



**„Befreites Kulturerbe“?
Köln und der Kunstraub während der fran-
zösischen Besatzung 1794–1815**

Masterarbeit an der Universität zu Köln im Fach Geschichte

vorgelegt von:

Laura Valentini

Köln, den 26. September 2017

Gutachterin: Prof. Dr. Gudrun Gersmann

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. „Dieses für uns ewige Denkmal“ – Provenienz der <i>Kreuzigung Petri</i>	6
2.1. Ein ‚Rubens‘ für Köln – Die Stiftung der <i>Kreuzigung Petri</i>	6
2.2. Ein ‚Rubens‘ für Paris – Konfiszierung durch die französischen Besatzer 1794	11
3. „Nationale Trophäen eines politisierten Jahrhunderts“ – Restitution der <i>Kreuzigung Petri</i>	16
3.1. Forderungen des beraubten Europa – Restitutionsfragen um 1800	16
3.2. Groote, Denon & ein ‚Rubens‘ in Paris – Rückforderungsmission 1815.....	23
4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘	30
4.1. Spiel mit dem Trauma – Kunstraub, ‚deutsche Identität‘ & kulturelles Erbe.....	30
4.2. Köln zum „Rettungstag der deutschen Freiheit“ – Politisierung & Inszenierung	38
4.3. „Es war ein wahrer Triumph“ – Choreographie und <i>Genius loci</i> im Rahmen der ‚Rubens-Prozession‘	46
5. Schlussbemerkung.....	55
Quellen- und Literaturverzeichnis.....	59
Quellen.....	59
Literatur.....	60

1. Einleitung

1. Einleitung

„Kunst muss geschützt werden, damit sie überhaupt wahrgenommen werden kann. Kunst als Beute in einem Banksafe oder einem Museumsdepot (...) ist tote Kunst. Kunstwerke sind unersetzlich, Originale einmalig. Ihrem Besitzer sind sie oft ein Statussymbol. Als Wertgegenstände sind sie raubgefährdet. Ein Dieb kann sich aber nicht nur bereichern, er kann dem Besitzer ebenso einen Teil seiner Identität rauben.“^d

Die Instrumentalisierung von Kunstwerken jeglicher Couleur im kriegerischen Kontext ist so alt wie die Kunst selbst. So war auch der durch die Franzosen um 1800 ausgeführte Kunstraub kein Novum, vielmehr lässt sich die Praxis des Kunst- und Kulturrabes bis in antike Zeiten zurückverfolgen und erlebte im Laufe der Geschichte immer wieder Hochphasen, die in literarischen und ikonografischen Quellen dokumentiert sind.² Was im kulturellen Gedächtnis Europas als *Napoleonischer Kunstraub* eingeschrieben ist, war jedoch weder rein napoleonisch, d.h. ausschließlich auf Befehl des französischen Kaisers beziehungsweise unter dessen Administration, noch ausschließlich auf Kunstwerke beschränkt. Den französischen Beutezügen und Beschlagnahmungen um 1800 ging ein im Laufe des 18. Jahrhunderts wachsendes, breites Interesse an den Künsten, dem Wunsch nach öffentlicher Zugänglichkeit und dem Bedeutungsgewinn der schönen Künste hin zum zentralen Element gesellschaftlichen Lebens voraus. Der Ursprung der großen französischen Konfiszierungskampagnen, die Europa Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Zuge der Koalitionskriege mit Frankreich heimsuchten, begann vielmehr als eine „Erfindung des Konvents, ein Beschluss der gesamten Nation, eine republikanische Tat gegen die vermeintliche Gewaltherrschaft der Fürsten (und damit eine) Fortsetzung der revolutionären Konfiszierungen im eigenen Lande“, die letztlich unter Napoleon konsequent und organisiert fortgesetzt wurden.³ Das ab 1793 erfolgte Zusammentragen verstaatlichter Werke aristokratischer oder klerikaler Provenienz – und von herausragender Qualität – führte in Paris zur Entstehung des *Musée central des arts de la République* als erstes öffentliches Museum, das sich – unter der Herrschaft Napoleons in *Musée Napoléon* umbenannt –

¹ Frehner, Matthias (Hg.): Das Geschäft mit der Raubkunst, Zürich 1998, S. 12-13.

² Siehe Frehner: Raubkunst (wie Anm. 1) sowie auch Potin, Yann: Kunstbeute und Archivraub. Einige Überlegungen zum Napoleonischen Konfiszieren von Kulturgütern in Europa, in: Savoy, Bénédicte (Hg.): Napoleon und Europa. Traum und Trauma, Ausst.-Kat., Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 17. Dezember 2010 bis 25. April 2011, München 2010, S. 91-99, hier S. 92.

³ Die revolutionäre Phase hatte zunächst eine Welle der Verstaatlichung innerhalb Frankreichs ausgelöst – mit einer Ausdehnung der Staatsdomäne auf die Kirche und nach 1793 auch auf Vermögen der ‚Feinde der Republik‘, also der königlichen Familie, ehemaligen Einrichtungen des *Ancien régime* und des Exil-Adels. Zahlreiche Sammlungen von Kunst und Naturalien, botanische Gärten, ganze Archive und Bibliotheken wurden im Zuge dessen gesichtet, inventarisiert, zentral gesammelt, neu sortiert und anschließend je nach Qualität an unterschiedliche Institutionen verteilt. Vgl. Savoy, Bénédicte: Erzwungener Kulturtransfer – Die französische Beschlagnahmung von Kunstwerken in Deutschland 1794-1815, in: Paas, Sigrun/Mertens, Sabine (Hg.): Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung“ an Mainz 1803, Ausst. Kat., Mainz, Landesmuseum, 25. Oktober 2003 - 14. März 2004, Mainz 2003, S. 137-145, hier S. 137.

1. Einleitung

vom vormaligen ‚Kunstdepot‘ zu einem zentralen Aspekt französischer (und vor allem imperialer) Kunstraub-Politik entwickelt hatte.⁴

Parallel zu der Verstaatlichung und deren Ausweitung über die eigenen Landesgrenzen hinaus auf die eroberten Gebiete, entwickelten die französischen Aggressoren eine dezidierte Rhetorik, „die diese staatlichen Konfiszierungen mit einem Befreiungsschlag für die Schöpfung des Geistes gleichsetzte: Die Republik hatte ‚ihre‘ Despoten abgeschüttelt, und es galt nun, die benachbarten Nationen und ihr Kulturerbe ebenfalls zu befreien, zielte doch der republikanische Freiheitsbegriff auf Universalität.“⁵ Die den Konfiszierungen anhaftende „kühne Rechtfertigungsdoktrin“ sah also vor: „Die Kunst ist ein Produkt der Freiheit. Sie muss vom Joch der Unterdrückung befreit werden und im Lande der Freiheit ihre Heimatstatt finden – in Frankreich also.“⁶ Die militärische Expansion des revolutionären Frankreichs implizierte auch eine Expansion der republikanischen Befreiungsideologie – und das Stilisieren der Revolution zum „universalen Erbberechtigten des Kulturguts der Menschheit“ machte somit die Konfiszierungen fremder Kulturgüter ab 1794 zum zentralen Bestandteil französischer Außenpolitik.⁷ Nach Besetzung des Rheinlandes begannen Experten der französischen Kunstkommission *commission temporaire des arts* ab November 1794 dort sämtliche Kunst- und Wissenschaftsobjekte zusammenzutragen und nach Frankreich zu verbringen. Eine Ausweitung dieser Maßnahmen auf italienische, spanische, österreichische und nord- wie auch süddeutsche Gebiete in den Folgejahren resultierte mit dem Ende des napoleonischen Kaiserreiches und dem Schwinden der französischen Hegemonie in Europa schließlich 1814/15 in der bis dato „größte(n) Restitutionsaktion der Neuzeit“. Obwohl zahlreiche Werke in Frankreich verblieben, erhielten die meisten legitimen Eigentümer ihre Kulturgüter, oftmals unter Aufbringung großer Anstrengungen, zurück. „Und dennoch veränderte dieser erzwungene Transfer die kulturelle Geografie

⁴ Vgl. Potin: Archivraub (wie Anm. 2), S. 93. Zu den Ursprüngen des Louvre auch Gaetgens, Thomas: Das Musée Napoleon und seine Bedeutung für die europäische Kunstgeschichte, in: Paas, Sigrun/Mertens, Sabine (Hg.): Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung“ an Mainz 1803, Ausst.-Kat., Mainz, Landesmuseum, 25. Oktober 2003 - 14. März 2004, Mainz 2003, S. 178-187. Vgl. auch Rainer Wahl: „Kunstraub als Teil einer Kunstpolitik ist ein negativer Spiegel eines Regimes. Wer Kunstpolitik mit solchen gewaltsamen Mitteln betreibt, offenbart Aggressivität. Wegen dieser gewaltsamen Form der Politik muss jeweils ein starkes ideologisches Rechtfertigungskonzept aufgeboten werden, um den Schein einer Legitimation geben zu können. Und umgekehrt gilt häufig auch: Wer Herrschaft oder die regionale Hegemonie anstrebt, will typischerweise die Weltkunst oder die für diese Weltregion maßgebliche Kunst besitzen.“ (Wahl, Rainer: Kunstraub aus Ausdruck von Staatsideologie, in: Frehner, Matthias (Hg.): Das Geschäft mit der Raubkunst, Zürich 1998, S. 17-24, hier S. 19-20).

⁵ Potin: Archivraub (wie Anm. 2), S. 93.

⁶ Savoy: Erzwungener Kulturtransfer (wie Anm. 3), S. 137; vgl. auch Potin: Archivraub (wie Anm. 2), S. 93. Vgl. auch Jacques-Luc Barbier im Nationalkonvent, zit. nach Müller, Klaus: Köln von der französischen zur preußischen Herrschaft. 1794 - 1815, Köln 2005, S. 25 „Im Nationalkonvent war sogar argumentiert worden, es gelte, den '(...) durch den Anblick der Sklaverei beschmutzten Meisterwerken (...) im Vaterland des Genies, der Freiheit und Gleichheit, der französischen Republik“ eine neue Heimat zu verschaffen“.

⁷ Potin: Archivraub (wie Anm. 2), S. 93.

1. Einleitung

in Europa nachhaltig. Viele beschlagnahmte und restituierte Werke wurden fortan zu Projektionsflächen für patriotische Bestrebungen (...)“⁸ – wie auch die folgenden Ausführungen zeigen werden.

Im Zentrum dieser Arbeit soll eine exemplarische Rückgewinnung – oder aus lokalpatriotischer Sicht auch *Befreiung* – und feierliche Inszenierung des sog. „befreiten Kulturerbes“ stehen, die anhand einer Fallstudie mit Kölner Bezug genauer besprochen werden wird. Die Daten 1794 und 1815 sind im Kontext dieser Thematik von mehrfacher Bedeutung. Einerseits umreißen sie die Zeit der französischen Fremdherrschaft in Köln: Auf die Kriegserklärung des revolutionären Frankreichs an Österreich und Preußen 1792 folgte 1794 die Besetzung der linksrheinischen Gebiete – der Beginn der rund zwanzig Jahre anadauernden französischen Besatzung mit tiefgreifenden politischen wie gesellschaftlichen Umwälzungen.⁹ Mit Beginn und Ende der französischen Herrschaft ist jedoch nicht nur die zeitliche Eingrenzung dieser Arbeit vorgenommen, die Daten geben auch den thematischen Rahmen vor: die Konfiszierung des Gemäldes *Die Kreuzigung Petri* von Peter Paul Rubens im Oktober 1794, dessen Rückkehr nach Köln im Sommer 1815 und die feierliche Überführung an seinen endgültigen Aufbewahrungsort einige Monate später. Das Gemälde befindet sich heute wieder in der katholischen Pfarrkirche St. Peter – ein Altarbild aus dem Spätwerk Peter Paul Rubens, entstanden in den letzten Schaffensjahren vor dem Tod des Malers 1640, das unmittelbar nach dem Einzug der französischen Truppen in Köln als eines der ersten Objekte von den französischen Besatzern auf Beschluss des Konvents konfisziert wurde. Nach dem Einmarsch preußischer Truppen in Paris wurde es 1815 auf Betreiben des Kölners Eberhard von Grootte zurückgeholt. Die ersten beiden Kapitel der Arbeit widmen sich der wechselvollen Geschichte des von den Kölnern hoch geschätzten Gemäldes von seiner Stiftung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis hin zum Abtransport und Versuch der Rückgewinnung aus dem französischen Exil sowie der finalen Rückkehr des Altarbildes nach Köln. Das dritte Kapitel der Arbeit fokussiert die feierliche Rückführung des Gemäldes vom städtischen Rathaus nach St. Peter und damit den Ortswechsel innerhalb Kölns. Bereits Anfang August 1815 aus Paris in der Stadt eingetroffen, war das gegenreformatorische Gemälde unter Herrschaft des protestantischen Preußens erst einige Wochen später im Rahmen eines großen Festes in einer eigens inszenierten Prozession durch die Stadt an seinen ursprünglichen, sakralen Ausstellungsort überführt worden. Die Arbeit fragt nach der Bedeutung der inszenierten Politisierung des Gemäldes und dessen spezifischen Ausdrucks im Rahmen eines öffentlichen Festes mit einer aufwendig inszenierten Prozession. In den Festlichkeiten um den sog. „Rettungstag der deutschen Freiheit“ und die ‚Rubens-Prozession‘ laufen verschiedene Aspekte zusammen, die in den folgenden Ausführungen thematisiert

⁸ Ebd., S. 91.

⁹ Siehe Müller: Köln (wie Anm. 6).

1. Einleitung

werden sollen – von der Bedeutung des Gemäldes für die Stadt Köln und der damit verbundenen Motivation um Rückholung seitens der Kölner sowie der Unterstützung des Vorhabens seitens der Preußen; der Inszenierung innerhalb eines spezifischen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontextes der Stadt bis hin zu einer genaueren Analyse des Festes im Rahmen einer spezifischen Festkultur sowie der ‚Rubens-Prozession‘ und darin involvierten Akteuren und symbolischen Aspekten, die der feierlichen Inszenierung zu entnehmen sind. Wie präsentiert sich die ehemals freie Reichsstadt Köln respektive die städtische Elite zwischen französischer und preußischer Herrschaft über die Stadt? Und welche Rolle kommt dem protestantischen Preußen als neue Obrigkeit im Rahmen dieser feierlichen Überführung eines gegenreformatorischen Gemäldes im katholisch geprägten Köln zu?

Die Heterogenität der Arbeit ermöglicht das Einbeziehen eines breiteren Spektrums von Quellen. Während handschriftliche Dokumente über die Planungen des ‚Rubens-Festkomitees‘ aus dem Kölner Stadtarchiv Einblick in die Vorbereitungen geben¹⁰, lassen Zeitungsberichte Rückschlüsse auf die städtische Rezeption der ausgeführten Feierlichkeiten zu. Die *Kölnische Zeitung* widmete der Feier eine ganze Ausgabe und auch der *Welt- und Staatsboth* berichtete über die Festivitäten am 18. Oktober 1815. Über diese ‚Festberichte‘ hinaus geben auch das Programm zur Feier sowie die darin kommunizierte Prozessionsordnung Auskunft über den Ablauf und die involvierten Akteure. Auch für die Debatte um die Restitutionen der geraubten Kunstwerke sind Periodika – hier insbesondere der *Rheinische Merkur* – wichtige Quellen. In Köln publizierte Schriften, wie die Auflistung der Kölner Verluste von Ferdinand Franz Wallraf¹¹, lassen dezidiert Rückschlüsse auf die Kölner Position innerhalb des Diskurses zu. Über wiederholten Versuche der Rückgewinnung des Gemäldes aus französischer Hand geben administrative Schriftwechsel zwischen Kölner Akteuren und den zuständigen französischen Behörden Auskunft. Die Ereignisse um den tatsächlichen Abtransport der *Kreuzigung Petri* aus Paris sind durch individuelle Überlieferungen der involvierten Akteure nachvollziehbar. Der Briefwechsel des französischen Museumsdirektors Dominique-Vivant Denon – eine Schlüsselfigur der Restitutionsaktionen auf französischer Seite – ist bereits 1999 editiert erschienen¹², Tagebucheinträge des Kölner Volontäroffiziers Eberhard von Groote wurden erst jüngst in einem ersten

¹⁰ Vgl. die Dokumente in *Von den Franzosen weggenommene Rubensche Gemälde*, Historisches Archiv der Stadt Köln (HASTK), Best. 400 (Oberbürgermeister (vor 1883)), A418-A422.

¹¹ Wallraf, Ferdinand Franz: Denkschrift über die Verluste, welche die freie Reichsstadt Köln durch die Franzosen erlitten, in: Richartz, Johann Heinrich (Hg.): *Ausgewählte Schriften von Ferdinand Wallraf*. Festgabe zur Einweihungsfeier des Museums Wallraf-Richartz, Köln 1861, S. 187-223.

¹² Dupuy, Marie-Anne (Hg.): *Vivant Denon, directeur des musées sous le consulat et l'Empire: correspondance (1802-1815)*, Bd. I [Correspondance 1802-1811], Paris 1999 und Dupuy, Marie-Anne (Hg.): *Vivant Denon, directeur des musées sous le consulat et l'Empire: correspondance (1802 - 1815)*, Bd. II [Correspondance 1812-1815, lettres de Vivant Denon à l'Empereur 1802-1815], Paris 1999.

1. Einleitung

Band für das Jahr 1815 von Barbara Becker-Jákli editiert und zusammen mit weiteren Briefen und Schriften veröffentlicht.¹³

Forschungsarbeiten zum Thema Kunstraub sind bereits einige erschienen – sowohl mit einem allgemeinen Überblick über das Phänomen Kunstraub, als auch mit besonderem Fokus auf dem französischen Kunstraub um 1800.¹⁴ Eine sehr umfangreiche Arbeit hat dazu jüngst Bénédicte Savoy vorgelegt, die sich in ihrer Monographie vorrangig dem Kunstraub in den deutschen Gebieten widmet und dazu einen ausführlichen Katalog der verlustig gegangenen Werke präsentiert.¹⁵ Weitere kleinere Studien der älteren Forschung befassen sich mit einzelnen Konfiszierungsphasen, wie die Arbeit Bernhard Vollmers¹⁶, oder haben einen lokalen Bezug, wie der sehr umfangreiche Aufsatz zu Raub und Restitution rheinischer Objekte von Max Braubach¹⁷ oder der Aufsatz von Götz Eckardt zu den preußischen Verlusten.¹⁸ Darüber hinaus befassen auch einige Kataloge zu Ausstellungen im Landesmuseum Mainz, der Bundeskunsthalle in Bonn und dem Louvre in Paris mit unterschiedlichen Aspekten des Themas.¹⁹ Konkreten Kölner Bezug haben der Katalog von Deeters aus dem Kölner Stadtarchiv²⁰ und der Katalog zur Ausstellung *Lust und Verlust – Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler*, der mit zahlreichen Einzelstudien einen breiten Abriss über Kölner Sammler und Sammlungen, Kunst- und Kulturinstitutionen wie auch die Kölner Kunstszene vom Ende reichsstädtischer bis hin zur preußischen Zeit bietet.²¹ Die Forschungen und Kataloge zu Peter Paul Rubens und seinem Gesamtoeuvre sind unerschöpflich.²² Während Horst Vey sich mit der besonde-

¹³ Becker-Jákli, Barbara (Bearb.): Eberhard von Grootte. Tagebuch 1815-1824. Erster Band 1815, Düsseldorf 2015.

¹⁴ Vgl. Frehner: Raubkunst (wie Anm. 1); Wescher, Paul: Kunstraub unter Napoleon, Berlin 1976.

¹⁵ Savoy, Bénédicte: Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen. Mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon, Wien 2011.

¹⁶ Vollmer, Bernhard: Die Entführung niederrheinischen Archiv-, Bibliotheks- und Kunstguts durch den französischen Kommissar Maugérard, in: Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein 131 (1937), S. 120-132.

¹⁷ Braubach, Max: Verschleppung und Rückführung rheinischer Kunst- und Literaturdenkmale 1794 bis 1815/1816, in: Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein 176 (1974), S. 93-152.

¹⁸ Eckardt, Götz: Der napoleonische Kunstraub in den königlichen Schlössern von Berlin und Potsdam, in: Klingenburg, Karl-Heinz (Hg.), Studien zur Berliner Kunstgeschichte, Leipzig 1986, S. 122-142.

¹⁹ Vgl. Paas, Sigrun/Mertens, Sabine (Hg.): Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung“ an Mainz 1803, Ausst.-Kat., Mainz, Landesmuseum, 25. Oktober 2003 - 14. März 2004, Mainz 2003; Savoy: Traum und Trauma (wie Anm. 2); Rosenberg, Pierre/Dupuy, Marie-Anne (Hg.): Dominique-Vivant Denon. L'oeil de Napoléon. Ausst.-Kat., Paris, Musée du Louvre, 20. Oktober 1999-17. Januar 2000, Paris 2000.

²⁰ Deeters, Joachim (Hg.): Die französischen Jahre. Ausstellung aus Anlass des Einmarsches der Revolutionstruppen in Köln am 6. Oktober 1794, Ausst.-Kat., Köln, Historisches Archiv der Stadt Köln, 6. Oktober-16. Dezember 1994, Köln 1994.

²¹ Kier, Hiltrud/Zehnder, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I und II, Köln 1995.

²² Hier sei exemplarisch verwiesen auf Müller Hofstede, Justus (Hg.): Peter Paul Rubens 1577-1640, Ausst.-Kat., Köln, Wallraf-Richartz Museum, 15. Oktober bis 15. Dezember 1977, Köln 1977; Simson, Otto von (Hg.): Peter Paul Rubens (1577-1640). Humanist, Maler und Diplomat, Mainz 1996; Devisscher, Hans/Vlieghe, Hans (Hg.): Rubens, Ausst.-Kat., Lille, Palais des Beaux-Arts, 06. März-14. Juni 2004, Stuttgart 2004 und Hellwig, Karin: Peter Paul Rubens, Reinbek 2012. Zu den Heiligendarstellungen insbesondere auch Vlieghe, Hans (Hg.): Saints, Bd. II, London 1973 sowie Sauerländer, Wilibald, Der katholische Rubens. Heilige und Märtyrer, München 2011.

2. „Dieses für uns ewige Denkmal“ – Provenienz der Kreuzigung Petri

ren Bedeutung des Malers für Köln auseinandersetzt²³, sind zum Gemälde *Die Kreuzigung Petri* bisher einige vorrangig kunsthistorische Einzelstudien erschienen.²⁴ Mit dem Raub und der Rückführung des Gemäldes beschäftigten sich im Speziellen bereits Norberto Gramaccini²⁵ und Roland Krischel.²⁶ Eine umfassende Untersuchung des Ablaufes, der Akteure und Intention sowie symbolischen Botschaften der Rückführung im Rahmen der ‚Rubens-Prozession‘ vor dem Hintergrund der historischen Fest²⁷- und Ritualforschung²⁸ steht jedoch noch aus. Diese Arbeit soll hierfür einen ersten Anstoß geben.

2. „Dieses für uns ewige Denkmal“ – Provenienz der *Kreuzigung Petri*

„Denn wenn ich auch sehr mit anderen Arbeiten überlastet bin, so reizt mich doch gerade dieses Bild vor allen anderen, die ich unter den Händen habe.“²⁹

2.1. Ein ‚Rubens‘ für Köln – Die Stiftung der *Kreuzigung Petri*

„P.P. Rubens, geboren zu Köln in der Sternengasse neben der Schuhmacherzunft, ist in Sankt Peter getauft worden, wo er zur Erinnerung an seine Taufe den Hochaltar gemalt hat, auf dem Petrus mit den Füßen nach oben gekreuzigt wird (...). Ist lebensgroß, eine gute Komposition und nicht minder

²³ Vey, Horst: Rubensverehrung in Köln während des 19. Jahrhunderts, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 31 (1969), S. 95-134.

²⁴ Ost, Hans: Peter Paul Rubens' ‚Kreuzigung Petri‘ in der Peterskirche zu Köln, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 55 (1994), S. 139-158; Hanstein, Mariana: Peter Paul Rubens' Kreuzigung Petri. Ein Bild aus der Peterskirche zu Köln, Köln u. a. 1996 und jüngst Schlimbach, Guido: „Eines der besten Bilder, die meine Hand geschaffen hat“. Peter Paul Rubens Die Kreuzigung Petri. Zum 200-jährigen Jubiläum der Rückkehr des Gemäldes in die Pfarrkirche Sankt Peter Köln, Köln 2015. Ältere Beiträge u.a. bei Haake, Ludwig: Das Rubensbild „Kreuzigung Petri“ und seine Schicksale, in: Beiträge zur Kölnischen Geschichte, Sprache, Eigenart 1 (1914/1915), H. 6, S. 348-363 und Ennen, Leonard: Die Kreuzigung Petri von Peter Paul Rubens, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 25 (1873), S. 219-227.

²⁵ Gramaccini, Norberto: Rubens' Petrus-Martyrium im Exil, in: Kier, Hiltrud/Zehnder, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 85-90.

²⁶ Krischel, Roland: Die Rückkehr des Rubens. Kölns Kunstszenen zu Beginn der preußischen Epoche, in: Kier, Hiltrud/Zehnder, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 91-112.

²⁷ Vgl. hierzu Maurer, Michael (Hg.): Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik, Köln u. a. 2004, Mitterauer, Michael: Anniversarium und Jubiläum. Zur Entstehung und Entwicklung öffentlicher Gedenktage, in: Brix, Emil/ Stekl, Hannes (Hg.): Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa, Wien u. a. 1997, S. 23-89; Hettling, Manfred/Nolte, Paul (Hg.): Bürgerliche Feste. Symbolische Formen politischen Handelns im 19. Jahrhundert, Göttingen 1993 sowie Düding, Dieter/Friedmann, Peter/Münch, Paul (Hg.): Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg, Hamburg 1988.

²⁸ Ritual- und Prozessionsforschungen sind innerhalb der kulturgeschichtlichen wie auch der historischen Forschung ein sehr weites und in den letzten Jahrzehnten rapide wachsendes Feld. Für einen Forschungsüberblick siehe Stollberg-Rilinger, Barbara: Rituale, Frankfurt/Main 2013, S. 17-43; außerdem Brosius, Christiane/ Michels Axel/Schrode Paula: Ritualforschung heute - Ein Überblick, in: Dies. (Hg.): Ritual und Ritualdynamik, Göttingen 2013, S. 9-24; Hölkeskamp, Karl-Joachim: „Performative turn“ meets „Spatial turn“. Prozessionen und andere Rituale in der neueren Forschung, in: Boschung, Dietrich/Ders./Sode, Claudia (Hg.): Raum und Performanz. Rituale in Residenzen von der Antike bis 1815, Stuttgart 2015, S. 15-74 und Martschukat, Jürgen/Patzold, Steffen (Hg.): Geschichtswissenschaft und ‚Performative turn‘, Köln u. a. 2003.

