

Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

August 1985



Johann Heinrich Roos
Bildnis eines unbekanntes Ehepaars, 1668
Ö/Leinwand, 113 x 93 cm, Inv.-Nr. 120 WKV

Ein unbekanntes Ehepaar des 17. Jahrhunderts – nicht selten sieht man Museumsbesucher vor diesem Gemälde länger verweilen. Es scheint eine suggestive Anziehung von ihm auszugehen. Das mag einmal in den eindringlichen Blicken begründet sein, die den Betrachter treffen, zum anderen ist es die eigentümlich zeremonielle Haltung, die in den Bann schlägt.

Frontal, bildparallel, steht der Mann, die linke Hand liegt leicht der Brust auf, die rechte umfaßt die rechte Hand der Frau. Sie steht schräg versetzt vor ihm und rafft ihr schwarzes Atlaskleid, das an Ärmeln und Kragen mit weißem Ausputz versehen ist. Die Strenge der Farbigkeit des gesamten Bildes – auch die Kleidung des Ehemannes ist in schwarz-weiß gehalten – unterstreicht den Eindruck von Würde und denkmalhafter Dokumentation in der Haltung des Paares. Festgehalten werden soll in diesem Bild neben dem Aussehen, den Porträts der Dargestellten, vor allem ihre Zusammengehörigkeit als Ehepaar. Dies wird sinnfällig durch das Ineinanderlegen der Hände zum Ausdruck gebracht. Zum Bild geworden ist somit die Besiegelung des Lebensbundes, die symbolisch nochmals unterlegt ist durch den bandförmigen Ring, den die Frau auf den Daumen gesteckt trägt. Eheliche Verbundenheit, Zuneigung, visualisiert sich im engen Stehen, in den nah beieinandergerückten Köpfen. Im Hintergrund aufragend ist ein stelenförmiges Steinrelief zu erkennen, es zeigt eine Darstellung der Caritas, der Nächstenliebe. Mit ihm sind die beiden Körper innerbildlich nochmals wie bekräftigend zusammengefügt – sind Ehe und Heirat eingebunden in den christlichen Lebenszusammenhang.

Johann Heinrich Roos wurde 1631 im pfälzischen Reipoltskirchen nahe Kaiserslautern geboren. In den Wirren des 30jährigen Krieges kam die dem reformierten Bekenntnis anhängende Familie nach Amsterdam, wo auch der Maler seine Ausbildung begann, sich als 16jähriger bei Guiliam Dujardin die Grundkenntnisse erwarb. Das künstlerische Klima der Stadt, Kontakte zu den Malern Nicolaes Berchem, Barend Graat und Pieter de Laer setzten Akzente in seiner Malerei, die sich nach einer Orientierungszeit vornehmlich Tier- und Landschaftsdarstellungen widmete. Um 1651 hat Johann Heinrich Roos die Niederlande verlassen. Italienische Motive, die in seinen Hirtenidyllen von nun an verstärkt zu verzeichnen sind, waren innerhalb der Forschung mehrmals Anlaß, in den folgenden Jahren eine Italienreise zu vermuten. Diese läßt sich jedoch nicht beweisen, vielmehr kann man davon ausgehen, daß italienisierende Faktoren innerhalb der Landschaftsmalerei um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Künstlerkreisen auch ohne eigene Anschauung schon zu Allgemeingut geworden waren, besonders durch Stiche weite Verbreitung erfuhren. Zur Spezialität von J. H. Roos wurde der Bildtypus der Hirtenidylle – Gruppen von Tieren, einige malerisch drapierte Gestalten, eingeschrieben in eine südliche oder zumindest roman-

tisch wirkende Landschaft. Diese Bilder standen bei seinen Zeitgenossen hoch im Kurs, wie sie auch noch mehr als 100 Jahre später bekannt waren und geradezu einen Topos bildeten für die Darstellung südlichen Lebens. Dies zumindest aus nordeuropäischer Sicht. So spricht Goethe auf seiner italienischen Reise von den Bildern Roos', um dem Leser die richtigen Vorstellungen vor Augen zu führen: „Alles . . . erinnert einen an die liebsten Kunstbilder. Die aufgebundenen Zöpfe der Frauen, der Männer bloße Brust und leichte Jacken, die trefflichen Ochsen, die sie vom Markt nach Hause treiben, die beladenen Eselchen, alles bildet einen lebendigen bewegten Heinrich Roos.“ (Italienische Reise, Trient den 10. September 1786.)

