

# Das Kunstwerk des Monats

Juli 2019



Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865)  
Porträt eines Kartografen mit seiner Frau, 1824  
Öl auf Eichenholz; H. 40,9 cm x B. 32,6 cm  
Inv.-Nr. 1161 BRD  
Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland

1824 malte Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865) das Doppelporträt eines Kartografen mit dessen Frau. Waldmüller verortet das Ehepaar in einem detailliert ausgearbeiteten Interieur, einem Privatraum der Dargestellten. Während der Kartograf, dessen Name bis heute unbekannt ist, im Dreiviertelprofil zum Betrachter an einem Schreibtisch sitzt, steht seine Frau frontal zum Betrachter, den Kopf ihrem Mann zugewandt. Durch diese Positionierung bilden beide gleichermaßen den Bildmittelpunkt. Sie werden nur bis zum oberen Beinansatz gezeigt, als Hüftbild. Der Raum wird lediglich durch die hintere Wand definiert, die von gerahmten Gemälden bedeckt ist. Das Porträt dieses Ehepaares gibt einen repräsentativen Einblick in die sogenannte Zeit des Biedermeier, offenbart aber auch die im früheren 19. Jahrhundert herrschende Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern.

#### *Waldmüller und das Biedermeier*

Die Epoche des Biedermeier erhielt in der Zeit um 1900 ihren noch heute oftmals negativ konnotierten Namen und bezeichnet die Zeitspanne zwischen dem Wiener Kongress 1814/15 und dem Beginn der bürgerlichen Revolution in Deutschland 1848. *Gottlieb Biedermaier*, ein fiktiver Charakter aus der Münchener Wochenschrift *Fliegende Blätter*, fungierte als Namensgeber. Mit dessen treuherziger, konservativer Art karikierte man rückblickend das vermeintlich kleingeistige Spießbürgertum der deutschsprachigen Länder jener Zeit. Während auf dem Wiener Kongress über die Wiederherstellung alter Gesellschaftsstrukturen debattiert wurde, gewann der Wunsch nach Reformen und sozialer Erneuerung in der Arbeiterklasse immer mehr an Nachdruck. Im Bürgertum hatte dies den Rückzug ins Private und die Wertschätzung allen Häuslichen im Kreise der Familie zur Folge. Besonders in der Malerei und ihrer Motivwahl trat dies deutlich zu Tage – Familienporträts wurden in Auftrag gegeben, Genrebilder im Stil der niederländischen Malerei zeigten, dass der Alltag des Bürgertums bildwürdig geworden war. Die besonders heute als „bieder“ empfundenen Familienidyllen sind meist in fotografischer Genauigkeit gemalt. Genau diese Detailliebe ist es, die auch die Kunst Waldmüllers ausmacht.

Der 1793 in Wien geborene Waldmüller besuchte die dortige Kunstakademie und machte sich schnell einen Namen als Porträtist, besonders durch den Auftrag eines Porträts des österreichischen Kaisers Franz I. (1804–1835) 1827. Nach einigen Jahren wechselnder Wohn- und Arbeitsorte ließ er sich 1817 mit seiner Gattin, der Sängerin Katharina Weidner (1792–1850), in Wien nieder und arbeitete als Kulissenmaler am Theater am Kärntnertor. Bereits während seiner Anstellung nahm er Unterricht in Öl- und Landschafts-

malerei und schulte sein Können auf Studienreisen durch Italien und Frankreich. Um 1836 übernahm er eine Professur an der Wiener Kunstakademie. Waldmüller vertrat vor seinen Schülern die Ansicht, dass nicht das Kopieren von Werken der Alten Meister, sondern vor allem das Studium der wirklichen Natur zur Entwicklung eines eigenen Stils führe. So setzte er sich für absolute Naturtreue und einen realistischen Umgang mit Licht ein, was beides auch in der Stilentwicklung der Künstler Frankreichs jener Zeit zu beobachten war. Mit dieser Einstellung untergrub er freilich den traditionellen Lehrplan an der Wiener Akademie. Dies blieb nicht ohne Widerstand seitens der alteingesessenen Akademiemitglieder. Jahrelange Auseinandersetzungen gipfelten 1857 in der vorzeitigen Pensionierung Waldmüllers und damit einhergehend einer finanziell schwierigen Phase. Zwar konnte die Fürsprache des Kaisers seinen Ruf als Künstler wieder verbessern, dennoch blieb eine vollständige Rehabilitation Waldmüllers bis zu seinem Tod 1865 in der Nähe von Wien aus.