²⁹ Rubens an Geldorp, 02.04.1638, in: Zoff, Otto: Die Briefe des Peter Paul Rubens, Wien 1918, S. 464.

2. „Dieses für uns ewige Denkmal“ – Provenienz der Kreuzigung Petri

gut in den Gebärden, denn der Eifer und die Mühen beim Aufrichten des Kreuzes sind hier ganz natürlich zu sehen, wie auch die Geduld Petri. Ist in vornehmem Ton und mit kühnem Pinselstrich gemalt.“³⁰ Diese Beurteilung des Malers Vincent van der Vinnes von 1652 gehört zu den frühesten Zeugnissen über das Gemälde. Die Überlieferung impliziert ein Geschenk des großen Peter Paul Rubens an seine vermeintliche Vaterstadt.³¹ Die noch heute erhaltene Inschrift auf dem Sockel des 1642 geweihten Marmoraltars bekundet jedoch deutlich die Stiftung des Altars (und somit des dazu gehörigen Altarbildes) in Gedenken an den verstorbenen Ratsherrn Everhard III. Jabach und dessen Frau Anna Jabach, geb. Reuter durch ihre vier Töchter, Schwiegersöhne und den einzigen Sohn, Everhard IV. Jabach.³² Die Initiative für die Stiftung eines Andachtsbildes für St. Peter ist wohl auf die Eltern zurückzuführen – die Witwe Anna Reuter hatte die Pläne nach dem Tod Everhards III. 1636 bis zu ihrem eigenen Tod im Jahr 1637 vorangebracht. Das Geschlecht der Jabachs war bereits seit dem 15. Jahrhundert in Köln nachweisbar und die Akkumulation von Ansehen und Wohlstand über vier Generationen hatte unter Everhard III. ihren Höhepunkt erreicht.³³ Die eigene Frömmigkeit, aber auch das eigene Ansehen und den Anspruch auf Anerkennung des bürgerliche Engagements im öffentlichen Raum, der unmittelbarer Umgebung des alltäglichen Umgangs, durch Stiftungen auszudrücken, war im mittelalterlichen Köln gängige Praxis – so verdankte die freie Reichsstadt, die ohne Herrscherresidenz und dementsprechend ohne fürstliche Sammlungen auszukommen hatte, die künstlerische Vielfalt großer Werke im städtischen Raum nicht zuletzt ihrer engagierten Bürgerschaft.³⁴ Im Falle des alten Geschlechts der Jabachs bildete die Stiftung des Hochaltars für St. Peter gewissermaßen die „Krönung des Aufstiegs der Familie unter Everhard III.“³⁵ So ging eine möglichst spektakuläre Bekräftigung des familiären Ansehens mit der Prämisse der *memoria* einher: „Die vermögendste Familie im Umkreis der Pfarre besetzte den Hochaltar sozusagen mit einem

³⁰ Vgl. Caljé-van den Berg, Ellen: Vincent van der Vinnes Eindrücke in Köln 1652-1653. Mit Anmerkungen von Fried Mühlberg und Horst Vey, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch 35 (1973), S. 281-308, hier S. 296: „P.P. Rubbens geboren tot colln in stern gasz naest de schoen makers gaffel is gedoopt in s'. pieters kerck, alwaer hij ter eeren sijn doop t'hoog altaer heeft gemaect is daer petrus me de voeten opwaerts gecrust wert (...). levens groote een goete ordonantie en niet min van acten want der ijver en bescheid Omt' cruïjs op te rechten is hier naetuerlijck, als mede de geduldigheijt petrij, in te sien Is deftich gecologeert en met stoutte pinceel streken geschildert.“

³¹ Vgl. ebd., Anm. 93.

³² IN MEMORIAM PIORUM PARENTUM EBERHARDI JABACHS SENATORIS COLONIENSIS AEDILIS HUIUS ECCLESIAE ET ANNA REUTERS CONIGUM RELICTI GENERI FILIAE ET FILIUS PP ANNO REPARATAE SALUTIS MDCXLII. - S.P.A. GERARDUS AB IMSTENRAEDT ET ANNA HABACHS FRANCISCUS BASSART ET HELENA JABACHS JOHANNES HUNTHUM ET SYBILLA JABACHS ITELIUS FRID WINZER CUM MARIA HABACHS ET EUERHARDUS IABACH (Schlimbach: Eines der besten Bilder (wie Anm. 24), S. 36).

³³ Vgl. Hanstein: Kreuzigung (wie Anm. 24), S. 21.

³⁴ Vgl. Schlimbach: Eines der besten Bilder (wie Anm. 24), S. 33. Vgl. auch Kronenberg, Mechthild: Zur Entwicklung des Kölner Kunsthandels, in: Kier, Hiltrud/Zehnder, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 121-140 und Becker, Christoph: Das Kölner Sammelwesen im Zeitalter der Aufklärung – ein besonderer Fall, in: Kier, Hiltrud/Zehnder, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 141-148.

³⁵ Vgl. Hanstein: Kreuzigung (wie Anm. 24), S. 22.

2. „Dieses für uns ewige Denkmal“ – Provenienz der Kreuzigung Petri

Epitaph für ihr verstorbenes Oberhaupt.³⁶ Die Bedeutung der Stiftung wird nicht zuletzt auch durch die Wahl des Malers deutlich. Die vermögende Familie „wünschte für ihre Stiftung den damals gesuchtesten und teuersten Maler Europas zu engagieren“³⁷ und Peter Paul Rubens war einer der größten Künstler seiner Zeit – zeitlebens hochgeschätzt, viel beschäftigt und mit persönlichem Bezug zur Kirche selbst.³⁸ Die *Kreuzigung Petri* sollte einer der letzten Aufträge werden, den Rubens kurz vor seinem Tod im Jahre 1640 vollendete. In einem Brief am 02. April 1638, schrieb er gar, dass er „die Hoffnung habe, es werde eines der besten Bilder werden, die bisher meine Hand geschaffen hat.“³⁹ – ein Umstand, der nicht zuletzt in der besonderen Beziehung zum Auftrag durch Rubens besonderes Verhältnis zur Stadt Köln begründet sein dürfte.⁴⁰ Der ausführende Stifter Everhard IV. sollte es zeitlebens nicht nur für die eigene Familie, sondern auch seine Stadt zu großem Ruhm und Ansehen bringen.⁴¹

Ähnliches galt auch für den großen Künstler Peter Paul Rubens, von dem man bis weit ins 19. Jahrhundert glaubte, dass er in Köln geboren war.⁴² Tatsächlich wurde der Künstler 1577 in Siegen geboren. Ein Jahr nach der Geburt des Malers, zog die Familie wieder nach Köln und lebte fortan bis zum Tod des Vaters und der darauffolgenden Rückkehr nach Antwerpen 1587 in der Kölner Sternengasse Nr. 10. In den 1580er Jahren wurde er mit dem Übertritt der Familie zum Katholizismus in St. Peter getauft – und sein Vater dort 1587 letztlich zu Grabe gelegt.⁴³

³⁶ Sauerländer: Katholischer Rubens (wie Anm. 22), S. 226. Zum Zusammenhang zwischen Bildmotiv und der Funktion als Epitaph siehe auch Hanstein: Kreuzigung (wie Anm. 24), S. 38-39.

³⁷ Sauerländer: Katholischer Rubens (wie Anm. 22), S. 227. Laut Vlieghe: Saints (wie Anm. 22), S. 139 sei unsicher, ob Everhard III. selbst Rubens als Künstler auserkoren hatte – aufgrund des frühen Todes scheint die Wahl des Malers eher auf seine Frau bzw. noch wahrscheinlicher auf den Sohn zurückzugehen.

³⁸ Vgl. Schlimbach: Eines der besten Bilder (wie Anm. 24), S. 33.

³⁹ Rubens an Geldorp, 02.04.1638, in: Zoff, Briefe (wie Anm. 29), S. 464.

⁴⁰ Vgl. Gramaccini: Exil (wie Anm. 25), S. 85. Siehe auch Rubens an Geldorp, 25.07.1637, in: Zoff, Briefe (wie Anm. 29), S. 459: „Ich habe eine große Liebe für die Stadt Köln, wo ich bis zu meinem 10. Lebensjahr erzogen wurde, und seit Jahren schon fühle ich oft den Wunsch, sie wiederzusehen.“

⁴¹ „(...) als ein ‚Kölner Kind‘ (...), das in der Stadt zwar nur das Licht der Welt erblickt und die Jugendjahre zugebracht hatte, aber durch ein ruhmvolles Leben der Vaterstadt Ursache zu jenem väterlichen Stolz gab, dessen grundlose Selbstverständlichkeit den Historiker seit den Zeiten Homers vertraut ist.“ (Vey, Horst: Die Bildnisse Everhard Jabachs, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 29 (1967), S. 157-188, hier S. 180). Zu Jabach weiterhin Voss, Ursula: Everhard IV. Jabach. Ein Kölner Sammlerfürst des Ancien Régime, Köln 1979 und Teplitzky, Thesy: Everhard Jabach. Ein bemerkenswerter Kunstsammler und Kunsthändler der Barockzeit, in: ebd.: Kölner Porträts vom späten Mittelalter bis zur Romantik. Lebensbilder, Stadtgeschehen, Museums-geschichte, Köln 2015, S. 99-119.

⁴² Siehe u.a. Merlo, Johann Jacob: Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler, Köln 1850, S. 352. Laut Löcher, Kurt: Die Familie Rubens in Köln und Siegen, in: Müller Hofstede, Justus (Hg.): Peter Paul Rubens 1577-1640, Bd. I (Rubens in Italien), Ausst.-Kat., Köln, Wallraf-Richartz Museum, 15. Oktober bis 15. Dezember 1977, Köln 1977, S. 1 -11, hier S. 10, war nicht zuletzt Ferdinand Franz Wallraf ein großer Verfechter der These – geleitet von „patriotischem Wunschdenken“ (so Vey: Rubensverehrung (wie Anm. 23), S. 96). Zur Debatte um den Geburtsort siehe auch Ennen, Leonard: Über den Geburtsort des Peter Paul Rubens, Köln 1861 sowie Vey: Rubensverehrung (wie Anm. 23), S. 95-97 und Löcher: Familie Rubens (wie Anm. 42), S. 8-9.

⁴³ Vgl. Schlimbach: Eines der besten Bilder (wie Anm. 24), S. 25 und ausführlich Löcher: Familie Rubens (wie Anm. 42), S. 1-11.

2. „Dieses für uns ewige Denkmal“ – Provenienz der Kreuzigung Petri

Dieser somit durchaus ‚persönliche‘ Auftrag ging jedoch nicht direkt an Rubens, sondern wurde durch einen beiden Vertragsparteien – Everhard wohl aus London und Rubens aus Antwerpen – bekannten flämischen Maler und Freund, Georg Geldorp, vermittelt. Dem Wunsch der Kölner entsprechend sollte das Sujet des Andachtsbildes eine Geschichte aus der Vita des Heiligen Petrus aufgreifen. Die Wahl blieb letztlich, trotz Vorschlägen des damalige Pfarrers Arnold Meshoven, Rubens selbst überlassen – „ein für das 17. Jahrhundert ganz außergewöhnlicher und bemerkenswerter Vorgang, der nur aus dem Vertrauen in die höhere Einsicht eines längst weltberühmten Künstlers erklärt werden kann.“⁴⁴ Während der Künstler im Laufe seines Schaffens immer wieder Motive aus der Petrus-Vita malte, so ist doch das Gemälde für St. Peter „sein persönlichstes, (aber) auch sein unheimlichstes Märtyrerbild.“⁴⁵ Er entschied sich für eine dem großen Bildformat günstige, künstlerisch anspruchsvolle Darstellung: „Wenn ich jedoch nach eigenem Geschmack einen Gegenstand aus dem Leben des heiligen Petrus wählen sollte, so würde ich seine Kreuzigung mit den Füßen nach oben nehmen. Es will mir scheinen, als böte sich mir hier eine außergewöhnliche und dennoch meinen Kräften angemessene Aufgabe.“⁴⁶ Die *Kreuzigung Petri* zeigt demnach den Heiligen am Kreuz, kopfüber, sich schmerzvoll windend, während die Schergen die letzten Nägel anbringen – „eine Kombination aus Kreuzaufrichtung und Kreuzigung selbst“ – und macht den Betrachter zum unmittelbaren Zeugen des Geschehens. „Der entblößte Körper des Apostels wird von vier Schergen und einem mithelfenden römischen Soldaten an das umgekehrte Kreuz geheftet. Noch schwankt das in die frisch aufgeworfene Erde eingelassene Kreuz, die schwere Körpermasse des Gekreuzigten kaum haltend. Der aufwärtsstrebende Kopf des Heiligen mit seinen zurückfallenden Augen und dem rufenden Mund bricht die Winkel des Kreuzes, auf dessen Querbalken die rechte Hand genagelt ist, während der linke Arm noch gewaltsam dahin gebogen wird.“⁴⁷ Dynamisch, affektiv, grausam und zugleich fesselnd – Rubens lieferte ein außergewöhnliches Spätwerk mit großer Wirkungsmacht, in dem seine Erfahrungen, Wissen um ältere Bildtraditionen und letztlich die Geschicklichkeit seines ganzen Könnens einfließen.⁴⁸ Spätere Beurteilungen betonen vor dem Hintergrund der besonderen Umstände, dass das Werk keine Werkstattproduktion gewesen sei – so stellt u.a. Haake

⁴⁴ Ost: Rubens' Kreuzigung Petri (wie Anm. 24), S. 139; vgl. auch Hanstein: Kreuzigung (wie Anm. 24), S. 24 sowie Schlimbach: Eines der besten Bilder (wie Anm. 24), S. 34-35.

⁴⁵ Sauerländer: Katholischer Rubens (wie Anm. 22), S. 224. Vgl. auch Hanstein: Kreuzigung (wie Anm. 24), S. 27-28.

⁴⁶ Rubens an Geldorp, 25.07.1637, in: Zoff, Briefe (wie Anm. 29), S. 459.

⁴⁷ Hanstein: Kreuzigung (wie Anm. 24), S. 29.

⁴⁸ Vgl. zur Analyse der Komposition und motivischen Vorbildern neben ebd., S. 27-39 auch Ost: Rubens' Kreuzigung Petri (wie Anm. 24) und jüngst Sauerländer: Katholischer Rubens (wie Anm. 22), S. 224-237 sowie Schlimbach: Eines der besten Bilder (wie Anm. 24), S. 58-69; Deutungen des Sujets bei ebd., S. 70-78. Frühe Einschätzungen u.a. des Werks als ganz und gar künstlertypisch u. a. bei Bayer, Josef (Hg.): Köln um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts (1770-1830). Geschildert von Zeitgenossen, Köln 1912, S. 131: „Abgesehen davon, dass der Moment verfehlt wurde, in dem der Heilige schon wirklich mit aufwärts gekehrten Füßen an das Kreuz genagelt scheint, was aber freilich ganz Rubensisch ist, so enthält dieses Bild alle Vorzüge seines Meisters und gehört unter die Hauptwerke der flämischen Schule.“

2. „Dieses für uns ewige Denkmal“ – Provenienz der Kreuzigung Petri

fest: „Es war Rubens vergönnt, das Gemälde bis zum letzten Pinselstrich zu vollenden. Es war seine eigene Arbeit, da er die sonst übliche Mitwirkung der Schüler ausgeschlossen hatte.“ Aufgrund seines Todes am 30. Mai 1640 sei er jedoch nicht mehr in der Lage gewesen, das Gemälde persönlich an seinen Auftraggeber auszuliefern.⁴⁹ Tatsächlich verblieb das vollendete Gemälde nach dem Tod des Malers zunächst in dessen Nachlass, bis es 1641 durch einen weiteren Mittelsmann – Joris Deschamps – im Auftrag der Jabachs für 1.200 Gulden von der Witwe erworben und 1642 in St. Peter aufgestellt wurden.⁵⁰ Die Einweihung des Altars sei, so Guido Schlimbach, „das wichtigste Kunstereignis in Köln im siebzehnten Jahrhundert“ gewesen, läutete die Aufstellung der *Kreuzigung Petri* doch im in der Kirchengestaltung noch mittelalterlich geprägtem Köln den Barock und damit die Moderne ein.⁵¹

Die in der Folge stetig anwachsende Beliebtheit des Gemäldes zeigte sich nicht zuletzt im gescheiterten Versuch des Erwerbs – u.a. für die kurfürstliche Gemäldesammlung in Düsseldorf 1716.⁵² Merlo berichtet, dass der Kurfürst der Pfalz „die verführerischsten Mittel anwandte“, um das Gemälde zu erwerben – seine Bemühungen blieben jedoch erfolglos und die *Kreuzigung Petri* in Köln.⁵³ Haake bemerkte rückblickend 1914/15: „Dieses letzte Meisterwerk des Malerfürsten Rubens galt fortan als eine der vornehmsten Sehenswürdigkeiten der Stadt und wurde in allen Reisebeschreibungen, die im achtzehnten Jahrhundert in großer Zahl entstanden, besonders hervorgehoben und von allen Fremden, die Köln besuchten, bewundert.“⁵⁴ Ein zunehmender Besucherstrom und die Bewunderung, die dem Gemälde als „echtem Rubens“ entgegen gebracht wurde und es gewissermaßen zur touristischen Attraktion für den weltgewandten Köln-Besucher des 18. Jahrhunderts (und nach Rückgewinnung auch des 19. Jahrhunderts)⁵⁵ machte, wird letztlich auch einer Kommerzialisierung des Bildes nicht abträglich gewesen sein – dessen Besichtigung war durch das Anbringen eines Wendemechanismus am Altar außerhalb des Gottesdienstes an hohen Feiertagen bald nur noch

⁴⁹ Haake: Rubensbild (wie Anm. 24), S. 352. Vgl. dazu Hanstein: Kreuzigung (wie Anm. 24), S. 27.

⁵⁰ Vgl. Vlieghe: Saints (wie Anm. 22), S. 140.

⁵¹ Vgl. Schlimbach: Eines der besten Bilder (wie Anm. 24), S. 36. Zur gestalterischen Einbindung des Hochaltars in die barocke, bildliche und architektonisch einheitliche Konfiguration des Chorraumes siehe Ost: Rubens' Kreuzigung Petri (wie Anm. 24), S. 153-155.

⁵² Vgl. Gramaccini: Exil (wie Anm. 25), S. 85 und Schlimbach: Eines der besten Bilder (wie Anm. 24), S. 39. Küppers, Peter: Rubens Kreuzigung Petri in der Pfarrkirche St. (Sankt) Peter, Köln, in: Kölner Local-Anzeiger 176 (1911), berichtet weiterhin von einem namentlich unbekanntem englischen Lord, der ebenfalls vor der Konfiszierung durch die Franzosen versucht habe, das Gemälde für 30.000 Guinee zu erwerben.

⁵³ Merlo: Nachrichten (wie Anm. 42), S. 381.

⁵⁴ Haake: Rubensbild (wie Anm. 24), S. 354.

⁵⁵ So schrieb Eugène Delacroix um 1850: „Die Frömmigkeit ist hier ganz außergewöhnlich groß. Dank meiner fünfzehn Silbergroschen konnte ich den berühmten hl. Petrus sehen, der auf der Kehrseite eine infame Kopie aufweist. (...)“, zit. nach Hässlin, Johann Jakob (Hg.): Köln. Die Stadt und ihre Bürger, Köln 1996, S. 189. Die „infame Kopie“ verweist wohl auf das Gemälde, das als Ersatz für den geraubten Rubens aufgestellt wurde. Vgl. weiterhin Mering, Friedrich/Reichert, Ludwig: Zur Geschichte der Stadt Köln, Bd. 3, Köln 1839, S. 292.

2. „Dieses für uns ewige Denkmal“ – Provenienz der Kreuzigung Petri

gegen 10 Silbergroschen möglich.⁵⁶ Der Pfarrer St. Peters von 1742 bis 1785, Johann Peter Stockart, errichtete 1755 eine Pfarr-eigene Schule, deren Schulfond ab 1785 auch durch die Entgelte gespeist wurde, die bei der Besichtigung außerhalb des liturgischen Kontextes fällig wurden. Das gezielte Präsentieren oder Verbergen des Gemäldes implizierte so letztlich einen Wandel der Wertschätzung von religiöser Verehrung und der ursprünglichen Funktion als Objekt der Andacht hin zu „weltliche(r) Wertschätzung eines Kunstwerks von höchstem Rang“.⁵⁷ Die sich wandelnde Anerkennung und wachsende Bedeutung des Gemäldes über die Grenzen der Stadt hinaus, sollten auch den französischen Besatzern nicht verborgen bleiben, die ab 1794 ‚Kulturkommissare‘ in die besetzten Gebiete entsendeten, um jene Objekte zusammenzutragen, die „in ihren Augen für das Allgemeinwohl und die Erziehung der Nation von Nutzen (waren)“.⁵⁸

2.2. Ein ‚Rubens‘ für Paris – Konfiszierung durch die französischen Besatzer 1794

Einem Beschluss des Wohlfahrtsausschusses vom 13. Mai 1794 folgten unterschiedliche Initiativen und Kommissionen, die teils konkurrierende Maßnahmen ergriffen, um die besetzten Gebiete systematisch nach Kunst- und Wissenschaftsobjekten zu durchforsten und jene zusammen zu tragen, „die den Stolz der Länder ausmachten in die (Frankreich) die Tricolore (hineinträgt)“.⁵⁹ Von Paris aus geleitet, sandte die *commission temporaire des arts* vier Experten der Geistes- und Naturwissenschaften aus, um alle Objekte oder „abstrakte Entitäten“, die für Frankreich von Bedeutung sein könnten zu extrahieren. Die Reisen erfolgten zunächst in Tradition frühneuzeitlicher Forschungs- oder Expeditionsreise, bei denen die gewonnen Erkenntnisse in später zu publizierenden Reisetagebüchern niedergeschrieben wurden.⁶⁰ 1794 bis 1795 beschlagnahmte die Kommission, bestehend aus dem Botaniker André Thouin, dem Mineralogen Barthélemy Faujas de Saint-Fonds, dem Bibliographen Michel Leblond und dem Architekten Charles Dewailly, Kunstwerke und wissenschaftliche Gegenstände u.a. in den Städten Aachen, Köln, Bonn und Koblenz. Zwei Jahre später durchsuchte Anton Keil als *Commissaire du gouvernement français chargé de recueillir les objet d'art et de sciences dans les pays conquis d'Allemagne* die Gebiete nach Büchern und mit der Annexion des linksrheinischen Areals ab 1801

⁵⁶ Vgl. Kier, Hiltrud: Das Kölner Museum zwischen Trikolore und Preußenadler, in: Dies./Zehnder, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. II, Köln 1995, S. 9-23, hier S. 20; Merlo: Nachrichten (wie Anm. 42), S. 381.

⁵⁷ Vgl. Schlimbach: Eines der besten Bilder (wie Anm. 24), S. 40; zitiert nach Mennekes, Friedhelm: Ein „Rubens“ für Sankt Peter, in: Hanstein, Mariana: Peter Paul Rubens' Kreuzigung Petri. Ein Bild aus der Peterskirche zu Köln, Köln u. a. 1996, S. 1-18, hier S. 8.

⁵⁸ Savoy: Kulturtransfer (wie Anm. 3), S. 137.

⁵⁹ Zit. nach Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 30; ebd., S. 30-50 ausführlich zu den jeweiligen Institutionen, Akteuren und Kompetenzen. Vgl. zur Diversität der konfiszierten Objekte in den rheinischen Gebieten Braubach: Verschleppung (wie Anm. 17), S. 93-108.

⁶⁰ Vgl. Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 41. Zur *commission* auch Wescher: Kunstraub (wie Anm. 14), S. 134-154.

2. „Dieses für uns ewige Denkmal“ – Provenienz der Kreuzigung Petri

unternahm Jean-Baptiste Maugérard als *Commissaire pour la recherche des sciences et arts dans les quatre départements de Rhin* weitere Beschlagnahmungen bibliographischer Objekte. Darüber hinaus durchkämmte François-Marie Neveu 1800 bis 1801 die süddeutschen Lande mit wichtigen Zielen wie München, Nürnberg und Salzburg. Dominique-Vivant Denon nahm sich wiederum 1806 bis 1807 den deutschen Norden mit u.a. Berlin, Potsdam, Braunschweig, Kassel, Schwerin, Danzig sowie Warschau und letztlich 1809 Wien vor. Auch Italien und Spanien wurden unter Napoleon beraubt.⁶¹

Die Durchführung der mehrere Jahrzehnte umfassenden Aktionen fußten auf theoretischen Konzepten, deren Argumente nicht zuletzt der Legitimation dienen sollten. Grundlegend für die konfiszierenden Maßnahmen „im Namen der Freiheit, später im Namen der Allgemeinheit“⁶² waren *Freiheit* und *Bildung* als distinktive Argumente, unter deren Devise die Kommissare ab 1794 die linksrheinischen Gebiete und zeitgleich die Vereinigten Provinzen in Belgien und den Niederlanden plünderten. Große Meisterwerke – wesensmäßig Produkte der Freiheit – können letztlich nur freie Menschen berühren, so das Verständnis der Revolution, und demnach ihre wahre und insbesondere legitime Heimat nur im befreiten Frankreich finden.⁶³ So fußten die Beschlagnahmungen auf einer Proklamation vermeintlichen Kulturschutzes, der den Werken in Paris zuteilwerden sollte: „Der ideologische Hintergrund dieser (militärischen) Operationen besagte, dass die unter dem Joch des Despotismus leidenden Meisterwerke der Kunst im Ausland eine Art von Exil fristeten und dass die Revolution die Kunstwerke, indem sie sie in die Heimat der Freiheit rufe, dem Leben wieder zurückgebe.“⁶⁴ Bedeutend war jedoch nicht nur die Inbesitznahme der Kulturgüter durch die Nation, sondern auch der lehrreiche Effekt, den die Bürger daraus ziehen sollen – denn „(...) entscheidend

⁶¹ Vgl. Savoy: Kulturtransfer (wie Anm. 3), S. 138. Zu den Akteuren Keil und Maugérard siehe Braubach: Verschleppung (wie Anm. 17), S. 99-108 und Vollmer: Entführung (wie Anm. 16). Da es sich bei dieser Arbeit um eine Fallstudie zu einem konkreten Objekt handelt, kann an dieser Stelle nicht ausführlicher auf die komplexe Historiographie der weiteren Kunsteroberungen eingegangen werden – dazu sei insbesondere auf Savoy, Kunstraub (wie Anm. 15) verwiesen.

⁶² Savoy, Bénédicte: Objekte der Begierde. Napoleon und der Europäische Kunst- und Gedächtnisraub, in: Ebd. (Hg.): Napoleon und Europa. Traum und Trauma, Ausst.-Kat., Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 17. Dezember 2010 bis 25. April 2011, München 2010, S. 261-274, S. 261.

