

Die Darstellung des Grafen Wilhelm in der Kunst

»[...] die lieben Portraits [...], wie ich in dem einen viel Ähnlichkeit fand«

OLIVER GLIßMANN

Unser visuelles Bild von dem Grafen Wilhelm wird vor allem von zwei Bildern geprägt, die in der entsprechenden Literatur zu seinem Leben und Wirken immer wieder herangezogen werden. Zum einen ist dies das Porträt in roter Uniform von Johann Georg Ziesenis und zum anderen das von dem englischen Künstler Joshua Reynolds angefertigte Porträt mit zahlreichen Kriegswaffen im Hintergrund. Deutet allein ihre vielseitige Verwendung darauf hin, dass es sich um wichtige Porträts handelt, soll im Folgenden versucht werden herauszuarbeiten, was ihre besondere Qualität ausmacht und wie der Graf durch diese prominenten Werke präsentiert werden soll. Des Weiteren sollen ihre Gegenstücke, bei Ziesenis die Frau des Grafen, Marie Barbara, bei Reynolds das kaum bekannte des John Manners, in die Betrachtung mit einfließen, da sie klärende Hinweise auf die Komposition sowie die gewählte Art der Darstellung geben.¹ Eine solche Gegenüberstellung ist noch bei weiteren zu untersuchenden Gemälden notwendig. Bleibt man bei der alleinigen Stellung der Bilder, die nur den Grafen zeigen, ist zu klären, wie sehr diese unseren Eindruck Wilhelms prägten und immer noch weiter tradieren.

Da in der Literatur seine Porträts, die sich in der Malerei, der Druckgraphik und den Skulpturen finden, oft nur allgemein gestreift werden und der Großteil einem breiten Publikum nicht bekannt ist, soll in der folgenden Ausarbeitung näher darauf hingewiesen werden. Des Weiteren soll ihre Vorbildfunktion ausführlicher vorgestellt werden.

Das erste Bild, auf dem der junge Graf Wilhelm wiedergegeben wurde, zeigt ihn als Kleinkind mit seinem Bruder Georg August. Vermutlich entstand das Bild um 1726, was mit dem Alter der Dargestellten zusammenpassen würde. Auf der Rückseite der Leinwand wurde vermerkt, dass das Bild von

1 Da im Folgenden mehrere Bilder des Grafen Wilhelm vorgestellt werden, können viele Aspekte, wie ihre Entstehungszusammenhänge oder ihre qualitative Einordnung in das Gesamtwerk des ausführenden Künstlers, nur angerissen werden.

dem Künstler »Mercier pinx. London«² gemalt wurde. Dabei handelt es sich um den in Berlin geborenen Philippe Mercier, der ursprünglich einer hugenottischen Familie entstammte. In seinem Geburtsort lernte er unter dem bekannten Antoine Pesne, woran sich eine Bildungsreise nach Italien und Frankreich anschloss, wo er vor allem von der Kunst Antoine Watteaus und Jean Siméons Chardins beeinflusst wurde. Später arbeitete er unter dem Prinzen Friedrich Ludwig in Hannover, über den er aufgrund der Verbindung des welfischen Hauses nach England 1716 an den königlichen Hof in London gelangte. Hier lebte seit 1714 die Gräfin Johanna Sophie zu Schaumburg-Lippe, die aufgrund der schwierigen Ehe mit Graf Friedrich Christian nach England gekommen war. Ihr gemeinsamer Sohn Albrecht Wolfgang hatte 1721 in London Margarete Gertrud von Oeynhausen geheiratet, wo im Folgenden die Söhne Georg August und Wilhelm geboren wurden. Wie genau der Auftrag für Mercier zustande kam, ist nicht überliefert, doch liegt der Grund in der Verbindung der Schaumburger Familie sowie des Malers zum englischen Königshof. An dieser Stelle ist erwähnenswert, dass Mercier ein Bild von Margarete Gertrud anfertigte, welches heute nur noch als Kopie überliefert ist.³ Über das Bild ihrer Söhne heißt es im Gemäldeinventar des Bückeburger Schlosses: »Die Grafen als Kinder, der kleinere auf einem Windhunde reitend, eine Reitpeitsche in der Hand, der ältere Bruder führt den Windhund an einer Linie [sic!]. Letzterer in einen grau rothen langen Rock mit Goldlitzen besetzt, gekleidet.«⁴ Aus der kurzen Beschreibung geht hervor, dass die Brüder beim gemeinsamen Spiel zu sehen sind. Ein Thema, welches häufig bei Mercier zu finden ist. Oftmals werden die porträtierten Kinder dabei gezeigt, wie

2 Gemäldeinventar Schloss Bückeburg, Bd. II., Bückeburg 1880, Nr. 876. Die rückseitigen Vermerke, die sich auf vielen Bildern der Gemäldesammlung finden, gehen vermutlich auf eine Inventarisierung aus dem 18. Jahrhundert zurück.

3 Der Eintrag im Gemäldeinventar von Schloss Bückeburg lautet wie folgt: »Kniestück. Die Gräfin sitzend in weißes Gewand mit rothem Besatz gekleidet, legt den rechten Arm auf ein Postament. Auf dem Kopfe ein weißes Tuch, das auf die Schulter herabhängt.« Gemäldeinventar, wie Anm. 2, Nr. 869. Vergleiche auch Niedersächsisches Landesarchiv, Abteilung Bückeburg F 2 Nr. 749. Im Folgenden NLA Bü. abgekürzt. Abgebildet bei Friedrich-Wilhelm SCHAER, Briefe der Gräfin Johanna Sophie zu Schaumburg-Lippe an die Familie von Münchhausen zu Remeringhausen 1699-1734 (Schaumburger Studien 20), Rinteln 1968, zwischen S. 74 u. 75. 2015 wurde eine Kopie des Gemäldes im Auktionshaus Schloss Hagenburg versteigert. Die vage Zuschreibung »Bückeburger Hofmaler des 18. Jhs., wohl Tischbein« kommt kaum in Betracht. Auktionskatalog Schloss Hagenburg. 77. Auktion. o.O. 2015, S. 87, Los Nr. 765.

4 Gemäldeinventar, wie Anm. 2, a.a.O.

sie während des Spiels für einen kurzen Moment innehalten, um vom Maler festgehalten zu werden. Wie bei diesem Bild können dabei die kindlichen Aktivitäten in einem Innenraum stattfinden oder – bei Mercier häufiger – in der Natur. An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass der Künstler als Vertreter des sogenannten Konversationsstückes, also des englischen »conversation piece« gilt, wobei der Begriff »conversatio« wesentlich weiter zu fassen ist als die sich in dem Wort verbergende Konversation. »Es versammelt in privater Umgebung mehrere Figuren, meist eine Familie oder einen Freundeskreis.«⁵ Wesentlich treffender und genauer schrieb Ronald Paulson: »It is an abiding or living in a place with other people, which leads to the allied sense of conduct, behaviour, or social interchange.«⁶ Vermutlich war es Mercier, der das »conversation piece« in England einführte⁷ und dabei auf die *fête galante* von Antoine Watteau zurückgriff. »The conversation piece, the *fête galante*, and scenes from the theatre arrived in England in the early 1720s in the work of Watteau, Mercier, and their followers. And so, whether *fête galante* or stage set, the outdoor scene was the essential one for the conversation piece as it developed in England. Philippe Mercier transmitted Watteau's *fête galante* with portraits and some real architecture as early as 1725-26.«⁸ Natürlich lässt sich bei dieser Porträtdarstellung nicht von dem Motiv einer *fête galante* oder dem sich daraus entwickelnden conversation piece sprechen. Schließlich liegt es in der Phase, als sich Merciers Kunst zum conversation piece wandelte. Trotzdem sind in Ansätzen Elemente wie zwei Kinder im Spiel oder der Hund vorhanden, die später wesentlich ausgereifter angewandt werden sollten. Es kann nicht unerwähnt bleiben, dass das Bild in seiner Darstellung Mängel aufzeigt. Auffällig sind die überlangen Körperglieder von Georg August, die nicht zu einem vier- oder fünfjährigen Kind passen. Seine Stellung bleibt wenig räumlich. Flach bleiben auch die individuellen Gesichtszüge der Kinder, die späteren Typen Merciers ähneln. Räumlich besser ist die körperliche Gestaltung des jungen Grafen Wilhelm, der vor allem durch seine Kopfbedeckung auffällt. Ungewöhnlich, doch notwendig die schräge Haltung auf dem Hund, wobei das Tier durch seine Stellung die Komposition verschleift. Bevorzugt setzte Mercier bei Kinderporträts den Windhund ein, dessen Besitz dem Adel vorbehalten war und der aufgrund seiner Schnelligkeit meistens zur Jagd eingesetzt wurde. Dem folgend verbirgt sich trotz des unbedarft wieder-

5 Renate PROCHNO, Joshua Reynolds, München 1990, S. 7.

6 Ronald PAULSON, *Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, London 1975, S. 121.

7 PROCHNO, Reynolds, wie Anm. 5, a. a. O.

8 PAULSON, *Emblem*, wie Anm. 6, S. 125.

gegebenen Spiels eine Gefahr in dem Motiv. Die Peitsche in Wilhelms Händen unbedacht eingesetzt könnte das Tier zum schnellen Laufen veranlassen, wobei der schräge wackelige Sitz des Jungen gefährlich und das Festhalten am Kopf des Hundes nutzlos wären.

Durch die zunehmende Gewichtung auf das bürgerliche Familienporträt rückt auch die Darstellung des Kindes, insbesondere seines natürlichen Wesens, verstärkt in den Fokus. Weiterhin bleiben die üblichen Versatzstücke des herrschaftlichen Porträts dominant, um unterschwellig den Stand der dargestellten Person zu zeigen. Dementsprechend ist der junge Graf Wilhelm als kindliche Persönlichkeit auf einem Porträt von Georg Wilhelm Lafontaine zu erkennen, bei dem die Individualität des Dargestellten nur in einem bedingten Rahmen funktioniert. Er ist nicht einzeln zu betrachten, sondern gehört mit der Darstellung des älteren Bruders und Erben Georg August zusammen. Parallel wird mit Wilhelm ein weiterer infrage kommender Erbe gezeigt, so wie es tatsächlich später eintreten sollte. Wie bei dem Bild von Mercier ist auch bei diesen beiden Porträts aus den oben kurz angerissenen familiären Gründen die Entstehung in England zu verorten, wobei die Auftraggeberin die Großmutter Johanna Sophie war. Sie war es, die sich nach dem Tod der Mutter Margarete Gertrud im April 1726 noch intensiver um die Kinder kümmerte. Aus einem Brief vom Dezember 1725 an Sophie Catharina von Münchhausen geht hervor, dass sie dem Künstler Georg Wilhelm Lafontaine den Auftrag erteilte: *Der Kleinen Portrait habe noch nich mahlen lassen, weil der jüngste vom Zahnen so blaß und übel aussiehet. Sobalt er das vorbey hat, gedenke ich beyder Portrait durch La Fontaine von Zell, der hier ist, verferdigen zu lassen.*⁹ Aufgrund des Alters der beiden Kinder auf den Porträts ist davon auszugehen, dass der Auftrag wohl erst später als 1725 zustande kam. Auf dem Bild scheint Wilhelm ungefähr vier Jahre alt zu sein, was eine Entstehungszeit vor 1728 vermuten lässt. Dies passt zur Biografie des Künstlers Lafontaine, der einen ähnlichen Lebensweg wie Mercier hatte. Lafontaine entstammte einer Hugenottenfamilie und wurde 1675 oder 1680 in Celle geboren. Möglich, dass er unter seinem Vater Jacques Sieur de la Fontaine lernte, der als Gobelinwirker und Hoftapezierer unter dem Herzog Georg Wilhelm zu Braunschweig-Lüneburg in Celle tätig war. Hermann Mitgau schrieb vage, dass er während eines Aufenthaltes in den Niederlanden entsprechende Einflüsse aufnahm,¹⁰ doch ist es schwer, diese