#### *Der Kartograf und seine Frau*

Das Ehepaar wird im Wesentlichen durch den Beruf des Hausherrn charakterisiert. Der Kartograf sitzt an seinem Schreibtisch, die linke Hand greift die hölzerne Stuhllehne. Als habe man ihn eben von seiner Arbeit abgelenkt, hält er noch den feinen Pinsel in der rechten Hand. Auf dem Schreibtisch befinden sich ei-



Abb. 1: Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865), *Der Kartograf Professor Josef Jüttner und seine Frau*, 1824; Öl auf Holz, H. 40,5 cm x B. 32,5 cm. National Gallery of Art, Washington DC, Gift of Marlene, Paul and John Herring, Inv.-Nr. 2006.157.1

nige Papiere, Bücherstapel und verschiedene silberne Utensilien, die er für seine Tätigkeit benötigt. Augenscheinlich arbeitet er gerade an einer Karte und einem Gebäudegrundriss. In diesem Moment scheint seine Gattin ins Zimmer getreten zu sein. Ihre linke Hand hat sie auf den Nacken ihres Mannes gelegt, und in der rechten Hand hält sie ein kleines Blumensträußchen, das sie in eine rötliche Vase auf dem Schreibtisch stecken möchte. Die Vase findet kaum Platz zwischen den Unterlagen des Arbeitenden. Mit den bunten Rosen, die für die weibliche Schönheit und Anmut stehen, hinterlässt die Dame des Hauses einen bleibenden Duft im Refugium ihres Gatten und gleichzeitig ein symbolisches Zeichen ihrer treuen Liebe. Obwohl ihr Mann von seiner Arbeit aufblickt und auch sie den Blick gesenkt hat, treffen sich ihre Blicke nicht, beide schauen aneinander vorbei. Das Fehlen des Augenkontakts und des Ansatzes zu einem Lächeln verleiht beiden eine distanzierte Strenge. Eine beinahe identische Komposition nutzte Waldmüller für das Porträt *Der Kartograf Professor Josef Jüttner und seine Frau* (Abb. 1), das ebenfalls 1824 entstand. Hier reicht die Dame ihrem Mann (1775–1848) allerdings einen Korb mit Früchten. Beide halten Blickkontakt, was das Verhältnis viel intimer erscheinen lässt. Beispiele wie diese zeigen, dass die Nachfrage nach Porträts besonders im Bürgertum enorm hoch war.

### Die Kleidung

Beide Dargestellten tragen eine gehobene und für die 1820er Jahre charakteristische Garderobe. Der Kartograf ist in einen schwarzen Frack mit zweireihiger Knopfleiste und passendem Beinkleid gewandet. Der Frack mit weit ausgeschnittenem, überlappendem Kragen macht die weiteren drei Lagen darunter sichtbar. Die graue, bestickte Weste unter dem Frack ist ärmellos. Darunter trägt er ein weißes, langes Hemd. Der damaligen Mode entsprechend, wird das Hemd durch einen weißen Stehkragen und ein gleichfarbiges Stoffband eng am Hals mit Schleife gebunden. Zusätzlich schmückt ihn ein dunkelgelbes, orange gemustertes Seidentuch, auf dem eine Brosche sitzt. Zur weiteren Zierde trägt er einen Ring am rechten Zeigefinger und einen goldenen, geschwungenen Anhänger auf Hüfthöhe. Dieser ist an der Hose befestigt und dient wohl als Schlüsselbund. Die an den Seiten nach vorn gekämmten Haare entsprechen der damaligen Mode.

