Mars, München, BStGS

Inv.-Nr. 4023: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 1, S. 24.

Abb. Nr. 11 B

Kurfürstin Anna Maria Luisa als Minerva, Florenz, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti Inv.-Nr. 1890 Nr. 5160: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 1, S. 25.

Abb. Nr. 12

Das Kurfürstenpaar als Meleager und Atalanta, Isselburg, Fürst zu Salm- Salm-Museum, Inv.-Nr. 515: Kat.-Mus. „Himmlisch - Herrlich - Höfisch. Peter Paul Rubens, Johann Wilhelm von der Pfalz, Anna Maria Luisa de' Medici“, Museum Kunst Palast Düsseldorf 2008, Abb. Nr. 11.

Abb. Nr. 13 A

Das Kurfürstenpaar im Kostüm als Gastleute, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina Inv.-Nr. 478: Casciu, Stefano (Hrsg.): Kat.-Mus. „La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina“, Polo Museale Fiorentino 2006, Abb. Nr. 20 d).

Abb. Nr. 13 B

Das Kurfürstenpaar beim Tanz im „spanischen“ Kostüm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina Inv.-Nr. 768: Casciu, Stefano (Hrsg.): Kat.-Mus. „La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina“, Polo Museale Fiorentino 2006, Abb. Nr. 20 e).

Abb. Nr. 13 C

Die Kurfürstin beim Tanz im „spanischen“ Kostüm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina Inv.-Nr. 477: Casciu, Stefano (Hrsg.): Kat.-Mus. „La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina“, Polo Museale Fiorentino 2006, Abb. Nr. 20 c).

Abb. Nr. 14

Die Kurfürstin im „deutschen“ Kostüm, Florenz, Galleria Palatina Inv.-Nr. 471: Casciu, Stefano (Hrsg.): Kat.-Mus. „La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina“, Polo Museale Fiorentino 2006, Abb. Nr. 20 a).

Abb. Nr. 15

Die Kurfürstin als Jägerin, Florenz, Palazzo Pitti, **Galleria Palatina** Inv.-Nr. 472: Casciu, Stefano (Hrsg.): Kat.-Mus. „La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina“, Polo Museale Fiorentino, 2006, Abb. Nr. 20 b).

Abb. Nr. 16

Porträt des Hofkapellmeisters Sebastiano Moratelli, München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 4777: Alte Pinakothek München mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 17

Die Kurfürstin Anna Maria Luisa de' Medici als Witwe, Pisa, Museo di Palazzo Reale: Museo Nazionale di Palazzo Reale Pisa mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 18

Posthumes Bildnis des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, Düsseldorf, Stadtmuseum, Inv.- Nr. B 174: Stadtmuseum Düsseldorf mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 19

Porträt des Großherzogs Cosimo III de' Medici von Toskana, Düsseldorf, Stadtmuseum, Inv.- Nr. B 2841: Stadtmuseum Düsseldorf mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 20

Selbstporträt mit dem Bildnis des Kurfürstenpaares, Florenz, Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano, Inv.1890/1873: Kat.-Mus. „Himmlich - Herrlich - Höfisch. Peter Paul Rubens, Johann Wilhelm von der Pfalz, Anna Maria Luisa de' Medici“, Museum Kunstpalast Düsseldorf 2008, S. 37.

Abb. Nr. 21

Farbskizze zum Selbstporträt mit dem Bildnis des Kurfürstenpaares, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M 2346: Kat.-Mus. „Ein Fest der Malerei. Die niederländischen und flämischen Gemälde des 16. – 18. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Gemäldesammlung Museum Kunstpalast – Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf.“, Museum Kunstpalast Düsseldorf 2005, S. 73, Abb. Nr. 42.

Abb. Nr. 22

Rötelzeichnung mit den Porträtköpfen des Kurfürstenpaares, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum Inv.-Nr. Z 2156: Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 23

Selbstbildnis in Miniatur, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 4309: Bayerisches Nationalmuseum München mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 24

Knabe mit Fackel und Rüstung, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Inv.-Nr.: 2075: Bildagentur BPK, Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

Abb. Nr. 25

Die Erziehung der Jungfrau Maria, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1890/1193: Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze, Gabinetto fotografico mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 26

Die Hl. Anna und die Hl. Luisa präsentieren dem Christuskind das Porträt der Kurfürstin Anna Maria Luisa de' Medici, Florenz, Palazzo Pitti, Inv.-Nr. 1890/1240: Kat.-Mus. „Himmlich - Herrlich - Höfisch. Peter Paul Rubens, Johann Wilhelm von der Pfalz, Anna Maria Luisa de' Medici“, Museum Kunst Palast Düsseldorf 2008, S. 39.

Abb. Nr. 27

Kaiser Joseph I. und seine Geschwister, Miniatur, Öl auf Kupfer, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 4007 (Fotonummer D33417): Bayerisches Nationalmuseum München mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 28

Anna Maria Luisa de' Medici als junge Frau, Miniatur, Öl auf Silber, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. R 4259: Bayerisches Nationalmuseum München mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 29 A bis Y

Porträts der kurfürstlichen Familie, Miniaturen in Emaille auf Kupfer, Berchtesgaden, Wittelsbacher Ausgleichsfonds, Inv. Nr. WAF B IIIa 30-54: Bäumler, Suzanne u. a. (Hrsg.): Kat-Mus. „Von Kaisers Gnaden. 500 Jahre Pfalz-Neuburg“ Bayerische Landesausstellung 2005, Neuburg an der Donau, Abb. Nr. 11.9 bis 11.9r (Abb. Nr. 29x: Aus dem digitalen Bildarchiv der Wittelsbacher Ausgleichsfonds mit freundlicher Genehmigung).

Abb. Nr. 30

Clemens August, Kurfürst und Erzbischof von Köln, Kassel, Gemäldegalerie Alter Meister, Inv. Nr. GK 322: Aus dem öffentlichen, digitalen Bildarchiv des Museums,
URL: <http://altemeister.museum-kassel.de/32666/0/0/147/s7/0/0/bilder/32666/32666.jpg>

Abb. Nr. 31

Kurfürst Karl III Philipp von der Pfalz, Düsseldorf, Stadtmuseum, Inv.-Nr. B 34: Stadtmuseum Düsseldorf mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 32

Kurfürst Karl III Philipp von der Pfalz in der Ordenstracht des Goldenen Vlieses, Inv.-Nr. BStGS 2503. Bayerische Staatsgemäldesammlung mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 33

Luisa Charlotte von Radziwill-Birze, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1890/2927 (Fotonummer SGF 138602) Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze, Gabinetto fotografico mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 34

Theresa Katharina Lubomirska, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1890/2926: Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze, Gabinetto fotografico mit freundlicher Genehmigung.

TEIL II

WERKE VON ANDEREN KÜNSTLERN

Abb. Nr. 35

Christoffel Puytlinck: Stilleben mit zwei toten Hähnen Rijksmuseum Amsterdam Inv. Nr. SK-A.1452: Aus dem öffentlichen digitalen Bildarchiv des Museums,
URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5106>.

Abb. Nr. 36

Unbekannter Künstler: Kurfürst Johann Georg von Brandenburg, Stiftung Dome und Schlösser in Sachsen-Anhalt, Jagdschloss Letzlingen: aus der Objektdatenbank „Museum Digital Sachsen-Anhalt“,
URL: <http://www.museumdigital.de/san/singleimage.php?objektnum=5114&imagenr=7484>

Abb. Nr. 37

Benjamin von Block: Kaiser Leopold I: Kunsthistorisches Museum Wien mit freundlicher Genehmigung

Abb. Nr. 38

Hyacinthe Rigaud: Porträt Ludwig XIV, Paris, Musée du Louvre: Beyer, Andreas: „Das Porträt in der Malerei.“ München 2002, S. 136, Abb. 144.

Abb. Nr. 39

Antonys van Dyck: Bildnis einer unbekannten Dame, Ehem. Bayerische Staatsgemäldesammlung, abgegeben im Tausch an Eduard Fowles, London: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 2, Abb. Nr. 98.

Abb. Nr. 40

Anton Schoonjans: Kurfürstin Anna Maria Luisa de' Medici, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 2, Abb. Nr. 380.

Abb. Nr. 41

Antonys van Dyck: König Karl I. von England mit seiner Familie, London, British Royal Collecti East Gallery, Buckingham Palace: Aus dem öffentlichen digitalen Bildarchiv des Royal Collection Trust,

URL: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/3/collection/405353/charles-i-and-henrietta-maria-with-their-two-eldest-children-prince-charles-and>

Abb. Nr. 42

Gerrit van Honthorst: Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg und Kurfürstin Luisa Henriette, Amsterdam, Rijksmuseum: Aus dem öffentlichen digitalen Bildarchiv des Museums,

URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.7037>

Abb. Nr. 43

Pierre Mignard: Der Dauphin Louis und seine Gemahlin Marie Anne Christine von Bayern mit ihren Söhnen, Versailles, Musée National du Château: Aus dem öffentlichen digitalen Bildarchiv des Museums,

URL: <http://collections.chateauversailles.fr/#334f68c5-61a0-40cc-83d1-46a2c9087bac>

Abb. Nr. 44

Jan van Kessel: Afrika. Aus dem Zyklus der vier Erdteile, München, Alte Pinakothek: „Alte Pinakothek. Ausgewählte Werke“, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 2005, S.189.

Abb. Nr. 45

Anton Schoonjans: Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz zu Pferde, München, Alte Pinakothek: Alte Pinakothek München mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 46

Peter Paul Rubens: Erzherzog Ferdinand von Österreich in der Schlacht von Nördlingen, Madrid, Museo Nacional del Prado: Balis, Arnout u.a. (Hrsg.): „La Peinture flamande au Prado“, Antwerpen 1989. S. 169.

Abb. Nr. 47

Werkstatt des Peter Paul Rubens: Erzherzog Ferdinand von Österreich in der Schlacht von Nördlingen: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 2, Abb. Nr. 237.

Abb. Nr. 48

Charles Lebrun: Reiterporträt Louis XIV, Tournai, Musée des Beaux-Arts mit freundlicher Genehmigung

Abb. Nr. 49

Pierre Mignard: Reiterporträt Louis XIV, Versailles, Musée National du Château: Aus dem öffentlichen digitalen Bildarchiv des Museums,
URL: <http://collections.chateauversailles.fr/#9996da9e-be30-495e-b46b-8258dc1b499d>

Abb. Nr. 50

Michael Lucas Leopold Willmann: Apotheose des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, Berlin, Schloss Charlottenburg: Kessler, Hans-Ulrich (Hrsg.): „Andreas Schlüter und das barocke Berlin“, München 2014, S. 48, Abb. Kat. III.1.