9 SCHAER, Briefe, wie Anm. 3, S. 85. NLA Bü Dep. 3 GR Nr. 1302.

10 Hermann MITGAU, Georg Wilhelm Lafontaines Chappuzeau-Bildnis in Celle (1699), in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 41 (1969), S. 214-217, hier S. 215. Neben Mitgau hat vor allem Andreas Flick über die Familie Lafontaine geforscht. Andreas FLICK, Georg Wilhelm Lafontaine. Hofmaler in Celle, Hannover

aufgrund des spärlichen überlieferten Werkes näher zu bestimmen. Als Hofmaler in Celle wechselte er nach dem Tod des Herzogs in den Dienst des Kurfürsten Georg Ludwig von Hannover, der bald darauf als Georg I. den englischen Thron besteigen sollte. Georg I., so Justus Gruber, »schätzte das Talent des trefflichen Bildnismalers, nach dessen Gemälden John Smith und andere berühmte Kupferstecher gearbeitet haben, und er wurde erst zum kurfürstlichen, dann zum königlichen Hofmaler ernannt.«¹¹ 1726 siedelte Lafontaine nach London über, wo er bis 1727 lebte. Als Porträtist tätig »zählte [zu seinen Aufgaben] in erster Linie die Schaffung zeitgenössischer repräsentativer Porträts der Herrscherfamilie«.¹² Überliefert ist ein Porträt von Georg I., welches zahlreiche Attribute des Standesporträts vereint, damit jedoch in einem ungewöhnlichen Gegensatz zur schlicht gehaltenen Kleidung des Dargestellten steht und so einen Hinweis auf die konstitutionelle Monarchie geben könnte. Weitere Porträtarbeiten sind nur noch als Stiche überliefert, wie z. B. von dem späteren Georg II. als Prinz von Hannover oder von Frederick Louis, Prince of Wales.

Kommen wir nun zu dem Porträt des Grafen Wilhelm und seines Bruders zurück, lassen sich zum momentanen Zeitpunkt beide Bilder aufgrund des mageren bekannten Werkes Lafontaines nur schwer qualitativ einordnen. Schaut man sich die aufwendig wiedergegebene Silberstickerei und die Spitzen an ihrer Kleidung an, wird ersichtlich, dass es sich um einen erfahrenen Porträtisten handelt. Dies zeigt die stoffliche Behandlung des rot-samtenen Rockes, dessen Glanz durch helle Lichtreize erreicht wird. Möglich, dass Lafontaine dafür Anregungen über Sir Peter Lely bekam, auf den gleich noch einmal zurückzukommen sein wird. Wilhelm selbst ist ungefähr mittig im Bild angeordnet, wobei seine Sitzhaltung nicht näher zu bestimmen ist, da sie im unteren Bereich durch seinen Rock, der über den abstehenden Degen gelegt ist, verdeckt wird. Zusätzlich verunklärt durch den großen dreieckigen Hut, auf dessen Oberseite der Betrachter schaut. Durch seine hervorgehobene Präsentation, insbesondere den weißen Federbesatz, baut er im unteren Bereich des Bildes räumliche Tiefe zum gewölbten Rock auf. Dadurch ergibt sich eine Ausformung, die in der pyramidalen Komposition auf das Gesicht des Dargestellten hinführt. Mit leicht welligem Haar blickt er den Betrachter mit wachen Augen an, wobei schon bei diesem Kinderbildnis die typische Physiognomie Wilhelms, die längliche Kopfform zu erkennen ist. Auch wenn aus

und London, in: *Hugenotten* 3 (2020), S. 99–126, hier S. 108 und mit vertauschten Unterschriften unter dem Bild von Wilhelm und Georg August, S. 109, 110.

11 Johann Gottfried GRUBER, *August Lafontaine's Leben und Wirken*, Halle 1833, S. 8f.

12 *Cellesche Zeitung*, *SACHSENSPIEGEL*, 18. April 2020, o.S.



Abb. 1: Graf Wilhelm als Kind, vor 1728, Georg Wilhelm Lafontaine (Schloss Bückeburg)



Abb. 2: Erbgraf Georg August als Kind, vor 1728, Georg Wilhelm Lafontaine (Schloss Bückeburg)

einer erzählerischen Anekdote des Literaten Karl August Varnhagen von Ense das Wissen um das spätere Leben des Grafen ersichtlich ist, soll sie kurz zitiert werden, da sie das Gesicht des Kindes erwähnt. »Er war von auffallend schöner Gesichtsbildung, und wurde deshalb oftmals bewundert und geliebkoset, dieser Ruhm der Schönheit aber dünkte ihm höchst verächtlich, er färbte sein Gesicht mit Wallnußfarbe braun, dem Vater, der ihn darüber ansprach, erwidern, die Leute hätten ihn gelobt wie ein schönes Mädchen, er aber wolle kein Weibergesicht haben.«¹³

Hinter und neben ihm ist der Teil einer Gartenarchitektur unter wolkenverhangenem Himmel zu sehen, die die Komposition ausgleicht und als Standesymbol auf einen herrschaftlichen Raum verweist. In diesem Zusammenhang ist die Präsentation in der Natur erwähnenswert, da sich, in Verbindung mit der wiedergegebenen Kleidung, ein Einfluss des aus den Niederlanden stammenden Sir Peter Lely bemerkbar macht, der zu den bekanntesten Künstlern Englands gehört. »Auf Lely gehen die Hauptthemen der folgenden britischen Portraitisten bis zur Romantik zurück, und er stellt auch als erster die Figuren in Parklandschaften.«¹⁴

¹³ K.A. VARNHAGEN VON ENSE, Graf Wilhelm zur Lippe. Biographische Denkmale, Berlin 1824, S. 4.

¹⁴ PROCHNO, Reynolds, wie Anm. 5, S. 3.

Auf dem dazugehörigen Gegenstück ist sein älterer Bruder Georg August, ebenfalls in der Natur, zu sehen. Seine Kleidung ist ähnlich der seines jüngeren Bruders gehalten und auch er ist von der Komposition her pyramidal angeordnet. Er nimmt jedoch keine Sitzposition ein, sondern ist stehend beim Federball zu sehen. Im Gemäldeinventar des Schlosses heißt es: »In der erhobenen Linken einen Federball haltend, in der hinter gehaltenen Rechten ein Federballschläger.«¹⁵ Seine Haltung gibt dabei einen Hinweis auf die gestellte Komposition, da er, obwohl beim Aufschlag, nicht einen imaginären Gegner, sondern den Betrachter anschaut. Andrea M. Kluxen hat erwähnt, dass das Kind »als Inbegriff der Natürlichkeit [gilt]. Kinder wurden meist in Aktion, im Spiel dargestellt, die der gesellschaftlichen relevanten Eleganz jedoch keineswegs schadete. Die Natürlichkeit wurde in der dialektischen Spannung von Kindlichem und Erwachsenenattributen oder -posen noch gesteigert. Erwachsenenhaltung steht kindlichem Ausdruck und Posieren konträr entgegen, steigert aber das Ursprüngliche des Kindlichen.«¹⁶ Weist dies darauf hin, dass Georg August nicht beim unbedarft kindlichen Spiel zu sehen ist, wurde Federball vorwiegend vom Adel betrieben und gibt unterschwellig einen erneuten Hinweis auf ein Standesporträt.

Wiederum mit seinem Bruder wurde Wilhelm auf einem Familienporträt dargestellt, welches zu einer Reihe von insgesamt vier Bildern gehört, die 1733 von dem Maler Anton E. Grumbrecht angefertigt wurden und die die Kontinuität und die Eigenständigkeit der Erbfolge des Hauses Schaumburg-Lippe betonen.¹⁷

Aus diesem Grund handelt es sich nicht um ein klassisches Familienbild, bei dem die Wiedergabe der gräflichen Familie im Vordergrund steht, sondern es soll vor allem die Legitimation der Regentschaft über die hohe Abkunft der Dargestellten gezeigt werden. Dementsprechend war die porträt-hafte Wiedergabe der einzelnen Personen wichtig, auch wenn Grumbrecht zu summarischen Gesichtszügen neigt. Die Familie wird auf einer Terrasse aufgereiht, die die Bühne der Präsentation bildet und wie eine Folie vor Garten und Schloss Bückeburg liegt. Trotz der räumlichen Trennung wird sie als Bestandteil des Ensembles wahrgenommen, da herrschaftlicher Garten sowie das Schloss auf die Terrasse zurück reflektieren. Auffällig ist die vereinzelte Person des leicht mittig angeordneten Grafen Albrecht Wolfgang, um den sich

15 Gemäldeinventar, wie Anm. 2, Nr. 862.

16 Andrea M. KLUXEN, *Das Ende des Standesporträts*, München o.J. (1989), S. 81.

17 Genauer zu diesen Bildern siehe Oliver GLIBMANN, *Bilder von Stand und Würde. Ein Porträt des Grafen Friedrich Christian zu Schaumburg-Lippe*, in: *Schaumburg-Lippische Heimat-Blätter* 3 (2021), S. 14-31.



*Abb. 3: Graf Albrecht Wolfgang im Kreis seiner Familie, 1733,
Anton E. Grumbrecht (Schloss Bückeburg)*

die anderen Familienmitglieder halbkreisförmig gruppieren. Ebenfalls leicht herausgestellt sind im Vordergrund der Erbgraf Georg August an der Hand seiner Stiefmutter Charlotte zu Nassau-Siegen zu sehen, während auf der rechten Seite, vor der Gräfin Johanna Sophie, der junge Graf Wilhelm steht. Die summarische Darstellung Grumbrechts kommt hier wieder zum Ausdruck, tragen doch die Brüder nahezu identische Kleidung mit goldbestickter Weste und rot hervorstechendem Rock. Somit werden sie als Erben der Linie Schaumburg-Lippe präsentiert.