Die klassizistische Frauenmode in den 1820er Jahren besticht zunächst durch ihre Anlehnung an ein antikes Gewand, das dann im deutschen Biedermeier der 1830er Jahre allerdings eine erhebliche Erweiterung erfuhr. Unter dem Kleid trug man mehrere Unterröcke und Volants, um ihm mehr Fülle zu geben und die Taille schmaler erscheinen zu lassen. In Waldmüllers

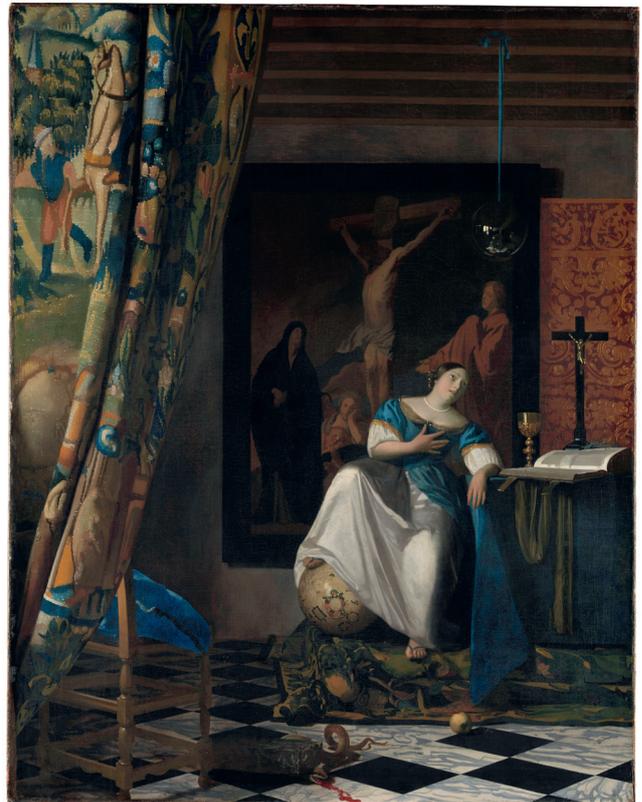


Abb. 2: Jan Vermeer van Delft (1632–1675), *Allegorie des Glaubens*, um 1670; Öl auf Leinwand, H. 114,3 cm x B. 88,9 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, Sammlung Friedsam, Inv.-Nr. 32.100.18

Gemälde trägt die Ehefrau ein dunkelblaues Kleid, dessen Schnitt schlicht wirkt. Die langärmelige Robe ist unter der Brust durch ein Band tailliert. Der Rand des gerade geschnittenen Dekolletees ist durch zarte Spitze geschmückt, die man auch an den Ärmeln findet. Besonders ist der Glanz des Stoffes, der auf Seide hinweist und damit den Wert des Kleides betont. Über den Schultern und den Armen liegt ein breiter, beige Schal mit rotblauer Stickbordüre. Die Dame trägt keinen Fingerring, dafür Ohrschmuck und eine doppelte goldene Kette, an deren Ende über der Brust ein schweres, mit Steinen besetztes Kreuz hängt. Ein heller Hut mit einer großen, weißen Feder rahmt wie eine Haube ihr Gesicht. Unter dem Rand umspielen ihre eingedrehten, braunen Locken ihr Gesicht.

Bereits an der Mode lässt sich der Stand der Dargestellten ablesen: Die kostbare Kleidung des Ehepaares verdeutlicht dessen hohe gesellschaftliche Stellung. Zudem bot sie dem Künstler Gelegenheit, sein virtuoseres Können in der Darstellung der unterschiedlichen Stofflichkeiten unter Beweis zu stellen. Besonders die Geste der Blumenreichung lässt direkt den Eindruck von Spontaneität entstehen. So trugen die Damen des früheren 19. Jahrhunderts ihre Hüte nur außerhalb des eigenen Heimes. Dass die Frau des Kartografen nun in voller Ausgehmontur an den Schreibtisch ihres

Mannes tritt, könnte zeigen, dass sie entweder gerade im Begriff ist, das Haus zu verlassen, oder dass sie soeben von einem Spaziergang zurückgekehrt ist und ihrem Mann nun als Aufmerksamkeit Blumen bringt.