Abb. Nr. 51

Giorgio Maria Rapparini: Medaillenentwürfe zu Ehren von Jan Frans Douven aus: „Le Portrait du Vrai Meriete...“ : Kühn-Steinhausen, Hermine (Hrsg.); Koetschau, Karl (Hrsg.): „Die Rapparini-Handschrift der Landes- und Stadt-Bibliothek Düsseldorf.“, Düsseldorf 1958, Tafel 13.

Abb. Nr. 52

Diego Velazquez: Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares zu Pferde, Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.-Nr. P01181: Aus dem öffentlichen digitalen Bildarchiv des Museums,
URL: <https://content3.cdnprado.net/imagenes/Documentos/imgsem/ca/ca95/ca958021-65b0-421a-aaf0-55994df10575/a032d249-a5e8-493a-b181-284e11efc908.jpg>

Abb. Nr. 53

Giorgio Maria Rapparini: Frontispiz zu : „Le Portrait du Vrai Meriete...“ : Kühn-Steinhausen, Hermine (Hrsg.); Koetschau, Karl (Hrsg.): „Die Rapparini-Handschrift der Landes- und Stadt-Bibliothek Düsseldorf.“, Düsseldorf 1958.

Abb. Nr. 54

Gabriel Rollenhagen: Mars und Minerva als Fürstentugenden, Aus: Nucleus Emblematum, Illustration Nr. 68: Onlineausgabe des Getty Research Institutes, URL: <https://archive.org/details/nucleusemblematu00roll>

Abb. Nr. 55

Giorgio Maria Rapparini: Medaillenmentwurf: Johann Wilhelm als Triumphator aus: „Le Portrait du Vrai Meriete...“: Steinhausen, Hermine (Hrsg.); Koetschau, Karl (Hrsg.): „Die Rapparini-Handschrift der Landes- und Stadt-Bibliothek Düsseldorf.“, Düsseldorf 1958, Tafel 1.

Abb. Nr. 56

Giorgio Maria Rapparini: Medaillenmentwurf: Johann Wilhelm als Beschützer der Künste, aus: „Le Portrait du Vrai Meriete...“: Steinhausen, Hermine (Hrsg.); Koetschau, Karl (Hrsg.): „Die Rapparini-Handschrift der Landes- und Stadt-Bibliothek Düsseldorf.“, Düsseldorf 1958, Tafel 1.

Abb. Nr. 57

Andrea del Verrocchio (Werkstatt): Alexander der Große, Marmorrelief, Washington, National Gallery of Art: Aus dem öffentlichen digitalen Bildarchiv des Museums, URL: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.43513.html>

Abb. Nr. 58

Johann Selter: Medaillen mit den Profilbildnissen des Kurfürstenpaares als Mars und Minerva, München, Privatsammlung: Stemper, Annelise: Die Medaillen der Pfalzgrafen und Kurfürsten bei Rhein. Pfälzische Geschichte im Spiegel der Medaille, Band I: Die Kurlinien, Worms 1997, S. 409, Nr. 499A.

Abb. Nr. 59

Unbekannter Künstler: Stuckrelief der Kurfürstin Anna Maria Luisa als Minerva im Schlafgemach der Kurfürstin in Schloss Bensberg: Stemper, Annelise: Die Medaillen der Pfalzgrafen und Kurfürsten bei Rhein. Pfälzische Geschichte im Spiegel der Medaille, Band I: Die Kurlinien, Worms 1997, S. 409, Abb. Nr. 131.

Abb. Nr. 60 A

Adriaen van der Werff: Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 1, S. 34.

Abb. Nr. 60 B

Adriaen van der Werff: Kurfürstin Anna Maria Luisa de' Medici, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 1, S. 35.

Abb. Nr. 61

Peter Paul Rubens: Meleager und Atalanta, München, Alte Pinakothek: Regner, Konrad; Denk, Claudia: „Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek“, München / Köln 2002, S. 363.

Abb. Nr. 62

Peter Paul Rubens: Meleager und Atalanta, New York, Metropolitan Museum of Art: Aus dem öffentlichen digitalen Bildarchiv des Museums,

URL: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/original/DP261342.jpg>

Abb. Nr. 63

Michael Posner nach Jan Frans Douven: Die Kurfürstin Anna Maria Luisa de' Medici als Witwe, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina: Casciu, Stefano (Hrsg.): Kat.-Mus. „La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina“, Polo Museale Fiorentino 2006, Abb. Nr. 186, S. 337.

Abb. Nr. 64

Jan van Eyck: Leal Souvenir, London, National Gallery: Aus dem öffentlichen digitalen Bildarchiv des Museums,

URL:<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-portrait-of-a-man-leal-souvenir>

Abb. Nr. 65

Albrecht Dürer: Selbstbildnis im Pelzrock, München, Alte Pinakothek: Beyer, Andreas: „Das Porträt in der Malerei“, München 2002, S. 109, Abb. 68.

Abb. Nr. 66

Giovanni Bellini: Bildnis des Dogen Leonardo Loredan, London, National Gallery: Aus dem öffentlichen digitalen Bildarchiv des Museums,

URL: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-bellini-doge-leonardo-loredan>

Abb. Nr. 68

E. C. Heiß: Porträt des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, Kupferstich nach Jan Frans Douven, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum: Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 69

Abraham Bosse: Le noble peintre, Amsterdam, Rijksmuseum: Aus dem öffentlichen digitalen Bildarchiv des Museums,

URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.86213>

Abb. Nr. 70

Charles Lebrun: Selbstbildnis, Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano: Gregori, Mina: „Uffizien und Palazzo Pitti, Die Gemäldesammlungen von Florenz“, München 1994, S. 614, Abb. 793.

Abb. Nr. 71

Nicolas de Largillierre: Bildnis des Charles Lebrun, Paris, Musée du Louvre, Collection de l'Académie: Gowing, Lawrence: „Die Gemäldesammlung des Louvre“, Köln 2001, S. 502.

Abb. Nr. 72

Anthony van Dyck: Selbstbildnis mit Sonnenblume, London, Sammlung der Herzöge von Westminster: Beyer, Andreas: „Das Porträt in der Malerei“, München 2002, S. 205, Abb. 129.

Abb. Nr. 73

Adriaen van der Werff: Huldigung der Künste an das Pfälzische Kurfürstenpaar, Staatsgalerie Schließheim, BStGS, Inv.-Nr. 260: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band I, Abb. Nr.21, S.117.

Abb. Nr. 74

Pietro Antonio Pazzi und Domenico Firetti: Giovanni Francesco Douven Pittore, Kupferstich nach Douvens Selbstbildnis in Florenz, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum: Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 75

Adriaen van der Werff: Selbstbildnis, Florenz, Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano: Casciu, Stefano (Hrsg.): Kat.-Mus. „La principessa saggia. L’eredità di Anna Maria Luisa de’ Medici Elettrice Palatina“, Polo Museale Fiorentino 2006, Abb. Nr. 39, S. 184.

Abb. Nr. 76

Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä.: Madonna im Blumenkranz, München, Alte Pinakothek: Renger, Konrad; Denk, Claudia: “Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek”, München 2000 S. 337.

Abb. Nr. 77

Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä.: Flora und Zephyr, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Schloss Großkühnau: Woollett, Anne; van Suchtelen, Ariane: “Rubens & Brueghel. A Working Friendship”, Los Angeles 2006. S. 79, Tafel 6.

Abb. Nr. 78

Gerrit van Honthorst: Nymphe und Satyr, ehem. Sammlung Schönborn Pommersfelden, Schloss Weißenstein, heute im Besitz der Bruikleen Broere Charitable Foundation: Aus dem öffentlichen digitalen Bildarchiv des Rijksmuseums Amsterdam,

URL: <https://www.rijksmuseum.nl/WebStatic/Images/Responsive/1x1.png>

Abb. Nr. 79

Guido Reni: Himmelfahrt Mariens, München, Alte Pinakothek: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 1, S. 55.

Abb. Nr. 80

Gérard Douffet: Bildnis eines unbekanntenen Mannes mit Narbe, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 2, S. 41 Abb. Nr. 63.

Abb. Nr. 81

Cornelis van Poelenburch: Anbetung der Hirten, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 1, S. 191.

Abb. Nr. 82

Nicolas de Pigage und Christian von Mechel: Grundriss des Düsseldorfer Galeriegebäudes, aus dem Katalog „La Galerie Electorale...“ von 1778: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 3, Tafel B.

Abb. Nr. 83

Johann Peter Nosthoffen: Düsseldorfer Residenzschloss, Grundriss des ersten Obergeschosses, Düsseldorf, Stadtmuseum, Graphische Sammlung: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 1, S. 217, Abb. Nr. 2.

Abb. Nr. 84

Nicolas de Pigage und Christian von Mechel: Fassade des Düsseldorfer Galeriegebäudes, aus dem Katalog „La Galerie Electorale...“ von 1778: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 3, Tafel C.

Abb. Nr. 85

Nicolas de Pigage und Christian von Mechel: Gemälde von Gerhard Joseph Karsch im Treppenhaus des Düsseldorfer Galeriegebäudes, aus dem Katalog „La Galerie Electorale...“ von 1778: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 3, Tafel D.

Abb. Nr. 86

Giorgio Maria Rapparini: Die Bronzepyramide von Gabriele de Grupello im Innenhof der Düsseldorfer Galerie, Zeichnung aus: „Le portait du vrai meriete...“ von 1709: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 1, S. 270, Abb. Nr. 10.

Abb. Nr. 87

Auszüge aus dem Galerieführer von Gerhard Joseph Karsch aus dem Jahr 1719, aus dem Exemplar in der der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt:

Aus dem digitalen Archiv der ULB Sachsen-Anhalt,

URL: [urn:nbn:de:gbv:3:1-143](http://nbn:de:gbv:3:1-143)

URL: [urn:nbn:de:gbv:3:1-143489-p0012-9](http://nbn:de:gbv:3:1-143489-p0012-9)

Abb. Nr. 88 A

Titelblatt des Galerieführers von Nicolas de Pigage und Christian von Mechel aus dem Jahr 1778: Aus „Prometheus“ Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung und Lehre der Universität Köln,

URL: [http://prometheus.uni-koeln.de/images/heidicon_kg/r280/cgi-](http://prometheus.uni-koeln.de/images/heidicon_kg/r280/cgi-bin/icon.cgi?icon=19178&huge=1?_asd=00578dec100fbcee25c1lead860b0a5b391ffbeb3186efc7ea)

[bin/icon.cgi?icon=19178&huge=1?_asd=00578dec100fbcee25c1lead860b0a5b391ffbeb3186efc7ea](http://prometheus.uni-koeln.de/images/heidicon_kg/r280/cgi-bin/icon.cgi?icon=19178&huge=1?_asd=00578dec100fbcee25c1lead860b0a5b391ffbeb3186efc7ea)

Abb. Nr. 88 B

Wandaufriss aus dem Galerieführer von Nicolas de Pigage und Christian von Mechel aus dem Jahr 1778, die erste Wand des ersten Saals: Aus „Prometheus“ Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung und Lehre der Universität Köln,

URL: [http://prometheus.uni-koeln.de/images/heidicon_kg/r280/cgi-](http://prometheus.uni-koeln.de/images/heidicon_kg/r280/cgi-bin/icon.cgi?icon=19182&huge=1?_asd=00578dec1080012b737d16eec84d5db2f0616bbb)

[bin/icon.cgi?icon=19182&huge=1?_asd=00578dec1080012b737d16eec84d5db2f0616bbbe6123b499d](http://prometheus.uni-koeln.de/images/heidicon_kg/r280/cgi-bin/icon.cgi?icon=19182&huge=1?_asd=00578dec1080012b737d16eec84d5db2f0616bbbe6123b499d)

Abb. Nr. 89

Joseph Erb, Joseph August Brulliot und Georg Metellus: Die Düsseldorfer Gemäldegalerie, erster Raum, zweite Wand, Los Angeles, Getty Research Institute: Marchesano, Louis; Geathgens, Thomas W.: „Display and Art History“, published by the Getty Research Institute, Los Angeles, S. 7.