⁶³ Vgl. Pommier, Edouard: Réflexions sur le problème des restitutions d'œuvres d'art en 1814-1815, in: Rosenberg, Pierre/Dupuy, Marie-Anne (Hg.): Dominique-Vivant Denon. L'oeil de Napoléon. Ausst.-Kat., Paris, Musée du Louvre, 20. Oktober 1999 – 17. Januar 2000, Paris 2000, S. 254-257, hier S. 254. Vgl. zum „Despotismus der Freiheit“ Dumont, Franz: Befreiung oder Fremdherrschaft? Zur französischen Besatzungspolitik am Rhein im Zeitalter der Revolution, in: Hüttenberger, Peter/Molitor, Hansgeorg (Hg.): Franzosen und Deutsche am Rhein 1789-1918-1945, Essen 1989, S. 91-112, hier besonders S. 96f. Zu Entwicklung der französischen Kunstpolitik von „Zerstörung“ zu „Bewahrung“ vgl. auch Wescher: Kunstraub (wie Anm. 14), S. 26-37.

⁶⁴ Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 28. Die Idee des Kulturschutzes war auch auf jene konservatorischen Maßnahmen ausgeweitet, denen die Werke nach ihrer Ankunft in Paris unterworfen werden sollten. Fachleute wurden mit der systematischen Reinigung und Restaurierung ankommender Objekte betraut – nicht zuletzt auch der ‚Rubens-Gemälde‘, die aus Köln und Flandern verschleppt wurden – um die eigene Wertschätzung der Werke zu betonen und zur Schau zu stellen. Die Rettungsmission im Namen der Republik gereichte den Werken so zur dauerhaften Konservierung für künftige Generationen im kompetenten Pariser Museumsumfeld, so das Credo, während man eine vermeintlich dilettantische Behandlung der Werke in ihren ursprünglichen Herkunftsländern anprangerte. Tatsächlich mussten einige Werke jedoch eher aufgrund entstandener Schäden beim Transport bearbeitet werden (vgl. dazu ebd., S. 322-323).

2. „Dieses für uns ewige Denkmal“ – Provenienz der Kreuzigung Petri

war, dass man sie dazu verwendete, die Tugenden zu lehren, die für die Bürger einer freien Gesellschaft unentbehrlich sind.“⁶⁵ In Paris, der Hauptstadt der Künste „war mehr als zehn Jahre lang, bis 1814, all das an einem einzigen Ort versammelt, was die internationale Gelehrten-gemeinschaft im 18. Jahrhundert nur durch mühsames Reisen quer durch Europa hatte studieren und zum Kanon der abendländlichen Kultur erklären können (...). Dank des Kunstraubes wurde der Louvre zu einem Tempel des freien Kunstgenusses.“⁶⁶ Während die Ursprünge des Museums im Louvre so ideologisch durchaus im Rahmen einer „Schule für Patrioten“ lagen, blieb jedoch – im Sinne des eifrigen Zusammentragens unzähliger kostbarere Objekte aus ganz Europa als Siegetrophäen – dessen Instrumentalisierung als Institution der Macht des revolutionären Staates nicht aus. Die durch das revolutionäre Frankreich initiierten Konfiszierungen und Raubzüge erlangten in der weit zurückreichenden Praxis des Kunst- und Kulturraubes jedoch eine neue Stufe: „ein altmodisches Plündern im neuen Zeitalter der Museen, getrieben von den alten Impulsen siegreicher Krieger, aber geleitet von den ästhetischen Theorien und den historischen Voraussetzungen der modernen Kunstwelt. Was daher den revolutionären Erwerbungen besonderen Reiz verlieh, war die Sorgfalt, mit der die Stücke ausgewählt, verpackt und transportiert wurden.“⁶⁷

Das revolutionäre Frankreich forcierte und stilisierte so wie keine Nation zuvor den Wandel von einer Wertschätzung der Kunst als privilegiertes Gut hin zum proklamierten „Eigentum der Nation, (einer) Quelle patriotischen Stolzes und ein Werkzeug der Volksaufklärung.“⁶⁸ Die Experten der *commission temporaire des arts* durchstreiften die fremden Gebiete mit dem ideologischen Ziel einer ‚Wiederbelebung‘ der Objekte im eigenen Land und zum Erkenntnisgewinn, denn konkreten Beschlagnahmungen waren ebenso wichtig, wie das generelle Beobachten, Erforschen und Niederschreiben.⁶⁹ Aber letztlich spielte auch der Aspekt des Bereicherns eine wichtige Rolle, da einzelne Objekte, die den ideologischen Anforderungen der systematisierten Sammlungen nicht entsprachen, nicht nach Paris entsandt, sondern unmittelbar zur Finanzierung weiterer militärischer Unterneh-

⁶⁵ Sheehan, James J.: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunst-kammer zur modernen Sammlung, München 2002, S. 82-83.

⁶⁶ Potin: Archivraub (wie Anm. 2), S. 94. Vgl. darüber hinaus auch ebd., S. 94-97 über Pläne zu einem „*Archives de l'Europe* als Ergänzung des *Musée central des arts de la République*“.

⁶⁷ Sheehan: Kunstmuseen (wie Anm. 65), S. 83.

⁶⁸ Ebd., S. 84.

⁶⁹ Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 41. Ebd., S. 46 stellt jedoch fest: „Im Spannungsfeld von legitimer wissenschaftlicher Neugierde und rücksichtslosem Raub fremder Sammlungen schlug das Unternehmen der Konfiszierungen um: auch wenn am übergeordneten Ziel - die Welt als Schaukasten - festgehalten wurde, wurde hier aus Forschung Räuberei und aus Sammeleifer Diebstahl. Zwei Praktiken und zwei Ideologien flossen hier ineinander: zum einen die der Reise, entfaltet und kodifiziert in Friedenszeiten, zum anderen die der Beschlagnahmung als unmittelbare Kriegsfolge.“ Vgl. dazu auch Pabst, Klaus: Bildungs- und Kulturpolitik der Franzosen im Rheinland zwischen 1794 und 1814, in: Hüttenberger, Peter/Molitor, Hansgeorg (Hg.): Franzosen und Deutsche am Rhein 1789-1918-1945, Essen 1989, S. 185-201, hier S. 188-190.

2. „Dieses für uns ewige Denkmal“ – Provenienz der Kreuzigung Petri

mungen verkauft wurden.⁷⁰ Bei der Wahl der zu plündernden Einrichtungen waren unter dem Aspekt der freien Bildung neben Sammlungen geflüchteter Fürsten und Aristokraten besonders kirchliche Institutionen, wie in Aachen und Köln u.a. Dom, die Klöster St. Gereon, St. Pantaleon und das Kölner Jesuitenkolleg, entscheidend von Interesse.⁷¹ Auch Köln sollte seinen Beitrag zur Wohltat der Republik leisten: die Kölner Kirchen- und Klosterbibliotheken waren aufgrund ihres weitreichenden Bestandes an alten Handschriften, Inkunabeln, Kupferstichen und anderen Druckwerken für die Kommissare besonders ansprechend. Darüber hinaus fielen ebenfalls zahlreiche Altertümern und Schmiedewerk aus dem Zeughaus den Beschlagnahmungen anheim.⁷² „Sie fielen über Alles her, wovon wir nicht dachten, daß sie, in Betracht ihrer hundert Schwüre von Gleichheit und Brüderlichkeit, und ihrer prächtigen Zusagen, Gesetz und Eigenthum der sich ergebenden Völker zu schützen, so listig und schamlos es wegnehmen würden“, sollte der Kölner Gelehrte Ferdinand Franz Wallraf rund zwanzig Jahre später vor dem Hintergrund heftiger Restitutionsdebatten über die Beschlagnahmungen in Köln urteilen.⁷³ Auch die Konfiszierung der Kölner *Kreuzigung Petri* fiel in diese erste Phase der Aneignung fremder Kulturgüter.⁷⁴ „(Die) Konfiszierung des Kölner Kulturerbes (sollte) der öffentlichen Bildung aller Menschen dienen“ – hier überlagerte der ganz konkrete Aspekt der *Bildung* und ein proklamiertes Schützen und Bewahren der Objekte jedoch zunehmend das abstraktere Argument der *Freiheit*, denn „die Werke von Köln nach Paris zu transportieren heißt von nun an: sie ‚von den Kriegen der Tyrannei retten‘ und nicht mehr: sie den Despoten selbst entziehen.“⁷⁵ Wurden die belgischen und niederländischen Gebiete um zahlreiche Meister des Goldenen Zeitalters erleichtert, schien die *Kreuzigung Petri* das einzige Kölner Gemälde, dass den Ansprüchen

⁷⁰ Vgl. Braubach: Verschleppung (wie Anm. 17), S. 100.

⁷¹ Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 50. Laut ebd., S. 51 macht sich besonders bei der Unterscheidung zwischen (teils) privaten und öffentlichen Sammlungen in der Praxis „die tiefe Ambivalenz dieser ersten Eroberungen zwischen gewöhnlichen Beschlagnahmungen und revolutionären Idealen deutlich.“ So wurde die Sammlung des Kölner Jesuitenkolleg von der Stadt verwaltet und war gebildetem Publikum durchaus zugänglich.

⁷² Vgl. Braubach: Verschleppung (wie Anm. 17), S. 95; S. 97-99. Siehe auch die Auswirkungen auf den lokalen Handel mit Kunstwerken bei Kronenberg: Kölner Kunsthandel (wie Anm. 34), S. 124-125.

⁷³ Wallraf: Denkschrift (wie Anm. 11), S. 197.

⁷⁴ In dieser ersten Phase der Konfiszierungen, die sich zeitgleich auch in den Vereinigten Provinzen der Niederlande und Belgien ereigneten, spielten was anspruchsvolle Werke der Kunst betraf, vorrangig die Meister des 17. Jahrhunderts – darunter Rubens – eine herausragende Rolle, während die späteren Missionen – im Besonderen in Italien – auf die Kunst der Renaissance abzielten. Rund 50 ‚Rubens-Bilder‘ wurden im Zuge der Eroberungskriege nach Frankreich verbracht, alleine 25 davon aus Antwerpen - besondere Wertschätzung erfuhr neben der Kölner *Kreuzigung Petri* nur noch die *Kreuzabnahme* aus Antwerpen - auch im monetären Sinne: die Schätzung des Wertes lag bei 600.000 Franc für den Antwerpener Altar und alleine 500.000 Franc für den ‚Rubens‘ aus Köln; siehe Gramaccini, Exil, S. 85. Vgl. auch Savoy, Bénédicte: „Unschätzbare Meisterwerke“. Der Preis der Kunst im Musée Napoléon, in: Swoboda, Gudrun (Hg.): Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums, Bd. II, Köln u. a. 2013, S. 406-419.

⁷⁵ Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 53; siehe auch Deeters: Die französischen Jahre (wie Anm. 20), S. 20-21.

2. „Dieses für uns ewige Denkmal“ – Provenienz der Kreuzigung Petri

der Besitzer entsprach – während beispielsweise die *Stigmatisation des Hl. Franziskus*, ebenfalls ein Werk Peter Paul Rubens, seit 1616 in der Kapuzinerkirche aufgestellt, in Köln verblieb.⁷⁶

Nach dem Einmarsch der Franzosen in Köln am 06. Oktober 1794, verlangte der französische Kunstkommissar Pierre Jacques Tinet bereits am 09. Oktober, dem Beschluss des Konvents folgend, die Herausgabe der *Kreuzigung Petri*.⁷⁷ Die Entfernung des Gemäldes erfolgte am nächsten Morgen in Anwesenheit des städtischen Beamten Th. Schweizern – ein vom französischen Kunstkommissar dezidiert angefertigtes Beschlagnahmungsprotokoll verlieh der Aktion nicht zuletzt durch den Verweis auf die rechtliche Grundlage des Konvents-Beschlusses und der Anwesenheit eines städtischen Beamten einen offiziellen und vermeintlich legalen Anstrich.⁷⁸ Die Entnahme des Gemäldes aus St. Peter – trotz Protest der Gemeinde, des Rates und einer „Legation unserer Consuln und Senatoren – markierte den Beginn der Konfiszierungen in Köln.⁷⁹ Pfarrer Nikolaus Stockart empfand den Verlust als katastrophal, war das Gemälde doch „der bedeutendste Schatz und eine sichere Geldquelle der Pfarre (...).“⁸⁰ Tinet entsendete die *Kreuzigung Petri* nach Paris, wo das Gemälde im Louvre präsentiert wurde.⁸¹ Ihres Altarbildes beraubt, bemühte sich die Pfarre alsbald um Ersatz: Eine Kopie des ‚Rubens‘ von Johann Jacob Schmitz – „nicht einmal nach dem Original gemalt“ – wurde auf dem Hochaltar aufgestellt.⁸² Laut Haake ließ Hermann Joseph Stern „eine den Größenverhältnissen entsprechende Nachbildung anfertigen“ und der Beauftragte „entledigte sich seiner Aufgabe zur vollen Zufriedenheit; er konnte als Vorlage nur einige Stiche des Bildes benutzen und war bezüglich der Farben lediglich auf sein Gedächtnis angewiesen.“⁸³ Während sich die Gemeinde so für die kommenden Jahre mit dem Verlust des Altarbildes abfinden musste, blieben

⁷⁶ Kier/Zehnder: Lust und Verlust (wie Anm. 21), Bd. II, Nr. 305, S. 96; vgl. auch Hanstein: Kreuzigung (wie Anm. 24), S. 39. Das Gemälde gelangte nach der Säkularisation in die Sammlung Wallraf und ist noch heute im Wallraf-Richartz-Museum zu sehen. Vey: Rubensverehrung (wie Anm. 23), S. 111 zufolge erfuhr das Gemälde nicht zuletzt durch Zweifel an seiner Originalität keine besondere Wertschätzung.

⁷⁷ „(...) Ich setzte sie davon in Kenntnis, mein Herr, daß ich – aufgrund der Anordnung des Wohlfahrtsausschusses und der Volksrepräsentanten – aus ihrer Kirche ein Bild wegtragen lasse werde, welches das Martyrium des Hl. Petrus darstellt (...)“ so Tinet in einer Nachricht vom 09. Oktober an den Pfarrer von St. Peter, zit. nach Krischel: Rückkehr (wie Anm. 26), S. 91.

⁷⁸ Vgl. Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 28-30. Siehe eine Kopie des Rapport Tinets auch abgedruckt bei Gramaccini: Exil (wie Anm. 25), S. 86: „(...) Moi P. Tinet l'un des membres de l'Agence de Commerce et de approvisionnement établie près les armées du Nord et des Ardennes par Arrêté du Comité de Salut public du 24 Floréal dernier pour l'extraction en pays conquis des objets de commerce, sciences et arts, je me suis transporté en l'Eglise de S. Pierre de Cologne pour en faire enlever un tableau de Rubens, représentant le martyre de S. Pierre.(...)“

⁷⁹ Wallraf: Denkschrift (wie Anm. 11), S. 197; vgl. Müller: Köln (wie Anm. 6), S. 25. Laut Braubach: Verschleppung (wie Anm. 17), S. 97 für Köln „(...) der erste und schwerste künstlerische Verlust (...)“

⁸⁰ Zit. nach Krischel: Rückkehr (wie Anm. 26), Anm. 1, S. 107.

⁸¹ Braubach: Verschleppung (wie Anm. 17), S. 109. Die Restaurierung und Reinigung des Gemäldes erfolgte erst Ende 1798, also vier Jahre nach der Beschlagnahme in Köln, vgl. dazu Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 320-324.

⁸² Merlo: Nachrichten (wie Anm. 42), S. 381. Das Werk ist heute nicht mehr erhalten.

⁸³ Haake: Rubensbild (wie Anm. 24), S. 354. Die Produktion ohne das Original unmittelbar vor Augen veranlasste den ein oder andern Zeitgenossen zu dem Urteil eine „verunglückte Copie“ in St. Peter vorzufinden; so beispielsweise in Bayer: Zeitgenossen (wie Anm. 48), S. 136.

3. „Nationale Trophäen eines politisierten Jahrhunderts“ – Restitution der Kreuzigung Petri

wiederholte Forderungen der Rückgabe des Kunstwerks verschiedener Initiativen nicht aus. Diesen Forderungen soll im Kontext der allgemeinen Debatte um die Herausgabe der durch die französischen Besatzer im Rheinland entwendeten Objekte im folgenden Kapitel nachgegangen werden.

3. „Nationale Trophäen eines politisierten Jahrhunderts“ – Restitution der Kreuzigung Petri

„Der Augenblick ist günstig, wir müssen ihn festhalten; unsere Kindeskinde würden uns vor Gott und Nachwelt verklagen, hätten wir in irgend einer Beziehung es nicht gethan!“⁸⁴

3.1. Forderungen des beraubten Europa – Restitutionsfragen um 1800

Der durch den Beschluss des revolutionären Frankreichs angestoßene und unter napoleonischer Vormacht weitergeführte erzwungene Kunst- und Kulturtransfer machte Paris zwanzig Jahre lang zum kulturellen Zentrum Europas – und markierte mit dem umfangreichen Abtransport und der dadurch bedingten Re-Lokalisierung wichtiger Werke aus ganz Europa einen klaren Einschnitt, der zahlreiche künstlerische und wissenschaftliche Sammlungen betraf.⁸⁵ Die eroberungsbedingt verbrachten Objekte – mag ihr Raub in deutschen Gebieten zunächst überwiegend passiv hingenommen worden sein⁸⁶ – wurden jedoch im Laufe der Zeit nicht vergessen und die Restitutionsaktionen 1814/15 kamen dementsprechend „keineswegs aus dem Nichts oder im Siegestaumel.“ Bereits in den Jahren davor gab es mehrere Initiativen zur Rückführung verlorener Objekte aus den besetzten Gebieten – nicht zuletzt durch das Aufstellen von Verlustlisten und dem Formulieren von Forderungen an die französische Regierung.⁸⁷

Auch das ab 1794 unter französischer Besatzung stehende Köln blieb in Restitutionsfragen nicht untätig – die dortigen Bemühungen konzentrierten sich angesichts der Bedeutung der *Kreuzigung Petri* für die Stadt vorrangig auf dieses Objekt und stellten weitere, potentiellen Rückforderungen in den Schatten. Vertreter der städtischen Bürgerschaft unternahmen im Laufe der rund zwanzig Jahre andauernden französischen Fremdherrschaft mehrere Versuche der Rückgewinnung – die erste Rückforderung wurde bereits zwei Jahre nach der Beschlagnahme im Jahr 1796 formuliert.⁸⁸ Ferdinand

⁸⁴ *Bekanntmachung, die Rückerstattung der von den Franzosen geraubten Kunstschatze betreffend* in *Kölnische Zeitung*, Nr. 121, 25.07.1815.

⁸⁵ Vgl. Savoy: Kulturtransfer (wie Anm. 3), S. 138.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 143.

⁸⁷ Vgl. dazu genauer Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 151-161 und S. 231-235.

⁸⁸ Vgl. Krischel: Rückkehr (wie Anm. 26), S. 91-92.

3. „Nationale Trophäen eines politisierten Jahrhunderts“ – Restitution der Kreuzigung Petri

Franz Wallraf – Kölner Gelehrter, Sammler und engagierter Lokalpatriot⁸⁹ – wiederum verfasst wohl zwischen 1799 und 1804 einen Bittbrief des „Peter Paul Rubens, Bürger von Köln, an den Bürger Napoleon Bonaparte, Erster Konsul der französischen Republik“, in dem er Rubens selbst um die Rückkehr des Gemäldes, eines Geschenks der Dankbarkeit an seine Vaterstadt, bitten ließ: „Wenn Ihr dem nachkommt, wird es mir und meinen (Maler-) Kollegen eine Ehre sein, für die Mehrung Eures Glanzes gearbeitet zu haben.“⁹⁰ Nach der Eingliederung der besetzten rheinischen Gebiete in den französischen Staat, im Zuge derer die Kölner im August 1801 den Eid auf die Republik ablegen mussten und zu französischen Staatsbürgern wurden, ersuchte der damalige Bürgermeister Johann Peter Kramer den Generalkommissar des *Département de la Roer*, André Jeanbon (auch Jeanbon St. André genannt), im Juli 1802 um eine Bitte. Nikolaus Stockart, Pfarrer von St. Peter, hatte sich zuvor in einem Schreiben an Bürgermeister und Kommunalräte Kölns gewandt, um an den Verlust und die bisher erfolglosen Reklamationen zu erinnern: „(...) Rühmlich nahmen damahls unser Magistrat, und die ganze Bürgerschaft an unsern gerechten Schmerzen den thätigsten Antheil, da, nachdem wir durch die eine Deputation aus unserer Mitte das fortgenommene kostbare Stück fruchtlos reklamirt hatten, jener durch eine Raths-Deputation, und diese durch Deputirten der Bürgerschaft dasselbst ebenfalls, obschon auch ohne Erfolg reklamiren ließen.“⁹¹ Kramer wandte sich daraufhin an die französische Administration, denn Köln wolle eine eigene Kunstschule mit dazugehöriger Galerie zu Studienzwecken einrichten:

Paris ne réunit-ils pas tous les chef-d’œuvres de l’Italie, les débris de peinture qui nous restent, peuvent-ils l’embellir, l’enrichir d’avantage, tandis qu’avec quelques pièces choisies et en obtenant peut-

⁸⁹ Biographisches zu Wallraf und seinem Wirken aus zeitgenössischer und nicht selten glorifizierender Perspektive bei seinen Schülern vgl. Smets, Wilhelm: Ferdinand Franz Wallraf. Ein panegyrischer Versuch, Köln 1824 und Ennen, Leonard: Zeitbilder aus der neueren Geschichte und Stadt Köln mit besonderer Rücksicht auf Ferdinand Franz Wallraf, Köln 1857. Neuere Forschungen bei Pabst, Klaus: Ferdinand Franz Wallraf. Opportunist oder Kölner Lokalpatriot, in: Geschichte in Köln 23 (1988), Nr. 1, S. 159-178; Deeters, Joachim: ‚Der Weg aus der Sklaverei zur Aufklärung‘ am Beispiel Ferdinand Franz Wallrafs, in: Rheinische Vierteljahresblätter 54 (1990), S. 142-163 und jüngst Müller, Klaus: Ferdinand Franz Wallraf. Gelehrter, Sammler, Kölner Ehrenbürger (1748-1824), Köln 2017. Zu Wallraf als Sammler siehe Thierhoff, Bianca: Ferdinand Franz Wallraf – Ein Sammler des „pädagogischen Zeitalters“, in: Kier, Hiltrud/Zehnder, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, 389-405 und Thierhoff, Bianca: Ferdinand Franz Wallraf (1748-1824). Eine Gemäldesammlung für Köln, Köln 1997.

⁹⁰ Undatierter Brief des Pierre Paul Rubens, citoyen de Cologne, au citoyen Napoléon Bonaparte, Premier Consul de la République française. Übersetzung zit. nach Krischel: Rückkehr (wie Anm. 26), S. 92. Ebd. stellt jedoch infrage, ob dieses Schriftstück Wallrafs überhaupt versendet wurde. Wallraf hatte schon zuvor im Namen der Stadt seine Stimme erhoben. So befindet sich in seinem Nachlass (vgl. Deeters, Joachim: Der Nachlass Ferdinand Franz Wallraf. Best. 1105, Köln 1987) eine Denkschrift an den Nationalkonvent von 1795 – der *Senat der Ubiar oder der freien Stadt Köln* wendet sich an die *National-Versammlung der Franken* gegen die ihnen auferlegten Kontributionen zu protestieren und nicht zuletzt auch den Verlust des ‚Rubens-Gemäldes‘ zu beklagen, abgedruckt in Richartz, Johann Heinrich (Hg.): Ausgewählte Schriften von Ferdinand Wallraf. Festgabe zur Einweihungsfeier des Museums Wallraf-Richartz, Köln 1861, S. 171-187, hier S. 178). Vgl. auch Schriften Wallrafs zur *Kreuzigung Petri*, u.a. Wallraf, Ferdinand Franz, Die Kreuzigung des Apostels Petrus. Gemälde von Rubens, in: Richartz, Johann Heinrich (Hg.), Ausgewählte Schriften von Ferdinand Wallraf. Festgabe zur Einweihungsfeier des Museums Wallraf-Richartz, Köln 1861, S. 327-336.

⁹¹ Nikolaus Stockart an den Bürgermeister und die Kommunalräte der Gemeinde Köln, 28.05.1802 (Abschrift 1814); zit. nach Krischel: Rückkehr (wie Anm. 26), S. 91, Anm. 2; vgl. Original in: HASTK, Best. 400, A418.

3. „Nationale Trophäen eines politisierten Jahrhunderts“ – Restitution der Kreuzigung Petri

être la restitution du tableau de Rubens nous auront bientôt formé une Galerie assez distinguée pour être remarqué de l'étranger et pour servir de Modèle à nos jeunes Artistes.⁹²

Diese Argumentation – ein Meisterwerk zu Studienzwecken und zur Gründung einer Galerie, deren Qualität bis weit ins Ausland wirken könne – lässt das Selbstverständnis und die Vorstellung der französischen Bürgerschaft erkennen, welche als Grundlage für Kramers Begründung dienen.⁹³ Diese Rückforderung durch Formulierung der Bitte im Sinne der proklamierten französischen Bildungsideologie sollte erfolglos bleiben. Der Idee zur Einrichtung einer Kunstgalerie wollte man nur unter der Voraussetzung zustimmen, dass die Stadt Köln die Kosten trage. Die Rückgabe der *Kreuzigung Petri* zu Studienzwecken wurde jedoch verwehrt und die Republik bot als Grundlage für die Kölner Akademie lediglich die Aussicht auf eine Auswahl an Werken zeitgenössischer französischer Maler an.⁹⁴ Der von der französischen Administration geäußerte Gegenvorschlag, die Schule und Galerie ohne das Gemälde zu realisieren, stieß wiederum in Köln auf Ablehnung.⁹⁵ 1808 unternahm der Vorsteher der Kölner Schulen, Thériart, einen erneuten Versuch der Reklamation. Seine Argumentation erscheint jedoch gänzlich konträr zu den Bemühungen sechs Jahre zuvor: „Die Kölner hatten offenbar eine neue Strategie eingeschlagen. Statt das Bild zu rühmen und als Inkunabel einer heimischen Kunsttradition zu erheben, stellten sie nun seine Qualität in Frage. (Thériart) bezweifelte den künstlerischen Wert, meinte, das Gemälde sei den übrigen Bildern des Pariser Bestandes unterlegen, und wagte sogar die Behauptung, es handle sich womöglich um kein eigenhändiges Werk des Künstlers. Diese Unterstellungen sollten den Franzosen die Rückgabe offenbar leicht machen.“⁹⁶ Dominique-Vivant Denon, seit 1802 auf Befehl Napoleons Generaldirektor des späteren *Musée Napoléon*, lehnte diese Ansichten jedoch entschieden ab, wie er dem französischen Innenminister Jean-Antoine Chaptal im September 1808 mitteilte:

(...) je ne partage pas l'opinion de M Thériart qui indique ce tableau comme inférieur aux autres productions de Rubens que possède le Musée. Celui-ci au-contre réunit tout l'enthousiasme et toute l'énergie de ce grand Peintre, il est peut-être même un de ses ouvrages les plus importants pour le Musée en ce qu'il a été exécuté entièrement de sa main et à l'époque de la plus grande force de son

⁹² Le Maire de Ville de Cologne Kramer au Citoyen Jean-Bon-St. André, Commissaire générale du Gouvernement, 09.07.1802; abgedruckt in Gramaccini: Exil (wie Anm. 25), S. 86-87, hier S. 87.