Bekannt ist, dass Anton E. Grumbrecht vorwiegend als Porträtmaler arbeitete, wobei es nur wenig Informationen über sein Schaffen gibt. Nagler erwähnt knapp: »Portraitmaler zu Nürnberg, dessen Lebensverhältnisse wir aber nicht kennen.«¹⁸ Vermutlich nahm er ab 1730 die Stellung eines Hofmalers ein, der vorwiegend Mitglieder des Hauses porträtierte. In der ebenfalls sehr kurzen Angabe des Kunstlexikons Thieme/Becker heißt es, dass Grumbrecht »die Bildnisse dreier Grafen von Lippe-Bückeburg und [...] das einer Reichsgräfin J. Sophie v. Schaumburg-Lippe«¹⁹ anfertigte. Dabei handelt es sich um ein Porträt von Albrecht Wolfgang sowie von seinen Söhnen, dem Erbgrafen Georg August sowie dem Grafen Wilhelm, die als Radierung überliefert sind. Im Gemäldebestand von Schloss Bückeburg wird ein Porträt des Grafen Wilhelm aufbewahrt, von dem bisher der Künstler unbekannt war.²⁰ Im Vergleich mit der eben erwähnten und für Grumbrecht gesicherten Radierung Wilhelms ist dieses Bild eindeutig als Vorlage zu erkennen, welches demnach von ihm angefertigt wurde. Auf dem Porträt ist »der Graf als Jüngling«,²¹ also in einem Alter von 17 oder 18 Jahren dargestellt. Grumbrecht hat Wilhelm als Kniestück in einem imaginären Innenraum komponiert. Nach rechts gewandt trägt er einen roten Rock mit darüber gelegtem Brustharnisch, dessen metallische Härte durch eine Schärpe aufgebrochen wird. Neben ihm befindet sich ein Helm, auf dem seine rechte Hand ruht. Hinter dem Dargestellten ist ein Vorhang zu erkennen, der den Blick in den Himmel freigibt. Vor diesem abgesetzt ist die erhobene linke Hand Wilhelms zu sehen, die in die Ferne zeigend Entschlossenheit demonstrieren soll. Allein diese Aufzählung des Kanons der standesbetonenden Attribute zeigt, wie sehr das Bild inszeniert ist und wie wenig die eigene Persönlichkeit im Vordergrund steht. Ähnlich gestaltet sich die Wiedergabe auf dem ½ Taler, der 1748 auf den Regierungsantritt Wilhelms von dem Medailleur Jonas Thiébaud in Augsburg geschnitten wurde. Auf diesem ist der junge Graf im Profil ohne die bekannten Gesichtszüge nach links im Bruststück zu sehen. Mit Zopfperücke und Harnisch, der durch eine umgelegte Schärpe aufgelockert wird, präsentiert sich die Darstellung mit baro-

18 NAGLER, *Künstler-Lexicon*: G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc.* Bd. 5, München 1837, S. 407.

19 THIEME/BECKER, *Allgemeines Lexikon*: *Allgemeines Lexikon von der Antike bis zur Gegenwart.* Hrsg. von Ulrich THIEME und Fred C. WILLIS. Bd. 15. Unveränderter Nachdruck der Originalausgabe Leipzig 1922/23, Leipzig 1999, S. 141. Die Angabe fußt auf dem Vermerk von NAGLER, wie Anm. 18, a. a. O.

20 Gemäldeinventar, wie Anm. 2, Nr. 892.

21 Ebd.



Abb. 4: Taler auf den Regierungsantritt des Grafen Wilhelm, 1748, Jonas Thiébaud (Gorny & Mosch, Auktion 266, 16. Oktober 2019, Los 2312)

cken Versatzstücken, die so auch jedweden anderen Regenten hätten wiedergeben können. Trotz der auswechselbaren Darstellung weisen Bild wie Taler auf den Soldaten Wilhelm hin. Während auf dem Gemälde die einzuschlagende militärische Laufbahn thematisiert wird, ist es auf dem Taler der wehrhafte, beschützende Landesherr. Bleiben wir bei dem Ölgemälde, ist es wahrscheinlich, dass es um 1742 entstand,²² als sich Wilhelm in seiner militärischen Ausbildung befand. Auf diese Zeit weist die Radierung seines Bruders Georg August hin, die noch vor dessen Tod 1742 entstanden sein muss und als Gegenstück zur Radierung von Wilhelm fungiert. Auf der Radierung werden die Standesattribute noch einmal übersteigert. Das besagte Porträt im ovalen Rahmen ist nun vor eine mächtige Säule gestellt, welche von einer voluminösen Draperie hinterfangen wird. Darunter ist der Titel des Dargestellten angebracht, der die beiden seitlich angeordneten Allegorien näher erklärt. Die rechte hält das schamburg-lippische Wappen in den Händen, während die linke den rechten Fuß auf eine Weltkugel (?) gesetzt hat und ein Füllhorn hält. Das Füllhorn, welches allgemein für Fruchtbarkeit und Reichtum steht, könnte so auf den weiteren Bestand des blühenden Hauses verweisen. Nahezu identisch ist die Gestaltung auf dem Blatt des Bruders Georg August, der ebenfalls mit militärischen Attributen ausgestattet, nach links gewandt Bezug zu seinem Bruder aufnimmt. Demnach muss von diesem ein gemaltes Porträt als Gegenstück zum eben beschriebenen existiert haben, doch ist der momentane Aufbewahrungsort unbekannt. In der Sammlung von Schloss Bückeberg wird es nicht aufbewahrt.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass die rahmende Gestaltung der Radierungen nicht auf Grumbrecht zurückgeht, sondern auf den Stecher Martin Tyroff, der ebenfalls wie Grumbrecht in Nürnberg wirkte.²³ Das wird

²² Im Gemäldeinventar ohne Datierung, ebd.

²³ Paul Johannes RÉE, Tyroff, in: Allgemeine Deutsche Biographie 39 (1895), S. 56.



Abb. 6: Erbgraf Georg August, vor 1742,
Anton E. Grumbrecht, Martin Tyroff (Wolfenbüttel,
Herzog August Bibliothek, Inv. Nr. A 18956)

beins, Joseph Friedrich Engelschall, 1797 gelistete Bild vom »Graf Wilhelm zu Lippe-Bückeburg«. ²⁴ Anna-Charlotte Flohr schreibt, dass »etliche Standesporträts [...] auch auf Tischbeins Wanderreisen während des Siebenjährigen

²⁴ Joseph Friedrich ENGELSCHALL, Johann Heinrich Tischbein, ehemaliger Fürstlich Hessischer-Rath und Hofmaler, als Mensch und Künstler, Nürnberg 1797, S. 43 u. 125, Nr. 55.

Krieges und später [...] entstanden [sind].«²⁵ Da es aus der Werkstatt Tischbeins zahlreiche leicht variierte Staatsporträts gibt, überrascht es nicht, dass von diesem Bild eine weitere unsignierte Version im Rathaus zu Münster und eine kaum bekannte in Belvoir Castle in England existiert, bei denen der Anteil des Meisters nur schwer zu identifizieren ist.²⁶ »Wir sind angewiesen auf erhaltene, signierte Werke, die als Fixpunkte in einer langen Reihe von Bildnissen dienen, von denen viele auch unter Zuhilfenahme fremder Hände in seinem Atelier entstanden sein dürften. Wie groß sein eigener Anteil daran war und was er seinen Schülern überließ, lässt sich heute kaum mehr feststellen.«²⁷ Da das Original in der Royal Collection wenig bekannt ist und aus diesem Grund das unsignierte Bild aus Münster im Blickpunkt stand, unterlag es falschen Zuschreibungen, die zumeist auf Johann Georg Ziesenis verwiesen.²⁸ Schließlich liegen zwischen beiden Künstlern große stilistische Ähnlichkeiten. Karin Schrader erwähnt, dass »der Ziesenische Porträtstil der reifen Jahre, also der Zeit von 1756 bis 1776, [...] interessante Parallelen in dem Werk von Johann Heinrich Tischbein d. Ä. [...] hat], mit dessen Gemälden die Ziesenischen Porträts heute noch oftmals verwechselt werden.«²⁹ Kurioserweise unterliegt die Autorin selbst einer Verwechslung. In ihrer Auflistung der Werke von Ziesenis

- 25 Anna-Charlotte FLOHR, Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722-1789) als Portraitmaler: mit einem kritischen Werkverzeichnis, München 1997, S. 80.
- 26 Am Rande sei erwähnt, dass sich das Bild in Belvoir Castle im Besitz von Nachfahren von John Manners befindet. Peter VEDDELER, Das Porträt des Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe in Münster – Eine Kopie des von Johann Heinrich Tischbein dem Älteren geschaffenen Originalgemäldes in der ›Royal Collection‹, in: Westfalen 98 (2020), S. 269-285, hier S. 282 ff. Dieser Umstand ist interessant, da eine Darstellung von Manners als Gegenstück zu dem bekannten großformatigen Porträt Wilhelms von Joshua Reynolds fungiert. Siehe dazu weiter unten.
- 27 Andreas DOBLER, Die Porträts Landgraf Friedrichs II. von Hessen-Kassel, in: Tischbein. Meisterwerke des Hofmalers, Petersberg 2022, S. 33-40, hier S. 33. VEDDELER, Porträt, wie Anm. 26, S. 280.
- 28 Bernhard SCHWERTFEGGER, Graf Wilhelm zu Schaumburg-Lippe, Osnabrück 1941, S. 6. Gänzlich verstieg sich Hans H. Klein, der schrieb: »In späteren Jahren erwies die Stadt Münster dem Grafen Wilhelm, ihrem fairen Bezwinger, eine grossartige Reverenz. Sie liess sein Bild von Ziesenis malen und in der Rüstkammer des Rathauses aufhängen.« Hans H. KLEIN, Wilhelm zu Schaumburg-Lippe. Klassiker der Abschreckungstheorie und Lehrer Scharnhorsts, Osnabrück 1982, S. 107.
- 29 Karin SCHRADER, Der Bildnismaler Johann Georg Ziesenis 1716-1776, Münster o. J. (1995), S. 129. Siehe auch Peter VEDDELER, Das Porträt des Feldmarschalls Wilhelm Graf zu Schaumburg-Lippe im Rathaus in Münster – Ein Zeugnis zur Geschichte der Stadt während des Siebenjährigen Krieges, in: Westfalen 95 (2017), S. 89-166, hier S. 137f.



*Abb. 7: Graf Wilhelm in der Schlacht bei Münster, 1761,
Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (Stadtmuseum Münster)*

werden unter dem bekannten Bild des Grafen Wilhelm in roter Uniform weitere Kopien nach dem berühmten Vorbild aufgelistet, wo es über das Tischbeinbild aus Münster heißt: »Kopie von unbekannter Hand.«³⁰ Ausführlich hat sich Peter Veddeler mit den Bildern in Münster und in der Royal Collection beschäftigt. Konnte er schon in seiner ersten Veröffentlichung zum Bild in Münster durch den Vergleich mit einem weiteren Porträt Tischbeins, das des Prinzen Heinrich von Preußen, diesen als Künstler eng eingrenzen, stand diese Vermutung in seiner zweiten Veröffentlichung zum Thema über das Bild in der Royal Collection fest.

30 SCHRADER, Bildnismaler, wie Anm. 29, S. 267.

Erneut ist Graf Wilhelm im beliebten Kniestück im Dreiviertelprofil, nun nach links gewandt dargestellt. Seinen dunkelblauen Uniformrock trägt er, wie allgemein üblich, nicht komplett geschlossen, sodass die im Brustbereich darunterliegende Weste zu sehen ist und den Blick auf das Innenfutter, nämlich Leopardenfell, freigibt. Karl Christian zur Lippe-Weissenfeld, der eine Biografie über Wilhelm verfasste, schrieb: »Er trug meistens die blaue Uniform seines Grenadierregiments, die er ganz zuknöpfte, im Winter mit Pelz gefüttert, weil er von Natur leicht fror.«³¹ Sicherlich mag dies ein Grund für die gewählte Kleidung auf dem Porträt gewesen sein, doch ist ein ähnlicher Rock auf dem Bild des Prinzen Heinrich zu erkennen. Anna-Charlotte Flohr erwähnt, dass dadurch auf den Feldherrn verwiesen wird. »Der üppig mit Leopardenfell besetzte und gefütterte Rock des Prinzen [...] symbolisiert Kampfgeist und Tapferkeit.«³² Ließe sich nun vermuten, Wilhelm trägt hier eine preußische Uniform, ist dem nicht so. Darauf verweist die silberne (weiße) Offiziersschärpe des Grafen, welche von blauen und roten Fäden durchzogen ist. »Weiß, Rot und Blau waren bekanntlich später auch die Landesfarben des Fürstentums Schaumburg-Lippe. [...] Es liegt auf der Hand, dass es sich bei der Uniform des Grafen Wilhelm nicht um eine preußische handeln kann. Allerdings ist zu vermuten, dass er eine ›Schaumburg-Lippische‹ Uniform trägt, die nach preußischem Vorbild gestaltet gewesen sein könnte.«³³ Auf der linken Brustseite ist der gestickte silberne Stern des preußischen Schwarzen Adlerordens zu sehen, über dem das dazugehörige orangefarbene Schulterband verläuft. Zeigt sich an dieser bisherigen Beschreibung, dass es sich bei dem Bild um ein Feldherrnporträt handelt, gibt es noch weitere Hinweise darauf. Neben dem Grafen, der sich im Freien befindet, steht ein steinerner Sockel, an dem Eichenlaub zu erkennen ist, was auf Stärke und Dauerhaftigkeit hinweist. Auf dem Sockel sind ein Kürass sowie ein Dreispitz abgelegt. Verweist der Brustharnisch auf die militärische Leistung des Grafen, könnte der Dreispitz, im Zusammenhang mit den eben genannten schauburg-lippischen Farben, einen Hinweis auf das politisch regierende Haus geben. Mit seiner linken Hand scheint sich der Graf auf dem Sockel abzustützen, doch hält er noch zusätzlich einen teilweise entrollten Plan in derselben. Darauf ist ein Ausschnitt der Befestigungsanlagen Münsters zu erkennen und die lesbare Beschriftung erwähnt die Belagerung der Stadt. Damit lokalisiert der Maler den Ort des Geschehens, was

31 GERMANUS (Karl Christian zur LIPPE-WEIßENFELD), *Leben des regierenden Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe und Sternberg*, Wien 1789, S. 130f. Zitiert nach VEDDELER, *Feldmarschall*, wie Anm. 29, S. 125.