Abb. Nr. 90

Caspar Scheuren: Der Eingang zur Düsseldorfer Gemäldegalerie, aus dem Album „Erinnerungen an Düsseldorf“: aus der Ausgabe des Stadtgeschichtlichen Museums Düsseldorf, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1975, Tafel 1.

Abb. Nr. 91

Friedrich Boser: Bilderschau Düsseldorfer Künstler im Galleriesaal, Stadtmuseum Düsseldorf: Baumgärtel, Bettina (Hrsg.): „Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918“, Petersberg 2011, Band 2, S. 39.

Abb. Nr. 92

Godfried Schalcken: Büßende Maria Magdalena, München, BStGS: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 2, S. 106, Abb. Nr. 256.

Abb. Nr. 93

Godfried Schalcken: Die klugen und die törichten Jungfrauen, München, BStGS: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 1, S. 323.

Abb. Nr. 94

Godfried Schalcken: Maria Magdalena im Licht des Himmels, Privatsammlung: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 2, S. 106, Abb. Nr. 257.

Abb. Nr. 95 A

Jan Frans Douven: Die Erziehung der Jungfrau Maria, Florenz, Galleria degli Uffizi: Kat.-Mus. „La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina“, Polo Museale Fiorentino 2006, Abb. Nr. 69, S. 219.

Abb. Nr. 95 B

Adriaen van der Werff: Die Anbetung der Hirten, Florenz, Galleria degli Uffizi: Kat.-Mus. „La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina“, Polo Museale Fiorentino 2006, Abb. Nr. 70, S. 220.

Abb. Nr. 95 C

Godfried Schalcken: Die Beweinung Christi, Florenz, Galleria degli Uffizi: Kat.-Mus. „La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina“, Polo Museale Fiorentino 2006, Abb. Nr. 68, S. 218.

Abb. Nr. 96 A

Jan van Nickelen: Schloss Benrath von Norden aus gesehen, München, BStGS: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 2, S. 80, Abb. Nr. 180.

Abb. Nr. 96 B

Jan van Nickelen: Schloss Benrath von Süden aus gesehen. München, BStGS: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 2, S. 80, Abb. Nr. 179.

Abb. Nr. 97

Peter Paul Rubens: Das große Jüngste Gericht, München, Alte Pinakothek: Renger, Konrad; Denk, Claudia: „Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek“, München 2000 S. 321.

Abb. Nr. 98

Antonio Leoni: Die Opferung der Iphigenie, Elfenbeinrelief, München, Bayerisches Nationalmuseum: Aus dem Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte, Bildarchiv „Foto Marburg“.

Abb. Nr. 99 A und B

Francesco Maffei: Zwei Beispiele aus dem Fries mit einem antiken Triumphzug, Grisaillemalerei, München, BStGS: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 2, S. 75/76, Abb. Nr. 164 und 167.

Abb. Nr. 100

Jan Frans Douven: Gefangene Männer und Frauen, Grisaillemalerei, München, BStGS: Baumstark, Reinold (Hrsg.): „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“, München 2009, Band 2, S. 44, Abb. Nr. 70.

Abb. Nr. 101

Antonio Franchi: Anna Maria Luisa de' Medici, Prinzessin von Toskana, Florenz, Palazzo Pitti: Kat.-Mus. „La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina“, Polo Museale Fiorentino 2006, Abb. Nr. 16, S. 151.

Abb. Nr. 102

Johann Friedrich Ardin: Großherzog Cosimo III de' Medici, Miniatur in Emaille, Schloss Berchtesgaden, Wittelsbacher Ausgleichsfonds: Denk, Claudia: Email- und Feinmalerei im Wettstreit. Überlegungen zu den Emailminiaturen am Düsseldorfer Hof des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, IN: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Band 3/F. 49/1998, S. 106, Abb. Nr. 20.

Abb. Nr. 103

Das „Douvenhaus“ in der Krämerstraße 10, Düsseldorf, Stadtmuseum Inv.-Nr. C6403: Aus dem digitalen Bildarchiv des Museums mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 104

Julius Söhn: Das „Douvenhaus“ in der Krämerstraße 10, im Hintergrund links die Lambertuskirche, Fotografie: Stadtarchiv Düsseldorf mit freundlicher Genehmigung.

Abb. Nr. 105

Bartholomäus Douven nach Adriaen van der Werff: Die Ruhe auf der Flucht, Kassel, Gemäldegalerie Alter Meister: Aus dem öffentlichen digitalen Bildarchiv des Museums, URL: <http://altmeister.museum-kassel.de/32664/0/0/147/s5/0/0/bilder/32664/32664.jpg>

Abb. Nr. 106

Adriaen van der Werff: Die Ruhe auf der Flucht (Heilige Familie mit dem Kirschzweig), München, Alte Pinakothek: Gaethgens, Barbara: „Adriaen van der Werff 1659-1722“, München 1987, Tafel VII.

Abb. Nr. 107

Bartholomäus Douven: Die drei Grazien, Kassel, Gemäldegalerie Alter Meister: Aus dem öffentlichen digitalen Bildarchiv des Museums,

URL: <http://altemeister.museum-kassel.de/32663/0/0/147/s10/0/0/bilder/32663/32663.jpg>

Abb. Nr. 108

Bartholomäus Douven nach Adriaen van der Werff: Die Huldigung der Künste an das pfälzische Kurfürstenpaar, Florenz, Galleria degli Uffizi: Kat.-Mus. „La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina“, Polo Museale Fiorentino 2006, Abb. Nr. 29, S. 169.

Abb. Nr. 109

Augustin Palme: Kurfürst Johann Wilhelm verschönert Düsseldorf und legt daselbst die berühmte Gemäldegalerie an, Abbildung aus: „Die Wandbilder des Bayerischen National-Museums, Pfalz“ von Karl von Spruner aus dem Jahr 1868: Aus der online-Ausgabe der Bayerischen Nationalbibliothek München, URL:http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0006/bsb00061895/images/bsb00061895_00141.jpg

ABBILDUNGEN

TEIL I. WERKE VON JAN FRANS DOUVEN

TEIL II: WERKE VON ANDEREN KÜNSTLERN

TEIL I.
WERKE VON JAN FRANS DOUVEN

J. F. Douven



ABB. NR. 1

*Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz Datierung:
nach 1708, Maße: 89 x 53,5 cm Standort: Düsseldorf,
Stadtmuseum, Inv.-Nr. B 820*



ABB. NR. 2

Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz

Datierung: undatiert, Maße: 216 x 133 cm

Standort: Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1890/5442

ABB. NR. 3B

*Kurfürstin Anna Maria Luisa
de' Medici*

Datierung:

zwischen 1708 und 1710

Maße: 142,5 x 104 cm

Standort: München,

Bayerisches Nationalmuseum,

Inv.-Nr. D 2162



ABB. NR. 3A

*Kurfürst Johann Wilhelm
von der Pfalz*

Datierung:

zwischen 1708 und 1710

Maße: 142 x 104 cm

Standort: München,

Bayerisches Nationalmuseum,

Inv.-Nr. D 2161





ABB. NR. 4

*Kurfürst Johann Wilhelm
von der Pfalz*

Datierung: um 1700

Maße: 141 x 106 cm

*Standort: Heidelberg,
Kurpfälzisches Museum*

Inv.-Nr. G126



ABB. NR. 5

*Kurfürstin Anna Maria Luisa
de' Medici mit einem kleinen
afrikanischen Diener*

Datierung: undatiert

Maße: 153 x 121 cm

*Standort: Schloss Neuburg an
der Donau Inv.-Nr. ND.G0010*

ABB. NR. 6B

Kurfürstin Anna Maria

Luisa de' Medici

Datierung: vor 1706/7

Maße: 155 x 124 cm

Standort: Deutschland,

Privatsammlung



ABB. NR. 6A

*Kurfürst Johann Wilhelm
von der Pfalz*

Datierung: vor 1706/7

Maße: 157 x 126 cm

Standort: Deutschland,

Privatsammlung





ABB. NR. 7

Doppelporträt des Pfälzischen Kurfürstenpaares Datierung:

1706/7, Maße: 243 x 182 cm

Standort: Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1890/2718



ABB. NR. 8

Johann Wilhelm von der Pfalz im Kurornat

Datierung: 1711, Maße: 234 x 137 cm

Standort: Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1890/4260



ABB. NR. 9

Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz zu Pferde

Datierung: 1703, Maße: 325 x 260 cm

Standort: Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M 9



ABB. NR. 10

Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz zu Pferde

Datierung: undatiert, Maße: 119 x 101 cm

Standort: Florenz, Palazzo Pitti, Inv.-Nr. 1890/993



ABB. NR. 11A

Kurfürst Johann Wilhelm als Mars

Datierung: um 1700

Maße: 82 x 64 cm

*Standort: München, Bayerische
Staatsgemäldesammlung,*

Inv.-Nr. 4023



ABB. NR. 11B

*Kurfürstin Anna Maria Luisa
als Minerva*

Datierung: um 1700

Maße: 82 x 64 cm

*Standort: Florenz, Palazzo Pitti,
Museo degli Argenti,*

Inv.-Nr. 1890/52



ABB. NR. 12

Das Kurfürstenpaar als Meleager und Atalante

Datierung: um 1691, Maße: 138 x 142,5 cm

Standort: Isselburg, Fürst zu Salm-Salm-Museum, Inv.-Nr. 515



ABB. NR. 13A

Das Kurfürstenpaar im Kostüm als Gastleute

Datierung: ca. 1695, Maße: 48 x 38 cm

Standort: Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Inv.-Nr. 478



ABB. NR. 13B

Das Kurfürstenpaar beim Tanz im „spanischen“ Kostüm

Datierung: ca. 1695, Maße: 48 x 38 cm

Standort: Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Inv.-Nr. 768



ABB. NR. 13C

Die Kurfürstin beim Tanz im „spanischen“ Kostüm

Datierung: 1699, Maße: 44,5 x 32 cm

Standort: Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Inv.-Nr. 477



ABB. NR. 14

Die Kurfürstin im „deutschen“ Kostüm

Datierung: um 1700, Maße: 45 x 32,5 cm

Standort: Florenz, Galleria Palatina, Inv.-Nr. 471



ABB. NR. 15

Die Kurfürstin als Jägerin

Datierung: nach 1691, Maße: 48,3 x 37 cm

Standort: Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Inv.-Nr. 472



ABB. NR. 16

Porträt des Hofkapellmeisters Sebastiano Moratelli

Datierung: undatiert, Maße: 86 x 69,4 cm

Standort: München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. G 4777



ABB. NR. 17

Die Kurfürstin Anna Maria Luisa de' Medici als Witwe

Datierung: 1716-1717, Maße: 65 x 47,5 cm

Standort: Pisa, Museo di Palazzo Reale



ABB. NR. 18

Posthumes Porträt des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz

Datierung: 1716, Maße: 98 x 80 cm

Standort: Düsseldorf, Stadtmuseum, Inv.-Nr. B 174



ABB. NR. 19

Porträt des Großherzogs Cosimo III de' Medici von Toskana

Datierung: 1697/98, Maße: 76 x 60 cm

Standort: Düsseldorf, Stadtmuseum, Inv.-Nr. B 2841



ABB. NR. 20

Selbstporträt mit dem Bildnis des Kurfürstenpaares

Datierung: 1697/98, Maße: 83,8 x 67 cm

Standort: Florenz, Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano, Inv.-Nr. 1890/1873



ABB. NR. 21

*Farbstudie zum Selbstporträt
mit dem Bildnis des Kurfürstenpaares*

Datierung: 1697/98

Maße: 54,6 x 44,7 cm

Standort: Düsseldorf, Museum

Kunstpallast, Inv.-Nr. M 2346



ABB. NR. 22

*Porträtköpfe des
Kurfürstenpaares*

Rötelseichnung

Datierung: undatiert

Maße: 25,8 x 19,8 cm

Standort: Heidelberg,

Kurpfälzisches Museum,

Inv.-Nr. Z 2156



ABB. NR. 23

Selbstbildnis in Miniatur

Datierung: undatiert, Maße: 8,0 x 6,4 cm

Standort: München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 4309



ABB. NR. 24

Knabe mit Fackel und Rüstung

Datierung: undatiert, Maße: 112 x 99 cm

Standort: München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Inv.-Nr. 2075



ABB. NR. 25

Die Erziehung der Jungfrau Maria

Datierung: 1703, Maße: 53,6 x 36,6 cm

Standort: Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1890/1193



ABB. NR. 26

*Die Hl. Anna und die Hl. Luisa präsentieren dem Christuskind
das Porträt der Kurfürstin Anna Maria Luisa de' Medici*

Datierung: 1704, Maße: 56 x 42 cm

Standort: Florenz, Palazzo Pitti, Inv.-Nr. 1890/1240



ABB. NR. 27

Kaiser Joseph I. und seine Geschwister, Miniatur, Öl auf Kupfer

Datierung: undatiert, Maße: 14 x 10,5 cm

Standort: München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 4007



ABB. NR. 28

Anna Maria Luisa de' Medici als junge Frau, Miniatur, Öl auf Silber

Datierung: undatiert, Maße: 12,3 x 9 cm

Standort: München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. R 4259

ABB. NR. 29A BIS Y

Porträts der kurfürstlichen Familie

Miniaturen in Emaille auf Kupfer

Datierung: um 1695

Maße: je 8,9 x 6,6 bis 10x 8,8 cm

Standort: Berchtesgaden, Wittelsbacher Ausgleichsfonds

Inv. Nr. WAF B IIIa 30-54



A *Herzog Philipp Wilhelm
von Pfalz-Neuburg
(1615-1790), Vater von
Johann Wilhelm von Pfalz-
Neuburg*



B *Elisabeth Amalie Magdalena von
Hessen-Darmstadt (1635-1709),
zweite Ehefrau Philipp Wilhelms,
Mutter von Johann Wilhelm von
Pfalz-Neuburg und allen folgenden
Pfalz-Neuburgern*



C *Ludwig Anton von Pfalz-Neuburg (1660-1694), Bruder von Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg*



D *Wolfgang Georg Friedrich von Pfalz-Neuburg (1659-1683), Bruder von Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg*



E *Philipp Wilhelm August von Pfalz-Neuburg (1668-1693), Bruder von Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg*



F *Anna Naria Franziska von Sachsen-Lauenburg (1672-1749), Ehefrau von Philipp Wilhelm August von Pfalz-Neuburg, Schwägerin von Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg*



G *Odoardo II. Franese, Herzog von Parma und Piacenza (1666-1693), Schwager von Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg*



H *Dorothea Sophie von Pfalz-Neuburg (1670-1748), Ehefrau von Odoardo II. Franese, Schwester von Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg*



I *Jakob Ludwig Sobieski, Prinz von Polen (1668-1737), Schwager von Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg*



J *Hedwig Elisabeth Amalie von Pfalz-Neuburg (1673-1722), Ehefrau von Jakob Ludwig Sobieski, Schwester von Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg*



K *Alexander Sigmund von Pfalz-Neuburg (1663-1737), Bruder von Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg*



L *Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg (1664-1732), Bruder von Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg*



M *König Peter II. von Portugal (1648-1706), Schwager von Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg*



N *Maria Sophie Elisabeth von Pfalz-Neuburg (1666-1699), Ehefrau von König Peter II. von Portugal, Schwester von Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg*



O *König Karl II. von Spanien (1661-1700), Schwager von Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg*



P *Maria Anna von Pfalz-Neuburg (1667-1740), Ehefrau von König Karl II. von Spanien, Schwester von Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg*



Q *Maria Anna Josepha, Erzherzogin von Österreich (1654-1689), erste Ehefrau von Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg*



R *Kurfürst Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658-1716)*



S Anna Maria Luisa de' Medici,
prinzessin von Toskana (1667-1743),
zweite Ehefrau von Johann
Wilhelm von Pfalz-Neuburg



T Kurfürst Karl III. Philipp von
Pfalz-Neuburg (1661-1742), Bruder
von Johann Wilhelm von Pfalz-
Neuburg



U Louise Charlotte von
Radziwill-Birze (1667-1695),
erste Ehefrau von Kurfürst Karl
III. Philipp von Pfalz-Neuburg



V Theresa Katharina von
Lubormirsky-Ostrog (1683-1712),
zweite Ehefrau von Kurfürst Karl
III. Philipp von Pfalz-Neuburg



W *Kaiser Leopold I.*
(1640-1705), Schwager von
Johann Wilhelm von Pfalz-
Neuburg



X *Eleonore Magdalena Therese von*
Pfalz-Neuburg (1655-1720), 3.
Ehefrau Kaiser Leopolds I,
Schwester von Johann Wilhelm von
Pfalz-Neuburg



Y *Friedrich Wilhelm von Pfalz-*
Neuburg (1665-1689), Bruder von
Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg



ABB. NR. 30

Clemens August, Kurfürst und Erzbischof von Köln Datierung:

1723, Maße: 156 x 128 cm

Standort: Kassel, Gemäldegalerie Alter Meister, Inv. Nr. GK 322



ABB. NR. 31

Kurfürst Karl III Philipp von der Pfalz

Datierung: 1725, Maße: 134 x 99 cm

Standort: Düsseldorf, Stadtmuseum, Inv.-Nr. B 34



ABB. NR. 32

Kurfürst Karl III Philipp von der Pfalz in der Ordenstracht des Goldenen Vlieses

Datierung: 1724, Maße: 103 x 71 cm

Standort: Speyer, Historisches Museum der Pfalz, Inv.-Nr. BStGS 2503

ABB. NR. 33

*Luisa Charlotte von
Radziwill-Birze
Datierung: undatiert
Maße: 85,5 x 65 cm
Standort: Florenz,
Galleria degli Uffizi,
Inv.-Nr. 1890/2927*



ABB. NR. 34

*Theresa Katharina Lubomirska
Datierung: undatiert
Maße: 86 x 65.5
Standort: Florenz,
Galleria degli Uffizi,
Inv.-Nr. 1890/2926*



TEIL II
WERKE VON ANDEREN KÜNSTLERN

ABB. NR. 35

Christoffel Puytinck:

Stilleben mit zwei

toten Hähnen

Datierung: 1671

Maße: 74,5 x 56 cm

Standort: Amsterdam,

Rijksmuseum



ABB. NR. 36

unbekannter Künstler:

Kurfürst Johann Georg

von Brandenburg

Datierung: um 1580

Maße: 18 x 24 cm

Standort: Stiftung Dome und

Schlösser in Sachsen-Anhalt,

Jagdschloss Letzlingen





ABB. NR. 37

*Benjamin von Block: Kaiser
Leopold I*

Datierung: 1672

Maße: 139 × 110 cm

*Standort: Kunsthistorisches
Museum Wien*



ABB. NR. 38

*Hyacinthe Rigaud:
Porträt Louis XIV*

Datierung: 1701

Maße: 279 x 190 cm

*Standort: Paris, Musée
du Louvre*

ABB. NR. 39

Anthony van Dyck: Bildnis einer unbekanntten Dame

Datierung: undatiert

Maße: 204 x 131 cm

Standort: Ehem. Bayerische Staatsgemäldesammlung, abgegeben im Tausch an Eduard Fowles, London



ABB. NR. 40

Anton Schoonjans: Kurfürstin Anna Maria Luisa de' Medici

Datierung: undatiert

Maße: 231,5 x 162,5 cm

Standort: München, Bayerische Staatsgemäldesammlung





ABB. NR. 41

*Anthony van Dyck: König
Karl I. von England mit
seiner Familie*

Datierung: 1632

Maße: 371 x 275 cm

*Standort: London, East
Gallery Buckingham Palace*



ABB. NR. 42

*Gerrit van Honthorst:
Kurfürst Friedrich Wilhelm
von Brandenburg und
Kurfürstin Luisa Henriette*

Datierung: 1647

Maße: 302 × 194,3 cm

*Standort: Amsterdam,
Rijksmuseum*



ABB. NR. 43

*Pierre Mignard: Der Dauphin Louis und seine Gemahlin
Marie Anne Christine von Bayern mit ihren Söhnen*