⁹³ Vgl. Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 160.

⁹⁴ Die ablehnende Argumentation ist ablesbar im *Rapport du chef de la 3.e Division, Bureau des Beaux-Arts, présenté au Ministre de l'Intérieur* des für die Bearbeitung der Anfrage zuständigen Amtes der Schönen Künste vom 10.08.1802; abgedruckt in Gramaccini: Exil (wie Anm. 25), S. 87-88.

⁹⁵ Während die Gründung eines Kölner Museums im späteren Verlauf immer wieder thematisiert wurde, nicht zuletzt auch ab 1815 im Rahmen preußischer Kulturpolitik im einverleibten Köln – siehe dazu u.a. Mölich, Georg: Preußische Kulturpolitik am Rhein nach der „Besitzergreifung“ - eine Skizze, in: Kier, Hiltrud/Zehnder, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995 - 28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 163-167 – kann die Forderung nach einer Zeichenschule mit dazugehörigem Museum ihm Jahre 1802 noch deutlich als Hilfsargument für eine mögliche Rückführung des ‚Rubens‘ angesehen werden. So auch bei späteren Versuche der Rückgewinnung des Gemäldes, sodass es nicht zu einer städtischen Museumsgründung kam, vgl. Kier: Kölner Museum (wie Anm. 56), S. 12.

⁹⁶ Gramaccini: Exil (wie Anm. 25), S. 88.

3. „Nationale Trophäen eines politisierten Jahrhunderts“ – Restitution der Kreuzigung Petri

talent. Sous ce point de vue, il doit rester dans la collection des chefs-d'œuvre dus aux victoires de Sa Majesté, et je vous prie, si votre Excellence étoit dans la cas de faire un rapport à l'Empereur sur cette demande, de vouloir bien prévenir Sa Majesté que je regarderai cette cession comme une perte réelle pour Son Musée.⁹⁷

Die Zurückweisung Denons, unter dessen Verantwortung die im Louvre ausgestellte *Kreuzigung Petri* fiel, machte die Rückkehr des Gemäldes unwahrscheinlich – auch wenn (oder gerade weil) sich die Franzosen der Bedeutung des Werkes für Köln bewusst waren. Dennoch scheint der französische Innenminister einsichtig und nicht konform mit der prinzipiellen Ablehnung Denons gewesen zu sein, schrieb er doch in einem überlieferten Entwurf eines Schreibens an Napoleon persönlich: „(...) le Tableau du Martyre de St. Pierre est un present que Rubens fit à sa ville Natale; il l'accompagna d'une lettre que l'on y conserve encore avec une sorte de vénération, c'est donc un Monument local, que rien ne sauroit remplacer.“⁹⁸ Er appelliert ferner an den guten Willen des Kaisers, das Gemälde trotz sammlungsspezifischer Argumente doch noch zurückzugeben:

Les victoires de Votre Majesté ont tellement enrichi le Musée Napoleon, que la perte d'une seule Tableau, quel qu'en soit son mérite, ne peut y occasionner un vide bien sensible. J'ose donc vous prier, Sire, d'accéder au vœu de toute une ville en lui faisant restituer un tableau qui est presque pour elle l'objet d'un véritable culte.⁹⁹

Chaptal greift hier die von den Kölnern immer wieder proklamierten Argumente auf, dass das Gemälde ein Geschenk des Malers an seine Geburtsstadt sei, unersetzbar, mit ästhetischen Kriterien nicht aufzuwiegen und als lokales Denkmal nahezu kultisch verehrt – Argumente, die jedoch angesichts der Vehemenz Denons, der die *Kreuzigung Petri* (wie jedes andere Objekt in seiner Sammlung) als das „absolut einzigartige Glied eines großen Museumskörpers, dessen Vollständigkeit (er) als einsamer Erzeuger, mit monomanischer Inbrunst verteidigte“, unweigerlich scheiterten.¹⁰⁰

Während sich die Kölner in den Folgejahren mit dem Verlust abfinden mussten, eröffneten sich mit den politischen Umwälzungen der Befreiungskriege ab 1813 jedoch neue Chancen, das vermisste Werk aus dem artifiziellen museologischen Puzzle Denons herauszubrechen. Die konjunkturellen Rückforderungswellen um 1800 trugen – besonders in Köln – aber auch in anderen Teilen der besetzten und beraubten Gebiete, zur Entwicklung einer allgemeinen Gefühlslage bei, in der sich 1814 und vor allem 1815 die Rückgaben im Rahmen einer breiten publizistischen Debatte unter starkem

⁹⁷ Le directeur générale du musée Napoléon à Son Excellence le Ministre de l'Intérieur, comte de l'Empire, 04.09.1808, in: Dupuy : Correspondance (wie Anm. 12), 1505, S. 438.

⁹⁸ *Rapport à Sa Majesté l'Empereur*, 13.09.1808, abgedruckt in Gramaccini: Exil (wie Anm. 25), S. 89-90, hier S. 90.

⁹⁹ Ebd. Gramaccini weist jedoch darauf hin, dass nicht sicher ist, ob Napoleon den Brief in dieser Form erhielt.

¹⁰⁰ Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 161. Zu den Beschlagnahmungsmissionen Denons 1806-1809 siehe ebd., S. 119-148; zu seinem Wirken im Musée Napoléon siehe u. a. Gaethgens: Musée Napoléon (wie Anm. 4), S. 181-184. Weiterhin zu Denon auch Rosenberg/Dupuy (Hg.), *L'oeil de Napoléon* (wie Anm. 19).

3. „Nationale Trophäen eines politisierten Jahrhunderts“ – Restitution der Kreuzigung Petri

öffentlichen Druck vollzogen.¹⁰¹ Die frühen Konfiszierungen der 1790er Jahre in den belgischen und holländischen Gebieten sowie rheinischen Städten waren publizistisch kaum wahrgenommen, kommentiert oder gar angeprangert worden. Erst mit den systematischen Beschlagnahmungen in Italien Ende der 1790er, durch die sich die Franzosen „eines Verbrechens gegen die kosmopolitische Welt der Kunst“ schuldig gemacht hatten, kam in den deutschen Gebieten eine hitzige Pressekampagne ins Rollen, deren publizistisches Zentrum in den intellektuellen Zirkeln Weimars verortet war und in empörten Berichten von Kunstplünderungen, Raub und Vandalismus eine klare Ablehnung gegenüber der französischen Sache manifestierte.¹⁰² Mit den 1814 durch die politischen Änderungen aufgeworfenen Möglichkeiten und realen Chance der Restitution verlustig gegangener Objekte wurde die publizistische Debatte erneut entfacht und verlagerte sich von Weimar ins Rheinland, wo sich der von Joseph Görres im Frühjahr 1814 in Koblenz gegründete *Rheinische Merkur* als richtungsweisend hervortat.¹⁰³

Mit dem Einmarsch der alliierten Truppen in Paris im Frühjahr 1814 und der Exilierung Napoleons auf Elba nach dessen erzwungener Abdankung entsandte Preußen eigene Experten, die die Rückführungen der beschlagnahmten Objekte vorbereiten sollten. Die ausländischen Gelehrten bewegten sich in Paris, um vor der Unterzeichnung des Friedensvertrages geraubte Objekte zu lokalisieren, Verzeichnisse zu erstellen und somit spätere Reklamationen vorzubereiten – sie handelten jedoch autonom, da die deutschen Staaten individuelle Ziele verfolgten und sich nicht untereinander absprachen.¹⁰⁴ Die rechtmäßige Rückgabe der Objekte in ihre ursprünglichen Sammlungen wurde in rechtlicher Hinsicht – mit Frankreich als Besiegtem machtpolitisch klar unterlegen – als Selbstverständlichkeit angesehen und eine entsprechende Formulierung einer dezidierten Klausel im anste-

¹⁰¹ Vgl. Savoy, Bénédicte: ‚Le naufrage de toute une époque’. Regards allemands sur les restitutions de 1814-1815, in: Rosenberg, Pierre/Dupuy, Marie-Anne (Hg.): Dominique-Vivant Denon. L'oeil de Napoléon. Ausst.-Kat., Musée du Louvre, 20. Oktober 1999-17. Januar 2000, Paris 2000, S. 258-267, hier S. 258f. sowie Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 151-158. Zu den Rückgabeforderungen der einzelnen Mächte auch Paas, Sigrun: Schlachtfeld Louvre - die Rückforderungen der gegen Frankreich verbündeten Mächte, in: Paas, Sigrun/Mertens, Sabine (Hg.): Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung“ an Mainz 1803, Ausst.-Kat., Mainz, Landesmuseum, 25. Oktober 2003-14. März 2004, Mainz 2003, S. 328-341.

¹⁰² Vgl. dazu ausführlich Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 199-212. Im Zuge der Plünderungen ab 1800 in u. a. dem Süden und später dem Norden Deutschlands fielen die Reaktionen der deutschen Presse wiederum verhalten aus, vgl. ebd., S. 226-231.

¹⁰³ Vgl. dazu ebd., S. 239-256. Ebd., S. 135 betont hier jedoch nicht nur eine geographische, sondern auch inhaltliche Verschiebung der Debatte: „Während die Thematik der französischen Kunsteroberungen zwischen 1796 und 1798 für das klassische Deutschland eine Gelegenheit bot, lautstark kosmopolitische Ideale und die Verbundenheit mit der (griechischen) Antike hochzuhalten, sah das Deutschland von 1815 darin die Chance, seine genuin deutsche Identität auf künstlerischem und militärischem Gebiet zu behaupten und das Fundament für die Definition des „nationalen“ Kulturerbes zu legen.“ Zur die Restitutionen befeuernden und begleitenden Debatte im *Merkur* ab Juli 1815 siehe auch Becker-Jäckli: Tagebuch (wie Anm. 13), S. 123-124; weiterhin exemplarisch die Ausgaben Nr. 269, 17.07.1815 und Nr. 279, 06.08.1815 des *Merkurs*. Außerdem Savoy: Regards allemands (wie Anm. 100), S. 258-267.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 259-260.

3. „Nationale Trophäen eines politisierten Jahrhunderts“ – Restitution der Kreuzigung Petri

henden Friedensvertrag zur Regelung der Restitutionsen gefordert.¹⁰⁵ In die Abwicklung alliierter Anfragen im Rahmen der sehr schleppend anlaufenden Restitutionsen ab Mitte Juni 1814 waren verschiedene Abteilungsleiter und Konservatoren involviert, um Rückforderungen an Museen, deren Depots und die Nationalbibliothek zu betreuen – sie zeigten sich in ihrer unbequemen „Mittelstellung zwischen den Fordernden und den politischen Organen“ jedoch wenig kooperativ.¹⁰⁶ Die nach Objekten fahndenden Kommissare wurden oftmals nicht fündig, da die Werke nicht im Louvre, sondern in diversen Depots ausgelagert waren – von den französischen Museen war jedoch keine genauere Auskunft über deren Verbleib zu erwarten, nicht zuletzt auch, um die Objekte im Zweifel noch verstecken zu können.¹⁰⁷ Verantwortliche wie Dominique-Vivant Denon, der bereits wenige Jahre zuvor bei einer möglichen Herausgabe der *Kreuzigung Petri* rigoros geblieben war und nun durch die zunehmenden Rückforderungen sein Lebenswerk bedroht sah, entwickelten sich zu wahren Meistern des strategischen Hinhaltens und zogen sich durch geschicktes Umgehen alliierter Forderungen den Missmut der ausländischen Gesandten zu.¹⁰⁸ Die Arbeit der Sonderkommissare erwies sich demnach als wenig ertragreich – zu kooperativen Differenzen kamen ein kaum strategisch durchdachtes und wenig energisches Auftreten sowie Kompetenzkonflikte und „persönliche Animositäten“ unter den Gesandten, die nicht zuletzt das Durchsetzen wirkungsvoller Maßnahmen verhinderten.¹⁰⁹ Der (Erste) Pariser Friedensvertrag vom 30. Mai 1814 zwischen den alliierten Mächten und dem von ihnen eingesetzten Bourbonenkönig Ludwig XVIII. enthielt keine Klausel die Rückerstattung Kunst- und Wissenschaftsobjekte betreffend – eine Tatsache, die im *Rheinischen Merkur* am 11. Juni 1814 enttäuschten Widerhall fand: „Es war wohl erlaubt zu hoffen, nachdem man die Räuberhöhle aufgebrochen, unsere Schätze, die dort mit unserem Blut befleckt herumgestanden, wieder mit nach Hause nehmen werde.“, und weiter: „Wir haben von Anfang an gegen solche Bedingungen gestritten, weil wir gehofft, die öffentliche Stimme möge vielleicht zum Ohr der Mächtigen gelangen, und ein Besseres sich gewinnen lassen (...).“¹¹⁰ Die proklamierte Hoffnung auf den Einfluss der öffentlichen Stimme blieb jedoch trügerisch – vielmehr erklärte Ludwig XVIII. feierlich den Verbleib der Werke: „La gloire des armées françaises n’a reçu aucune atteinte les monuments de leur valeur subsistent, et les chefs-d’œuvre des arts nous appartiennent désormais par des droits plus

¹⁰⁵ Vgl. Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 239-240; vgl. auch die dezidierte Forderung nach vollständiger Restitution im Artikel *Ueber den allgemeinen Frieden 1814*, in: Europäische Annalen 10 (1814), Nr. 4, S. 73-110, hier S. 93.

¹⁰⁶ Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 176.

¹⁰⁷ Vgl. Paas: Schlachtfeld (wie Anm. 100), S. 328.

¹⁰⁸ Vgl. Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 178.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 168.

¹¹⁰ *Rheinischer Merkur*, Beiheft zu Nr. 70, 11.06.1814.

3. „Nationale Trophäen eines politisierten Jahrhunderts“ – Restitution der Kreuzigung Petri

stables que ceux de la victoire.“¹¹¹ – und zerschlug damit jegliche Aussicht auf vollständige Restitution des erbeuteten Bestandes.

Eine mit dem Friedensvertrag einhergehende mündliche Vereinbarung mit Preußen – das sog. Geheimabkommen vom Mai 1814 – sicherte die Rückkehr von nicht ausgestellten Werken an Preußen und Österreich, während die rheinischen Städte – also auch Köln – und die kleineren norddeutschen Staaten leer ausgingen. In diplomatischer Hinsicht sollte jedes Brückieren des französischen Gegners vermieden werden, um die französische Öffentlichkeit nicht unmittelbar gegen den neu eingesetzten Monarchen aufzubringen. Eine unvollständige Rückgabe von im Zweifel weniger wertvollen Objekten, die aus Berlin und Potsdam entwendet worden waren, wurde zum Zwecke der politischen Stabilisierung zunächst in Kauf genommen – nicht zuletzt auch, um das Abhängigkeitsverhältnis des Bourbonenkönigs zu den ihn einsetzenden Alliierten nicht nachdrücklich zu betonen.¹¹² Doch trotz dieser ersten einzelnen Restitutionsen an Preußen, konnten *in totale* kaum nennenswerte Rückgaben in die Wege geleitet werden. Napoleons Rückkehr aus dem Exil und seine Wiedererlangung der Herrschaft für hundert Tage brachte die Entwicklungen schließlich zu einem jähen Ende.¹¹³

Dessen erneute Unterwerfung bei Waterloo am 18. Juni 1815 und die folgende Abdankung am 22. Juni führten zu härteren Friedensbedingungen, die nicht auf vormalige diplomatische Feinheiten Rücksicht nahmen – denn nun „(...) war es von vornherein die einhellige Meinung der deutschen Patrioten, daß man diesmal sofort die Hand auf die in vergangenen Jahrzehnten aus Deutschland verschleppten Kunstschatze legen sollte.“¹¹⁴ Die „interventionistische Haltung des preußischen Militärs“, das mit patriotischen Freiwilligen anrückte, verfolgte ein klares Ziel: „Diese versuchten 1815, ihr Ziel mit Gewalt zu erreichen und die Diplomaten herauszuhalten, die sie für den Misserfolg von 1814 verantwortlich machten.“¹¹⁵ Patriotische Bewegungen nahmen überall im Reich, aber besonders im Rheinland, das seine Ansprüche bisher nicht erfolgreich geltend machen konnte, frischen Wind auf und der Druck auf die preußische Administration wuchs bereits vor dem Einmarsch der alliierten Mächte in Paris, durch schnelles Handeln und weitreichende Handlungsfreiheit bestmögliche Ergebnisse zu erzielen. Das preußische Militär wurde so nicht zuletzt mit seinem schnellen, auf

¹¹¹ Zit. nach Savoy: *Regards allemands* (wie Anm. 100), S. 258.

¹¹² Vgl. Paas: *Schlachtfeld* (wie Anm. 100), S. 329; Savoy: *Kunstraub* (wie Anm. 15), S. 175. Zum Vertrag siehe auch *Rheinischer Merkur*, Nr. 69, 09.06.1814 und Nr. 70, 11.06.1814. Besonders die Beilage zu Nr. 70.

¹¹³ Vgl. Savoy: *Kunstraub* (wie Anm. 15), S. 182 sowie ebd., *Regards allemands* (wie Anm. 100), S. 260.

¹¹⁴ Braubach: *Verschleppung* (wie Anm. 17), S. 113. Siehe auch E. von Groote im *Rheinischen Merkur*, Nr. 309, 05.10.1815: „Aber was wir den Franzosen von ihrem Raube lassen, bleibt ihnen als dauerndes Denkmal unserer Furcht, oder unserer Dummheit. In diesem Sinne handelte der Feldmarschall (Blücher), als er, ehe noch die Diplomaten angekommen, die Rückgabe aller Kunstwerke streng und augenblicklich befahl; (...)“ Veröffentlichungen Grootes im *Merkur* sind gezeichnet mit „Ein preußischer Offizier.“

¹¹⁵ Savoy: *Kunstraub* (wie Anm. 15), S. 168-169. Zu den Tätigkeiten der Kommissare in Paris siehe weiterführend ebd., S. 169-174.

3. „Nationale Trophäen eines politisierten Jahrhunderts“ – Restitution der Kreuzigung Petri

Effizienz bedachtem Handeln richtungsweisend für die Forderungen der anderen Mächte. Der preußische Generalfeldmarschall Gebhard Leberecht von Blücher wandte sich unmittelbar nach dem Einnehmen von Paris direkt an die Administration des *Musée Napoléon* und ließ Soldaten vor dem Louvre aufmarschieren, um weiteren Hinhaltenaktiken u.a. Denons zu entgehen und entwendete Werke zügig einsammeln und abtransportieren zu lassen.¹¹⁶ Unter dem Motto *Fiat justitia*¹¹⁷ dienten die rigorosen Rücknahmen der beraubten Länder als exzellente Folie patriotischer Genugtuung im Angesicht der zeitgenössisch proklamierten Unterdrückung und Schmach, die Frankreich den europäischen Mächten unter napoleonischer respektive französischer Herrschaft zugemutet hatte: „Spektakulär inszenierte Rückgabeaktionen dienten in diesen Jahren in vielen Städten Europas den (neuen) Herrschern als Demonstration, wie intensiv sie sich für die Belange ihrer neuen Untertanen einsetzten, und als Mittel, ihre Loyalität zu gewinnen.“¹¹⁸ Denn, „während Paris um 1800 zur Hauptstadt eines neuen öffentlichen, zirkulierenden, sichtbaren Wissens wurde,“ so Savoy, „zeichnete sich bei den ‚Opfern‘, den beraubten Völkern Europas, eine wachsende patriotische Identifizierung mit den entwendeten Objekten ab. Den Fürsten weggenommen, vom Volke wiedererobert – das war die Devise, die 1814/1815 zum größten Restitutionsakt der europäischen Geschichte führte.“¹¹⁹

3.2. Grootte, Denon & ein ‚Rubens‘ in Paris – Rückforderungsmission 1815

Die (Rück-)Eroberung oder auch Wiederaneignung durch das Volk sollte auch für die Rückholung der Kölner *Kreuzigung Petri* eine zentrale Rolle spielen. „Den erneuerten Besitz verdankt Köln und Deutschland der Thätigkeit eines seiner ausgezeichnetsten Mitbürger, (...) Herrn Dr. Everhard von Grootte; durch dessen kräftige Verwendung in Paris, (...) das Bild am 1. August 1815 im Auftrag der verbündeten Mächte nach Köln zurückgebracht und darauf am 18. Oktober feierlich in der Peterskirche wieder aufgestellt wurde“¹²⁰, so heißt es in der *Geschichte der Stadt Köln* von 1839. Die für Köln folgenlosen diplomatischen Verhandlungen 1814 und die militärische Intervention Preußens 1815 hatten einen patriotischen Kölner angespornt, auf dem internationalen Parkett im Kampf um die entführten Kunstgüter aktiv zu werden – so „(...) erhielt die Stadt Köln durch die Tatkraft eines ihrer kunstbegeisterten Söhne ihr Eigentum zurück.“¹²¹ Eberhard Anton Rudolph Hermann Joseph Melchior von Grootte¹²², Sohn einer höchst angesehenen Kölner Patrizierfamilie – die mehrere Mit-

¹¹⁶ Vgl. Paas: Schlachtfeld (wie Anm. 100), S. 330; siehe auch Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 183.

¹¹⁷ Vgl. Savoy: Regards allemands (wie Anm. 100), S. 262.

¹¹⁸ Potin: Archivraub (wie Anm. 2), S. 98.

¹¹⁹ Savoy: Objekte der Begierde (wie Anm. 62), S. 261.

¹²⁰ Mering/Reischert: Geschichte der Stadt Köln (wie Anm. 55), S. 291-292.

¹²¹ Haake: Rubensbild (wie Anm. 24), S. 354-355.

¹²² Groottes Vorname wird im Folgenden *Eberhard* geschrieben, jedoch ist auch die Schreibweise *Everhard* überliefert. Zitate können demnach abweichen.

3. „Nationale Trophäen eines politisierten Jahrhunderts“ – Restitution der Kreuzigung Petri

glieder des Kölner Rates sowie im Laufe des 18. Jahrhunderts drei Kölner Bürgermeister gestellt hatte und durch kaufmännisches Geschick wie auch durch gezielte Heiratspolitik wirtschaftlich erfolgreich und gesellschaftlich verwurzelt war – hatte sich der Preußischen Armee als Freiwilliger angeschlossen, um, so schrieb er am 15. April 1815, „für die deutsche Sache“ einzutreten.¹²³ Im März 1789, einige Monate vor Ausbruch der Französischen Revolution in Köln geboren, hatte Grootte schon in frühester Kindheit mit den Auswirkungen der durch die Französische Revolution ausgelösten Umwälzungen zu kämpfen. Mit der drohenden Besetzung Kölns durch die Franzosen floh die Familie auf Anweisung zwei Tage vor deren Einmarsch am 06. Oktober 1794 aus der Stadt. Während der Vater Everhard Anton von Grootte als Thurn und Taxis'scher Oberpostmeister in Köln und Siegburg tätig war, wurde der junge Grootte mit seiner Mutter und den fünf Geschwistern in Arnsberg ansässig und verbrachte bis zur Rückkehr der Familie nach Köln 1802 prägende Jahre im Exil.¹²⁴ In den Umbruchsjahren 1813/14, in denen sich das Rheinland und damit auch Köln in einer politischen wie institutionellen Übergangsphase befand, begann sich Grootte für die Interessen seiner Stadt einzusetzen – u.a. durch Beteiligung an der Diskussion um die Wiedererrichtung der 1798 aufgelösten Kölner Universität oder der Ordnung und Vorbereitung des städtischen Ankaufs der Wallraf'schen Sammlung. Bereits 1814 meldete er sich „mit deutsch-patriotischer Begeisterung“, jedoch erfolglos, für den Kampf gegen das napoleonische Frankreich. Er verließ Köln erst am 14. April 1815, um sich dem Sommerfeldzug gegen Napoleon anzuschließen¹²⁵ und zog so mit den alliierten Mächten am 08. Juli 1815 in Paris ein.¹²⁶

Johann August von Sack, kürzlich ernannter Leiter des von preußischer Seite ab Juni 1814 neu eingerichteten Generalgouvernement Nieder- und Mittelrhein, war besonders um die Rückführung

¹²³ Grootte, Eberhard von: Tagebuch 1815-1824. Erster Band 1815, in: Becker-Jäckli, Barbara (Bearb.): Eberhard von Grootte. Tagebuch 1815-1824. Erster Band 1815, Düsseldorf, 2015, S. 53-283, Eintrag vom 15. April 1815, hier S. 53. Laut Savoy war Grootte ein typischer Vertreter seiner Generation: „Grootte est le représentant exact de cette génération née en Allemagne pendant la Révolution française, qui noue l'érudition au caprice et les nervosités de la renaissance nationale à un enthousiasme explosif pour la langue, les antiquités et les traditions du pays.“, zit. nach Savoy: Regards allemands (wie Anm. 100), S. 263. Zur Biografie Groottes siehe detailliert Spiertz, Willi: Eberhard von Grootte. Leben und Werk eines Kölner Sozialpolitikers und Literaturwissenschaftlers (1789-1864), Köln u. a. 2007 und jüngst Becker-Jäckli: Tagebuch (wie Anm. 13), S. 8-28.

¹²⁴ Mit der Exilierung entwickelten die Grootte'schen Kinder schon früh antifranzösische Tendenzen, die sich in Briefen aus der Zeit deutlich ablesen lassen. So heißt es in einem Brief an den Vater im Dezember 1794: „Ja, auch ich bin recht böse über die garstigen Franzosen, daß wir hier zu Arnsberg sitzen müssen und wir nicht einmal bei dir seyn können. Wenn diese bösen Kerls nicht nach Kölln gekommen wären, so wären wir jetzt so hübsch in unserm Hause in der Klöcknergasse alle beisammen (...)“; die Grootte'schen Kinder an E. Anton von Grootte, 01.12.1794, in: Gersmann, Gudrun/Langbrandtner, Hans-Werner (Hg.): Im Banne Napoleons: Rheinischer Adel unter französischer Herrschaft. Ein Quellenlesebuch, Essen 2013, Nr. 4, S. 53.