32 FLOHR, *Tischbein*, wie Anm. 25, S. 79.

33 VEDDELER, *Feldmarschall*, wie Anm. 31, a. a. O.

sich wiederum zur demonstrativ weisenden rechten Hand des Grafen ergänzt. Im weiteren Sinn ergibt sich ein Hinweis auf die siegreiche Kriegführung Wilhelms, zeigt er doch auf ein Schlachtengeschehen im Hintergrund. »Folglich bezieht sich das Gemälde auf die Beschießung der Zitadelle [von Münster] und von Teilen der Stadtwälle durch die alliierte Artillerie des Grafen [...] im November 1759 während des Siebenjährigen Krieges.«³⁴ Verweisen nun die Kleidung, die Pose sowie die Beigaben auf den siegreichen Feldherrn, so ist es das dem Betrachter zugewandte Gesicht, welches uns in diesem Zusammenhang irritiert. In den bekannt ausgeprägten Gesichtszügen mit langer Nase und hoher Stirn erkennt man ein leichtes Lächeln, welches so gar nicht zu den umgebenden Attributen passen mag. Es scheint fast so, als ob es dem Grafen unangenehm war, sich in dieser Pose darstellen zu lassen.

Zeitlich gesehen folgt nun ein Blatt, das ebenfalls Bezug auf den Siebenjährigen Krieg nimmt. Auf dem seltenen Kupferstich, von dem bisher lediglich ein Exemplar in der Albertina in Wien³⁵ und eines im freien Kunsthandel bekannt sind, wird der Graf auf einem sich aufbäumenden Pferd gezeigt, während er mit der rechten Hand seinen erhobenen Degen hält. Der Vordergrund wird teilweise von einem Rokokodekor gerahmt, dessen Ornament von dem Schweif des Pferdes sowie der Vegetation aufgenommen wird. Im Hintergrund sind marschierende Truppen zu erkennen. Sein Gesicht zeigt kaum die bekannten Züge, sodass nur über den unten beigegebenen Titel »Graf von Bükenburg General von der Alliierten Armée« der Dargestellte als Wilhelm zu identifizieren ist und so auf eine Datierung um 1760 schließen lässt. Dass der unbekannt Künstler eine schematische und grobe Wiedergabe des Porträtierten anfertigte liegt mit daran, dass das Blatt zu einer kleinen Serie von Reiterbildnissen gehört, die sich in ihrer Darstellungsform ähneln und von dem Augsburgener Verleger Johann Michael Probst d.Ä. herausgegeben wurden. Dazu gehört ein Bildnis des Prinzen Heinrich von Brandenburg-Preußen sowie des Prinzen August Ferdinand von Preußen. Vermutlich war auch dieses Blatt für diese Folge gedacht, doch lässt »die ungewöhnliche und irritierende Seltenheit dieses Kupferstiches [...] den Schluss zu, dass diese Serie nicht vollendet oder das Blatt [...] aus gegenwärtig nicht nachvollziehbaren Gründen bald wieder aus dem Sortiment genommen wurde.«³⁶

34 VEDDELER, Feldmarschall, wie Anm. 29, S. 128.

35 <https://www.albertina.at/Sammlungenonline>, abgerufen am 2. 1. 2025.

36 Mail von Leopold Kudrna von der Albertina Wien an den Verfasser vom 6. Dezember 2024, der zahlreiche Hinweise zum Stich lieferte. Zu Johann Michael Probst d.Ä. vergleiche Michael RITTER, Augsburgener Landkartenproduktion im 18. Jahrhundert, in:



*Abb. 8: Graf von Bükenburg, um 1760,
 unbekannter Stecher (Albertina, Wien,
 Inv. Nr. DG2020/5/52)*

Ein weiteres Reiterbildnis des Grafen entstand während des spanisch-portugiesischen Krieges in Portugal. Lediglich mit Sepia gezeichnet, ist er auf einem nach links gewandten Pferd zu erkennen. Durch die Wiedergabe mit Schlachtengetümmel und Pulverrauch im Hintergrund orientiert sich die Zeichnung an gängigen Topoi, die den jeweiligen Befehlshaber auf einem sich aufbäumenden Pferd in den Vordergrund stellen. Zusätzlich verstärkt sich die Konzentration auf Wilhelm noch dadurch, dass er in seiner Gestalt wesentlich stärker, gleichzeitig detailreicher ausgearbeitet wurde, wenngleich auch hier die porträtartige Genauigkeit kaum gegeben ist. Es zeigt sich, dass der aus-

Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit, Hrsg. von John Roger PAAS, Augsburg 2001, S. 153-162, hier S. 154-156.

führende Künstler Kenntnis solcher gängigen Darstellungsformen hatte. Das Blatt gehört zu einem Bericht in der Bibliothek der Militärakademie in Lissabon, welcher sich *Nachricht über die Erfolge des Krieges zwischen Spanien und Frankreich gegen Portugal im Jahr 1762*³⁷ nennt und auf eine Datierung um dieses Datum herum hinweist. Allgemein wird das Blatt Cavaleiro Faria zugeschrieben, dessen Person bisher nahezu unbekannt war und der erst in einer Ausstellung im Museu Nacional de Arte Antiga in Lissabon 2023 näher identifiziert werden konnte. In einem begleitenden Ausstellungstext heißt es: »Die Signatur ›Eques Faria‹, mit der er seine Werke signierte, verbarg lange Zeit die Identität dieses rätselhaften Zeichners, der jahrhundertlang einfach als ›Cavaleiro Faria‹ bekannt war. Dank eines kürzlich entdeckten Briefes, den er an Frei Manuel do Cenáculo [...] schickte und dem ein Geschenk von sechs seiner Zeichnungen beilag, konnte festgestellt werden, dass es sich bei dem Künstler in Wirklichkeit um Innocência de Faria e Aguiar (Lissabon, 1709-1792) handelte. [...] Er hatte eine berufliche Laufbahn als Angestellter des Schatzrats, wo er Dokumentenbeamter [...] war und [als] Amateurkünstler in seiner Freizeit zeichnete. Für seine grafischen Werke verwendete er nur eine Feder und braune Tinte, dieselben Materialien, die er auch zum Schreiben verwendete. [...] [Seine Zeichnungen stellen uns einen] einzigartigen Künstler vor, sowohl in Bezug auf seinen grafischen Ausdruck als auch auf die Themen, die er behandelte.«³⁸

Das nun folgende wohl bekannteste Gemälde des Grafen wurde von Johann Georg Ziesenis gemalt und wurde ehemals in der Sammlung von Schloss Bückeburg aufbewahrt. Aufgrund des aufwendigen Lebensstiles des letzten regierenden Fürsten Adolf, der diesen unter anderem mit dem Verkauf aus seinem Kunstbesitz finanzierte, gelangte das Gemälde sowie das dazugehörige Gegenstück mit der Gräfin Marie Barbara als Pfandgut an die Dresdner Bank, von der es »1936 vom Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung der Berliner Galerie (dem heutigen Bodemuseum, Anm. d. Verf.) übergeben wurde.«³⁹ Während des Zweiten Weltkrieges wurden 1941 etliche Bilder des Museums in den Flakturm eines Bunkers in Berlin Friedrichshain ausgelagert, wo vermutlich die Bilder von Ziesenis nach dem Kriegsende zwischen

37 António BARRENTO, *Guerra Fantástica: the portugese Army and the Seven Years War*, Warwick 2020, S. 53.

38 museudearteantiga-pt.translate.goog/exhibitions/cavaleiro-faria?_x_tr_sch=http&_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=de&-x_tr_hl=de&_x_tr_pto=sc (abgerufen am 19. November 2024).

39 <https://www.lostart.de/de/verlust/objekt/bildnis-graf-wilhelm-friedrich-ernst-zu-schaumburg-lippe/114864>, abgerufen am 12.12.2023. Vergleiche auch Marianne BERNHARD, *Verlorene Werke der Malerei*, München 1965, S. 23.



*Abb. 9: Graf Wilhelm in roter Uniform, nach 1765,
Johann Georg Ziesenis (Schloss Bückeburg)*

dem 14. und dem 18. Mai 1945 bei einem Feuer verbrannten. Aufgrund der Bekanntheit beider Bilder, die vor allem aus ihrer Qualität resultierte, wurden sie häufig kopiert, sodass zahlreiche Wiederholungen der Porträts in variierenden Maßen und Ausschnitten überliefert sind.⁴⁰ Da die Themenstellung dieses Aufsatzes eine Vorstellung der Porträts des Grafen beinhaltet, kann es hier nur bei einer Erwähnung der Kopien bleiben.

Erneut ist der Graf im Kniestück dargestellt, wobei er vor einer im Hintergrund liegenden weiten Hügelkette zu sehen ist, die eine Landschaft in Portugal wiedergibt. »Links am Bildrand lässt sich das kleine Fort Sta. Lucia erkennen,

⁴⁰ Siehe hier, trotz einiger Fehler, das Werkverzeichnis von SCHRADER, Bildnismaler, wie Anm. 29, S. 266-269.