Statt italienischer Studien, abenteuerlicher Reisen und Begegnungen belegen die Quellen für J. H. Roos ein wesentlich prosaischeres, alltägliches Leben. Wie viele seiner Berufsgenossen verdingte er sich als Hofmaler an den kleinen Residenzen des Reiches. Zunächst stand er in Diensten des Landgrafen von Hessen in Rheinfels bei St. Goar, ab 1664 war er Hofmaler am Kurpfälzischen Hof in Heidelberg. Dieser in jeder Hinsicht beengenden, wenig lukrativen Stellung entflieht Roos mit seinem Umzug nach Frankfurt a. Main im Jahr 1667. In der freien Reichsstadt hatte er zunächst ebenfalls Mißlichkeiten zu überwinden. Als Reformiertem war ihm das Bürgerrecht verwehrt, zu dem nur Lutheraner Zugang hatten, und die Malerzunft wachte eifersüchtig über jeden neuen Konkurrenten. Aufgrund seines geschickten Verhandeln und nicht zuletzt vermittelt durch einflußreiche Gönner erlangte er befristetes Aufenthaltsrecht als freier Maler. Dieses wurde jedoch immer wieder verlängert, denn das wohlhabende städtische Bürgertum schätzte seine Malerei sehr, besonders die Hirtenidyllen avancierten zu begehrten Sammelobjekten, wie es die stattliche Anzahl von Roos-Bildern im Städelschen Kunstinstitut noch heute belegt. Durch künstlerische Fähigkeit und kaufmännischen Instinkt brachte es J. H. Roos, mittlerweile auch mit umfangreicher Familie versehen, in den folgenden Jahren zu beachtlichem Wohlstand. Er besaß ein prächtiges Haus auf der Zeil, in dem ihn bei einem Brand im Jahre 1685 ein früher Tod ereilte.

Zurück zum Ehepaarbildnis. Aus den Kreisen des Frankfurter Patriziates stammt auch dieses Paar, das 1668 dem erst seit kurzem in der Stadt weilenden Maler sein Porträt in Auftrag gab. Roos verrät hier seine Schulung an niederländischer Porträtmalerei, was sich in einem gewissen Realismus, einem Mut zur Häßlichkeit, offenbart, betrachtet man etwa das fleischige, leicht grobe, von Pusteln und Narben entstellte Gesicht des Mannes. In Ablehnung übermäßiger Prachtentfaltung präsentiert sich ein protestantisches Bürgertum, das sich seiner Pflichten in dieser Welt bewußt ist, streng und zurückgenommen. Sozialer Rang, Reichtum sind erst auf den zweiten Blick zu erkennen. So tragen beide Gatten am kleinen Finger der linken



Abb. 2: Joh. Heinrich Roos: Angebliches Selbstbildnis mit Frau und den christlichen Glaubenssymbolen, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

Hand Siegelringe. Dezent zur Schau getragener Wohlstand offenbart sich auch in den feinen Materialien des Damenkleides, seinen Spitzen, seinem Chiffonkragen, unter dem die dicke goldene Halskette mehr verborgen schimmert als offen glänzt. Weder Wappen noch Inschriften geben Auskunft über die Identität der Dargestellten, die sich in ihrer körperlichen Präsenz besiegelter Verbundenheit im Bild nur zart vermittelt des Reliefs mit christlichen Bildern assoziiert sehen wollen.

Von ganz anderem Zuschnitt ist ein weiteres Ehepaarbildnis von Roos (Abb. 2); es zeigt, wie sehr Auftraggeberwünsche die Bildgestalt von Porträts prägen können. Das Gemälde des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt, undatiert und unsigniert, gilt seit langem als angebliches Selbstbildnis des Malers mit seiner Frau. Im Vergleich mit einem gesicherten Selbstporträt von Roos läßt sich diese These nicht zwingend aufrecht halten, sie ist für die folgenden Überlegungen jedoch auch sekundär.

Ein Paar kniet hinter einem herzförmigen Stein, dessen Ausmaße kaum noch etwas von seinen Körpern sehen lassen und dessen Oberfläche im Relief die „Ehrne Schlange“ zwischen den Gesetzestafeln Moses zeigt. Mit dieser Darstellung, die auf den Alten Bund und die Aufrichtung der „Ehernen Schlange“ als Präfiguration der Leiden Christi anspielt, ist der Schlüssel für die gesamte Szenerie gegeben. Es sind die Symbole des christlichen Glaubens, in die sich das Ehepaar eingefügt hat.

Überirdisches Licht bestrahlt Stein und Personen, ausgehend vom Kelch mit der Hostie, der sich auf einem von einem Weinstock umrankten Fels befindet. Dieser ist, wie die aus einem Roos'schen Hirtenbild entlaufen scheinenden Schafe, als Christussymbol zu verstehen. Als Verweis auf den Sündenfall fungiert die Schlange mit dem Apfel. Der Anker ist als Sinnbild der Hoffnung im Glauben Halt und Rettung für das Lebensschiff, wenn es, wie im Bildhintergrund angedeu-



Abb. 3: P. Paul Rubens: Selbstbildnis mit Isabella Brant in der Geißblattlaube, 1609/1610, München, Alte Pinakothek

tet, in Not geraten ist. Schließlich ist mit einem Skelett mit Pfeil und Bogen, kaum erkennbar hinter der Frau am abfallenden Gelände sichtbar, ein Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen eingebracht.