¹²⁵ Vgl. Becker-Jäckli: Tagebuch (wie Anm. 13), S. 24-25; Braubach: Verschleppung (wie Anm. 17), S. 117. Das Tagebuch Groottes beginnt am 15. April 1815 mit der Überschrift „Mein Feldzug. 1815.“

¹²⁶ Siehe Groottes Schilderungen im Tagebucheintrag vom 10.07.1815, Tagebuch (wie Anm. 122), S. 130-132. Das I. preußische Armeekorps zog bereits am 07. Juli in die Stadt ein, Grootte folgte am nächsten Tag mit dem III. und IV. Armeekorps. Vgl. auch den Bericht zu Napoleons Abzug und dem alliierten Einzug in Paris in der *Kölnische Zeitung*, Nr. 118, 20.07.1815.

3. „Nationale Trophäen eines politisierten Jahrhunderts“ – Restitution der Kreuzigung Petri

rheinischer Kunstwerke bemüht und hatte Generalfeldmarschall Blücher bereits in einem Schreiben vom 07. Juli auf das verlorene ‚Rubens-Gemälde‘ hingewiesen: „Wo das Gemälde ist, weiß ich nicht, es soll aber ebenfalls daselbst (im *Musée Napoléon*) sein. Auf jeden Fall wird der *Conservateur de Musée* M. Denon Auskunft geben können.“¹²⁷ Blücher hatte wiederum Generalintendant Friedrich Wilhelm von Ribbentrop bereits vor dem Einmarsch in Paris dazu angehalten, die widerrechtlich verlorenen Kunstgüter zu reklamieren.¹²⁸ Ribbentrop wandte sich so unmittelbar nach dem Einzug der preußischen Truppen in Paris an Denon, der als Direktor des Louvre in Reklamationsfragen der wichtigste Ansprechpartner war – und sich in der Folge wie schon in den Jahren zuvor – als vehementer Gegner alliierter Forderungen herausstellen sollte.¹²⁹ Denons Weigerung, mit dem für die Reklamation preußischen Besitzes zuständigen Kriegskommissar Jacobi zu kooperieren, zog die Ankündigung gewaltsamer Konsequenzen durch Ribbentrop nach sich.¹³⁰ Sollte er die geforderten Bestände nicht bis zum kommenden Mittag herausgeben, so drohte Ribbentrop weiter: „(...) je vous ferai arrêter et conduire à la forteresse de Grandentz dans la Prusse occidentale.“¹³¹

Eberhard von Groote bemühte sich Anfang Juli 1815 um einen offiziellen Auftrag „zum ausserordentlichen Commissar für alles unser kölnisches von den Franzosen geraubtes Gut, Kunst u. Eigenthum“.¹³² Eine von Feldmarschall von Blücher am 10. Juli in St. Cloud gezeichnete *Vollmacht für den Volontair-Offizier Herrn v. Groote zur Beschlagnahme von Kunstschatzen in Paris* bestätigte die Verantwortung, die Groote mit der Durchführung der Reklamation übertragen wurde und betonte besonders die militärische Wirkungsmacht zu deren Durchsetzung – so heißt es in der Vollmacht: „Es werden demnach hierdurch alle und jede Militair- und Zivil-Behörden dienstlich ersucht und angewiesen, diesem meinem Bevollmächtigten nicht allein bei der Ausführung seines Auftrags keine Hindernisse in den Weg zu legen, sondern denselben auch nach allen Kräften und selbst durch militärische Exe-

¹²⁷ Johann August Sack an Blücher, 07.07.1815, zit. nach Braubach: Verschleppung (wie Anm. 17), S. 116. Vgl. auch ebd., S. 109-113.

¹²⁸ Vgl. Braubach: Verschleppung (wie Anm. 17), S. 115.

¹²⁹ Ribbentrop an Denon, 08.7.1815, in: Dupuy, Correspondance (wie Anm. 12), Bd. II, 3476, Nr. 1, S. 1170 mit der Aufforderung, die preußischen Besitztümer an den von Ribbentrop beauftragten *commissaire de la guerre*, Jacobi auszuhändigen.

¹³⁰ Vgl. Ribbentrop an Denon, 09.07.1815, in: Dupuy, Correspondance (wie Anm. 12), Bd. II, 3478, Nr. 2, S. 1171.

¹³¹ Ribbentrop an Denon, 09.07.1815, in: Dupuy, Correspondance (wie Anm. 12), Bd. II, 3480, Nr. 3, S. 1172.

¹³² E. von Groote an Joseph von Groote, 04.07.1815, zit. nach Tagebuch (wie Anm. 122), S. 122-123. Wann Groote genau beschloss, sich aktiv um die Restitutionen zu bemühen, ist unklar. Laut seinem 1824 nachträglich in der Zeitschrift *Agrippina* publizierten, zusammenfassenden Bericht der Ereignisse 1815 war jedoch „(...) gleich bei dem Eintritt in meine damaligen Dienstverhältnisse (...) mein ganzes Bestreben umsomehr nur auf die Zurücknahme der geraubten Kunstschatze gerichtet, als ich eintheils einer Provinz angehörte, welche fast mehr als irgend eine aus jenem Raube zurückzufordern hatte; und ich andertheils bisher mit besonderer Vorliebe alle Gegenstände der vaterländischen Kunst erforschen und ihre Geschichte zu studiren bemüht gewesen war.“ Vgl. den in 13 Teilen veröffentlichten Bericht Groote, Eberhard von: Die Wegnahme der durch die Franzosen geraubten Kunstschatze in Paris. 1815. Aus dem Tagebuch eines Preuß. Freiwilligen, in: *Agrippina. Zeitschrift für Poesie, Literatur, Kritik und Kunst* 1 (1824), Nr. 24-37; im Folgenden zitiert aus Becker-Jákl: Tagebuch (wie Anm. 13), S. 335–361, hier S. 336. Zur Motivation Grootes auch Braubach: Verschleppung (wie Anm. 17), S. 116.

3. „Nationale Trophäen eines politisierten Jahrhunderts“ – Restitution der Kreuzigung Petri

kution zu unterstützen.¹³³ Grootte begab sich daraufhin noch am Abend des 10. Juli in den Louvre, so schreibt er in seinem Tagebuch, „um dort anzuzeigen, daß ich anderen Morgens um 4 Uhr kommen werde, meine Arbeit anzufangen. Diese Erklärung macht Sensation.“¹³⁴

Die Ereignisse, die sich in den darauffolgenden Tagen im Louvre abspielten, sind in zwei sehr gegensätzlichen Überlieferungen festgehalten worden. Einerseits berichtete Grootte in seinem Tagebuch und der nachträglich überarbeiteten, neun Jahre später publizierten Schilderung von seiner Mission, geraubte Bilder, Bronzen, Münzen und weitere Objekte gegen französischen Widerstand abhängen und zur Auslieferung verpacken zu lassen.¹³⁵ Der französische Widerstand – namentlich in Person des Museumsdirektors Dominique-Vivant Denon – wiederum beschrieb die Ereignisse in *Précis de ce qui s'est passé au Musée royal depuis l'entrée des alliés à Paris* an die französischen Behörden aus einer anderen, der eigenen Ideologie vom Louvre als der allumfassenden Sammlung verhafteten, Perspektive.¹³⁶ „Die mit chirurgischer Präzision verfasste Trauerrede Denons für den sterbenden Louvre (...) und sein deutscher ‚Zwilling‘“, so urteilt Bénédicte Savoy, „(...) machen die menschliche Dimension einer Episode spürbar, die in der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts entweder zu germanophoben oder zu frankophoben Hasstiraden Anlass gegeben hat.“¹³⁷ Während Denon in einem Schreiben an den ins *ministère de la Maison du Roi* berufene Duc de Richelieu, Armand-Emmanuel de Vignerot du Plessis vom 10. Juli deutlich machte, dass er als „dépositaire de ces objets“ ohne konkreten Befehl seiner Regierung keinerlei Objekte aushändigen werde und entschlossen

¹³³ *Vollmacht für den Volontair-Offizier Herrn v. Grootte zur Beschlagnahme von Kunstschätzen in Paris*, in: Reifferscheidt, Alexander (Hg.): Eberhard von Grootte. Mitteilungen aus seinem Briefwechsel mit G. Fr. Benecke, J. Fr. Böhmer, M. u. S. Boisserée, B. J. Docen, dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm, Gr. von Gneisenau, J. Görres, J. und W. Grimm, H. v. d. Hagen, A. V. Harthausen, H. Hoffmann und F., F. I. Mone, Ph. I. von Rehfues, A. W. v. Schlegel, der Prinzessin Wilhelm u. a. aus den Jahren 1815 – 1859, Bonn 1875, Nr. 4, S. 7. Grootte selbst schätzte die Bedeutung der Vollmacht und der ihm damit verliehenen Kompetenzen 1824 retrospektiv als hoch ein: „Wichtig mag sie, wie mir scheint, mit Recht wohl heißen, einmal in Beziehung auf ihren Gegenstand, indem sie und ihre Veranlassung vielleicht den ersten Anstoß zur wirklichen Wegnahme der geraubten Kunstwerke gegeben haben mag, die wohl außerdem, wie früherhin, ruhig an ihren Stellen gelassen worden wären (...), obschon ich nicht läugnen kann, daß mich die Unbeschränktheit der mir darin gegebenen Gewalt theils überraschte, theils aber auf's Höchste erfreute, umso mehr, als ich die Franzosen hinreichend kannte, um zu wissen, wie gerne sie es in manchen Fällen, und besonders wenn wo ihre Eitelkeit im Spiel ist, auf den äussersten Zwang ankommen lassen.“ (Grootte: Wegnahme (wie Anm. 131), S. 339).

¹³⁴ Grootte: Tagebuch (wie Anm. 122), 10.07.1815, S. 132.

¹³⁵ Siehe v. a. die Einträge vom 11.07. bis zum 14.07.1815 in Grootte: Tagebuch (wie Anm. 122), S. 133-137.

¹³⁶ *Précis de ce qui s'est passé au Musée royal depuis l'entrée des alliés à Paris*, in: Dupuy: Correspondance (wie Anm. 12), Bd. II, S. 1170-1211.

¹³⁷ Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 185. Weiter auch ebd., S. 285: „Ab den 1880er Jahren wurde der Vorwurf der Barbarei zum Leitmotiv auf beiden Rheinseiten: Die Deutschen empörten sich über die barbarischen Beschlagnahmungsaktionen der Franzosen zwischen 1794 und 1809 und die Franzosen über die barbarischen Rücknahmeaktionen der Deutschen 1815 in Paris.“ Siehe beispielsweise die stereotypen Schilderungen der preußischen Aktionen bei Chenevières, Henry de: *Le Louvre en 1815*, in: *Revue bleue*, 19. Janvier 1889, S. 78-84 und 26. Janvier 1889, S. 113-118.

3. „Nationale Trophäen eines politisierten Jahrhunderts“ – Restitution der Kreuzigung Petri

sei, jede Zwangsmaßnahme, der man das Museum zu unterwerfen versucht, zu vermeiden¹³⁸, urteilte Grootte rückblickend:

So wenig ich nun auch auf der einen Seite einem Manne, (...) es verdenken konnte, daß er so leicht in die Zerstörung dieses mühsam erbauten, und an und für sich allerdings unübertrefflichen Werkes nicht willigen würde, so gut begriff ich doch, auf der andern Seite, daß er in seinen Ausflüchten und ablehnenden Aeüßerungen zunächst nichts so sehr als Zeit zu gewinnen suchte, in der Hoffnung, mittlerweile noch Canäle und Schleichwege zu entdecken, um das bevorstehende Unglück nochmal zu entfernen.¹³⁹

Zunächst also am Durchführen seines Auftrags gehindert, erbat Grootte bei General Hans Ernst Karl von Zieten eine Compagnie, die ihn am Morgen des 11. Juli zum Museum begleiten sollte, um ihn in seinem Vorhaben nachdrücklich zu unterstützen: „Nun lasse ich im Museo, so sehr man sich auch weigert, den Petrus u. das jüngste Gericht von van Eick hinunter nehmen, ebenso noch einige andere Preußische Bilder.“¹⁴⁰ War das Gemälde 1794 als eines der ersten Werke von den französischen Besatzern konfisziert worden, ließ Grootte die lang vermisste *Kreuzigung Petri* nun rund zwanzig Jahre später auch als erstes Objekte im Louvre abhängen und zum Abtransport bereit machen.¹⁴¹ Eine militärische Konfrontation schien aufgrund seines autoritären Auftretens jedoch unvermeidbar – Groottes herrische Anordnungen veranlassten Denon, die Aktion zu stoppen und die Nationalgarde auflaufen zu lassen, worauf Grootte prompt mit einem Gegenmanöver konterte.¹⁴² Während Grootte und Jacobi um weitere militärische Unterstützung ersuchen wollten, zwang ein einkommender Bescheid des Comte de Pradel, Generaldirektor des *ministère de la Maison du Roi* Denon jedoch, den Transport gewähren zu lassen.¹⁴³ Das Kölner Gemälde und die weiteren auf Groottes Anweisung hin zusammengetragenen Objekte wurden bereits einige Tage darauf an ihre jeweiligen Destinationen verschickt.

¹³⁸ Zur Argumentation Denons siehe Pommier: *Réflexions* (wie Anm. 63), S. 256. Seine Bitte um konkrete Befehle an Außenminister Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord „(...) pour faire cesser l'état où je me trouve. Je vous fais instamment cette prière“ – blieben unerfüllt (Denon an M. de Talleyrand, 10.07.1815, in: Dupuy: *Correspondance* (wie Anm. 12), Bd. II, 3481, Nr. 3, S. 1172-1173). Talleyrand ließ ihm ausrichten: „Son Altesse pense qu'il y a lieu d'espérer qu'au moyen des mesures que vous annoncez avoir prises vous n'aurez point à craindre de désagréments ultérieurs.“ (M. Reinhard an M. le baron Denon, 10.07.1815, in: Dupuy: *Correspondance* (wie Anm. 12), Bd. II, 3482, Nr. 4, S. 1173).

¹³⁹ Grootte: *Wegnahme* (wie Anm. 131), S. 340.

¹⁴⁰ Grootte: *Tagebuch* (wie Anm. 122), 11.07.1815, S. 133.

¹⁴¹ Vgl. Grootte: *Wegnahme* (wie Anm. 131), S. 341.

¹⁴² Vgl. Grootte: *Tagebuch* (wie Anm. 122), 11.07.1815, S. 133-134: „Denon widersetzt sich dem Wegbringen derselben. Jacobi (...) kommt u. wir machen gemeinsame Sache. Ich schicke hin und lasse die Compagnie auftreten. Dieß macht einige Sensation. Die Wachen werden an die Thüren gesetzt, die Gemälde in ein verschlossenes Zimmer gebracht. (...) Die Nationalgarde verstärkt sich auf 40 Mann vor dem Museo. (...) Das Anrücken der Nationalgarden hat einiges Aufsehen erregt.“ Zu Denons Sicht der Geschehnisse siehe die Notizen zu 3486, Nr. 6 und 3488, Nr. 9, in: Dupuy: *Correspondance* (wie Anm. 12), Bd. II, S. 1175.

¹⁴³ Vgl. 3487, Nr. 8, in: Dupuy: *Correspondance* (wie Anm. 12), Bd. II, S. 1174-1175: „M. l'officier de la garde nationale commandant le poste placé au Musée royale voudra bien laisser librement passer les objets d'art remis aux commissaires prussiens par l'administration du musée qui donnera à cet effet les laissez-passer.“

3. „Nationale Trophäen eines politisierten Jahrhunderts“ – Restitution der Kreuzigung Petri

Die *Kreuzigung Petri* verließ Paris am 17. Juli unter Leitung des Rittmeisters von Massow – ohne Grootes Intervention jedoch, so vermeldete er am 13. Juli in seinem Tagebuch, beinahe mit falscher Destination, „da man ihn schon in den Kasten, der nach Berlin geht, mit eingerollt hat.“¹⁴⁴ Während eine *Bekanntmachung, die Rückerstattung der von den Franzosen geraubten Kunstschatze betreffend* vom Oberpräsidenten Sack in der *Kölnischen Zeitung* vom 25. Juli bereits über die Reklamation des Gemäldes berichtete, ließ Grootte die Stadt in einer in der *Kölnischen Zeitung* vom 30. Juli publizierten Mitteilung am bisherigen Erfolg der Mission teilhaben und verkündete:

Standhaft und fest ist das Benehmen des Königs von Preußen, welcher sich an das Jammern und Schmeicheln der Franzosen gar nicht kehrt, sondern sie immer an die beauftragten Kommissare verweist, wenn sie z.B. wegen Wegnahme der Kunstwerke oder wegen der Kontributionen sich an ihn wenden. Gingen alle übrigen deutschen Monarchen so zu Werke, es würde in den Räuberhöhlen, die nur von fremden Schätzen prangen, wenig mehr übrig bleiben. Ich freue mich unendlich, daß ich Kraft meiner Vollmacht gerade den kölnischen Petrus von Rubens, und zwar nicht still und hinterlistig, sondern gewaltsam am hellen Tage unter Aufstellung einer Kompagnie Trupp des 19. Regiments herausnehmen durfte. Einige fünfzig Nationalgarden wollten sich der Wegnahme dieses und vieler andern aus Berlin, Potsdam und Danzig weggeführten Gemälde widersetzen. Ich versicherte, ich würde gewaltsam durchfahren.¹⁴⁵

Die lang ersehnte Rückkehr der *Kreuzigung Petri* war besiegelt – doch während dem Kölner Eberhard von Grootte an diesem 11. Juli 1815 unter Androhung militärischer Intervention gelungen war, was verschiedenste diplomatische Anstrengungen in den vorangegangenen zwanzig Jahren nicht hatten erreichen können, hatte er sich doch auch in Museumsdirektor Dominique-Vivant Denon einen erbitterten Feind gemacht.¹⁴⁶ So beschwerte sich Denon im August 1815 in einem Schreiben an den preußischen König persönlich über Grootes hitziges Temperament: „Le sieur de Grootte, de Bonn, (...) jeune homme dont la tête ardente le fait parfois sortir des bornes de la prudence (...).“¹⁴⁷ Und weiter: „Je me suis accoutumé aux demandes inconsidérées de ce jeune homme et sa conduite au musée le jour de l'enlèvement du tableau du martyr de Saint Pierre, par Rubens, m'appris ce que je devais attendre du caractère de ce jeune homme.“¹⁴⁸ Denons Klagen blieben von Grootte nicht unkommentiert. In einem Brief an den Direktor vom 25. August 1815, der Ende September auch öffentlichkeitswirksam im *Rheinischen Merkur* publiziert worden war, justifizierte er seinen Auftrag und prangert dessen vermeintliche Heuchelei an: „Doch wundert es mich, dieselben (Beschuldigungen) von Ihnen zu hören, da sie doch als Napoleons zu treuer Diener dasjenige so lange mit Unrecht

¹⁴⁴ Grootte: Tagebuch (wie Anm. 122), 13.07.1815, S. 135. Ausführlich auch Grootte: Wegnahme (wie Anm. 131), S. 344. Vgl. auch die *Bekanntmachung, die Rückerstattung der von den Franzosen geraubten Kunstschatze* (wie Anm. 84) mit der Ankündigung der Rückkehr „jenes unschätzbare(n) Bild(es) des heil. Petrus, welches Rubens seiner Vaterstadt Köln verehrt, und die frevelnde Hand unserer Feinde vom heiligen (...) Boden hinweggeraubt hat.“

¹⁴⁵ *Kölnische Zeitung*, Nr. 124, 30.07.1815

¹⁴⁶ Vgl. Spiertz: Grootte (wie Anm. 122), S. 72.

¹⁴⁷ M. Denon an den König von Preußen, 21.08.1815, in: Dupuy: Correspondance (wie Anm. 12), Bd. II, 3504, Nr. 23, S. 1184.

¹⁴⁸ M. Denon an M. de Lamprecht, 25.08.1815, in: Dupuy: Correspondance (wie Anm. 12), Bd. II, 3507, Nr. 25, S. 1186.

3. „Nationale Trophäen eines politisierten Jahrhunderts“ – Restitution der Kreuzigung Petri

ausübten, dessen Sie mich nun, da ich es des Rechts und der Billigkeit wegen übe, beschuldigen wollen“ – und äußerte abschließend die provokative Hoffnung, recht bald erneut von der ihm durch Blücher verliehenen Vollmacht gegenüber dem Museumsdirektor Gebrauch machen zu können.¹⁴⁹

Und tatsächlich sollte Grootes Mission mit der gelungenen Rückholung des Rubens – war sie ihm auch von besonderer Priorität – noch nicht zum Ende kommen. Er blieb weiter in Paris, um im Rahmen seiner Vollmacht andere rheinische Verluste aufzuspüren – dies stellt sich jedoch als schwierig heraus:

Durch die gedruckten Bogen bin ich nun in Stand gesetzt, noch einige Nachsuchungen besonders wegen der Bücher u. Kupferstiche zu machen. Allein, wie dieß Wallraf schon selbst befürchtet, wird die Ausbeute nur sehr geringe seyn, da wir weder vollständige Kataloge aufzuweisen, noch die Orte genau anzugeben vermögen, wo sich jede Gegenstände befinden. Viel Glück, daß ich Euch den Petrus schon ins Trockene gebracht, der auf seiner Heimreise wenigstens schon in Brüssel gekommen seyn kann.¹⁵⁰

Mit den gedruckten Bogen, von denen Grootte spricht, sind wohl die Ausführungen Wallrafs zu den kölnischen Verlusten gemeint, auf deren Zusendung er wiederholt gedrängt hatte, um seine Arbeit gezielt ausführen zu können.¹⁵¹ Das im Auftrag verfasste Verzeichnis des „beste(n) Kenner(s) kölnischer Geschichte, Literatur und Sammlungen“¹⁵² im Namen der Bürger Kölns sollte in Paris einer Untersuchungskommission unter dem preußischen Generalintendanten Ribbentrop durch detaillierte Aufstellung der Kölner Verluste als Restitutionsgrundlage dienen.¹⁵³ Während andere Konfiszierungsmissionen anhand detaillierter Inventare präzise nachvollziehbar waren und somit den Fordernden als eine solide Grundlage zur Handhabung ihrer Reklamationen dienten, gab es für die rheinischen Gebiete keine ähnlichen Dokumente¹⁵⁴ – und auch Wallrafs unvollständiges Verzeichnis sollte letztlich auf Grootes Maßnahmen keinen großen Einfluss mehr haben.¹⁵⁵

Gerhard Kunibert Fochem, Kunstsammler und Rektor der auf die Stiftung der Familie Grootte zurückgehenden Kölner Elendskirche *St. Gregorii magni*, der wie auch Wallraf in Bezug auf die durchzuführenden Restitutionen in engem Briefkontakt mit Grootte stand, vermeldete ihm schließlich Anfang August die Ankunft des Gemäldes in Köln, während Grootte in Paris auf preußischen Befehl

¹⁴⁹ *Rheinischer Merkur*, Nr. 299, 15.09.1815; siehe auch M. de Grootte an M. Denon, 25.08.1815, in: Dupuy: *Correspondance* (wie Anm. 12), Bd. II, 3508, Nr. 26, S. 1187. Nachdrückliche Zurechtweisungen des Kommandanten von Zieten zu bescheidenem, mäßigen und gütigem Verhalten gegenüber dem unterlegenen Feind sprechen gegen ein eher bedacht-sames Auftreten Groottes im Zeichen des „nationalen Enthusiasmus“ und des „jugendlichem Ungestüm(s)“, so Braubach: *Verschleppung* (wie Anm. 17), S. 119; vgl. auch Grootte: *Wegnahme* (wie Anm. 131), S. 341.

¹⁵⁰ E. von Grootte an Joseph von Grootte, 26.07.1815, abgedruckt in Becker-Jákli: *Tagebuch* (wie Anm. 13), S. 308-312, hier S. 308.

¹⁵¹ Vgl. Becker-Jákli: *Tagebuch* (wie Anm. 13), S. 124-125.

¹⁵² Braubach: *Verschleppung* (wie Anm. 17), S. 137.

¹⁵³ Siehe Wallraf: *Denkschrift* (wie Anm. 11).

¹⁵⁴ Vgl. Savoy: *Regards allemands* (wie Anm. 100), S. 260. Eine Folge fragmentarisch im *Rheinischen Merkur* publizierter Informationen sollte bereits 1814 die Produktion eines umfassenden Reklamationskatalogs anregen, vgl. *Rheinischer Merkur*, Nr. 48, 27.04.1814.

¹⁵⁵ Vgl. Becker-Jákli: *Tagebuch* (wie Anm. 13), S. 124-125.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

den durch den Papst bevollmächtigten italienischen Bildhauer Antonio Canova bei den Rückführungen römischer Werke unterstützte.¹⁵⁶

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

„Wir dürfen es in Wahrheit sagen, seit undenklichen Jahren sah die Stadt kein solches Fest! Lange wird der Eindruck in Kraft bleiben, den es allgemein hervorgebracht: es war ein echter Tag des Triumphes.“¹⁵⁷

4.1. Spiel mit dem Trauma – Kunstraub, ‚deutsche Identität‘ & kulturelles Erbe

„Wir freuen uns, in die frohen Empfindungen, die das heutige Geburtsheft unseres Monarchen unter den Einwohnern unserer Stadt und Provinz erweckt, die gewiß willkommene Kunde mischen zu können, daß das herrliche Bild unseres Rubens, den heil. Petrus am Kreuze vorstellend, wohlbehalten auf dem hiesigen Stadthaus von Paris angekommen ist.“¹⁵⁸ vermeldete die *Kölnische Zeitung* am 03. August, nachdem das Gemälde am Vortag in Köln angekommen war. Der königlich-preußische Rittmeister Massow hatte die *Kreuzigung Petri* über Aachen nach Köln gebracht und auf Befehl Sacks dem seit 1814 unter dem Generalgouvernement eingesetzten Kreisdirektor Franz Gottfried von Märcken übergeben.¹⁵⁹

Die Kölner zogen großes Identifikationspotential aus dem vermeintlichen Geschenk des Sohnes an seine Vaterstadt, hatten jahrelang dessen Rückkehr erfleht und die inszenierte Rück- bzw. Überführung sollte an der Bedeutung des Gemäldes keinen Zweifel lassen. Während sich die kölnische Identität durch Beharren auf dem Verlust und der Rückgewinnung ihres Kulturerbes klar nach außen, respektive der französischen Fremdherrschaft abzugrenzen versuchte¹⁶⁰, war die Rückkehr des lokalen „Heiligthums“, wie Wallraf schreibt, eng verknüpft mit der preußischen Vormachtstellung am Rhein. War es der Stadt Köln im diplomatischen Gerangel der alliierten Mächte 1814 nicht möglich,

¹⁵⁶ Vgl. Spiertz: Groote (wie Anm. 122), S. 76-78. Zu weiteren von Groote initiierten Restititionen siehe ebd., S. 72-77 und Braubach: Verschleppung (wie Anm. 17), S. 121-136. Erst am 22. November brach Groote in Paris auf und erreichte Köln nach einer ausgiebigen Reise durch Holland und Belgien am 22. Dezember 1815, wo er „von den versammelten Meinigen recht herzlich u. froh empfangen wurde.“ (Groote: Tagebuch (wie Anm. 122), 22.12.1815, S. 278); vgl. ebd., 22.11.1815 bis 22.12.1815, S. 255-279.