dann folgen rechts die befestigte Stadt Elvas und, auf größerer Höhe gelegen, die vom Grafen angelegte Festung »Fort de Lippe«.⁴¹ Die Darstellung einer Landschaft, die hier den gesamten Bildhintergrund einnimmt, ist ein beliebtes Merkmal in den Adelsporträts von Ziesenis. Der Thieme/Becker erwähnt: »In den meisten dieser Fürstenbildnisse bevorzugt Ziesenis als Hintergrundkulisse eine reale Landschaft oder ein zu der betreffenden Persönlichkeit in enger Beziehung stehendes reales Stadt- oder Architekturbild.«⁴² Obwohl die Landschaft auf den Grafen reflektiert, gibt es keine wirkliche Einbeziehung der Figur des Vordergrundes in den hinter ihr liegenden Raum. Das liegt neben dem fehlenden Mittelgrund vor allem an dem steinernen Sockel, der den Vordergrund fest macht, für den Betrachter jedoch eine räumliche Trennung vorgibt, da er eine herrschaftliche Architektur assoziiert und deshalb im Gegensatz zur Landschaft des Hintergrundes steht. Des Weiteren finden sich Bezüge, die vor allem auf Wilhelms in Portugal erworbenen Ruhm verweisen. An dem besagten Sockel befindet sich sein Wappen, welches noch zusätzlich von der Collane des Schwarzen Adlerordens umgeben ist. Dahinter sind zwei Marschallstäbe zu sehen. Auf dem Sockel erblickt der Betrachter einen mit Hermelin gefütterten blauen Mantel, der trotz seiner nachlässigen Drapierung auf die hohe Abkunft des Grafen und gleichzeitig auf seine Funktion als Regent der Grafschaft Schaumburg-Lippe verweist. An dem Sockel lehnt ein Stock, der durch seinen goldenen, mit Edelsteinen besetzten Knauf auffällt und im 18. Jahrhundert zur Ausstattung »eines vornehmen Herrn und eines Offiziers [gehörte]«.⁴³ Den rechten Arm hat der Graf auf einem schlichten, lediglich mit goldenen Zwingen verzierten Marschallstab auf das Postament gestützt. Den linken, angewinkelten Arm hat er hinter seine Hüfte gelegt, sodass sich im Ganzen wieder die gängige Grundform des Porträts, die pyramidale Komposition ergibt. In diesem Fall unterstützt besonders die linke Armhaltung, die den Oberkörper nach vorn zu drücken scheint, die gerade steife Haltung, die das Bildnis prägt. Den Kopf hat er in die Richtung gewandt, wo sich das Gegenstück, die Darstellung seiner Frau Marie Barbara, befindet. Ganz der Tradition verpflichtet ist der Mann auf der linken Seite dargestellt, während seine Frau auf der rechten Seite konzipiert wurde. Der Graf trägt einen schwarzen Dreispitz, an dem eine silberne, mit Diamanten verzierte Agraffe zu erkennen ist. Sie war ein Geschenk des portugiesischen Königs Joseph I., den der Betrachter noch einmal auf dem silbernen, mit Diamanten verzierten Porträt-

41 Ebd., S. 266.

42 THIEME/BECKER, wie Anm. 19, Bd. 36, Unveränderter Nachdruck der Originalausgabe Leipzig 1947, Leipzig 1999, S. 497.

43 VEDDELER, Feldmarschall, wie Anm. 29, S. 134.

medaillon erkennt, welches im Knopfloch des Rockes befestigt ist. Auch das Medaillon war ein Geschenk des Königs, »das dieser dem Grafen nach 1762 als besondere Auszeichnung verehrt hatte. An dessen linker Hüfte ist das mit Edelsteinen verzierte Gefäß des Degens – offenbar ein Ehrendegen – zu erkennen.«⁴⁴ Dabei könnte es sich um den Ehrendegen handeln, den Wilhelm nach seinem Erfolg in Portugal vom König Georg III. von Großbritannien erhalten hatte. Komplettiert werden diese äußeren Zeichen durch den silbernen Stern des preußischen Schwarzen Adlerordens auf der linken Brustseite und das dazugehörige, kaum zu erkennende orangefarbene Schulterband. Auffällig der rote Uniformrock des Grafen, der mit breiten goldenen Tressen verziert ist. Dass die Farbe des Rockes hervorsticht, ist der Komposition geschuldet, findet sich doch im Landschaftshintergrund ein für Ziesenis charakteristischer grünblauer Farbton, der zum rot einen Komplementärkontrast bildet. Dabei handelt es sich um eine portugiesische Marschallsuniform, die sich der Graf nach seiner Ankunft in Portugal 1762 hat anfertigen lassen.⁴⁵ Philipp Anton Sigismund von Bibra schrieb: »Er trug wohl zuweilen einen rothen Feldmarschalls-Rock, aber fast nur an den Geburtstagen der Könige von England und Portugal; so ist er auch auf einigen Gemälden hin und wieder abgebildet.«⁴⁶ Da neben der Landschaftsdarstellung nun vor allem die Auszeichnungen auf seinen Aufenthalt in Portugal verweisen, von dem er 1764 zurückkehrte, ist das Bild nach diesem Datum entstanden. Noch genauer lässt sich die Anfertigung über das Gegenstück eingrenzen, welches seine Frau Marie Barbara zu Lippe-Biesterfeld zeigt. Da beide im November 1765 heirateten, ist eine Entstehung nach diesem Datum wahrscheinlich.⁴⁷ Vermutlich hielt sich Ziesenis, der seit 1760 als Hofmaler in Hannover fungierte, selbst in Bückeberg auf, um die Bil-

44 Ebd., a. a. O.

45 Ebd., S. 135.

46 Versuch einer kurzen, und zuverlässigen Lebensgeschichte des Grafen Wilhelms von Schaumburg-Lippe zu Bückeberg, in: *Journal von und für Deutschland*, 6. Jahrgang, 7.-12. Stück, 1789, S. 17, zitiert nach VEDDELER, *Feldmarschall*, wie Anm. 45, a. a. O.

47 In der meisten gängigen Literatur zu den Bildern wird allgemein »um 1770« genannt. Siehe SCHRADER, *Bildnismaler*, wie Anm. 29, S. 77, 134. Vergleiche auch Johann Karl von SCHROEDER, *Graf Wilhelm zu Schaumburg-Lippe und seine Gemahlin*, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 16 (1979), S. 153-162, hier S. 161. Nur erwähnt werden können hier zwei Schattenrisse, die ebenfalls nach 1765 entstanden und den Grafen in bekannter Physiognomie sowie seine Frau Marie Barbara zeigen. Sie entstammen einer Akte des Landesarchivs Sachsen-Anhalt, Standort Wernigerode. Re. H. Stolberg-Wernigerode K Nr. 289 Bl. 1r. Aufgrund rechtlicher Voraussetzungen – das Fürst zu Stolberg-Wernigerodesche Archiv ist kein Depositum – waren weitere Auskünfte nicht zu erhalten. Mail des Landesarchivs Sachsen-Anhalt, Standort

der anzufertigen. Hans Georg Gmelin hat auf die ausgedehnte Reisetätigkeit hingewiesen, die Ziesenis an die unterschiedlichsten Höfe unternahm, um die jeweiligen Landesherren darzustellen.⁴⁸

Durch die Anlage als Pendant zum Porträt ihres Mannes wurden auch bei Marie Barbara die gängigen Kompositionsschemata zugrunde gelegt. Wie Wilhelm wurde sie im Kniestück dargestellt. Hinter ihr befindet sich eine Landschaft, die ebenfalls von einer grünen Farbgebung dominiert wird. In leichtem Dunst gehalten, erblickt der Betrachter einen herrschaftlichen Garten mit einem Teich sowie das Jagd Schloss Baum im Schaumburger Wald, welches zu einer der bevorzugten Residenzen des Paares gehörte. »Verschwimmende Konturen und dunstige Atmosphären unterstützen malerisch die Verbindung von Figur und Fond, von Mensch und Natur.«⁴⁹ Später sollte in unmittelbarer Nähe das Grabmal beider errichtet werden, was auf ihren engen Lebensbezug zu dieser Örtlichkeit verweist. Weniger stark ist der Kontrast zwischen dem Hintergrund und Marie Barbara, was vor allem an dem gebrochenen Ton ihres bräunlich gehaltenen Gewandes liegt. Marie Barbara lehnt an einem Postament mit ihrem Allianz wappen, auf dem sich eine steinerne Vase befindet, die, wie schon öfter angeklungen, einen herrschaftlichen Raum andeutet und als Folie vor den Landschaftshintergrund gelegt ist. Auffällig ist die ruhig geschwungene Haltung der Gräfin, die ganz im Gegensatz zur statischen Anlage ihres Mannes steht. Dies geht aus der Beschreibung des Bückeburger Gemäldeinventars hervor, wo es heißt: »Die Gräfin legt den linken Unterarm leicht auf ein, eine große Vase tragendes steinernes Postament, dem sich auch der ganze Oberkörper sanft zuneigt.«⁵⁰ Karin Schrader erwähnte, dass hier der Einfluss von Dycks, der die Grundlage der englischen Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts bildete, und insbesondere des daraus resultierenden Bildnisses der Elisabeth Gunning von dem führenden englischen Porträtisten Joshua Reynolds aus dem Jahre 1758/60 unverkennbar ist. »Das Porträt der Duchess of Hamilton ist in seiner Kurvatur des Körpers und dem über ein Postament fließenden Hermelin, auf den sich der rechte Arm stützt, ein Pendant zum Bildnis der [Marie Barbara zu Schaumburg-Lippe].«⁵¹ Erwähnenswert auch die elegante Hal-

Wernigerode an den Verfasser vom 10. Juni 2024. Vergleiche Inge BÜHRMANN, *Des Grafen Liebste*, Wölpinghausen 2019, Titel und S. 24.

48 Hans Georg GMELIN, *Die hannoverschen Hofmaler Ziesenis und Ramberg und ihre künstlerischen Beziehungen zu Großbritannien*, in: *England und Hannover*, München 1986, S. 177-194, hier S. 179.

49 SCHRADER, *Bildnismaler*, wie Anm. 29, S. 123.

50 *Gemäldeinventar*, wie Anm. 2, Nr. 810.

51 SCHRADER, *Bildnismaler*, wie Anm. 29, S. 135.



*Abb. 10: Gräfin Marie Barbara zu Schaumburg-Lippe, nach 1765,
Johann Georg Ziesenis (Schloss Bückeburg)*

tung der rechten Hand, die gleichsam nachlässig, für den Betrachter augenscheinlich, eine Nelke hält. Sie gilt allgemein als Symbol der Liebe und der Treue und ergänzt sich zur Miniatur mit dem Porträt ihres Mannes, welches sie trägt und auf die eheliche Verbindung verweist. Trotzdem ist es die Nelke, die dem Konventionellen des Standesporträts entgegensteht, da sie »eine erstaunliche Naturnähe und Frische der Empfindung aufweist«⁵² und wie zufällig im dahinterliegenden Garten gepflückt erscheint.

52 THIEME/BECKER, wie Anm. 42, a. a. O.

An dieser Stelle ist noch einmal Anton E. Grumbrecht zu nennen, der noch unter der Regentschaft des Grafen Wilhelm als Hofmaler fungierte.⁵³ Seine Arbeit war breit gefächert, unter anderem musste er Fahnen bemalen und er schuf mehrere Porträts des Grafen.⁵⁴ In diesem Zusammenhang sind zwei Bilder im Schloss Bückeburg zu nennen, die in mehreren leicht abgewandelten Versionen überliefert sind. Beide im Bruststück gehaltenen Porträts zeigen das nach rechts gewandte Gesicht des Grafen, sodass der Blick aus dem Bild auf einen imaginären Punkt hinausläuft. Das geht mit einer statischen Haltung einher, die sich durch den engen Rahmen und das Hochformat noch einmal verstärkt und die abgeschwächte Form des bekannten Bildes von Ziezenis erkennen lässt. In dem einen Porträt⁵⁵ überwiegt eine Präsentation der Standesattribute. Der Graf ist in einen blauen, mit Silber besetzten Uniformrock gekleidet, der wieder auf der linken Seite mit dem preußischen Schwarzen Adlerorden und dem dazugehörigen orangefarbenen Schulterband zu sehen ist. Auf dem Kopf trägt er einen schwarzen Dreispitz mit silbernen Tressen, an dem besagte Agraffe befestigt ist. Auch wenn charakteristische Gesichtszüge des Grafen zu erkennen sind, erweckt das Bild doch den Eindruck einer glatten Ausführung. Ähnlich den Bildern Grumbrechts im Goldenen Saal von Schloss Bückeburg ist hier wieder eine stereotype Darstellung zu erkennen. Folglich handelt es sich bei diesem Gemälde um ein Staatsporträt, das bei einem abwesenden Regenten der Visualisierung seiner Herrschaft diene. So war es in einem regierenden Haus üblich, nur leicht variierende Porträts in Pose und Kostüm des jeweiligen Herrschers in größeren Mengen anfertigen zu lassen, welche dann in den verschiedenen Residenzen aufgehängt wurden. Damit gehört das Bild zu einer Gruppe von Porträts, die aufgrund ihrer Stückzahl und der seriellen Anfertigung in der akademischen Gattungshierarchie einen niederen Stellenwert einnehmen. Qualitativ höher steht hier das zweite Porträt,⁵⁶ welches durch die Schattengebung plastischer und in der Behandlung des Inkarnats lebendiger erscheint. Fraglich, ob es von Grumbrecht gefertigt wurde. Dass auch hier wieder der ungewöhnliche Ausschnitt vorliegt, lässt sich zwischen den Zeilen der Anmerkung im Gemäldeinventar lesen. »Brustbild des Grafen in blauem Uniformrock mit Pelzkragen, auf dem Kopfe ein großer schwarzer [...] Hut mit weißen Federn [...]. Ein schwarzes Tuch um den Hals gebunden. Das Gesicht halb en face, linke Wange stark im Schatten. Der Oberkörper ist nach links gewandt, der

53 Vergleiche GLIßMANN, Bilder, wie Anm. 17, S. 30.

54 NLA Bü. K I P Nr. 124.

55 Gemäldeinventar, wie Anm. 2, Nr. 1075.

56 Ebd., Nr. 893.



Abb. 11: Graf Wilhelm in blauem Uniformrock, nach 1765, unbekannter Maler (Schloss Bückeburg)

Kopf aber stark nach rechts gedreht.«⁵⁷ Die Anzahl der gewandelten Porträts sowie die fast getreuen Kopien zeigen, wie groß der Eindruck war, den das Bild von Ziesenis hinterließ.