Datierung: 1687, Maße: 232 x 304 cm

Standort: Versailles, Musée National du Château



ABB. NR. 44

Jan van Kessel: Afrika. Aus dem Zyklus der vier Erdteile
Datierung: 1664, Maße: Mitteltafeln 48,6 x 67,8 cm, je 16

kleinere Tafeln 14,5 x 21 cm

Standort: München, Alte Pinakothek



ABB. NR. 45

Anton Schoonjans: Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz zu Pferde

Datierung: 1702, Maße: 280 x 245 cm

Standort: München, Alte Pinakothek

ABB. NR. 46

*Peter Paul Rubens:
Erzherzog Ferdinand von
Österreich in der Schlacht
von Nördlingen
Datierung: 1634/35
Maße: 337,5 x 261 cm
Standort: Madrid, Prado*



ABB. NR. 47

*Werkstatt des Peter
Paul Rubens:
Erzherzog Ferdinand von
Österreich in der Schlacht
von Nördlingen
Datierung: undatiert
Maße: 268 x 220 cm
Standort: München,
Alte Pinakothek*





ABB. NR. 48

Charles Lebrun:

Reiterporträt Louis XIV

Datierung: um 1668

Maße: 291 × 228 cm

*Standort: Tournai, Musée
des Beaux-Arts*



ABB. NR. 49

Pierre Mignard:

Reiterporträt Louis XIV

Datierung: um 1693

Maße: 359 x 260 cm

*Standort: Versailles Musée
National du Château*



ABB. NR. 50

*Michael Lucas Leopold Willmann: Apotheose des
Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg
Datierung: 1682, Maße: 162 x 200 cm Standort:
Berlin, Schloss Charlottenburg*



ABB. NR. 51

*Giorgio Maria Rapparini: Medaillenentwürfe zu Ehren von
Jan Frans Douven aus „Le Portrait du Vrai Meriete...“
Datierung: 1709*



ABB. NR. 52

Diego Velázquez:

Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares zu Pferde

Datierung: 1634

Maße: 313 x 239 cm

Standort: Madrid, Museo

Nacional del Prado



ABB. NR. 53

Giorgio Maria Rapparini:

Frontispiz zu „Le Portrait du Vrai Meriete...“

Datierung: 1709

ABB. NR. 54

Gabriel Rollenhagen: Mars
und Minerva als
Fürstentugenden aus
„Nucleus Emblematum...“
Illustration Nr. 68
Erschienen: 1611



*Sunt duo qui faciunt vt rex in honore sit. ARS MARS
Gloria ab ARTE venit gloria MARTE venit*

ABB. NR. 55

Giorgio Maria Rapparini:
Johann Wilhelm als Triumphator
aus „Le Portrait du Vrai Meriete...“
Medaillenentwurf
Datierung: 1709



Medaille N° 2



Medaille N° 4

ABB. NR. 56

*Giorgio Maria Rapparini: Johann Wilhelm als Beschützer der Künste aus „Le Portrait du Vrai Meriete...“
Medaillenmentwurf
Datierung: 1709*



ABB. NR. 57

*Andrea del Verrocchio
(Werkstatt): Alexander der Große
Marmorrelief
Datierung: um 1483/85
Maße: 55,9 x 36,7 cm
Standort: Washington National
Gallery of Art*



ABB. NR. 58

*Johann Selter: Medaillen mit den Profilbildnissen des
Kurfürstenpaares als Mars und Minerva*

Datierung: zwischen 1708 und 1711

Standort: München, Privatsammlung



ABB. NR. 59

Unbekannter Künstler:

*Stuckrelief der Kurfürstin Anna Maria Luisa als Minerva
im Schlafgemach der Kurfürstin in Schloss Bensberg*



ABB. NR. 60A

Adriaen van der Werff: Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz

Datierung: um 1700, Maße: 76 x 54 cm

Standort: München, Bayerische Staatsgemäldesammlung



ABB. NR. 60B

Adriaen van der Werff: Kurfürstin Anna Maria Luisa de' Medici

Datierung: um 1700, Maße: 76 x 53 cm

Standort: München, Bayerische Staatsgemäldesammlung



ABB. NR. 61

Peter Paul Rubens:

Meleager und Atalanta

Datierung: um 1635

Maße: 199,9 x 151,3 cm

Standort: München, Alte

Pinakothek



ABB. NR. 62

*Peter Paul Rubens: Meleager
und Atalanta*

Datierung: um 1616

Maße: 133.4 x 106.7 cm

Standort: New York,

Metropolitan Museum of Art

ABB. NR. 63

*Michael Posner nach
Jan Frans Douven:
Die Kurfürstin Anna Maria
Luisa de' Medici als Witwe
Datierung: 1717
Maße: 30 x 22 cm
Standort: Florenz, Palazzo
Pitti, Galleria Palatina*



ABB. NR. 64

*Jan van Eyck:
Leal Souvenir
Datierung: 1432
Maße: 33,3 x 18,9 cm
Standort: London, National Gallery*





ABB. NR. 65

Albrecht Dürer:

Selbstbildnis im Pelzrock

Datierung: 1500

Maße: 67,1 x 48,9 cm

Standort: München, Alte Pinakothek



ABB. NR. 66

Giovanni Bellini:

Bildnis des Dogen Leonardo Loredan

Datierung: um 1500

Maße: 61,5 x 45 cm

Standort: London, National Gallery

ABB. NR. 67

*Anthony van Dyck:
Porträt Herzog Wolfgang Wilhelm
von Pfalz-Neuburg mit Dogge*

Datierung: um 1628

Maße: 205,6 x 131,7 cm

Standort: München,

Alte Pinakothek





ABB. NR. 68

E. C. Heiß: Porträt des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz

Kupferstich nach Jan Frans Douven

Datierung: undatiert, Maße: unbekannt

Standort: Heidelberg, Kurpfälzisches Museum



ABB. NR. 69

Abraham Bosse: Le noble peintre

Datierung: 1625-1676, Maße: unbekannt

Standort: Amsterdam, Rijksmuseum



ABB. NR. 70

Charles LeBrun:

Selbstbildnis

Datierung: 1683-1684

Maße: 80 x 65 cm

Standort: Galleria degli

Uffizi, Corridoio Vasariano



ABB. NR. 71

Nicolas de Largillierre:

Bildnis des Charles Lebrun

Datierung: 1686

Maße: 232 x 187 cm

Standort. Paris, Musée du Louvre,

Collection de l'Académie



ABB. NR. 72

Anthony van Dyck: Selbstbildnis mit Sonnenblume Datierung:

1632-1633, Maße: 60 x 73 cm

Standort: London, Sammlung der Herzöge von Westminster



ABB. NR. 73

Adriaen van der Werff: Huldigung der Künste an das Pfälzische Kurfürstenpaar

Maße: 81 x 58 cm, Datierung: 1716

Standort: Schließheim, Staatsgalerie

ABB. NR. 74

*Pietro Antonio Pazzi
und Domenico Firetti:
Giovanni Francesco Douven Pittore
Kupferstich nach Douvens
Selbstbildnis in Florenz
Datierung: um 1764
Maße: unbekannt
Standort: Heidelberg,
Kurpfälzisches Museum*

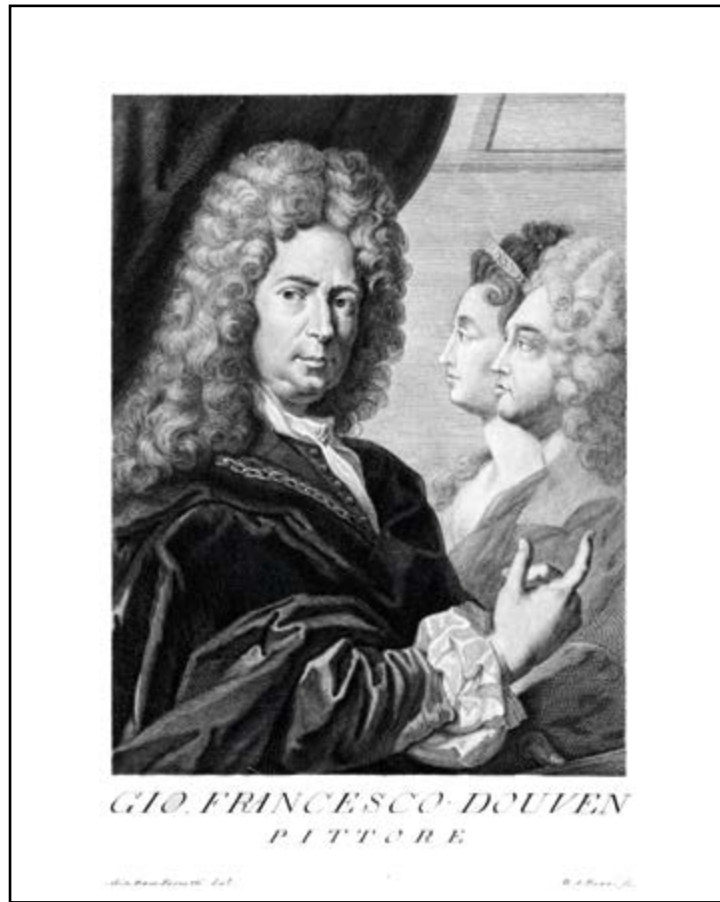


ABB. NR. 75

*Adriaen van der Werff:
Selbstbildnis
Datierung: 1697
Maße: 89 x 73 cm
Standort: Florenz,
Galleria degli Uffizi,
Corridoio Vasariano*





ABB. NR. 76

*Peter Paul Rubens
und Jan Brueghel d. Ä.:
Madonna im Blumenkranz
Datierung: um 1616/18
Maße: 185 x 209,8 cm
Standort: München,
Alte Pinakothek*



ABB. NR. 77

*Peter Paul Rubens
und Jan Brueghel d. Ä.:
Flora und Zephyr
Datierung: um 1618
Maße: 136 x 109 cm
Standort: Kulturstiftung
Dessau-Wörlitz,
Schloss Großkühnau*

ABB. NR. 78

Gerrit van Honthorst:

Nymphe und Satyr

Datierung: 1623

Maße: 104 x 131 cm

Standort: ehem. Sammlung

Schönborn Pommersfelden

Schloss Weißenstein,

heute im Besitz der Bruikleen Broere

Charitable Foundation



ABB. NR. 79

Guido Reni:

Himmelfahrt Mariens

Datierung: 1642

Maße: 295 x 208 cm

Standort: München,

Alte Pinakothek





ABB. NR. 80

Gérard Douffet:

Bildnis eines unbekanntem

Mannes mit Narbe

Datierung: undatiert

Maße: 108 x 83,7 cm

Standort: München, Bayerische

Staatsgemäldesammlung



ABB. NR. 81

Cornelis van Poelenburch:

Anbetung der Hirten

Datierung: undatiert

Maße: 28,2 x 35,4 cm

Standort: München, Bayerische

Staatsgemäldesammlung

PLAN DU BÂTIMENT DE LA GALERIE ELECTORALE DES TABLEAUX A DUSSELDORFF.