¹⁵⁷ *Kölnische Zeitung*, Nr. 171, 21.10.1815.

¹⁵⁸ *Kölnische Zeitung*, Nr. 126, 03.08.1815.

¹⁵⁹ Vgl. *Welt- und Staatsboth*, Nr. 123, 03.08.1815.

¹⁶⁰ Vgl. Wallraf in einer 1815 erschienenen Schrift über das Gemälde: „Nur den Franzosen fehlte dieser edle, aufmunternde, die Künste befördernde Sinn. Sie hegen einen egoistischen, auf Habsucht gegründeten, welcher ihnen erlaubte, mit räuberischer Hand das Heiligthum anzugreifen, und uns unter mehreren auch eines Kleinods zu berauben, welches unser Stolz und unser Zeugnis war, daß einer der größten Künstler seiner Zeit, aus Kölns Schoße hervorging, unser Petrus Paulus Rubens. Ich darf wohl sagen unser Rubens. Denn, welcher kunstliebende Kölner wird nicht stolz darauf seyn, diesen in seiner Art unerreichbaren Künstler seinen Landsmann zu nennen.“ (Wallraf, Ferdinand Franz: Getreue nach dem Original fein in Kupfer gestochene Abbildung des prachtvollen von den Franzosen im Jahre 1794 hinweggenommenen Altarblattes unserer St. Peters-Pfarrkirche, die Kreuzigung des Apostels Petrus vorstellend, Köln, 1815, in: Gersmann, Gudrun (Hg.): Rubens in St. Peter, Köln 2015, S. 4.)

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

ihre Ansprüche erfolgreich geltend zu machen, bot der aktionsgeladene Aufmarsch preußischer Truppen vorm Louvre die lang erwartete Möglichkeit. Mit der Eingliederung des Rheinlands in den französischen Staat gerieten Köln und die restlichen annektierten Gebiete durch den Abzug der Franzosen im Zuge der Befreiungskriege in prekäre Verhältnisse. Der bereits nach der Völkerschlacht bei Leipzig 1813 erklärten Forderung der Rückgabe der ehemals deutschen Gebiete folgte die Zusammenfassung der napoleonischen Eroberungen in einem durch die alliierten Mächte organisierten Zentralverwaltungsdepartement, das dem preußischen Beamten Freiherr von Stein unterstellt war. Die ehemals französischen Departements wurden in provisorische Verwaltungseinheiten der Generalgouvernements umgewandelt. Die vormaligen Departements Roer, Nieder-Maas und Ourthe gehörten von nun an zum Generalgouvernement Niederrhein, zunächst unter Führung des Generalgouvernementskommissar Kriegsrat Ernst Heinrich Sack und ab März des Staatsrats Johann August Sack. Nach Auflösung der Zentralverwaltung in Folge des Pariser Friedens vom Mai 1814, übernahm Sack ab Juni 1814 schließlich die Oberhand über das neu gegründete, unter Preußens alleiniger Aufsicht stehenden Verwaltungsterritorium des Generalgouvernements Nieder- und Mittelrhein mit Hauptsitz in Aachen. Die unter französischer Besatzung eingeführte Verwaltungs- und Rechtsorganisation wurde zunächst übernommen, lediglich die französischen Amtsbezeichnungen wieder in ihre deutschen Bezeichnungen geändert.¹⁶¹ Kölns Eingliederung in die provisorischen Strukturen war Mitte Januar 1814 erfolgt, nachdem die alliierten Truppen am 15. Januar in die Stadt eingezogen waren. Die lange Phase der sich stetig wandelnden provisorischen Verwaltungsstrukturen fand erst mit der Übergabe an Preußen als Entschädigung für an Russland gefallene Gebiete ein Ende. Mit einem Beschluss auf dem Wiener Kongress vom Februar 1815 wurde festgelegt, dass das Gebiet fortan staatsrechtlich zu Preußen gehören sollte.¹⁶²

Die unübersichtliche Lage eines politisch wie auch institutionellen Vakuums hatte es den lokalen Autoritäten erschwert, ihre Forderungen in Paris nachdrücklich durchzusetzen. Der Kunstraub, im Rheinland als kollektiver Schaden empfunden, ermöglichte es Akteuren, wie Eberhard von Groote oder Ferdinand Franz Wallraf, die städtische Agenda durch lokalpatriotisch befeuerte Eigeninitiative voranzubringen.¹⁶³ Während Groote direkt im Louvre in Paris tätig wurde, leistet Wallraf mit seiner *Denkschrift über die Verluste, welche die freie Reichstadt Köln durch die Franzosen erlitten* einen wichtigen Bei-

¹⁶¹ Außerdem zur Zentralverwaltung gehörten die Generalgouvernements Sachsen, Frankfurt, Weser & Rhein, Berg sowie Mittelrhein mit den ehemaligen französischen Departements *Mont-Terre*, *Sarre* und *Rhin-et-Moselle*; vgl. auch Schütz, Rüdiger: Zur Eingliederung der Rheinlande, in: Baumgart, Peter (Hg.): *Expansion und Integration. Zur Eingliederung neugewonnener Gebiete in den preußischen Staat*, Köln u. a. 1984, S. 195-226, hier S. 195-197.

¹⁶² Vgl. Müller: Köln (wie Anm. 6), S. 94-104.

¹⁶³ Vgl. Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 240; Savoy: *Regards allemands* (wie Anm. 100), S. 260.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

trag und wurde so nicht zuletzt federführend für die Restitutionsdebatte in Köln.¹⁶⁴ Wallraf passte sich unter französischer Besatzung nach anfänglichem Widerstand – noch 1797 hatte er nach dem Frieden von Campo Formio als letzter gewählter Rektor der Alten Universität mit zahlreichen Kollegen den Treueeid auf die Republik verweigert – doch bald den politischen Verhältnissen an und holte zwei Jahre später nicht nur das Leisten des Eides nach, sondern tat sich schließlich auch durch Lobreden auf den französischen Kaiser hervor. Mit dem Abzug der Franzosen und dem Einzug der Preußen wandelte er sich jedoch rasch zum erklärten Franzosenfeind und „preußischen Untertan, der auch von den neuen Herren Stellung und Ehrungen empfing“ und es geschickt zu umgehen wusste, der damaligen „Entnapoleonisierung“ anheim zu fallen.¹⁶⁵ Stets die Interessen der Stadt Köln im Sinn, war Wallraf als beflassener Sammler und Kenner der Kölner Kunst- und Literaturschätze prädestiniert, sich auch im Rahmen der Restitutionsforderungen verdient zu machen. Die Schrift, die einen sehr ausführlichen Abschnitt auf die verlorene *Kreuzigung Petri* verwendete, wurde unvollendet gedruckt und verbreitet und zeugt so einmal mehr von der besonderen Bedeutung der Objekte für die Region. Während sie sich einerseits dezidiert an den französischen Gegner wendete, war sie andererseits auch ein deutlicher Appell an das hegemoniale Preußen: „Die Bitten, die Wünsche und Rettungsvorschläge der Bürger von Köln fußen auf diesem heiligen Willen der allerhöchsten Retter des Vaterlandes“, denn die Kölner seien, so Wallraf „(ü)berzeugt in eigenem Gefühl und Gewissen (...), altes Ueberblut, unserer deutschen Standhaftigkeit und edeln Uneigenützigkeit für die Sache des Vaterlandes (...).“¹⁶⁶

Im politischen Aufruhr der Befreiungskriege war Köln auf die preußische Unterstützung seiner Interessen angewiesen – und Wallrafs Petition war ein wesentliches Mittel die eigenen Forderungen und die Position Kölns klar vor dem preußischen Staat zu vertreten.¹⁶⁷ Eine Verbesserung des aktuellen Status der ehemals Freien Reichsstadt im Sinn, verkündete er, wie „frei und christlich“ sich die Kölner „(...) für die Genesung und Erhaltung der für Deutschlands Wohl und für den Weltfrieden ihr Blut hinopfernden Völker angestrengt hätten.“ Köln wolle die Aufopferung für das größere (respek-

¹⁶⁴ Wallraf: Denkschrift (wie Anm. 11), S. 187-223. Wallraf hatte sich auch im April 1814 im Zeitungsartikel *Französischer Kunstraub* zur Materie geäußert (vgl. *Kölnische Zeitung*, Nr. 58, 26.04.1814).

¹⁶⁵ Vgl. Pabst: Lokalpatriot (wie Anm. 89), S. 166-174. So wurden im Zuge der preußischen Übernahmen rheinischen Administrationsstrukturen einzelne ‚Franzosenfreunde‘ in gezielter ‚Sündenbockfunktion‘ aus ihren Ämtern verdrängt – wie beispielsweise der Kölner Bürgermeister Johann Jakob von Wittgenstein. Die Franzosen suchten nach der Besetzung Kölns die Kooperation und die reichstädtische Elite hatte sich den veränderten Umständen angepasst, nicht zuletzt auch durch die Wertschätzung der Verwaltungskompetenz der reichsstädtischen Beamten, die so vielfach in ihren Ämtern verbleiben konnten – Wittgenstein war bereits 1790 im noch reichsstädtischen Köln zum Bürgermeister gewählt und 1803 so unter napoleonischer Herrschaft erneut in Amt und Würden gelangt, vgl. Mettele, Gisela: Bürgertum in Köln 1775-1870. Gemeinsinn und freie Association (Stadt und Bürgertum 10), München, 1998, S. 107-111; weiterhin Müller: Köln (wie Anm. 6), S. 99-104.

¹⁶⁶ Wallraf: Denkschrift (wie Anm. 11), S. 193.

¹⁶⁷ Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 142-143.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

tive preußische) Wohl auch in Zukunft leisten, proklamiert Wallraf, und die durch Preußens Hilfe anzustrebenden Restitutionen würden „einer Stadt, deren Erhaltung durch ihre Lage, Treue und Kraft dem deutschen Reiche immer so heilig war, wieder zu erfreulichen und, wie es möglich sein könnte, zu einer kräftigeren, bedeutenderen, fürs ganze Reich vorteilhaften Existenz (aufhelfen).“¹⁶⁸ Kölns wirtschaftliche Zukunft und kulturelle Bedeutung war vom hegemonialen Preußen abhängig und die Hoffnung einer „möglichen politischen Renaissance Kölns (und allgemeiner des Rheingebiets) innerhalb eines sich neu strukturierenden staatlichen Ganzen“ so eng mit den Restitutionen verbunden.¹⁶⁹ Die Rheinlande hatten bis zur Annexion durch den französischen Staat seit Jahrhunderten nicht mehr geschlossen „einem starken Staatswesen“ angehört und die Differenzen waren sowohl in politischen, wirtschaftlichen wie auch sozialen und religiösen Aspekten nicht zu leugnen.¹⁷⁰ Köln besaß als „freie Reichsstadt und alte Handelsmetropole (...) ein selbstbewusstes Bürgertum mit einer ausgeprägten stadtbürgerlichen Tradition“ – doch die französische Besatzung hatte mit der Auflösung des rechtlichen Bürgerverbands, der Einführung der Gewerbefreiheit in der durch das Zunftwesen geprägten Stadt sowie der Eingliederung in einen zentralistischen Staatsverband tiefgreifende Änderungen gebracht.¹⁷¹ Der Abzug der Franzosen nach der zwanzig Jahre andauernden Besatzung befeuerte so nicht zuletzt den Wunsch nach Rückkehr zur alten Ordnung, der Anschluss an das reaktionäre Preußen und die Einverleibung Kölns in die preußische Rheinprovinz sollte jedoch letztlich kein Widerruf der durch die französische Zeit in Gang gebrachten Veränderungen bedeuten. Dennoch hatten die führenden Kölner Gelehrten, Patrioten und Sammler wie u.a. Wallraf, Groote und die Gebrüder Boisseree mit der Eingliederung der Rheinlande in preußisches Staatsgebiet konkrete Visionen für ihre Stadt verbunden. So entfaltete sich beispielsweise Grootes politisches Engagement, als die Angliederung Kölns und des Rheinlandes an Preußen deutlich wurde. Er wandte sich „dem preußischen Staat zu, der ihm bald, wie vielen der Zeitgenossen, als einzige Instanz erschien, die willens und fähig war, das Ziel einer erneuerten deutschen Nation zu realisieren oder zumindest zu fördern. Groote gehörte daher zu denjenigen, die mit einem Anschluss an Preußen große Erwartungen verbanden. Dennoch hatte auch er erhebliche Vorbehalte gegenüber der Herrschaft eines protestantischen, autoritären Staates am Rhein.“¹⁷² Wallrafs in der Denkschrift bereits angedeutete Spekulation auf entgegenkommendes preußisches Wohlwollen sollte sich nicht

¹⁶⁸ Wallraf: Denkschrift (wie Anm. 11), S. 194-195.

¹⁶⁹ Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 242-243. Vgl. die proklamierte politische Restauration Hessens durch die Rückgabe der aus Kassel entwendeten Kunstwerke in Savoy: Regards allemands (wie Anm. 100), S. 265.

¹⁷⁰ Siehe Herrmann, Alfred: Die Stimmung der Rheinländer gegenüber Preußen 1814/16, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 115 (1924), S. 366-394, hier S. 366. Vgl. auch Schütz: Eingliederung (wie Anm. 160), S. 199-200.

¹⁷¹ Vgl. Mettele: Bürgertum (wie Anm. 164), S. 4-5.

¹⁷² Becker-Jäckli: Tagebuch (wie Anm. 13), S. 44; zur Verhaltenheit anderer Kölner vgl. auch Müller: Köln (wie Anm. 6), S. 102. Vgl. auch Mettele: Bürgertum (wie Anm. 164), S. 112-115.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

zuletzt in der Folge auch in den Hoffnungen auf eine erneute Universitätsgründung in Köln – eine Debatte, in der besonders Grootte aktiv war – oder ein großes nationales Kunstmuseum deutscher Altertümer im Sinne der Geschwister Boisserée äußern.¹⁷³ Trotz offenkundiger Differenzen gegenüber dem absolutistischen, protestantischen Preußen schien das Verhältnis der Rheinländer zum preußischen Staat 1815/1816 – befeuert durch dezidiert nationale „romantische“ Vorstellungen – noch durch vertrauensvolle Erwartungen auf nicht zuletzt auch verfassungsrechtliche Verbesserungen in den deutschen Gebieten geprägt gewesen zu sein.¹⁷⁴

Die sich spiegelnde Hoffnung auf nationale Wiedergeburt in Verbindung mit Vorstellungen eines noch nicht existierenden gemeinsamen „Vaterlandes“¹⁷⁵ wiederum sollte auf einer höheren, eben nationalen Ebene mit der Wiedereroberung des gemeinsamen verlorenen Kulturerbes, dem ‚deutschen Erbe‘ einhergehen. Die gemeinsame Geschichte, das identitätsstiftende Moment galt besonders in den rheinischen Städten als substanziell. Der durch den Kunstraub verursachte kollektive Schaden rührte nicht zuletzt von der städtischen oder kirchlichen Provenienz der Werke her. Die Sichtbarkeit der Objekte im öffentlichen Raum war mit einer starken symbolischen Dimension behaftet – nicht selten waren die einzelnen Werke Stiftung einer engagierten Bürgerschaft für ihre Gemeinde – und machten die hinterlassene „Leerstelle“ umso greifbarer. Das Herausreißen der Werke aus ihrem ursprünglichen Kontext kam oftmals einer „Reduzierung“ zum Dekorationsobjekt gleich; das Eingliedern in ein übergeordnetes Sammlungskonzept raubte ihnen ihre individuelle Präsenz: „Etliche der von den französischen Kommissaren beschlagnahmten Werke, die an ihren jeweiligen Standorten von einer sakralen Aura umgeben waren, wurden vor ihrer Verschickung nach Paris noch nicht als Museumsobjekte betrachtet – im Gegensatz zu den in der Folge in den fürstlichen

¹⁷³ Kier: Kölner Museum (wie Anm. 56), S. 15. Vgl. auch Sulpiz Boisserée zit. nach ebd.: „Die vielen herrlichen Denkmale altdeutscher Kunst, die sich hier vor allen andern Städten erhalten haben, sind allein hier so vollständig vereinigt, daß sie ein vollkommenes Studium der nur zu sehr vernachlässigten deutschen Kunst und Altertum gewähren können; dieß würde der Universität noch ein eigenes vaterländisches Interesse geben.“ Zu den Brüdern Sulpiz und Melchior Boisserée siehe weiterhin Gethmann-Siefert, Annemarie/Collenberg, Bernadette: Die Kunstsammlung auf dem Weg ins Museum – Anspruch und Wirkung der Bildersammlung der Brüder Boisserée, in: Kier, Hiltrud/Zehnder, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 183-191 und Heckmann, Uwe: Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung zwischen 1804 und 1827, München 2003. Zur Frage der Universitätsgründung siehe Becker-Jäckli: Tagebuch (wie Anm. 13), S. 44-46 und Spiertz: Grootte (wie Anm. 122), S. 81-96.

¹⁷⁴ Vgl. Herrmann: Stimmung (wie Anm. 169), S. 380-381; vgl. auch Müller: Köln (wie Anm. 6), S. 96-98 und Mettele: Bürgertum (wie Anm. 164), S. 116-117. Grootte schloss sich, trotz seiner lokalpatriotischen Bindung an Köln ebenfalls jenen „Ideen an, die ein übergreifendes deutsches Bewusstsein propagierten und eng mit den auch von Grootte vertretenen ‚romantischen‘ Vorstellungen vom deutschen Mittelalter, von deutscher Kunst und Literatur verknüpft war. Er fügte sich damit in die Strömungen dieser Zeit der Befreiungskriege ein, mit ihrer sich verbreitenden, aggressiv formulierten Überhöhung eines besonderen deutschen Wesens und einer besonderen deutschen, germanischen Kultur.“ so Becker-Jäckli: Tagebuch (wie Anm. 13), S. 44.

¹⁷⁵ Vgl. dazu Ennen: Zeitbilder (wie Anm. 89), S. 259.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

Sammlungen des übrigen Deutschland konfiszierten Werken.“¹⁷⁶ Kunstwerke, die nach München oder Berlin zurückkehrten, waren bereits vor ihrem Verlust Teil größerer Sammlungen und weit davon entfernt, als Kulturerbe aller, respektive „der Deutschen“ verstanden zu werden. Trotz intensiver Bemühungen des *Merkurs*, durch die Stilisierung vermeintlich deutscher Werke (oder anders: Werken deutscher Provenienz)¹⁷⁷ zum Volkserbe eine breite Sphäre der individuellen patriotischen Identifikation zu generieren, wurden nicht alle aus den deutschen Gebieten verbrachten Werke als nationales Volksheiligtum aller angesehen.¹⁷⁸

Das Rheinland respektive der *Rheinische Merkur* unter Joseph Görres spielte bei dem Versuch, mittels einer systematischen Pressekampagne ab Sommer 1815 anhand der Restitutions- und ausstehenden Forderungen gezielt eine breite nationale Identifikation zu generieren, eine forcierende Rolle.¹⁷⁹ Mit einem einleitenden Artikel vom 06. August 1815 lieferte der Herausgeber des *Merkurs* ein inbrünstiges Plädoyer für die „Zurücknahme der Kunst und wissenschaftlichen Werke“, nicht zuletzt auch um, wie bereits im vorigen Kapitel angedeutet, den öffentlichen Druck auf die noch verhandelnden Akteure in Paris zu erhöhen.¹⁸⁰ „Die Wiederforderung dieser Gegenstände, die allgemein als ein unveränderliches Volkseigenthum betrachtet werden“, so bekräftigt er, „beschäftigt die Geister in Teutschland stark und sehr. Im vorigen Pariser Frieden waren sie unter den vergessenen und verspielten Dingen, diesmal hat man damit angefangen; ein tröstlicher Beweis, daß die öffentliche Meinung im Verlaufe dieses Jahres sehr an Stärke zugenommen, und daß ihr, in dem was Sie ernstlich

¹⁷⁶ Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 242. So beispielsweise im Fall der aus dem Aachener Dom entwendeten Säulen, um deren vollständige Rückkehr Groote vergeblich gerungen hatte. Aus ihrem ursprünglichen Funktionskontext als Teil eines antiken Grabs herausgebrochen, verkamen sie als architektonische Stützen im Louvre zu einfachen Dekorationsobjekten, während das Grab selbst „ohne Genius Loci und in Konkurrenz zu den Antiken“ italienischen Ursprungs als zweitrangig eingestuft worden war; vgl. ebd., S. 318-319. Siehe auch die Kritik Quatremère de Quincy an dem Herausreißen der italienischen Werke aus ihrem ursprünglichen Präsentationskontext bei Pommier: *Réflexions* (wie Anm. 63), S. 255.

¹⁷⁷ Zur Verbindung der Rückforderungen mit patriotischem Streben nach deutscher Kunst vgl. Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 248: „Die Diskussion über die Rückforderungen, die zu patriotischen Zwecken instrumentalisiert und vor allem dazu benutzt wurden, eine von ausländischen Einflüssen befreites künstlerisches Ideal zu propagieren, ließ sich nämlich in den meisten Fällen nur schlecht auf die heterogene – üblicherweise antike, niederländische oder italienische – Herkunft der in den deutschen Sammlungen konfiszierten Werke anwenden.“

¹⁷⁸ Vgl. Savoy: *Regards allemands* (wie Anm. 100), S. 263.

¹⁷⁹ Vgl. Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 252. Mehr als zwanzig Artikel, so vermerkt Savoy: *Regards allemands* (wie Anm. 100), S. 263 erschienen bis Dezember 1815 im Rahmen dieses patriotisch-politischen und teils recht polemischen Diskurses – kein anderes deutsches Journal widmete dem Thema so viel Raum. Aufgeklärte Humanisten, Kunstliebhaber, Intellektuelle und Sammler, die sich in jeglicher Form für den Verbleib der Werke in Frankreich aussprachen, wurden des „Volksverraths“ bezichtigt; siehe beispielsweise die Pressekampagne gegen Alexander von Humboldt, der nicht zuletzt auch als Freund und Vertrauter Dominique-Vivant Denons in Verruf geriet (vgl. Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 253-256 und Braubach: *Verschleppung* (wie Anm. 17), S. 124-130). Polemischen Stimmen, wie derer, die sich Anfang Juli zur zermürbenden Debatte äußerte: „(...) Laßt sie immer ihre Tempel und Paläste schmücken mit dem Ruhm unseres Vaterlandes, und uns ehren und bewundern in unsern Werken! Mögen sie auch dies und jenes als Trophäen prahlend zeigen; dies Prahlen ist der herrliche Sieg unserer Hoheit über ihre Armuth und Erbärmlichkeit, oh schlechtes Volk, das seinen Kunstschatz stehlen und erobern muß!“ (*Rheinischer Merkur*, Nr. 263, 04.07.1815) wurde vehement widersprochen (vgl. Joseph Görres im *Rheinischen Merkur*, Nr. 279, 06.08.1815).

¹⁸⁰ Vgl. auch Savoy: *Regards allemands* (wie Anm. 100), S. 263.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

will, kaum mehr zu widerstehen ist.“ Er plädierte auf die Unersetzlichkeit der Werke – ein Argument, das auch den Kölnern in Bezug auf ihren ‚Rubens‘ nicht fern war¹⁸¹ – denn sie seien „(...) wie guter Wein das Erzeugnis glücklicher Verhältnisse und gesegneter Zeiten, und auf jeden Fall so wie sie sind, nicht wieder zu ersetzen. Ein Volk aber soll sich seine Geschichte nicht abstehlen lassen.“¹⁸²

Preußen schien die einzige Macht zu sein, die einem „Abstehlen“ der eigenen, deutschen Geschichte wirkungsvoll entgegen zu treten vermochte. „Mit kluger Festigkeit hat diese Regierung ohne Anfrage sowie ohne Aufsehen alles packen und abgehen lassen, was ihr und ihren Untertanen gehörte“¹⁸³, betonte der *Mercur* Ende August die vorbildliche Rolle Preußens in der Zusammentragung der gemeinsamen Verluste – eine Tatsache, die nicht zuletzt auch von Sack in seiner in der *Kölnischen Zeitung* publizierten Bekanntmachung nachdrücklich betont hatte: „Ihr sehet zugleich, Preußen am Rhein! Daß der Staat, dessen junge Kinder ihr geworden, nicht vergessen hat, bei der ersten Gelegenheit euch Theil nehmen zu lassen an den Früchten seiner Siege. Mit dankbarem Jubel werden eure Städte den Tag feiern, wo das geraubte Eigenthum Eurer Väter durch die starke Hand Eures Königs und seiner Feldherren dem räuberischen Feinde abgenommen, in ihre Mauern wieder einzieht.“¹⁸⁴ Waren die politischen Erwartungen der ‚Neu-Preußen‘ am Rhein eng mit dem französischen Kunstraub und den kulturellen Verlusten verknüpft, war deren ordnungsgemäße Rückgewinnung jedoch auch für Preußen selbst nicht unbedeutend. Vielmehr wurde mit der Eingliederung des Rheinlandes in preußisches Staatsgebiet die Förderung der Kunst- und Denkmalpflege in den preußischen Westprovinzen und somit die Restitution verlorener rheinischer Kunstobjekte ein wichtiges Element preußischer „Kulturpolitik am Rhein“: „Die Vielzahl der als erhaltenswert angesehenen Gebäude und Kunstwerke führte hier schnell zu preußischen Aktivitäten, deren Absicht auf der kulturpolitischen Ebene vor allem darin lag, ‚die Bevölkerung der westlichen Landesteile über eine demonstrative Pflege ihrer Kultur und Kunstschatze auch moralisch an den Berliner Staat zu binden.“¹⁸⁵ In Abgrenzung zur französischen Praxis der Zentralisierung sollten die preußischen Aktivitäten darauf ausgelegt sein, die Werke in ihrem ursprünglichen Kontext zu bewahren und somit eine „Herabwürdigung ganzer Bezirke, Städte und Ortschaften“ zu vermeiden. Vielmehr müsste „(j)edem Bezirk (...) das Eigenthum dieser Art als ein ewiges Heiligthum verbleiben“ und das lokale Erbe „als ein Geschenk vom Staat wiedergegeben werden.“ Denn: „Eine auf diese Weise durch das ganze Vaterland eingeleitete und vollständige zur Ausführung gebrachte Würdigung unserer Natio-

¹⁸¹ Vgl. Wallraf: Getreue nach dem Original (wie Anm. 159), S. 11, der in seiner Publikation „zur Feier für dessen Wiedererhaltung 1815“ einmal mehr die Einzigartigkeit des Werkes betonte.