Aufgrund ihres Bekanntheitsgrades sei eine schwächere Version nach dem Bild von Ziesenis erwähnt, welches durch die Anlage als Hüftstück die Kopfhaltung, gleichsam dem Betrachter zugewandt, entspannter wirken lässt. Zusätzlich wurde der Dargestellte um einen Kürass und Ordensinsignien erweitert.

Wesentlich später sollte es noch einmal zu einem Rückgriff auf das bekannte Porträt von Ziesenis kommen. Das geschah im Rahmen einer Erweiterung von Schloss Bückeburg 1893 bis 1895, bei der auch ein neuer Festsaal realisiert

⁵⁷ Ebd.

wurde. Für die Gestaltung des Raumes waren vier ganzfigurige Porträts bedeutender Persönlichkeiten der Schaumburger Familie vorgesehen. Darunter ein Porträt des Grafen Wilhelm, welches von dem Münchener Maler Georg Papperitz angefertigt wurde. Papperitz gehörte im 19. Jahrhundert zu den führenden Malern⁵⁸ und hatte während seiner Studien von 1866 bis 1868 an der Antwerpener Akademie gelernt, wo er sich an den Werken von Rubens und van Dyck schulte.⁵⁹ Neben mythologischen und historischen Themen schuf er zahlreiche Porträts, bei denen, wie im vorliegenden Fall, seine Vorliebe für das Kostüm zum Tragen kommt. In dem realisierten Porträt nach Ziesenis⁶⁰ wurde dasselbe aufgrund der Maße des Festsaales als Ganzfigur erweitert. Unschwer erkennt der kundige Betrachter die sklavische Übernahme des Motivs, wobei sich die Frage stellt, ob dies von dem Auftraggeber gewünscht war. Lediglich die Haltung des linken Armes mit der Hand auf dem Knauf des Degens sowie der Hintergrund wurden variiert. Aufgrund der Aufgabenstellung war die Gestaltung eines Unterkörpers erforderlich, den der Künstler nach dem Vorbild in einer festen Standposition hätte erweitern können. Hier scheint es, als ob der eigene künstlerische Anspruch Papperitz dazu veranlasste, eine eher sitzende oder doch stehende Darstellung zu wählen. Die nicht eindeutig zu benennende Haltung ist es, die zu einem Bruch zwischen Ober- und Unterkörper führt. Auf dem nicht näher zu bestimmenden Sitzmöbel liegt ein opulenter blauer Hermelin, der sich mit dem aufwendigen Vorhang des Hintergrundes ergänzt. Trotz der übertriebenen Draperie, die ganz im Geschmack der übersteigerten Architektur des Festsaales steht, machen sich Anregungen aus dem Werk van Dycks bemerkbar. Im Hintergrund des Bildes ist nun nicht mehr besagte Landschaft des Vorbildes zu erkennen, sondern im linken Bereich ist ein schwer zu lokalisierendes Schlachtengeschehen, womöglich zwischen portugiesischen und spanischen Soldaten, dargestellt.

Dass zweite sehr bekannte Porträt des Grafen Wilhelm wurde von dem berühmten englischen Porträtisten Joshua Reynolds gemalt, der 1723 als Sohn eines Geistlichen geboren wurde. 1741 bis 1743 war er in London Schüler von Thomas Hudson, um sich danach in Plymouth als Bildnismaler selbstständig zu machen. 1749 kam es zu einer Reise nach Italien, wo er sich längere Jahre

58 O. A., Georg PAPPERITZ, in: Die christliche Kunst, 2, (1905/1906), S. 266-268, hier S. 266.

59 Wolfgang KIRCHBACH, Georg Papperitz. Aus einem Malerleben, in: Die Kunst unserer Zeit. München 1890, S. 1-22, hier S. 10

60 Das Bild wird bei Schrader in ihrer Auflistung der Kopisten und Nachahmer kurz erwähnt. Hier jedoch als »Variante von fremder Hand«. SCHRADER, Bildnismaler, wie Anm. 30, a. a. O.

aufhalten sollte und vor allem mit der Kunst der Antike und der Renaissance beschäftigt, die nachhaltigen Einfluss auf sein folgendes Schaffen ausüben sollten. Bekannt ist seine Methode des »borrowing«, bei der er in seinen Porträts sowie Historienbildern Gesten und Haltungen älterer Meister in sein Werk übernahm und sie gleichsam, mit diesen wetteifernd, neu umsetzte.

1764 begann Reynolds mit den Arbeiten an einem ganzfigurigen Porträt des Grafen.⁶¹ »In November, 1764, as appears by the entries in the pocket-book, Reynolds painted his whole-length of count Lippe-Schaumbourg. For a military portrait he never had a nobler subject. [...] He was every inch a soldier, and he stands forward on the canvas of Reynolds.«⁶² Auftraggeber war nicht der Graf selbst, sondern George Townsend, 1. Marquess Townsend, der unter dem Grafen Wilhelm im Siebenjährigen Krieg gedient hatte. Heute befindet sich das Bild in der Royal Collection in London.

Geschickt verstand es Reynolds, den Porträtierten in Untersicht darzustellen, sodass der Blick des Betrachters auf den Grafen fällt. Dies wird durch die kompositionelle Anlage einer Anhöhe erreicht, auf der Graf Wilhelm steht. Zusätzlich gesteigert wird die Konzentration auf den Feldherrn durch seine aufrechte Haltung, die eine dahinterliegende Diagonale schneidet. Sie wird durch etliches Kriegsgerät wie eine Fahne oder eine Kanone gezogen und endet rechts unten in einem farbigen Diener, der durch seinen weißen Turban herausgestellt wird. Obwohl er das Pferd Wilhelms bändigen muss, nimmt er in diesem Moment von dem Tier keine Notiz und schaut, wie der Betrachter, zum Grafen empor. Verweist schon das unruhige Pferd auf ein Schlachtengetümmel, ist es noch zusätzlich der von Rauch verhangene Himmel, der mit dem Kriegsgerät die Assoziation von Pulverdampf und Kampf erweckt, zumal dem Betrachter das Geschehen verborgen bleibt. Dem entgegen steht die lässige Haltung Wilhelms, hält er doch mit der Linken einen langen Stab, während er den rechten Unterarm auf demselben abgelegt hat. Der Kopf des Porträtierten ist dem Betrachter en face zugewandt und wird von seinem ruhigen, offenen Blick charakterisiert. Graf Wilhelm selbst ist in einen schlichten, dunkelblauen Rock und beige Hosen gekleidet und nur das untere Ende des Bandes vom preußischen Adlerorden verweist auf die dekorierte Persönlichkeit. In diesem Fall sind es also vielmehr die symbolhaften Attribute sowie der als Status-

61 Charles Robert LESLIE, Tom TAYLOR, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds*. Vol. I., London 1865, S. 235. Vergleiche auch Algernon GRAVES, William Vine CRONIN, *A history of the works of Sir Joshua Reynolds*, London 1899-1901, Vol. II. S. 559. Die einzelnen Sitzungen genau unterscheidend siehe David MANNINGS, *Sir Joshua Reynolds. A complete catalogue of his paintings*, London 2000, Text, S. 308.

62 LESLIE, TAYLOR, *Life*, wie Anm. 61, S. 235 f.



*Abb. 12: Graf Wilhelm, 1764/65, Joshua Reynolds
(© Royal Collection Enterprises Limited 2026 | Royal
Collection Trust RCIN 405893)*

symbol verstandene Diener, die auf den siegreichen Adeligen reflektieren und repräsentativ einen wichtigen Abschnitt aus seinem Leben wiedergeben.⁶³

Von diesem Motiv existiert eine weitere, kaum bekannte Version, die den Grafen im Kniestück zeigt, wodurch eine stärkere Konzentration auf den Porträtierten zum Tragen kommt. Aus diesem Grund fallen der Diener sowie einiges Kriegsgerät weg, welche vorher für die Charakterisierung wichtig waren. Geblieben ist die links angelegte Fahne, welche im Gegensatz zur bekannten Version mit der französischen Fleur-de-lis verziert ist. Durch die Reduzierung ergab sich die Möglichkeit, im Hintergrund ein Schlachtengetümmel zu zeigen.⁶⁴

63 Verbreitung fand das Bild durch ein Schabkunstblatt, welches von dem Stecher Samuel William Reynolds angefertigt wurde. Sammlung Schloss Bückeburg, o. Inv. Nr. Zu Samuel William Reynolds vergleiche https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_William_Reynolds, abgerufen am 11.6.2024.

64 Das Bild wurde 2011 im Kunsthandel angeboten. <https://www.mutualart.com/Artwork/Portrait-of-Frederick-William-Ernest-Co/D3EE88DF58C51541>, abgerufen

Wenig bekannt ist der Umstand, dass es sich bei diesem Porträt nicht um ein Einzelstück handelt, sondern dass es ein Pendant zu demselben gibt, das John Manners, den Marquess of Granby, mit seinem Pferd zeigt. In der Kombination von Mensch und Pferd handelt es sich dabei um eine erfolgreiche, von Reynolds mit Vorliebe angewandte Porträtformel. Als ganzfiguriges Bildnis in Untersicht gehalten, steht der Porträtierte auf einer leichten Anhöhe. Er selbst schaut links aus dem Bild hinaus, um so den Kontakt zu dem Grafen Wilhelm aufzubauen. Dieser erwidert den Blick jedoch nicht, sondern schaut auf den Betrachter. Granbys linke Hand ruht auf der Flanke seines Pferdes, welches durch seine Stellung das Bild diagonal teilt und mit der aufrechten Haltung des Marquess im klassischen Stand- und Spielbein kompositorisch geschnitten wird. Auf der anderen Seite des Pferdes steht ein farbiger Diener, der so weit verdeckt ist, dass lediglich sein Kopf und die Beine zu erkennen sind. Er stellt durch seine dunkle Hautfarbe das kompositorische Gegengewicht zum sehr blass gehaltenen Granby her. Trotz einer gewissen Ruhe, die der Feldherr mit Kürass in der Uniform eines »Colonel of the Royal Regiment of Horse Guards« ausstrahlt, verweist das Pferd auf das unruhige Schlachtengetümmel, das im Hintergrund zu sehen ist. In Schrittstellung und mit seiner vom Wind bewegten Mähne vermittelt es den Eindruck unruhigen Tänzeln. Gleichzeitig verbarg Reynolds darin einen anekdotischen Charakter, wird doch der fast kahlköpfige Granby unter die wallende Mähne des Pferdes gestellt.