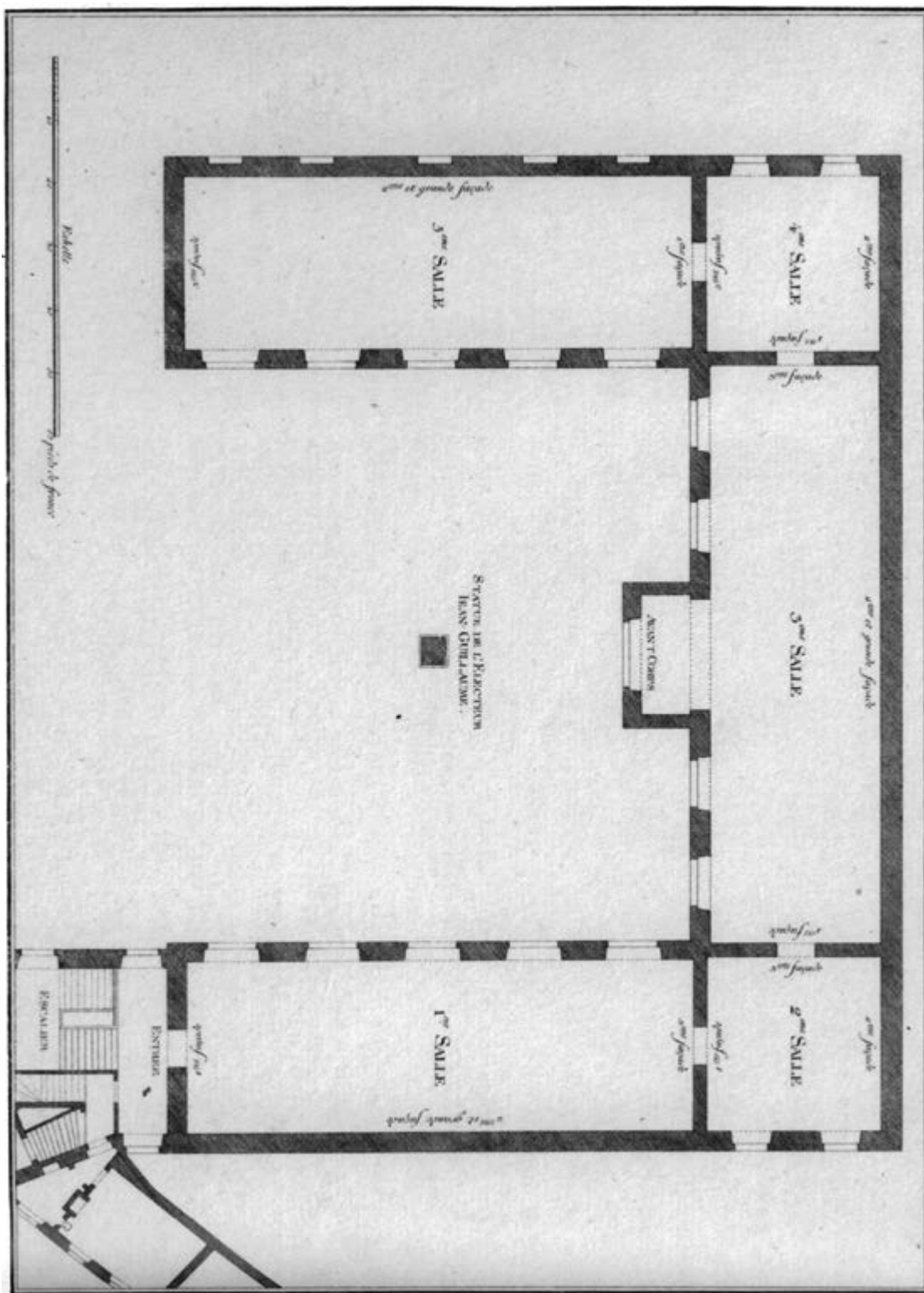


ABB. NR. 82

Nicolas de Pigage und Christian von Mecheln:
 Grundriss des Düsseldorfer Galeriegebäudes
 aus dem Katalog „La Galerie Electorale...“ von 1778, Tafel B

Die Gemäldekabinette befanden sich in den beiden markierten Räumen oben rechts.

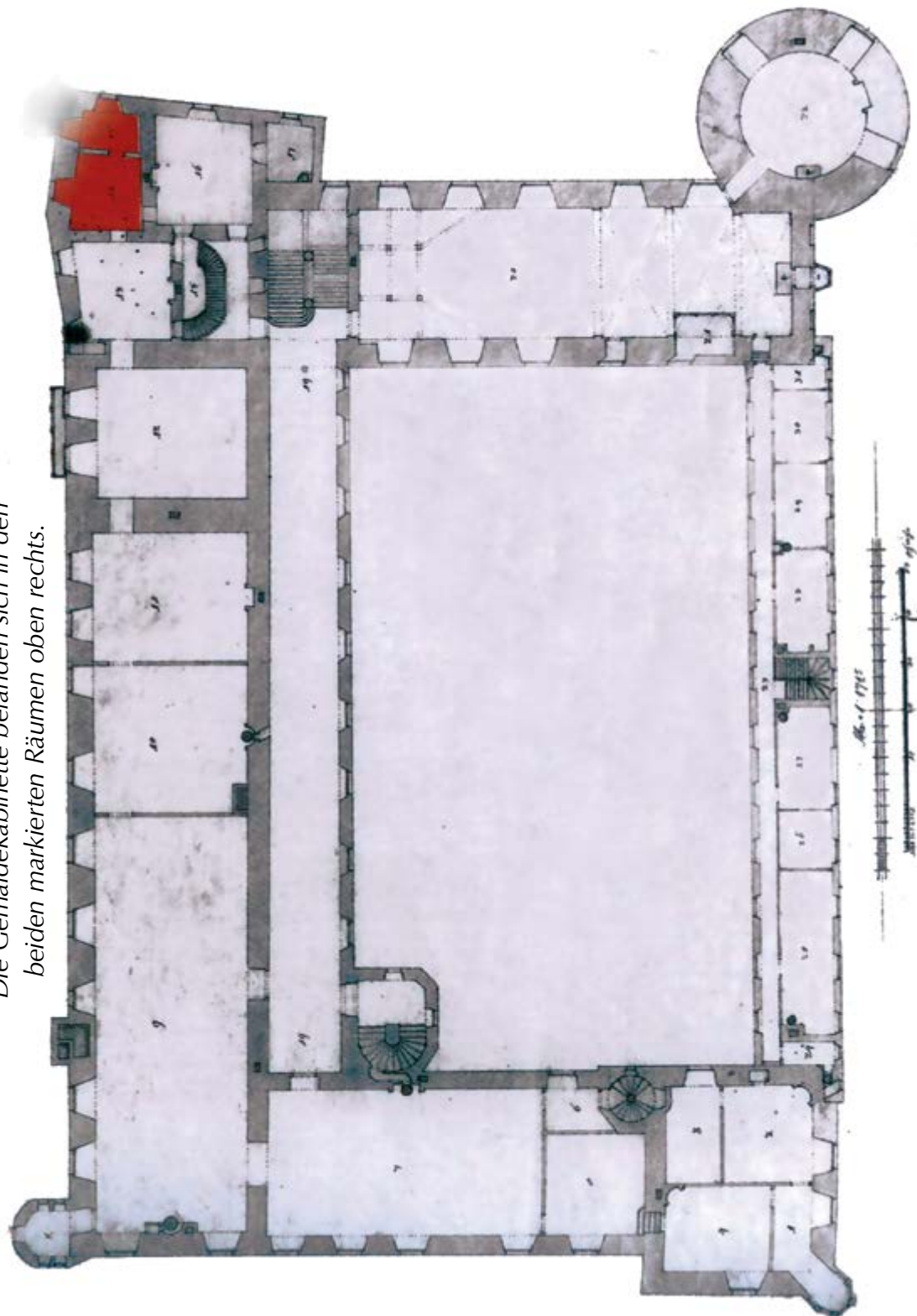


ABB. NR. 83

*Johann Peter Nosthoffen: Düsseldorfer Residenzschloss,
Grundriss des ersten Obergeschosses*

Datierung: um 1755

Standort: Düsseldorf, Stadtmuseum, Graphische Sammlung

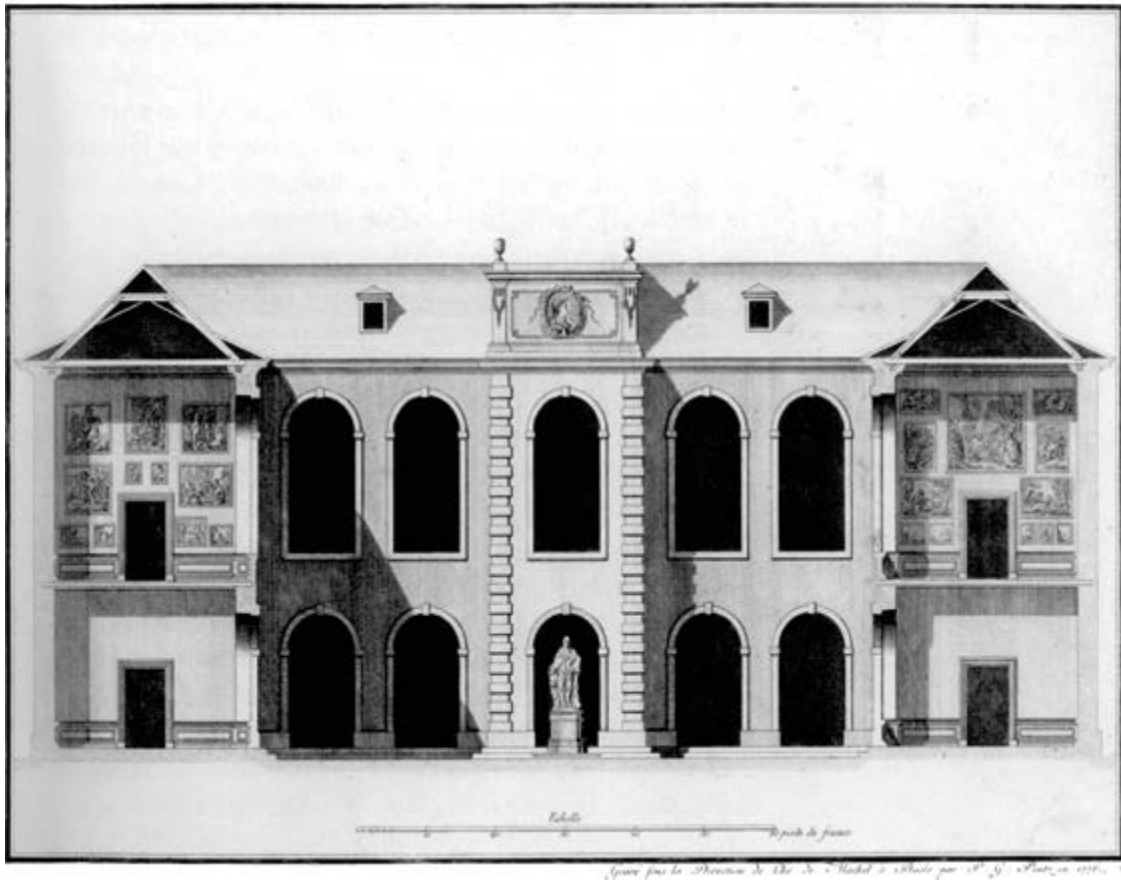


ABB. NR. 84

*Nicolas de Pigage und Christian von Mecheln:
Fassade des Düsseldorfer Galeriegebäudes
aus dem Katalog „La Galerie Electorale...“ von 1778, Tafel C*