### Das Interieur

Auch im Hintergrund des Bildes wird implizit auf die Ehe verwiesen. Die Wände des Arbeitszimmers sind mit Gemälden – Verweis auch auf den Reichtum und die Bildung des Ehepaares – geschmückt. Während die unteren zwei Landschaftsgemälde größtenteils durch die Personen verdeckt sind, lassen sich die Motive der beiden oberen Großformate klar erkennen. Das rechte Gemälde zeigt die *Allegorie des Glaubens* (um 1670) des niederländischen Malers Jan Vermeer van Delft (1632–1675) (Abb. 2), eines Meisters der Interieurmalerie. Wie die weibliche Personifikation des Glaubens bei Vermeer ist auch die Gattin des Kartografen in himmlisches Blau gewandet. Zusammen mit dem prominenten Edelsteinkreuz an ihrer goldenen Halskette wird sie somit selbst zur Verteidigerin des Glaubens. Dass sich das Gemälde Vermeers zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes Waldmüllers wirklich in dem Arbeitszimmer des unbekanntes Kartografen befand, ist nicht auszuschließen. Das Gemälde ist seit 1824 in österreichischem Privatbesitz nachgewiesen, bis es 1899 nach Moskau an einen Sammler verkauft wurde. Das linke Gemälde zeigt ebenfalls ein religiöses Motiv: die *Heilige Familie*, eine Personenkonstellation, die in der Kunstgeschichte ab dem 15. Jahrhundert sehr häufig vorkommt. Dargestellt werden die junge Maria und ihre Cousine, die heilige Elisabeth, beide halten ihre Kinder, Jesus und Johannes, den späteren Täufer. Obwohl das Gemälde große Ähnlichkeit mit Werken des niederländischen Malers Anthonis van Dyck (1599–1641) aufweist, lässt sich die Komposition nur schwer einem bestimmten Künstler zuordnen. Es geht hier zum einen um die erneute Betonung der weiblichen Frömmigkeit, zum anderen aber auch um die Zurschaustellung ihrer Fruchtbarkeit. Die Rolle als Mutter steht somit im Kontrast zur männlichen Rolle als arbeitendem Ernährer. Die dekorative Gemäldegalerie im Hintergrund dient so zur Verbildlichung weiblicher Charakteristika wie Gläubigkeit, Mutterschaft und Treue, während der Arbeitsplatz des Mannes, der Schreibtisch, auf Stärke, Fleiß und dessen Rolle als Oberhaupt der Familie verweist. Befolgt wird also eine klare Trennung der

### Literatur

Buchsbaum, Maria: Ferdinand Georg Waldmüller, 1793–1865, Salzburg 1976

Schröder, Klaus Albrecht: Ferdinand Georg Waldmüller, München<sup>2</sup>1991

Husslein-Arco, Agnes / Grabner, Sabine (Hgg.): Ferdinand Georg Waldmüller, 1793–1865 [Ausst.-Kat. Paris / Wien 2009], Wien 2009



Abb. 3: Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865), *Dame mit Kind*, 1855; Öl auf Leinwand, H. 133,0 cm x B. 100,0 cm. LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Inv.-Nr. 1168 BRD, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland

Geschlechter, die sich im Biedermeier durch sämtliche Gattungen zog. Dem Gatten als geistigem Zentrum des Haushalts stand die Dame des Hauses gegenüber, die ihre Erfüllung in der Rolle als Gattin und Mutter zu finden hatte, wie auch Waldmüllers Porträt einer *Dame mit Kind* (1855) (Abb. 3) zeigt.

Die Betrachtung des vorliegenden Gemäldes lohnt bereits durch die Detailliebe des Künstlers und die realistische Malweise, die beinahe den Eindruck einer Fotografie erweckt. Und doch bleiben heute erhebliche Schwierigkeiten beim Verständnis dieser Geschlechtertrennung und ihrer pauschalisierten Charakterisierung. Der moderne Betrachter mag leicht schmunzeln beim Deciffrieren der verborgenen Botschaften, die einen gesellschaftlichen Idealzustand transportieren, der längst jegliche Aktualität verwirkt zu haben scheint. Unbestreitbar bieten Porträts aller Art dabei doch vordergründig eines: das Verstehen einer Epoche und ihrer Menschen.

Marie Meeth

Fotos: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster / Sabine Ahlbrand-Dornseif (Titel), Hanna Neander (Abb. 3); Courtesy National Gallery of Art, Washington DC (Abb. 1); bpk/The Metropolitan Museum of Art (Abb. 2)

Druck: Druckerei Kettler GmbH, Bönen

© 2019 Landschaftsverband Westfalen-Lippe, LWL-Museum für Kunst und Kultur / Westfälisches Landesmuseum, Münster