War bei den beiden zuletzt besprochenen Bildern nicht Graf Wilhelm der Auftraggeber, scheint Reynolds auf den Porträtierten einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen zu haben. 1766/67⁶⁵ kommt es zu erneuten Sitzungen, bei denen der Graf für seine Frau Marie Barbara ein Porträt anfertigen ließ. Dies geht aus einem Brief der Gräfin hervor, in dem ein zweites Porträt, nun von dem schottischen Künstler Allan Ramsey, erwähnt wird. Warum Wilhelm fast zeitgleich Porträts bei zwei der führenden englischen Porträtisten anfertigen ließ, muss mangels Quellen offenbleiben.

Dank für [...] die lieben Portraits [...] ich war außer mich von Freuden, wie ich in dem einen viel Ähnlichkeit fand; nemlich in dem von Reynolds, welches ich auch vor mich behalten habe [...] O! wie oft hab ich es schon geküßt und dabey mit Thränen das Original hergewünscht. Haben Sie das nicht in Ihrem Hertzen gefühlt? ich glaubs ganz gewiß. Je mehr ich dieses

am 11.6.2024. Vergleiche Oliver MILLAR, *The later Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen*, London 1969, S. 105.

65 LESLIE, TAYLOR, *Life*, wie Anm. 61, S. 273; GRAVES, CRONIN, *History*, wie Anm. 61, a. a. O.; MILLAR, *Georgian*, wie Anm. 64, a. a. O.; MANNINGS, *Sir*, wie Anm. 61, a. a. O.

*Portrait ansehe, je mehr Ähnlichkeit finde ich; das freundliche, angenehme, anzügliche und geistige Wesen aber, was meinem liebsten Herrn im Angesichte leuchtet, fehlt gar starck; allein das ist auch wohl einem Mahler ganz unmöglich zu treffen. Keine größere Freude hätten Sie mir nicht machen können [...] ich stand nur immer und sah das Portrait an und mein Hertz führte ganze Discurse dabey. Das andere von dem Ramsay ist nach meinen Gedanken gar nicht gut gerathen [...] Ich vermuthe nach der Mahlerey, daß das von Reynolds eben der Mahler sey, von dem Sie den General Burgoyne gemahlt bekommen.*⁶⁶

Folgt man dem Urteil der Gräfin, liegt hier eine authentische Wiedergabe des Grafen vor. Aufgrund des intimen Charakters des Bildes, der sich allein durch die Adressatin ergibt, stand wohl von vornherein fest, dieses als Bruststück und nicht in Gänze zu gestalten. Dasselbe erlaubte nun eine stärkere Konzentration auf das Gesicht, und schmückendes Beiwerk wie Standesattribute waren nur bedingt vonnöten. Dass es in diesem Fall keine neue Bildfindung von Reynolds war, erklärt sich bei näherer Betrachtung des Porträts, wirkt es doch wie ein ausschnitthafter Rückgriff auf das eben besprochene. In pyramidalen Anordnung posiert der Graf schräg im Raum, was den Dargestellten plastischer wirken lässt. Er selbst steht nun vor einem wolkenbewegten Himmel, sodass der Betrachter erkennt, dass sich der Graf in der Natur befindet. Der Vorgabe entsprechend en face gehalten, wurde die rechte Gesichtshälfte stärker ausgeleuchtet, um dem Ganzen mehr Räumlichkeit zu verleihen. Glanzpunkte auf dem sehr dunklen Uniformrock setzen die silbernen Knöpfe sowie das leicht faltige orangene Band des Schwarzen Adlerordens, in dem sich das Licht fängt. Gleichzeitig gibt der leuchtend aufflammende Ton einen Hinweis auf den sozialen Stand des Dargestellten, also darauf, dass es sich nur bedingt um ein Porträt mit bürgerlichem Anstrich handelt.⁶⁷

Nicht nur von dem Bild von Ziesenis fertigte der Maler Anton Wilhelm Strack Kopien,⁶⁸ sondern auch von dem eben erwähnten Porträt von Reynolds.

66 Wilhelm Graf zu SCHAUMBURG-LIPPE, Briefe, hrsg. von Curd OCHWADT, Bd. III. Frankfurt a.M. 1983, S. 502.

67 Das Bild wurde 1908 in Berlin gezeigt. Vergleiche NLA Bü K 6 Nr. 910 sowie Ausstellung älterer englischer Kunst, Berlin 1908, Abb. 61. Auf dieser wurde ein weiteres Porträt des Grafen ausgestellt, welches sich »im Besitz Seiner Exzellenz des Herrn Oberhofmeisters Grafen von Seckendorff in Berlin« befand. Ebd. Nr. 102. Da der Künstler unbekannt ist und keine weiteren Informationen zu diesem Bild vorliegen, kann es nur bei der Erwähnung bleiben. Aufgrund des Ausstellungsthemas liegt es nahe, dass es von einem englischen Künstler angefertigt wurde.

68 Gemäldeinventar, wie Anm. 2, Nr. 871 und 872.

Strack stand in enger Verwandtschaft mit der Malerfamilie Tischbein und absolvierte seine Ausbildung unter seinem Patenonkel Anton Wilhelm Tischbein in Hanau, der ihn in den künstlerischen Grundtechniken unterrichtete. Daran schlossen sich unterschiedliche Aufenthaltsorte an, um schließlich in Kassel sein Auskommen zu suchen. Vermutlich kam er hier in Verbindung mit der Fürstin Juliane zu Schaumburg-Lippe, sodass er seit 1782 als Hofmaler in Bückeberg geführt wurde, wo er, wie Grumbrecht vor allem Porträtaufträge ausführen musste. »In der Funktion als Hofmaler hatte Strack zwei Aufgaben zu erfüllen. Erstens porträtierte er Familienmitglieder oder fertigte Duplikate von vorhandenen Porträts an, die man verschenken wollte.«⁶⁹ Vor 1789 schuf Strack eine Zeichnung nach dem von Reynolds gemalten Bruststück Wilhelms, aus der zwei Radierungen resultierten. Auf dem Stich wurde die Darstellung um einen runden Rahmen erweitert, während darunter der Titel des Porträtierten zu lesen ist. In dem von Christoph Wilhelm Bock angefertigten Stich ist deutlich der harte, knöcherne Stil Stracks zu erkennen und die Vorlage von Reynolds erst auf den zweiten Blick ersichtlich. Bock war als Kupferstecher in Nürnberg tätig und fertigte vor allem Porträtstiche an. Die zweite Variante wurde von einem Verwandten Stracks, Georg Heinrich Tischbein, gestochen, wobei der Graf nun seitenverkehrt nach links schaut.

Ganz ähnlich der Komposition Reynolds in seiner Bildfindung ist ein Porträt des Grafen von Ramsey, welches vom Bekanntheitsgrad hinter dem eben erwähnten zurücksteht. Zwar ist die Anfertigung durch den Schotten Allan Ramsey verbürgt, doch fand es keinen Eingang in das Werkverzeichnis von Alastair Smart über Ramsey.⁷⁰ Es könnte daran liegen, dass sich die Bilder von Ramsey in englischen Sammlungen konzentrieren und dem Autor das Bückeberger Schloss schlicht unbekannt war.

Ramsey wurde 1713 als Sohn eines gleichnamigen Dichters in Edinburgh geboren. Mit zwanzig Jahren zog er nach London, wo er an der St. Martin's Lane Academy und unter dem schwedischen Maler Hans Huyssing studierte. Nach einem Aufenthalt in Italien und einer Tätigkeit in Edinburgh kam er 1756 nach London, wo er 1767 zum Hofmaler König Georgs III. ernannt wurde. Fortan war er hauptsächlich mit der Anfertigung von Porträts beschäftigt, die durch ihre Komposition und Farbgebung über den eigentlich nüchternen Bildgegenstand hinauswiesen und mit seinem Ruhm begründeten. Aus diesem Grund ließen sie Ramsey wenig Raum für andere Motive. Dass er in dieser Zeit in Lon-

69 Thorsten ALBRECHT, *Malerische Reise durch das Weserbergland*. Anton Wilhelm Strack, Bückeberg 1997, S. 12.

70 Alastair SMART, *Allan Ramsey. A complete Catalogue of his Paintings*, London 1999.



*Abb. 13: Graf Wilhelm, 1766/67, Allan Ramsey
(Schloss Bückeburg)*

don auf den Grafen Wilhelm traf, geht aus dem oben zitierten Brief hervor,⁷¹ aus dem sich die Entstehungszeit des Bildes mit 1766/67 ergibt.

Erneut ist der Graf im Bruststück, in der allgemein beliebten Komposition wiedergegeben. Ähnlich den vorher besprochenen Bildern gibt es die bekannte Wendung des Kopfes nach rechts, wobei ganz traditionell von links das Licht fällt und die rechte Gesichtshälfte stark ausgeleuchtet sowie die abgewandte Seite verschattet wird. Im Bückeburger Gemäldeinventar wird erwähnt, »daß das Gesicht fast en profil gesehen wird«,⁷² doch ist es mehr en face. Dies gibt dem Ganzen eine momenthafte Aufnahme, gerade so, als ob der Porträtierte im Blick innehält. Deutlich wurde die typische Physiognomie des Grafen herausgearbeitet, wobei die Röte im Gesicht einen leichten pastellartigen Eindruck hervorruft, der bei anderen Bildern Ramseys noch wesentlich stärker zutage treten sollte.

71 SCHAUMBURG-LIPPE, Briefe, wie Anm. 66, a. a. O. Vergleiche auch S. 292 f.

72 Gemäldeinventar, wie Anm. 2, Nr. 830.

Obwohl es sich um die Wiedergabe eines Adligen handelt, erweckt das Bild den Eindruck eines bürgerlichen Porträts. Dies liegt vor allem an der schlichten Kleidung, trägt der Graf doch einen nüchternen, blauen Rock, an dem neben den silbernen Knöpfen einzig der preußische Schwarze Adlerorden hervorsticht. Erst auf den zweiten Blick ist das dazugehörige orange-farbene Schulterband zu sehen, welches unter dem Rock liegt und noch zusätzlich durch das schwarze Halstuch verdeckt wird. Es überrascht nicht, dass das dunkle Haar einfach zusammengebunden getragen wird. Renate Prochno erwähnt, dass »Ramseys Modelle [...] in Haltung, Gestik und Ausdruck von unaufdringlichem Selbstbewußtsein [sind]«⁷³ und ein Verständnis ihrer kosmopolitischen Erziehung für den Betrachter nach außen vermitteln. Im vorliegenden Fall wird diese Konzentration durch den Bildausschnitt, aber auch durch den ausgeleuchteten bräunlichen Hintergrund erreicht, der dadurch die Körperlichkeit des Porträtierten stärker hervortreten lässt. Am Rande sei erwähnt, dass Ramsey fast zeitgleich ein Porträt des berühmten Philosophen Jean-Jacques Rousseau anfertigte, den ebenfalls eine kosmopolitische Ausstrahlung auszeichnete. Trotz des bürgerlichen Anstrichs verrät der originale Rahmen, dass hier ein Adliger porträtiert wurde. Er geht sicherlich nicht auf Ramsey zurück. Oben mit einer Erlauchtkrone geschmückt, zeigt er unten die gekreuzten Marschallstäbe eines portugiesischen Feldmarschalls. Diesen Abschnitt abschließend sei eine kleine Spekulation erlaubt. Betrachtet man das Bild des Grafen Wilhelm von Allan Ramsey, insbesondere die Kopfhaltung, die Gestaltung mit schwarzer Halsbinde und kaum zu erkennendem Ordensband unter dem Rock, gibt es eine große Parallele zu der berühmten Darstellung von Ziesenis. Dieser war selbst am Bückeburger Hof, wo sich seit dem September 1767 nachweislich das Bild Wilhelms von Ramsey befand.⁷⁴ Letztlich liegt es im Bereich des Möglichen, dass Ziesenis nach diesem Vorbild arbeitete.