PEINTURES EN CAMAÏEU DE L'ESCALIER DE LA GALERIE. D

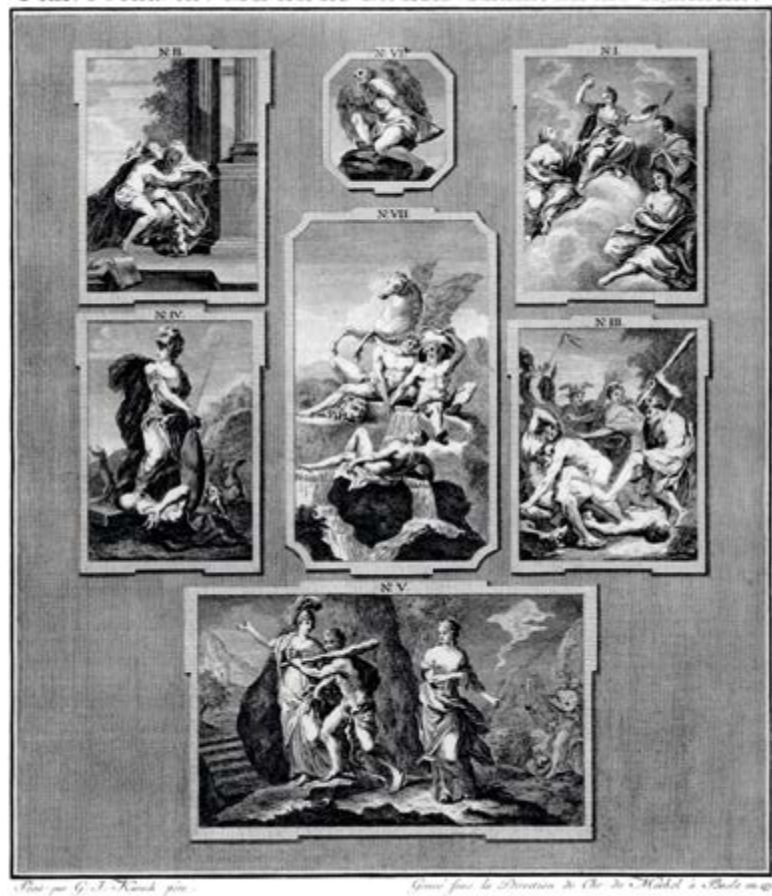


ABB. NR. 85

Nicolas de Pigage und Christian von Mecheln: Gemälde von Gerhard Joseph Karsch im Treppenhaus des Düsseldorfer Galeriegebäudes aus dem Katalog „La Galerie Electorale...“ von 1778, Tafel D



ABB. NR. 86

Giorgio Maria Rapparini: Die Bronzepyramide von Gabriele de Grupello im Innenhof der Düsseldorfer Galerie Zeichnung aus „Le portait du vrai meriete...“ von 1709

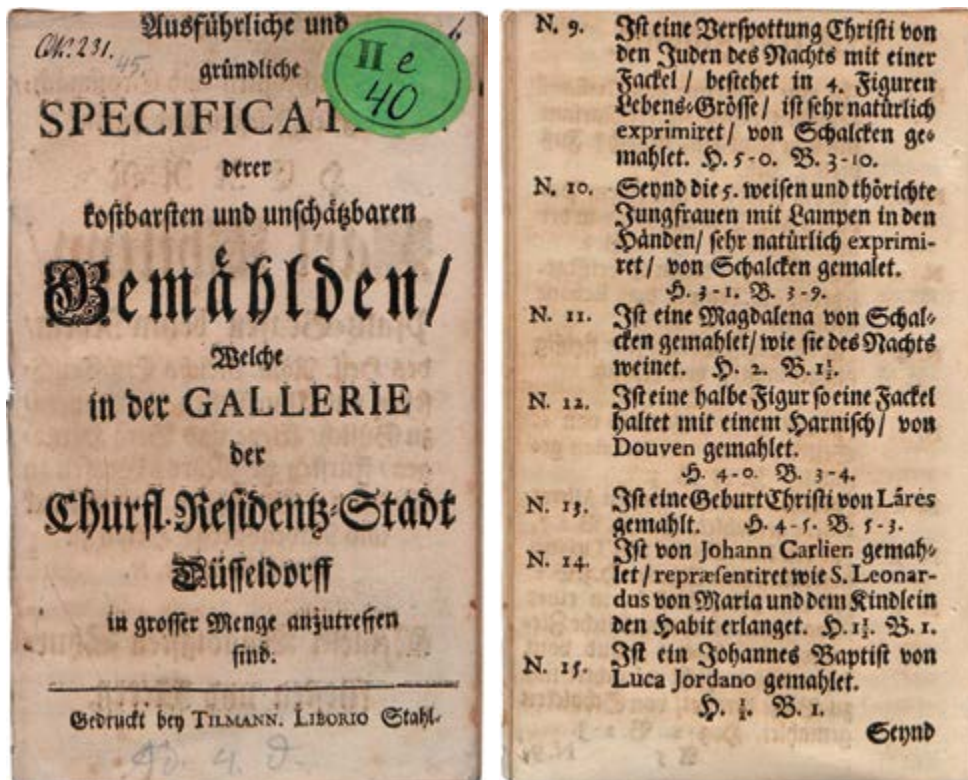


ABB. NR. 87

*Auszüge aus dem Galerieführer von Gerhard Joseph Karsch
aus dem Jahr 1719*

aus dem Exemplar in der der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen Anhalt

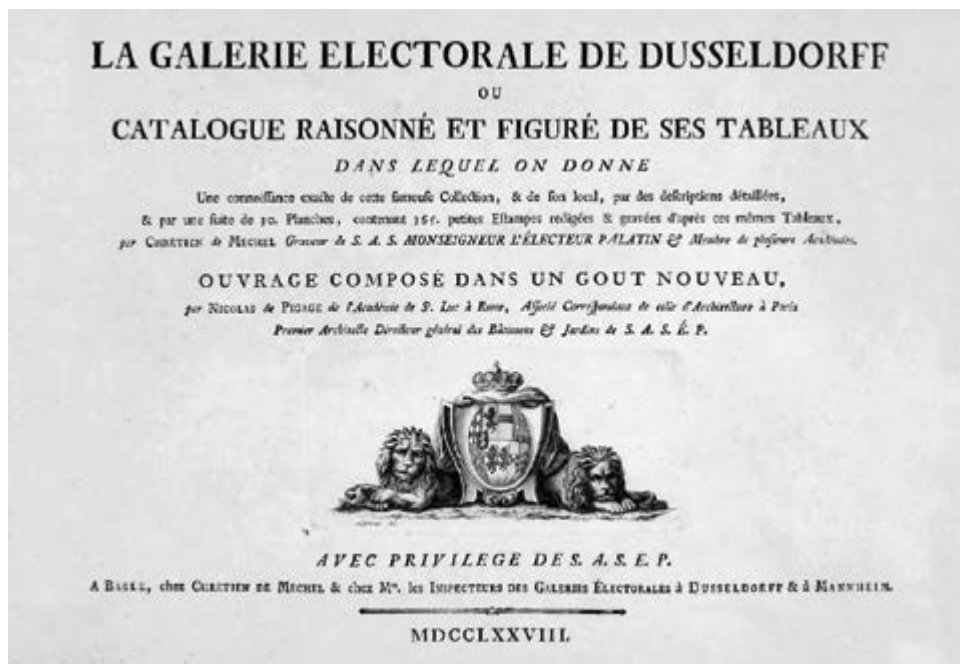


ABB. NR. 88A

*Titelblatt des Galerieführers von Nicolas de Pigage und Christian von Mechel
aus dem Jahr 1778*



ABB. NR. 88B

*Wandaufriss aus dem Galerieführer von Nicolas de Pigage und
Christian von Mechel: Die erste Wand des ersten Saals
aus dem Jahr 1778*



ABB. NR. 89

*Joseph Erb, Joseph August Brulliot und Georg Metellus:
Die Düsseldorfer Gemäldegalerie, erster Raum, zweite Wand
Datierung: ca. 1770
Standort: Los Angeles, Getty Research Institute*

ABB. NR. 90

*Caspar Scheuren:
Der Eingang zur Düsseldorfer
Gemäldegalerie
Aus dem Album
„Erinnerungen an Düsseldorf“
Datierung: um 1840*



ABB. NR. 91

*Friedrich Boser: Bilderschau Düsseldorfer Künstler im Galeriesaal
Datierung: 1844, Maße: 82 x 106 cm
Standort: Stadtmuseum Düsseldorf*



ABB. NR. 92

Godfried Schalcken:

Büßende Maria Magdalena

Datierung: undatiert

Maße: 99,9 x 72,3 cm

Standort: München, BStGS



ABB. NR. 93

Godfried Schalcken: Die klugen und die törichten Jungfrauen,

Datierung: undatiert, Maße: 93,8 x 113,4 cm

Standort: München, Bayerische Staatsgemäldesammlung

ABB. NR. 94

*Godfried Schalcken:
Maria Magdalena
im Licht des Himmels
Datierung: 1700
Maße: 94 x 68 cm
Standort: Privatsammlung*



ABB. NR. 95A

*Jan Frans Douven:
Die Erziehung der Jungfrau Maria
Datierung: 1703
Maße: 53,6 x 36,6 cm
Standort: Florenz, Galleria degli
Uffizi*





ABB. NR. 95B

Adriaen van der Werff:

Die Anbetung der Hirten

Datierung: 1703

Maße: 53 x 35,8 cm

Standort: Florenz,

Galleria degli Uffizi



ABB. NR. 95C

Godfried Schalcken:

Die Beweinung Christi

Datierung: 1703

Maße: 53,2 x 35,8 cm

Standort: Florenz,

Galleria degli Uffizi

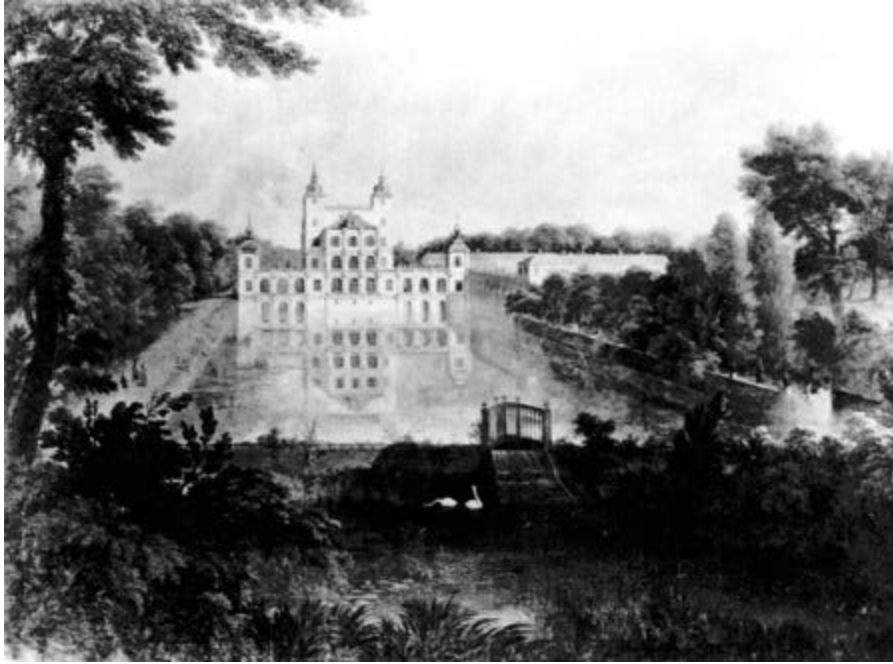


ABB. NR. 96A

Jan van Nickelen: Schloss Benrath von Norden aus gesehen

Datierung: 1714/15, Maße: 74,5 x 95 cm

Standort: München, Bayerische Staatsgemäldesammlung



ABB. NR. 96B

Jan van Nickelen: Schloss Benrath von Süden aus gesehen

Datierung: 1714/15, Maße: 74,5 x 95 cm

Standort: München, Bayerische Staatsgemäldesammlung



ABB. NR. 97

Peter Paul Rubens: Das große Jüngste Gericht

Datierung: 1617, Maße: 608,5 x 463,5 cm

Standort: München, Alte Pinakothek



ABB. NR. 98

Antonio Leoni: Die Opferung der Iphigenie, Elfenbeinrelief

Datierung: um 1700, Maße: unbekannt

Standort: München, Bayerisches Nationalmuseum

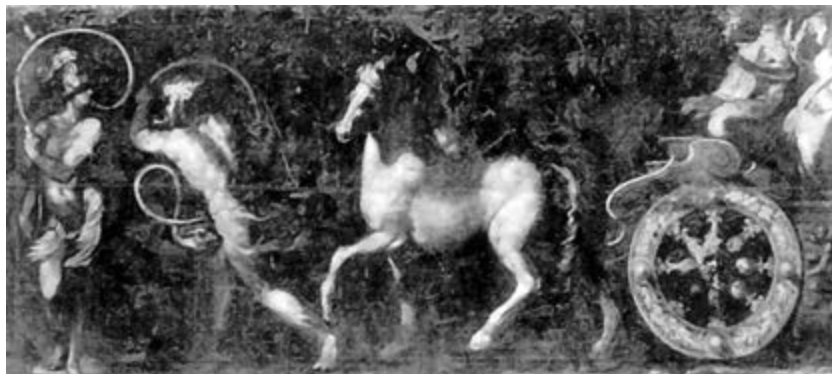


ABB. NR. 99A & ABB. NR. 99B

*Francesco Maffei: Zwei Beispiele aus dem Fries mit
einem antiken Triumphzug, Grisaillemalerei*

Datierung: undatiert, Maße: 154,4 x 350 cm und 156 x 478,7 cm

Standort: München, Bayerische Staatsgemäldesammlung



ABB. NR. 100

Jan Frans Douven:

Gefangene Männer und Frauen

Grisaillemalerei

Datierung: undatiert

Maße: 157,5 x 199 cm

Standort: München,

Bayerische Staatsgemäldesammlung



ABB. NR. 101

Antonio Franchi:

Anna Maria Luisa de' Medici,

Prinzessin von Toskana

Datierung: ca. 1689-1691

Maße: 70,5 x 54,5 cm

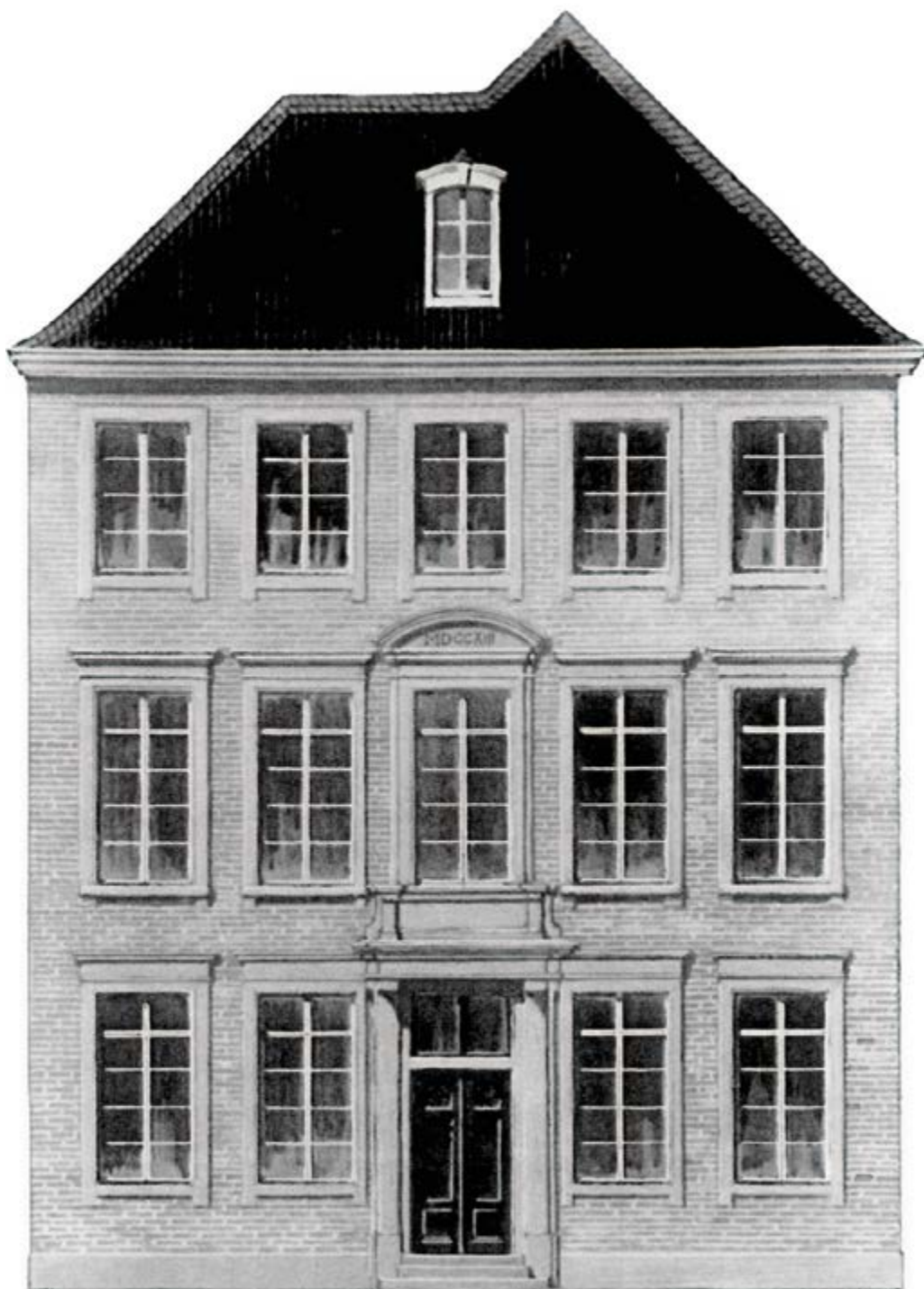
Standort: Florenz, Palazzo Pitti

ABB. NR. 102

*Johann Friedrich Ardin:
Großherzog Cosimo III de' Medici
Miniatur in Emaille
Datierung: um 1690
Maße: unbekannt
Standort: Schloss Berchtesgaden,
Wittelsbacher Ausgleichsfonds*



Douwenhaus



Krämerstraße 10

ABB. NR. 103

Anonym: Das „Douwenhaus“ in der Krämerstraße 10

Datierung: undatiert, Maße: 45,5 x 30, 4 cm

Standort: Düsseldorf, Stadtmuseum, Inv.-Nr. C6403



ABB. NR. 104

*Julius Söhn: Das „Douvenhaus“ in der Krämerstraße 10,
im Hintergrund links die Lambertuskirche*

Fotografie um 1920

Standort: Düsseldorf, Stadtarchiv



ABB. NR. 105

Bartholomäus Douven nach Adriaen van der Werff: Die Ruhe auf der Flucht

Datierung: um 1720, Maße: 38,8 x 47 cm

Standort: Kassel, Gemäldegalerie Alter Meister



ABB. NR. 106

Adriaen van der Werff: Die Ruhe auf der Flucht

(Heilige Familie mit dem Kirschzweig)

Datierung: 1702, Maße: 38,4 x 46,4 cm

Standort: München, Alte Pinakothek

ABB. NR. 107

*Bartholomäus Douven:
Die drei Grazien
Öl auf Kupfer
Datierung: undatiert
Maße: 38,8 x 47 cm
Standort: Kassel,
Gemäldegalerie Alter Meister*



ABB. NR. 108

*Bartholomäus Douven
nach Adriaen van der Werff:
Die Huldigung der Künste an
das pfälzische Kurfürstenpaar
Datierung: 1720-1722
Maße: 83 x 58,5
Standort: Florenz,
Galleria degli Uffizi*





ABB. NR. 109

*Augustin Palme: Kurfürst Johann Wilhelm verschönert Düsseldorf
und legt daselbst die berühmte Gemäldegalerie an
Wandgemälde*

Datierung: 1863/65

*Standort: München, Museum fünf Kontinente
(ehemals Bayerisches Nationalmuseum)*

*Abbildung aus: „Die Wandbilder des Bayerischen National-Museums, Pfalz“
von Karl von Spruner aus dem Jahr 1868.*