¹⁸² *Die Zurücknahme der Kunst und wissenschaftlichen Werke*, in: *Rheinischer Mercur*, Nr. 279, 06.08.1815.

¹⁸³ *Rheinischer Mercur*, Nr. 287, 22.08.1815.

¹⁸⁴ *Kölnische Zeitung*, Nr. 121, 25.07.1815.

¹⁸⁵ Zit. nach Mölich: Kulturpolitik (wie Anm. 95), S. 165; vgl. auch Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 389.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

nalschätze wäre vielleicht das schönste Denkmal, welches sich die jetzige Zeit selbst setzen könnte.“¹⁸⁶ Das Bewusstsein des „eigenen“ Kulturbesitzes als solcher und als zu bewahrendes Erbe brachte die Aspekte Kunstraub, Kulturerbe und den Verantwortungsgedanken in einem theoretischer Reifungsprozess zusammen, der in Deutschland, so Savoy, stark von außen, also durch die französische Hegemonie forciert worden war, und dadurch eine scharfe patriotische und politische Dimension annahm: „Der französische Feind diente zugleich als Vorbild und als Gegenbild bei diesem Versuch, eine kulturpolitische Verbindung zwischen der guten Regierung und der angemessenen Erhaltung von Kunstsammlungen herzustellen (...).“¹⁸⁷ „Die historischen Monumente wurden“, so Speitkamp, „zur Verfestigung spezifisch nationaler Geschichte“, zu Trägern der Orientierung, Identität und Stabilität – besonders in Abgrenzung zu Frankreich.¹⁸⁸

Vor dem Hintergrund dieses Ansatzes der Bewusstwerdung des eigenen Erbes zur nationalen Integration und damit einhergehenden „Bindung an das (preußische) Vaterland“ können auch die inszenierten Rückführungsaktionen lokal bedeutender Werke wie des ‚Rubens-Gemäldes‘ als Teil einer demonstrativen Kulturpflege zur moralischen Bindung gesehen werden. So zeigt sich Würdigung der Rückkehr der *Kreuzigung Petri* als auch dezidiert preußischer Verdienst nicht zuletzt in deren zeitgenössischer Rezeption. Goethe, der im Zuge einer Rheinreise am 25. Juli 1815 in Begleitung des preußischen Ministers Freiherr von Stein in Köln ankam, ließ auf die politische Bedeutung der Rückkehr des Gemäldes schließen, wusste er doch in seiner Publikation *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden* von der freudigen Erwartung der Kölner angesichts der anstehenden Überführung des Gemäldes „im Triumph“ zu berichten und betonte nachdrücklich:

Wir freuten uns, daß einer zahlreichen Bürgerschaft durch eine einfache große Handlung das herrliche Gefühl gegeben sei, nunmehr einem Fürsten anzugehören, der ihnen in so hohem Sinne Recht zu verschaffen und ein schmäzlich vermißtes Eigenthum wieder zu erstatten kräftig genug wäre. Nun durfte man mit desto froherer Teilnahme Kunstliebhaber besuchen, die sich durch ihre wieder erscheinenden Heiligen doppelt getröstet und erquickt fühlten und den allgemeinen Gewinn als Unterpfund betrachteten, daß ihrer eigensten Neigung Sicherheit und Förderung gelobt sei.¹⁸⁹

Auch Wallraf sprach den Preußen respektive deren König Friedrich Wilhelm eine verdienstvolle Rolle zu: „Dieses von den Franzosen geraubte, für uns auf immer verloren geglaubte und durch die langjährige Entbehnung noch werther gewordene Prachtwerk haben wir wiedererhalten, durch die schützende Hand unserer edlen Befreier. Das vermochte nur deutscher Widersinn, das vermochte

¹⁸⁶ Zit. nach Speitkamp, Winfried: Kulturpolitik unter dem Einfluß der Französischen Revolution: Die Anfänge der modernen Denkmalpflege in Deutschland, in: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte (1989), S. 129-160, hier S. 132.

¹⁸⁷ Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 246f.; vgl. auch Speitkamp: Denkmalpflege (wie Anm. 185), S. 146.

¹⁸⁸ Ebd., S. 135 und S. 140f.

¹⁸⁹ Goethe, Johann Wolfgang von: Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden, Heft 1, Stuttgart 1816, S. 1f.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

nur die besondere Huld unseres väterlichen Königs Fried(rich) Wilhelm! (...)“¹⁹⁰ Von Eberhard von Groote durch preußische Unterstützung zurückgeholt, wurde das Gemälde fortan zur „nationalen Trophäe eines politisierten Jahrhunderts stilisiert.“¹⁹¹ Die mit der Restitution der *Kreuzigung Petri* einhergehende Stilisierung zum nationalen Volkseigentum bedingte in der Folge eine erneute Politisierung Gemäldes und seiner Rückkehr im städtischen Raum, die als solche zelebriert und im politischen Raum der Stadt öffentlich inszeniert wurde.¹⁹² Dem Ablauf dieser Zelebration soll im Folgenden konkreter nachgegangen werden.

4.2. Köln zum „Rettungstag der deutschen Freiheit“ – Politisierung & Inszenierung

Der politische Raum der Stadt ist bestimmt durch verschiedene Formen der Kommunikation und Interaktion und bildet so eine öffentliche Bühne für jegliche Art gemeinschaftsstiftender symbolischer Kommunikation.¹⁹³ Symbolische oder auch rituelle Kommunikation ist einer jeden politischen Kultur eigen und verfestigt sich in unterschiedlichsten Strategien – im gesprochenen Wort respektive der Rede, aber auch in „*performances*“ aller Art, von Gesten und Gebärden bis zu elaborierten Zeremonien, Ritualen und anderen „Handlungen symbolischer Qualität.“¹⁹⁴ Diese Handlungskomplexe, die auf Autorität, Organisation und Tradition angewiesen sind, verbinden Gegenwart und Vergangenheit – sie sind für Gruppen „konstitutiv und verweisen auf anerkannte Kontexte, Personen oder Institutionen. (...) Rituale sind dann auch Ausdruck der Legitimierung von Normen, Werten, Status, Herrschaft etc. Mit ihrer Öffentlichkeitswirkung sind sie probate Mittel Macht und Herrschaft nach

¹⁹⁰ Wallraf: Getreue nach dem Original (wie Anm. 159), S. 10. Vgl. auch die Beischrift des Kupferstichs von Ernst Karl Gottlieb Thelott (Düsseldorf, 1816), auf dem der preußische König als „Beförderer der Rückgabe“ genannt ist; abgedruckt in: Kier/Zehnder: Lust und Verlust (wie Anm. 21), Bd. I, Nr. 309, S. 636f.

¹⁹¹ Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 257.

¹⁹² Vgl. Vey: Rubensverehrung (wie Anm. 23), S. 109.

¹⁹³ Vgl. Schlögl, Rudolf: Interaktion und Herrschaft. Probleme der politischen Kommunikation in der Stadt, in: Stollberg-Rilinger, Barbara (Hg.): Was heißt Kulturgeschichte des Politischen?, Berlin 2005, S. 115-128, hier S. 124. Zu politischer Kultur und Öffentlichkeit der Stadt siehe auch Schwerhoff, Gerd: Öffentliche Räume und politische Kultur in der frühneuzeitlichen Stadt. Eine Skizze am Beispiel der Reichsstadt Köln, in: Schlögl, Rudolf (Hg.): Interaktion und Herrschaft. Die Politik der frühneuzeitlichen Stadt, Konstanz 2004, S. 113-136, hier S. 113-118. Ebd. betont explizit die Eigenheiten Kölns, was die Stadt nicht zuletzt durch ihr System korporativer politischer Partizipation nicht repräsentativ für vormoderne Städte macht.

¹⁹⁴ Hölkeskamp: Performative turn (wie Anm. 28), S. 27. Vgl. auch Krischer, André: Rituale und Politische Öffentlichkeit in der Alten Stadt, in: Schwerhoff, Gerd: Stadt und Öffentlichkeit in der Frühen Neuzeit, Köln u. a. 2011, S. 125-157, hier S. 127: „Rituale kamen überall dort zur Geltung, wo sich politisch-soziale Kommunikation im Wesentlichen von Angesicht zu Angesicht vollzog (...).“ Die *performance*, der konkrete Akt, „erzeugt eine Bedeutung, und zwar im spezifischen Modus der Inszenierung. Entscheidend ist die körperliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, die eine kommunikative Wechselwirkung zwischen Darstellung und Wahrnehmung ermöglicht (...), so Stollberg-Rilinger: Rituale (wie Anm. 28), S. 38. Zu den Begriffen *Performance*, *Inszenierung* sowie *Ritual* siehe auch Fischer-Lichte, Erika: Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe, in: Martschukat, Jürgen/Patzold, Steffen (Hg.): Geschichtswissenschaft und ‚Performative turn‘, Köln u.a. 2003, S. 33-54; außerdem Dücker, Burckhard: Rituale. Formen – Funktionen – Geschichte, Stuttgart/Weimar 2007, S. 19-21 und wiederum Stollberg-Rilinger: Rituale (wie Anm. 28), S. 14-16.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

außen hin sichtbar zu machen.¹⁹⁵ Rituale und politische Symbole dürfen jedoch nicht nur als „Metaphern der Macht“ begriffen werden – sie sind auch „Mittel und Zweck der Macht“ und dienen über das Darstellen hinaus auch dem Herstellen und spielen so schon „bei der Konstitution und Reproduktion von politisch-sozialen Ordnungsstrukturen und Machtbeziehungen, von Institutionen und Verfahren, von Deutungs- und Orientierungssystemen und (damit) von Geltungs-, Legitimitäts- und Herrschaftsansprüchen eine eigene und eigengewichtige Rolle (...)“ – sie dienen also nicht zuletzt der Konstruktion politischer Wirklichkeit.¹⁹⁶ Während Ritualen ein gestaltender Aspekt inhärent ist – sie machen, formieren, wandeln etwas – haben Zeremonien eher darstellenden, abbildenden Charakter, um eine bereits gegebene politisch-soziale Ordnung zu bekräftigen. In ihrer formalen Struktur sind sie jedoch kaum zu unterscheiden, denn beides sind Inszenierungen aus „komplexen, strukturierten und geordneten Sequenzen von Handlungen (wie etwa Opfern und Tänzern), Gesten, Gebärden und/oder Worten (...) diese Sequenzen sind also zwangsläufig multimedial.“¹⁹⁷ Ein umfassender Ritualbegriff, der unterschiedliche symbolische Handlungen in sich vereinigt, schließt für André Krischer „normierte, in ihrer Symbolik stilisierte sowie repetitive und performative Handlungssequenzen wie etwa Prozessionen“, aber auch „kollektive, aber weniger formalisierte Handlungen wie Feste“ ein.¹⁹⁸

Feste sind generell als symbolische Formen kollektiven und politischen Handelns zu verstehen, die der Selbstdarstellung sozialer Gruppen dienen und nicht zuletzt die eigene Gegenwart neu inspirieren sollen. Sie „kennen spezielle Festzeiten und –räume, Akteure und Zuschauer und markieren das Vorher und Nachher als Alltag“ und bewegen sich zwischen Macht- und Herrschaftsdemonstration sowie dem Produzieren von Gemeinschaftsempfinden und Gruppenzugehörigkeit.¹⁹⁹ Auf einen bestimmten Anlass hin ausgerichtet, nach außen hin ab- und ausgrenzend, stärken sie nach innen „die Gemeinschaft gerade durch das gemeinsame Außerkraftsetzen rechtlicher, sozialer und moralischer Grenzen, die sonst für das Funktionieren der Gemeinschaft unerlässlich sind. Im Fest ist diese innere Grenzenlosigkeit zugelassen, ohne daß die Gemeinschaft gefährdet ist. Feste sind somit immer gemeinschaftsbezogen.“²⁰⁰ Rituelle Handlungen, wie beispielsweise Prozessionen sind in der Regel

¹⁹⁵ Brosius/Michaelis/Schrode: Ritualforschung (wie Anm. 28), S. 16-17.

¹⁹⁶ Hölkeskamp: Performative turn (wie Anm. 28), S. 27; vgl. auch Krischer: Alte Stadt (wie Anm. 193), S. 125-126.

¹⁹⁷ Hölkeskamp: Performative turn (wie Anm. 28), S. 28. Zu einem Überblick über Rituale als historisches Phänomen siehe Stollberg-Rilinger: Rituale (wie Anm. 28), S. 44-175.

¹⁹⁸ Krischer: Alte Stadt (wie Anm. 193), S. 127; vgl. zur definitorischen Eingrenzung des Begriffes Stollberg-Rilinger: Rituale (wie Anm. 28), S. 8-14.

¹⁹⁹ Dücker: Rituale (wie Anm. 193), S. 20; Hettling, Manfred/Nolte, Paul: Bürgerliche Feste als symbolische Politik im 19. Jahrhundert, in: Ebd. (Hg.): Bürgerliche Feste. Symbolische Formen politischen Handelns im 19. Jahrhundert, Göttingen 1993, S. 7-36.

²⁰⁰ Deile, Lars: Feste – Eine Definition, in: Maurer, Michael (Hg.): Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik, Köln u. a. 2004, S. 1-17, hier S. 8. Zum Zusammenhang zwischen Fest und Ritual vgl. auch Krischer: Alte Stadt (wie Anm. 193), S. 145-147.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

über ihren choreographierten Kern hinaus ebenfalls städtische Feste und Feste besaßen nicht selten einen ritualisierten Ablauf – so plädiert Krischer dafür, „Feste als städtische Rituale im weiteren Sinne zu thematisieren.“²⁰¹ In eben jenem Spektrum lassen sich auch die Feierlichkeiten um die Rückkehr *der Kreuzigung Petri* und besonders deren Überführung innerhalb Kölns verorten, wie in der Folge zu sehen sein wird.

„(...) Das kostbare Unterpfand der Siege der Truppen (Seiner) Majestät wurde in dem hiesigen Stadthause vorläufig niedergelegt, von den Kunstkennern anerkannt, und wird, nachdem es wieder die gehörige Einrichtung erlangt hat, mit Feierlichkeiten an jene heilige Stätte zurückgebracht werden, von wannen es die Franzosen einst weggeführt hatten. (...)“ berichtete der *Welt- und Staatsboth* am Tag der Ankunft in Köln und schloss mit den signifikanten Worten: „So feierte also Köln gestern, wo die Kirche die Befreiung des hl. Petrus aus den Ketten des Herodes feierte, den Tag, wo dessen Bild, von Rubens seiner Geburtsstadt verehret, aus den Banden der französischen Herrschaft befreit, wieder an seinem ursprünglichen Bestimmungsort ankam.“²⁰² Das im Artikel herausgestellte Motiv der *Befreiung* – wie einst des Apostel selbst nun auch seines artifiziellen Abbilds – sollte im Rahmen der in Köln anstehenden Feierlichkeiten in einen breiteren Kontext der nationalen *Befreiung* gesetzt werden. Die politische Bedeutung der Rückkehr des Gemäldes für die preußische Obrigkeit vor Ort zeigte sich nicht zuletzt in der Erwartung einer angemessenen Rückführung des Gemäldes nach St. Peter – so heißt es in einem Brief des Oberpräsidenten Johann August Sack an Kreisdirektor Märcken vom 05. August: „Die Stadt und Behörde muß nur darauf bedacht seyn, daß nach erfolgter Rückkunft der Departirten von Paris, jenes Kunstwerk in einem seiner würdigen Glanze, und mit einer dem politischen Werth der Begebenheit angemessenen Feier, auf jener heiligen Stätte wieder angestellt werde, von wannen es geraubt worden ist.“²⁰³ Das Gemälde war Anfang August zunächst offiziell empfangen und im Turm-Saal des Rathauses ausgepackt und aufgerollt worden. Zu den anwesenden Experten, die den Zustand des Gemäldes, das unter französischer Obhut doubliert und am oberen Bildrand zum Rechteck ergänzt worden war²⁰⁴, genauestens prüfen sollten, gehörten Ferdinand Franz Wallraf und sein Schüler, der Sammler und Restaurator Matthias Joseph de Noël sowie die beiden Maler Franz Michael Katz und Maximilian Heinrich Fuchs.²⁰⁵ Der preußische

²⁰¹ Ebd., S. 146.

²⁰² *Welt- und Staatsboth*, Nr. 123, 03.08.1815.

²⁰³ HASTK Best. 400, A421, Nr. 4; vgl. auch Krischel: Rückkehr (wie Anm. 26), S. 94.

²⁰⁴ Während Krischel vom Doublieren des Gemäldes spricht, wurde die *Kreuzigung Petri* laut Savoy: Kunstraub (wie Anm. 15), S. 324, im September 1798 rentoilert. Doublieren eines Gemäldes bedeutet das bloße Unterlegen des alten Bildträgers mit neuer Leinwand, beim Rentoilieren wird der alte Bildträger komplett ersetzt, d.h. die Farbe auf einen anderen Untergrund übertragen.

²⁰⁵ HASTK Best. 400, A421, Nr. 2; vgl. Krischel: Rückkehr (wie Anm. 26), S. 92-94; Braubach: Verschleppung (wie Anm. 17), S. 121 und Böhm, Elga: Matthias Joseph de Noël (1782-1849), in: Poll, Bernhard (Hg.): Rheinische Lebensbilder 7, Köln 1977, S. 109-131, hier S. 122. Zu De Noël weiterhin Blöcker, Susanne: Matthias Joseph De Noël (1782-1849).

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

Beamte Johann August Sack war, so Krischel, Urheber der Idee gewesen, die Überführung des Gemäldes am 18. Oktober 1815 und somit dem zweiten Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig stattfinden zu lassen, denn „(m)an hatte diesen Tag gewählt, um damit die Feier der Wiedererlangung der politischen Freiheit zu verknüpfen.“²⁰⁶ Aus einem Schreiben Märckens an den kommissarischen Kölner Oberbürgermeister Karl Joseph Freiherr von Mylius vom 10. Oktober geht hervor, dass „z.B. die Fahnen-Weihe der Bürgermiliz; die von Seiner Exzellenz dem Herrn Geheimen Staatsrath und Oberpräsidenten längst verlangte feyerliche Hinbringung des Rubenssche(n) zurückerhaltenen Gemälde(s) an den Ort, woher es von den Franzosen geraubt worden“ Teil dieser Gedenkfeierlichkeiten zum zweiten Jahrestag werden sollten.²⁰⁷

Die sog. Völkerschlacht bei Leipzig hatte den verbündeten Mächten Russland, Preußen, Österreich und Schweden im Oktober 1813 den entscheidenden Sieg eingebracht, der die napoleonischen Truppen in der Folge zum Rückzug aus den deutschen Gebieten zwang – und das bedeutungsschwere Ereignis „ließ im Oktober 1814 nur eine Deutung zu: Der Stern des Korsen war unwiderlich erloschen, und mit der Leipziger Schlacht war sein Imperium in toto und damit auch seine Herrschaftsgewalt in Deutschland der alles entscheidende Stoß versetzt worden.“ So fanden anlässlich des einjährigen Jubiläums der Völkerschlacht bereits 1814 in den deutschen Gebieten zahlreiche als „Nationalfest der Teutschen“, „Geburtsfest der teutschen Nation“, „Teutschlands Fest“ oder „teutsches Siegesfest“ überlieferte Feierlichkeiten statt.²⁰⁸ Die Rheinländer waren durch den Anschluss an Frankreich zwangsläufig bereits mit den französischen Nationalfesten in Kontakt gekommen – als Mittel zur kulturellen Bindung an den Staat erlebten die vormals deutschen Gebiete neue Festformen, die sich jedoch, so Schneider, „im alten Gewande (präsentierten). Die Elemente der Feierlichkeiten wie Glockengeläute, Gottesdienste, Illuminationen und öffentliche Vergnügungen waren (...) bekannt und konnten nahtlos weitergeführt werden.“ Besonders als Teil des französischen Kaiserreich waren die Anlässe monarchisch geprägt und den Festen haftete eine Verordnungs- und Zwangscharakter an, bei dem die Bevölkerung nicht Akteur, sondern instrumentalisier-

Sammler und Bewahrer kölnischer Altertümer, in: Kier, Hiltrud/Zehnder, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 457-472. Siehe zu Katz und Fuchs auch Krischel, Roland: Kölner Maler als Sammler und Händler, in: Kier, Hiltrud/Zehnder, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 237-262, hier S. 249-251.

²⁰⁶ Haake: Rubensbild (wie Anm. 24), S. 359.

²⁰⁷ HASTK Best. 400 A422, Nr. 2; vgl. Krischel: Rückkehr (wie Anm. 26), S. 109, Anm. 21.

²⁰⁸ Düding, Dieter: Das deutsche Nationalfest von 1814. Matrix der deutschen Nationalfeste im 19. Jahrhundert, in: Ders./Friedmann, Peter/Münch, Paul (Hg.): Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg, Hamburg 1988, S. 67-88, hier S. 68. Zum Terminus *Nationalfest* siehe auch Schneider, Ute: Politische Festkultur im 19. Jahrhundert Die Rheinprovinz von der französischen Zeit bis zum Ende des Ersten Weltkriegs (1806-1918), Essen 1995, S. 12 sowie Mitterauer: Anniversarium und Jubiläum (wie Anm. 27), S. 76f.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

ter, disziplinierter Besucher war.²⁰⁹ Diese „französische Vergangenheit mit sozialen, politischen, mentalen Relikten“, wie auch den konfessionellen Unterschieden gegenüber Preußen galten hier als ernstliches Konfliktpotential.²¹⁰ Die Zustimmung der Bevölkerung gegenüber der neuen, preußischen ‚Fremdherrschaft‘ erfolgte im Rahmen festlicher Kultur in Abgrenzung zum staatlichen Zwang, der von den französischen Festen ausging: „Ohne staatliche Anweisungen feierte die rheinische Bevölkerung die verschiedenen preußischen Siege und Friedensschlüsse und griff dabei auf die französische Tradition zurück, solche Anlässe feierlich begehen zu lassen. Auch wenn die Feste von Seiten der Regierung nicht vorgegeben wurden, so waren es doch im wesentlichen ihre Vertreter, die Militär- und Zivilbeamten, die derartige Feierlichkeiten anregten und organisierten.“²¹¹ Dieser *modus operandi* spiegelte sich auch in den Feierlichkeiten am 18. Oktober 1814 wieder: Deziert von lokalen Festkomitees organisiert und nicht durch „eine zentral lenkende staatliche Obrigkeit“ in ihrer Gestaltung vorgegeben, präsentierten sich die zahllosen bürgerlich dominierten Gedenkveranstaltungen mit national-religiösem Festcharakter eines Dank- und Opferfestes als „(öffentliche) Gedenktag(e) ‚von unten‘.“²¹² Oberpräsident Sack erschien in der Bevölkerung erwachsene Ideen zur Feier eines nationalen Festtages ohne konkrete staatliche Anweisungen günstig, sodass er sich für behördliche Zurückhaltung aussprach: „Sack kamen spontane Feierlichkeiten am 18. Oktober gelegen, konnten sie doch eine Art der Solidaritätsbekundung gegenüber Preußen und dem Monarchen darstellen und ihm möglicherweise die Durchsetzung preußischer Politik und Interessen erleichtern.“²¹³ Auch hier schon war *Freiheit* oder *Befreiung* ein integraler Bestandteil der Feste und ihrer Gestaltung – nicht zuletzt in Festreden wurde so z.B. die Völkerschlacht selbst durch die preußische Befreiung von der napoleonischen Tyrannei als historisches Ereignis größter Tragweite für die eigene Nation gedeutet. *Nation* und *Freiheit* wurden unwiderruflich verknüpft, auch hier in spezifischer Abgrenzung nach außen: „Es ist unzweifelhaft, daß die Feiernden unter nationaler Freiheit ein Freisein des deutschen Volkes von ausländischer, sprich französischer Machtpolitik verstanden, nicht

²⁰⁹ Schneider: Festkultur (wie Anm. 207), S. 41. Zu Festen unter napoleonischer Herrschaft siehe ebd., S. 29-42. Zum revolutionären Festwesen Ozouf, Mona: *Festivals and the French Revolution*, Cambridge 1988; zum Festwesen der Französischen Revolution als „Ritualrevolution“ vgl. auch Stollberg-Rilinger: *Rituale* (wie Anm. 28), S. 124-127.

²¹⁰ Schneider: Festkultur (wie Anm. 207), S. 21; vgl. auch ebd., S. 42: „Erst nach der Eingliederung dieser Gebiete in die preußische Herrschaft und unter Einfluß ihrer Nationalisierungspolitik durch verschiedene Sozialisationsinstanzen und die Feste zeigten sich die Auswirkungen der französischen Herrschaft. Die Rheinländer entwickelten dabei keineswegs ein französisches Nationalbewusstsein, besannen sich aber vielfach in Konfliktzeiten und in Abgrenzung gegenüber Preußen, eine Herrschaft, die ihnen in vielerlei Hinsicht ebenso fremd war wie die französische, auf Traditionen und Errungenschaften aus diesen Jahren.“

²¹¹ Ebd., S. 44.

²¹² Mitterauer: *Anniversarium und Jubiläum* (wie Anm. 27), S. 76; vgl. auch Düding: *Nationalfest* (wie Anm. 207), S. 69-72.