Aufgrund seiner linearen Gestaltung eignete sich besonders der Dicktaler von 1765 als grafische Vorlage. Darauf wird der Graf im Profil nach links mit zwei gekreuzten Marschallstäben mit Schaumburger Wappen, einer Erlauchtkrone sowie der Collane des preußischen Adlerordens gezeigt.⁷⁵ Es überrascht nicht, dass die gestochene Wiedergabe häufig in Abhandlungen zu finden ist, die sich mit dem Nachruhm des Grafen befassen. Eine befindet sich in den *Denkwürdigkeiten des Grafen Wilhelms zu Schaumburg-Lippe*, die 1783 von Theodor Anton Heinrich Schmalz in Hannover veröffentlicht wurden. Ausführende Illustratorin war in diesem Fall Johanna Dorothea Sysang, die nach

73 PROCHNO, Reynolds, wie Anm. 5, S. 6.

74 SCHAUMBURG-LIPPE, Briefe, wie Anm. 66, a. a. O.

75 Vergleiche auch den $\frac{1}{2}$ und den $\frac{2}{3}$ Taler von 1761 oder den Dukat von 1762.



Abb. 14: Dicktaler, 1765 (Fritz Rudolf Künker GmbH & Co. KG Osnabrück u. Lübke & Wiedemann KG Leonberg, Auktion 54, Los 502, 7. März 2000)

ihrer Heirat den Namenszusatz Phillipin verwandte und »meist kleine Bildnisse von Fürsten, Gelehrten, Offizieren usw.«⁷⁶ stach und sich eng an die Vorlage anlehnte. Des Weiteren ist das *Leben des regierenden Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe und Sternberg* zu nennen, das 1789 in Wien herausgegeben wurde. Der Autor firmierte unter dem Pseudonym Germanus, hinter dem sich Karl Christian zur Lippe-Weißenfeld verbirgt. Nach dem Titel findet sich erneut eine Darstellung, die auf den Dicktaler von 1765 zurückgreift. Diese wurde noch zusätzlich durch fein angeheftetes Blattwerk hinterlegt. Aufgrund des Entstehungsortes handelt es sich um den österreichischen Stecher Jacob Adam, der oftmals Bildnisse kleineren Formats »in großer Zartheit«⁷⁷ stach.

Als Vorlage diente der Dicktaler für die Anfertigung einer Porträtbüste, die in der Walhalla nahe Regensburg Aufstellung fand (S. 404 Abb. 2). Der Bau der antikisierenden Walhalla wurde ab 1807 von dem Kronprinzen Ludwig von Bayern geplant, die er als Ehrentempel Deutschlands verstanden wissen wollte. In ihr sollten Porträtbüsten berühmter deutscher Persönlichkeiten Aufnahme finden. Ausführender Bildhauer der Büsten war Johann Gottfried Schadow, der im Rahmen einer zweiten Bestellung durch den Kronprinzen die Planung für eine Büste Wilhelms aus Carrara-Marmor aufnahm, die er 1809 fertigstellte. Während der Anfertigung stimmte sich Schadow mit Scharnhorst ab, der als Schüler des Wilhelmsteins unmittelbaren Kontakt mit dem Grafen

76 THIEME/BECKER, wie Anm. 19, Bd. 32, Unveränderter Nachdruck der Originalausgabe Leipzig 1938, Leipzig 1999, S. 368.

77 Wilhelm SCHMIDT, Adam, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 1 (1875), S. 45.



Abb. 15: Denkwürdigkeiten des Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe, 1783, Johanna Dorothea Sysang (Phillipin) (Niedersächsisches Landesarchiv, Abteilung Bückeburg)



Abb. 16: Leben des regierenden Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe und Sternberg, 1789, Jacob Adam (Niedersächsisches Landesarchiv, Abteilung Bückeburg)

hatte und so aus der persönlichen Begegnung Anregungen zur Gestaltung geben konnte. Des Weiteren griff Schadow auf eine Kopie des Porträts von Ziesenis zurück, welches aus dem Besitz der Witwe Herders stammte.⁷⁸ Offenbleiben muss die Gestaltung einer Silhouette, welche Schadow von dem Bückeburger Doktor Bernhard Christoph Faust zur Verfügung gestellt bekam. Darüber hinaus erhielt Schadow eine »silberne Medaille«,⁷⁹ also wohl den Dicktaler, deren Gestaltung sich prägend in der Büste wiederfinden sollte. Deutlich sind die Übereinstimmungen zu sehen. »Diese reichen von der schmalen, länglichen Kopfform, der fliehenden Stirn über die Form der Nase und das kleine runde Kinn bis hin zur Behandlung der leicht lockigen, nach hinten gekämmten Haare. [...] Die lange Nase sowie das Kinn idealisierte Schadow zugunsten eines harmonischen Gesamteindrucks.«⁸⁰

Eine weitere skulpturale Ausfertigung des Grafen findet sich an dem Scharnhorstgrabmal auf dem Invalidenfriedhof in Berlin (S. 405 Abb. 3). Von 1826 bis 1834 entstanden, waren an seiner Anfertigung Karl Friedrich Schinkel sowie mehrere Künstler wie Christian Daniel Rauch beteiligt. An einem auf zwei Sockeln ruhenden Sarkophag sind Platten mit Basreliefs angebracht, die bis 1833 von dem Bildhauer Christian Friedrich Tieck gestaltet wurden.⁸¹ Graf Wilhelm ist hier in eine Szenerie mit mehreren Personen eingebunden, die alle Dargestellten ganzfigurig mit antikisierend wirkender Kleidung im Geschmack des Klassizismus wiedergibt. In heroischer Überhöhung gestaltete Tieck die Entlassung Scharnhorsts aus der Ausbildung. So überreicht der Graf demselben mit leichter Schrittstellung ein Schwert, während der rechte Arm wie mahnend erhoben ist. Darauf wird unter dem Relief hingewiesen, wo es heißt: *GR V D LIPPE ENTLAESST DEN ZOEGLING 1777*. Die beigegebene Erklärung dieser kaum so stattgefundenen Entlassung erscheint wichtig, da aufgrund der antikisierenden Wiedergabe der Graf wenig individuelle Gesichtszüge erkennen lässt. Im Profil gehalten, wirkt das Porträt trotz des charakteristisch zurückliegenden Haaransatzes wesentlich runder, die Haare voller. Entfernt klingt eine Anregung durch die Walhallabüste an, doch war wohl hier wieder der Dicktaler Vorbild.

78 Simone STEGER, Die Bildnisbüsten der Walhalla bei Donaustauf. Von der Konzeption durch Ludwig I. von Bayern zur Ausführung (1807-1842), München 2011, S. 537, 538. Vergleiche auch SCHRADER, Bildnismaler, wie Anm. 30, a. a. O.

79 Zur Silhouette und der Medaille siehe STEGER, Bildnisbüsten, wie Anm. 78, S. 538.

80 Ebd., a. a. O.

81 Wolfgang GOTTSCHALK, Der Garnisonsfriedhof und der Invalidenfriedhof zu Berlin, Berlin 1991, S. 42-44.

Nach dem oben erwähnten ½ Taler von 1748 wurde eine Medaillondarstellung des Grafen an der Nordseite eines Denkmals in dem unweit Minden gelegenen Ort Todtenhausen angebracht. Hier erinnert es an die Schlacht bei Minden 1759. Prägend ist das übernommene Profil des Grafen mit der Zopferücke, während Harnisch und Schärpe wegfallen. Dass der Taler als Vorlage genutzt wurde lag nicht nur an der sich anbietenden grafischen Möglichkeit der Reproduktion, sondern in diesem Fall auch an dem Entstehungsort. Das Medaillon entstand in der Kunstwerkstatt von Friedrich Wilhelm Dankberg in Berlin, wo im Falle Wilhelms ein Taler als Vorbild leichter verfügbar war. Dankberg, der ursprünglich aus Halle in Westfalen kam, hatte in Berlin eine Ausbildung zum Bildhauer absolviert und später eine Werkstatt für Bauornamentik gegründet, die zu einer der führenden Einrichtungen für die Berliner Schule wurde.⁸² Da diese aufgrund ihrer Größe zahlreiche Aufträge zu bewältigen hatte, liegt hier ein weiterer Grund, nach dem Vorbild des Talers schnell zu arbeiten. Das Denkmal selbst wurde 1859 in Form einer neogotischen Fiale von dem Mindener Baumeister Wilhelm Moelle gestaltet. Unter dem Bildnis befindet sich eine ergänzende Inschrift, die wie folgt lautet: *Dem Vertheidiger der Linien bei Todtenhausen am 1. August 1759, Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe.*⁸³

An dem Denkmal für den Marquês de Pombal, welches 1934 in Lissabon eingeweiht wurde, finden sich im oberen Bereich Porträt Darstellungen weiterer berühmter Zeitgenossen, darunter eine des Grafen Wilhelm.⁸⁴ Diese ist jedoch fast nur über den beigegebenen Namen zu entschlüsseln und zeigt kaum individuelle Züge. An dem vorliegenden Fall zeigt sich, dass der für die eben genannten Denkmäler des 19. Jahrhunderts beliebte Rückgriff auf die älteren Darstellungen entfällt und aufgrund der Entstehungszeit eine mehr realistische Wiedergabe versucht wird.

Abschließend ist zu bemerken, dass in den jungen Lebensjahren des Grafen Wilhelm die von ihm angefertigten Porträts fast nur in der gemeinsamen Wiedergabe mit seinem Bruder zu sehen sind. Die fast gleichwertige Stellung mit Georg August liegt in der Präsentation der Wiedergabe zweier Erben ver-

82 Vergleiche Robert DOHME, Dankberg, in: Allgemeine Deutsche Biographie 4 (1876), S. 736f. sowie https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Wilhelm_Dankberg, abgerufen am 2. 1. 2025.

83 Die Inschrift ist bei Hans Nordsiek nicht korrekt wiedergegeben. Wenn auch wenig, zur Gestaltung ausführliche Informationen rund um das Denkmal bei Hans NORDSIEK, Immer auf der Siegerseite. Die Schlacht bei Minden 1759 – Realität und Interpretation, in: Die Schlacht bei Minden, hrsg. von Martin STEFFEN, Minden 2009, S. 188-212, hier S. 199.

84 https://de.wikipedia.org/wiki/Praça_Marquês_de_Pombal, abgerufen am 6. 3. 2025.

ankert. Einzig bei dem Familienbildnis scheint hier der ältere Georg August als Erbgraf herausgestellt. Natürlich können die Bilder isoliert gesehen werden, doch ist im Hintergrund immer ihre Interaktion miteinander zu bedenken.

Während sich die Bildnisse der frühen Jahre sehr an den Formeln des barocken Standesporträts orientieren, wird aufgrund der engen Verbindung Wilhelms nach England die spätere Wahl von Künstlern deutlich, die die »bürgerliche« englische Porträtauffassung vertreten. Letztlich sind es Künstler, wie Ramsey und Reynolds und der von ihnen beeinflusste Ziesenis, die für das innovative Porträt Wilhelms stehen und mit ihrer Umsetzung maßgeblich unser heutiges Bild von der Gestalt des Grafen prägen.