Dergestalt aufgehoben im Netz christlicher Symbolik, die in ihrer Koppelung auf reformatorische Ausrichtung hinweist, will sich dieses Ehepaar im Bildnis definiert sehen.

Die Ehe als der gemeinsam zu bewältigende Lebensweg steht hier allein in höherer Einflußnahme. So schaut man auch, fast ohne Kontakt nebeneinanderstehend, hin zum göttlichen Licht, hält den schweren herzförmigen Stein wie ein auf immer verpflichtendes Unterpfand. Keine Geste, kein Blick offenbart persönliche Bindung.

Die Hereinnahme persönlicher Beziehungen in offizielle Porträts, denn als solche müssen Ehepaarbilder gewertet werden, hat ihre eigene Geschichte, die sich zunächst zaghaft dem traditionellen Schema anschmiegt. Lange Zeit waren Porträts von Ehepaaren vor meist neutralem Hintergrund als Brustbilder nebeneinandergesetzt bzw. als zwei aufeinander bezogene Pendants konzipiert. Der Darstellung persönlicher Beziehung maß man keine Bedeutung bei, auf die Ehe wird in solchen Porträts manchmal durch die Einfügung gewisser Attribute verwiesen. Wichtig sind jedoch die Wappen, die entweder neben den Porträts gemalt sind oder auf der Bildrückseite angebracht wurden. Mit ihnen wird die Verbindung der Familien,

nicht die der Individuen dokumentiert. Ehe und Familie werden nicht als Verwirklichung persönlicher Glücks- und Wunschvorstellungen gesehen, sondern unter Berücksichtigung von Stand und Rang, vornehmlich unter genealogischen, meist auch wirtschaftlichen Aspekten.

Eine veränderte, Gefühle und individuelle Neigungen zulassende Sicht der Ehe verlangte andere Ausdrucksformen im Bild.

Johann Heinrich Roos wählt im Gemälde des Landesmuseums zur Sichtbarmachung der Verbundenheit vor allem die Geste der verschränkten Hände. Dieses Motiv geht zurück auf das 1534 erschienene Emblem- buch (Buch der Sinnbilder und Symbole) des Andreas Alciatus. Als Symbol für die Treue der Ehegatten („in fide uxoria“) ist dort ein unter einem Baum sitzendes Paar abgebildet, das sich die rechte Hand reicht. Derart zum Sinnzeichen für dauernde Zuneigung, Freundschaft und Treue geronnen, fließt dieses Motiv als „dextrarum iunctio“, die Verbindung der Rechten, ein in die oben erwähnte Form des Ehepaarbildnisses, verhilft ihm zu intimerem Gehalt.

Die schönste Formulierung unter diesem Aspekt schuf Peter Paul Rubens mit seinem „Selbstbildnis mit Isabella Brant in der Geißblattlaube“ (Abb. 3). An die Tradition spätmittelalterlicher Liebespaardarstellungen anknüpfend, sitzt hier das Ehepaar auf einer Rasenbank, umrankt von dichtem Buschwerk. Hier ist steife Repräsentation einem entspannten, lockeren Sitzen gewichen, der Handgestus wird wie zufällig nochmals durch den ausgestreckten Zeigefinger der männlichen Linken betont. Durch den Ausblick in die Landschaft, vor allem aber durch die das Paar schützend umschließende Laube ist die Lebensgemeinschaft einem naturhaften Zusammenhang eingeschrieben. Im Geißblatt, im Volksmund „Je länger je lieber“ genannt, versinnbildlicht sich eine Vorstellung von Ehe, deren Basis in gegenseitiger Liebe gegründet ist und die mit zunehmender Dauer nur intensiver wird.

Fehlt bei J. H. Roos' Ehepaarbildnis auch die weltmännische Nonchalance eines Rubens, sind seine Gesichter von eher bieder-behändigem Zuschnitt, ist die Gesamtanlage der Darstellung enger gefaßt, so vermittelt sich doch die verwandte Auffassung.

Angelika Lorenz

Literatur:

- H. Jedding, Der Tiermaler Joh. Heinrich Roos (1631-1685), Straßburg-Kehl 1955.
- F. Koch, Verzeichnis der Gemäldesammlung des Westfälischen Kunstvereins im Landesmuseum zu Münster, Münster 1914. G. Langemeyer in: Katalog Gemälde des 17. Jahrhunderts, Münster 1975, S. 14.
- B. Hinz, Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 19, 1974, S. 139-218.
- H. Kaufmann, Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube, in: Form und Inhalt, Festschrift Otto Schmitt, Stuttgart 1950, S. 257-274.

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
Domplatz 10, 4400 Münster

Fotos: R. Wakonigg (1), U. Edelmann (2), Bayer. Staatsgemäldesammlungen (3)

Druck: Druckhaus Cramer, Greven

© 1985 Landschaftsverband Westfalen-Lippe