²¹³ Schneider: Festkultur (wie Anm. 207), S. 52. Ebd., S. 53: „Damit griff der Staat zwar nicht von oben, aber ganz beträchtlich von unten in die Gestaltung der Feierlichkeiten ein, so daß die ‚spontane‘ Veranstaltung der Feier und die beinahe gleichförmige Organisation und Durchführung im Wesentlichen auf diese Organisatorengruppe zurückzuführen ist.“

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

dagegen ein von der Herrschaftswillkür deutscher Fürsten befreites Volk. Gemeint war die Freiheit nach außen, das Freisein von ausländischer Pression, nicht dagegen die Freiheit im Inneren (...).²¹⁴ Formal nach der rund zwanzigjährigen Besatzung das erste Fest, das nicht durch staatliche Verordnungen auferlegt worden war, sondern freiwillig begangen werden durfte, war der Jahrestag der Völkerschlacht nicht an den preußischen Monarchen gebunden. Vielmehr wurde er lokal begangen – durch die Partizipation des gesamten deutschen Sprach- und Kulturraums jedoch als national begriffen. Die vermeintliche (von strikter frankophober Abgrenzung nach außen abgesehen) Offenheit der Feierlichkeiten vom Volk für das Volk, unabhängig von konfessionellen, sozialen oder politischen Zugehörigkeiten machte die Feier zum Mythos des Nationalfestes schlechthin, was auch die Planung zum „Rettungstag der deutschen Freiheit“ beeinflussen sollte.²¹⁵

Der Wunsch nach ebenfalls patriotisch motivierten Feierlichkeiten ‚von unten‘ in Köln ist nicht zuletzt auch aus den Anweisungen Märckens an Mylius vom 06. Oktober zu entnehmen – dass die jeweiligen Veranstaltungen würdig begangen werden sowie „auf keine Weise ihre(n) Impuls von oben herab empfangen, sondern vielmehr aus dem Volk kommen, durch die öffentlichen Behörden nur unterstützt und geregelt werden müssen.“²¹⁶ Das erforderliche lokale Engagement ‚patriotisch gesinnter‘ Bürger brachte so einige wichtige Kölner Köpfe zusammen, die sich in Form eines ‚Rubens-Festkomitee‘ organisierten, um die feierliche Überführung zu planen. Das Festkomitee – bestehend aus Wallraf, De Noël, Maler und Restaurator Maximilian Heinrich Fuchs und Stadtsekretär Johann Peter Jakob Fuchs sowie dem Schreinermeister Commer – trat am 12. Oktober zur „Conferenz“ zusammen und hinterließ in einem Sitzungsprotokoll detailliert Auskunft über die geplante Art und Weise der Überführung: „Das Bild selbst wird auf der Rückseite mit einem seidenen Gewand, welches aber in der Kirche gleich angenommen werden kann, bekleidet, dessen beiden Enden, welche zu jeder Seite herabhängen, durch den Herrn Joseph Degroote, als Bruder desjenigen, welcher das Bild zurückgeschaf(f)t hat, und den He(rrn) Joseph Steinberger als Kirchenmeister von St. Peter getragen werden.“²¹⁷ Eine am 11. Oktober vom kommissarischen Oberbürgermeister

²¹⁴ Düding: Nationalfest (wie Anm. 207), S. 76-78, Zitat nach ebd., S. 78; vgl. dazu auch Schneider: Festkultur (wie Anm. 207), S. 57. Zur Festrhetorik weiterhin auch Mitterauer: Anniversarium und Jubiläum (wie Anm. 27), S. 77. Düding begreift das Nationalfest als eine Momentaufnahme des „Befreiungskriege-Nationalismus“ – motiviert „zum einen von einem stark religiös überhöhten Gefühl zur eigenen Nation; Nation und Religion gingen im deutschen Patriotismus des Befreiungskriege-Zeitalters eine äußerst intensive Gefühlsbindung ein. Zum anderen von einer gegen die westliche Nachbarnation, gegen Frankreich gerichtete Negativ-Stimmung, die unverkennbar xenophobe Züge trug; endlich von einem Gefühl der die verschiedenen sozialen Schichten übergreifenden, erklärtermaßen auch den deutschen Fürstentadel einschließenden national-deutschen Verbrüderung.“ (Düding: Nationalfest (wie Anm. 207), S. 84-85).

²¹⁵ Schneider: Festkultur (wie Anm. 207), S. 77, vgl. auch Düding: Nationalfest (wie Anm. 207), S. 84-85. Auch wenn die Nationalfeste vom 18. Oktober 1814 besonders im Rheinland als vermeintlich integrativ wahrgenommen und auch so tradiert wurden, vollzog sich die „Eingliederung in die preußische Nation (...) von beiden Seiten nicht sprunghaft (...)“, wie Schneider: Festkultur (wie Anm. 207), S. 61 anmerkt.

²¹⁶ HASTK Best. 400, A422, Nr. 1; vgl. Krischel: Rückkehr (wie Anm. 26), S. 94.

²¹⁷ HASTK Best. 400, A422, Nr. 15; vgl. Krischel: Rückkehr (wie Anm. 26), S. 94.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

Kölns Mylius erlassene Bekanntmachung zum Programm der Feierlichkeiten²¹⁸ gab detailliert Auskunft über den geplanten Festablauf:

Um dem allgemein lautgewordenen Wunsche, den Rettungstag der deutschen Freiheit, den 18. Oktober, auf eine würdige Art zu feiern, soviel als möglich zu entsprechen, wurde mittelst Verabredung unter den hiesigen (Oberbehörden) folgendes festgesetzt: Die Feier des 18. Oktobers wird am 17. Abends von 6 bis 7 Uhr durch das Läuten aller Glocken angekündigt. Am 18. Morgens von 6 bis 7 Uhr und Abends von 6 bis 7 Uhr wird das Läuten allen Glocken wiederholt. Am 18. Morgens 9 Uhr feierliches Hochamt und nachher die Weihe der für die Bürgermiliz bestimmten Fahnen in der hiesigen Domkirche. Der Gottesdienst in der protestantischen Kirche beginnt ebenfalls um 9 Uhr. Um halb 10 Uhr Morgens wird die hiesige Garnison auf dem Neumarkt große Parade und, wenn es die Witterung zuläßt, Gottesdienst halten. Um elf Uhr, nach beendigter Feierlichkeit in der Domkirche, wird das von Paris zurückgebrachte Gemälde: die Kreuzigung des heiligen Petrus von Rubens, aus dem Sitzungssaale des Stadthauses, wo dasselbe einstweilen aufbewahrt wird, nach seiner ehemaligen Stätte St. Peterskirche in folgendem Zuge zurückgebracht werden. (...) Aus der St. Peterskirche begibt sich der Zug auf den Neumarkt, wo im etwaigen Falle der Nichtanwesenheit Sr. Exzellenz des Herrn geheimen Staatsrathes der Herr Kreis-Direktor der hiesigen Bürgermiliz verliehenen Fahnen überreichen und dieselbe den Eid der Treue leisten wird. Um zwei Uhr großes Mittags-Essen im Gesellschafts-Saale auf dem Neumarkt. Abends: Theater, Ball und Beleuchtung der städtischen Gebäulichkeiten.²¹⁹

Der gesamte Ablauf orientierte sich an den Gedenkfeierlichkeiten zum ersten Jahrestag der Leipziger Schlacht, an dem die lokalen Feierlichkeiten alle einem ähnlichen Schema folgten: Das buchstäbliche Einläuten der Festivitäten am Abend des 17. durch Kirchenglocken und bzw. oder Kanonen, der Festzug von einem zentralen Ort zu einer Kirche, das Abhalten von Gottesdiensten und Festessen sowie Unterhaltung in Form von Bällen, Tanz und Konzerten als Rahmenprogramm.²²⁰ Der Festumzug als ritueller Baustein im Festablauf des Nationalfestes von 1814 findet sich in der die *Kreuzigung Petri* überführenden Prozession im Rahmen des „Rettungstags der deutschen Freiheit“ am 18. Oktober 1815 wieder – und erhält hier durch die Überführung des Gemäldes eine ganz eigenen Charakter.

Das inszenierte „Umherziehen“, also Umzüge, Prozessionen und Paraden jeglicher Art, sind historisch tief verwurzelte Kommunikationsformen, „ein symbolisches Aktionsmuster, mit dem sich sowohl Widerspruch als auch Konsens gegenüber demjenigen sozialen Kontext zum Ausdruck bringen läßt, innerhalb dessen es sich ereignet.“²²¹ Prozessionen als „geordnete, feierliche, kollektive

²¹⁸ Vgl. Haake: Rubensbild (wie Anm. 24), S. 359; weiterhin *Welt- und Staatsboth*, Nr. 169 vom 22.10.1815.

²¹⁹ Zum handschriftlichen Programm siehe HASTK Best. 400, A22, Nr. 6; eine gedruckte Version war den offiziellen Einladungen beigelegt, siehe HASTK Best. 400, A22, Nr. 22.

²²⁰ Vgl. Schneider: Festkultur (wie Anm. 207), S. 53-55 sowie S. 58. Die Diversität der einzelnen Festbausteine vervielfältigte die Menge möglicher Adressaten, betont einmal mehr die mögliche Teilnahme aller ungeachtet ihrer sozialen, konfessionellen, geschlechtlichen oder altersbedingten Wurzeln. Ebd., S. 59 betont jedoch zugleich, dass trotz einer großen Beteiligung der Bevölkerung nicht zwangsläufig von einer Teilnahme aller Bürger an allen Festelementen auszugehen ist – auch dort fanden noch gezielte Aus- bzw. Abgrenzungen statt.

²²¹ Kimpel, Harald/Werckmeister, Johanna: Bewegliche Feste. Vorlauf, in: Dies. (Hg.): Triumphzüge, Paraden durch Raum und Zeit, Marburg 2001, S. 7-10. Vgl. auch Löther, Andrea: Prozessionen in spätmittelalterlichen Städten. Politische Partizipation, obrigkeitliche Inszenierung, städtische Einheit, Köln 1999, S. 336: „Eintracht, Präsentation von Herr-

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

Züge von Menschen und rituellen Objekten von einem Ort zum anderen (oder auch im Kreis zum Ausgangspunkt zurück)“ gelten in allen Kulturen als „wiederkehrendes rituelles Grundelement – entweder als Teil einer komplexeren rituellen Sequenz (respektive eines umfangreichen Festablaufs) oder, wie beispielsweise Triumphe, Krönungs- oder Trauerzüge als eigenständiges Ritual.²²² Bestimmten Merkmalen des Rituals bzw. der Zeremonie folgend – eine normative Syntax, Stereotypie, Formalität, Wiederholbarkeit, eine symbolische Botschaft – sind sie gleichzeitig auch „notwendig performativ und (...) in eine ‚ko-präsente‘ Öffentlichkeit eingebettet.“ Karl-Joachim Hölkeskamp kommt entsprechend zu dem Schluss: „Konkret ist die Prozession also eine strukturierte Handlungssequenz, in deren Verlauf eine bestimmte Gruppe von Menschen sich in einer normativ choreographierten Abfolge in einem definierten Raum von einem ebenfalls festgelegten Ausgangspunkt zu einem Endpunkt bewegt respektive, wie das Wort schon indiziert, feierlich ‚voranschreitet‘, um am Ziel eine (zumeist kultische) Handlung teils performativ zu vollziehen, teils durch ihre Präsenz zu bezeugen.“²²³

Städtische Prozessionen sind nach Andrea Löther als „ein Kommunikationsfeld, in dem Ordnung, Hierarchie und Herrschaft abgebildet, bestätigt und hergestellt, aber auch verhandelt wurden“ zu begreifen.²²⁴ Die konstituierende Abfolge der Akteure ist von besonderer Bedeutung – sind Prozession damit als strukturierende Akte (von Personen und Raum, wie bereits angedeutet) gleichzeitig Spiegelbild einer wie auch immer gearteten städtischen Hierarchie respektive sozialen Schichtung der Stadt – nur eben in Bewegung? Karl-Joachim Hölkeskamp argumentiert vielmehr für eine den Prozessionen inhärenten eigenen Logik „weil und indem sie eine ‚Ordnung‘ (re-)konstruieren und insofern notwendig eher als ‚Wahrnehmung der Stadt‘ und ihrer spezifischen ‚Verfassung‘ aufzufassen sind.“²²⁵ Konstatieren sich in der Prozession so spezifische hierarchische Ordnungen, geht es jedoch besonders in der neueren Ritualforschung, wie Stollberg-Rilinger feststellt, nicht um die „’eigentliche‘, gleichsam dahinter liegende soziale Realität“ und deren Rekonstruktion – sondern vielmehr um die Frage, „wie die Stadtgesellschaft sich selbst inszenierte, wie sie sich sah und gesehen werden

schaft, Schaulust und Prunk, die Nutzung der Kultobjekte für magische Riten, Öffentlichkeit und Kommunikationsort sowie religiöse Ziele und Krisenbewältigung lassen sich als Sinnggebung von Prozessionen ausmachen, die je nach Handlungsträger, Anliegen und Gestaltung unterschiedlich stark hervortraten.“

²²² Vgl. Stollberg-Rilinger: *Rituale* (wie Anm. 28), S. 120-121.

²²³ Hölkeskamp, Karl-Joachim: *Raum - Präsenz - Performanz. Prozessionen in politischen Kulturen der Vormoderne. Forschungen und Fortschritte*, in: Dally, Ortwin u.a. (Hg.): *Medien der Geschichte in den griechisch-römischen Altertumswissenschaften*, Berlin 2013, S. 359-387, hier S. 371.

²²⁴ Löther: *Prozessionen in spätmittelalterlichen Städten* (wie Anm. 220), S. 335.

²²⁵ Hölkeskamp: *Performative turn* (wie Anm. 28), S. 42. Diese Vorstellungen folgen jedoch oft, so ebd., der städtischen Obrigkeit: „Es geht nicht nur um die Dar- bzw. Herstellung von Ordnung, Hierarchie und Macht im Ritual, sondern auch um Hoheit und Macht über das Ritual.“ Vgl. Hölkeskamp: *Raum – Präsenz – Performanz* (wie Anm. 222), S. 372-373.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

wollte.²²⁶ Auch vor dem Hintergrund des gewandelten sozialen Bedeutungsgehalts des Festes im bürgerlichen Zeitalters erscheint diese Frage interessant: „Von der Konstituierung gesellschaftlicher Realität und der Abbildung sozialer Strukturen verschob sich ihre Funktion immer mehr hin zur Symbolisierung gesellschaftlicher Selbstdeutungen und ideologischer Überzeugungen. Mit anderen Worten: Feste zeigten Gesellschaften immer weniger, wie sie waren, und immer mehr, wie sie einst gewesen waren oder in Zukunft sein sollten.“²²⁷

So ist im Rahmen dieser Arbeit die Frage nach Inszenierung und Ideologisierung von besonderer Bedeutung. Während vorangehend bereits unterschiedliche Motive u.a. seitens Preußen aber auch der Kölner für eine festliche Inszenierung angesprochen wurden, ist nun auch von Interesse, wie sich die Akteure im Rahmen des Festes und im Besonderen der Prozession auf der „*Bühne* des öffentlichen Raums“²²⁸ inszenierten.

4.3. „Es war ein wahrer Triumph“ – Choreographie und *Genius loci* im Rahmen der ‚Ruhens-Prozession‘

Der „Tag des Triumphes“, wie die *Kölnische Zeitung* in einem fast die ganze Ausgabe umfassenden Bericht vom 21. Oktober schrieb, wird in der retrospektiven Erzählung nicht zuletzt vom Bericht über den „Triumphzug“ der *Kreuzigung Petri* durch die Stadt dominiert.²²⁹ Als eine „feste Größe in (der) politische(n) Kultur aller Zeiten“ produziert und institutionalisiert jede Sozialordnung „ihre eigenen Triumphzüge, deren Ereignisstrukturen – hierarchisch aufgebaute Programme in Zeit und Raum, bei denen sich visuelle, akustische und kinetische Komponenten zu spektakulären Zeremoniell vereinen – gesellschaftliche Selbstdarstellung und Differenzierung ermöglichen.“²³⁰ Der „Rettag der deutschen Freiheit“ schreibt sich, wie schon die Feier zum Nationalfest, in spezifische, sakrale wie auch profane Traditionen ein: die rituelle Sequenz bewegte sich nicht zuletzt zwischen Triumphzügen und sakralen Prozessionen, wie beispielsweise der Fronleichnamsprozession, aber auch profanen Herrschaftsritualen, in denen die hierarchisch geordnete Prozession wie auch die

²²⁶ Stollberg-Rilinger: *Rituale* (wie Anm. 28), S. 116. Zu weiteren, für die Stadt und Stadtgeschichte signifikanten Ritualen wie dem Bürgereid oder die Ratswahl siehe ebd., S. 117-120.

²²⁷ Hettling/Nolte: *Bürgerliche Feste* (wie Anm. 198), S. 18.

²²⁸ Hölkeskamp: *Performative turn* (wie Anm. 28), S. 35.

²²⁹ *Kölnische Zeitung*, Nr. 171, 21.10.1815; vgl. auch die Berichterstattung im *Welt- und Staatsboth*, Nr. 169, 22.10.1815.

²³⁰ Kimpel/Werckmeister: *Bewegliche Feste* (wie Anm. 220), S. 7. Vgl. auch weitere Beiträge in diesem Sammelband. Weiter zu Triumphzügen auch Stollberg-Rilinger: *Rituale* (wie Anm. 28), S. 107-113; zur antiken *pompa triumphalis* siehe Hölkeskamp, Karl-Joachim: *Der Triumph – ‚erinnere Dich, daß Du ein Mensch bist‘*, in: Stein-Hölkeskamp, Elke/Ders. (Hg.): *Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt*, München 2006, S. 258-276.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

Messe, ein feierliches Mahl und Tanz, Theater sowie Feuerwerk einzelne, charakteristische Elemente sind.²³¹

Wie bereits nach Karl-Joachim Hölkeskamp zitiert, folgen Prozessionen einer normativ choreografierten Abfolge, die genaue Rangfolgen und Hierarchien innerhalb der eingeschriebenen Prozessionslogik festlegt – so war auch die Kölner Prozession in ihrer Choreographie buchstäblich festgeschrieben und vorab im Programm (und somit auch den formalen Einladungen zur Feier) kommuniziert worden.²³² Der Aufbau der Prozessionsfolge war nach Bedeutung hierarchisch aufsteigend angeordnet. Begleitet von akustischen Signalen in Form von u.a. Pauken und Trommeln, führt die Bürgermiliz den Zug an. Nach einer Lobesrede auf deren bisherige Leistungen, war am Morgen die feierliche Weihung ihrer Banner durch den Pfarrer von St. Kolumba erfolgt – „Die Fahnen zeigen den königl(ich) preuß(ischen) Adler, mit der Umschrift: Mit Gott für König und Vaterland; außerdem sind sie mit kostbaren Schleifen geschmückt, die von hiesigen patriotischen jungen Frauenzimmern dazu gestrickt und verehrt wurden. Nachdem die kirchliche Einsegnung die Pflichten, deren Erinnerung an diese Paniere geknüpft seyn soll, bekräftigt hatte (...)“, hatten sich die Teilnehmenden zum Startpunkt der Prozession am Rathaus begeben.²³³ Hinter der Miliz schritten Kindern als Zeugen des Ereignisses, die „zu desto wirksamerer Ueberlieferung des Andenkens der Begebenheit auf die Zukunft“ inkludiert wurden, um so die Erinnerung auch nachdrücklich an die nächste Generation weiterzugeben.²³⁴ Das Gemälde selbst folgte erst an achter Stelle der Prozessionsordnung – das „Allerheiligste“ der Prozession im symbolischen Zentrum, umgeben von den wichtigsten Partizipierenden innerhalb des Zuges; denn „(t)he center of the procession was the most ornate, the most densely decorated; and it included people whose rank was reflected and enhanced by proximity to the holiest of holies.“²³⁵ Von allen Akteuren deutlich als Höhepunkt der Prozession zu identifizieren, ragte das Bild „von Professionisten getragen, als Gegenstand des allgemeinen Jubels hoch über

²³¹ Vgl. rituelle Grundbausteine bei Stollberg-Rilinger: *Rituale* (wie Anm. 28), S. 94. Zu den die Prozession umfassenden Festelemente vgl. auch den Bericht in der *Kölnischen Zeitung*, Nr. 171, 21.10.1815.

²³² Vgl. die Rangordnung in den gedruckten Einladungen im Bestand des Stadtarchivs (HASTK Best. 400, A22, Nr. 22): „1. Miliz-Trommeln und türkische Musik abwechselnd. / 2. Die Schützen-Compagnie. / 3. Die erste Compagnie des ersten Bataillons der Bürgermiliz. / 4. Ungefähr 50 gutgekleidete Kinder beiderlei Geschlechts. / 5. Harmonie-Musik, Pauken und Trompeten abwechselnd. / 6. Die vier Fahnen der Bürgermiliz. / 7. Die Maler, Künstler und Kunstfreunde von Cöln, an deren Spitze die Herren Hardy und Wallraff (sic). / 8. Das Gemälde selbst. / 9. Von beiden Seiten des Gemäldes marschirt die erste Compagnie des St. Peters-Bataillons. / 10. Hinter dem Gemälde die Civil- und Militair-Behörden in der gewöhnlichen Rang-Ordnung. / 11. Die erste Compagnie des dritten / 12. Die erste Compagnie des vierten Bataillons der Bürgermiliz.“

²³³ *Kölnische Zeitung*, Nr. 171, 21.10.1815.

²³⁴ Vgl. auch Hölkeskamp: *Performative turn* (wie Anm. 28), S. 30: „Darüber hinaus dienen Rituale und Zeremonien vor allem der Weitergabe dieses Bewusstseins über die ‚erinnerungstechnisch‘ sensible Grenzen der Generationen hinweg, mithin der Sicherung der erwähnten kulturellen Identität und Kohärenz in Raum und Zeit und damit der Reproduktion dieser Gesellschaft.“

²³⁵ Ashley, Kathleen: *The Moving Subjects of Processional Performance*, in: Ashley, Kathleen/Hüsken, Wim (Hg.): *Moving Subjects. Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam/Atlanta 2001, S. 7-34, hier S. 18; vgl. Stollberg-Rilinger: *Rituale* (wie Anm. 28), S. 121-122.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

die Menge hervor. Auf eine weite Strecke verkündete schon ein das Bild überschwebender Lorbeerkrantz die mehrsinnige Siegesbedeutung. Aus ihm flossen in Baldachinsform, zwei große Gewandzipfel, endend in Zierquasten, deren eine Herr Jos(eph) von Groote trug als Stellvertreter seines Bruders Everhard, Freiwilligen-Offiziers beim dritten Armeekorps, welcher bei dem Helden Blücher so eifrig dahin wirkte, seiner Vaterstadt dieses Kleinod zu retten. Die andere Quaste wurde von dem Herrn H. J. Engels, vorstellend den empfangenden Theil, als Kirchenvorsteher zu St. Peter, getragen.²³⁶ Erneut war also die Familie Groote unmittelbar und aktiv in die so bedeutende städtische Angelegenheit eingebunden – einerseits vertrat Joseph von Groote seinen abwesenden Bruder, der in Paris weiterhin mit ausstehenden Restitutionen beschäftigt war, andererseits ist der aktiven Teilnahme derer von Groote auch eine weitere symbolische Dimension abzugewinnen: Seit der Heirat Anna Maria de Grootes mit Everhard IV. Jabach 1648 mit den Stiftern des Gemäldes (nunmehr entfernt) verwandtschaftlich verbunden, vertrat Joseph von Groote durch die persönliche Rückführung des einst unrechtmäßig entfernten, auch zu deren ewigen Gedenken gestifteten Monuments in gewisser Weise auch die Interessen der altehrwürdigen Jabachs.²³⁷

Dem Gemälde unmittelbar folgte die städtische Elite mit Militärs und nicht zuletzt Vertretern der lokalen Behörden – unter ihnen auch der Kölner Oberbürgermeister Freiherr von Mylius. Angeführt wurde die Beamtenschaft vom Oberpräsidenten der königlich-preußischen Provinzen am Rhein, Johann August Sack persönlich.²³⁸ Die *Kölnische Zeitung* hatte die Teilnahmen Sacks an den Kölner Feierlichkeiten im Rahmen eines Artikels zur „Zweite(n) Gedächtnisfeier des 18. Oktober“ angekündigt²³⁹ und betont im nachträglichen Festbericht: „Durch diese Gründe [gemeint sind die Fahnenweihe sowie die ‚Rubens-Prozession‘] fanden sich auch Se(ine) Excellenz der Herr geheime Staatsrath, Oberpräsident der königl(ich) preußischen Rheinprovinzen bewogen, sich, begleitet von dem Herrn Gouvernementsrath Koppe, von (Aachen) eigens zu diesem Feste hierher zu verfügen.“²⁴⁰ Während die Position unmittelbar dem ‚Heiligtum‘ folgend in der Regel nur den wichtigsten Akteuren innerhalb der Prozessionshierarchie vorbehalten war, umso einmal mehr deren bedeutungsvollen Status zu visualisieren²⁴¹, zeigt sich die Besonderheit der kölnischen ‚Rubens-Prozession‘ jedoch vielmehr anhand derjenigen Akteuren, die dem Gemälde unmittelbar voran schritten – und deren Bedeutung so durch ihre unmittelbare Nähe zum Prozessionszentrum nicht zu unterschätzen war.

²³⁶ *Kölnische Zeitung*, Nr. 171, 21.10.1815.

²³⁷ Zur Hochzeit siehe Voss: Everhard IV. (wie Anm. 41), S. 24-25.

²³⁸ Vgl. dazu die handschriftlich notierte Rangfolge der Beamten auf der gedruckten Einladung in: HASTK Best. 400 A422, Nr. 22.

²³⁹ *Kölnische Zeitung*, Nr. 170, 18.10.1815.

²⁴⁰ *Kölnische Zeitung*, Nr. 171, 21.10.1815.

²⁴¹ Ashley: *The Moving Subjects* (wie Anm. 234), S. 18.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

Dem bereits angesprochenen Protokoll der den Festzug planenden „Conferenz“ beigefügt ist eine rund 70 Personen umfassende Liste von „Künstlern und Gemäldeliebhabern“, die man zur unmittelbaren Begleitung des Gemäldes nach St. Peter einzuladen gedachte. Von Wallraf und dem über die Grenzen Kölns hinaus bekannten Kunsthandwerker Caspar Bernhard Hardy angeführt, sollten dem Gemälde „Mahler [sic], Bildhauer, Künstler in Eisenarbeit und Gemäldeliebhaber“ sowie Kunsthandwerker und Architekten als Vertreter ihrer jeweiligen Berufsgruppen folgen und so – „ihrem ‚Patron‘ Rubens zu Ehren – an der Spitze eines gesellschaftlichen Ereignisses (stehen).“²⁴² Mit dieser das Gemälde symbolisch heimführenden heterogenen Gruppe aus Kunstschaffenden, -händlern und Sammlern, die sich in diesem Rahmen als Einheit präsentierten, wurde die Rückführung „eines der wichtigsten gesellschaftlichen Ereignisse in der Kölner Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts: Just an der Epochenschwelle von der Franzosen- zur Preußenzeit, lange bevor 1833 gleichzeitig die Sammler (in einer Gemeinschaftsausstellung) und die Künstler (in einem Verein) zusammenfanden, gab der Triumphzug am 18. Oktober 1815 der Kölner Kunstszene eine erste Möglichkeit, sich selbst als solche zu empfinden und öffentlich darzustellen.“²⁴³ Nicht nur das Planungskomitee selbst gehört in seiner Zusammensetzung zur kulturellen und gesellschaftlichen Elite der Stadt: Der an allen Fronten patriotisch engagierte Wallraf war als Sammler und Gelehrter allseits präsent, ebenso der ehemalige Universitätsrektor und Naturwissenschaftler Hardy, der „in seiner Person Handwerk, Kunst und Wissenschaft“ vereinigte²⁴⁴ – wie auch der Wallraf-Schüler De Noël, Stadtarchivar Fuchs und die beiden Maler Katz und Fuchs, die über ihre Tätigkeit als Künstler hinaus auch im Sammeln und Handel von Kunstwerken versiert waren.²⁴⁵ Sie waren alle bekannte Akteure im Netzwerk der Kölner ‚Kunstfreunde‘ und Sammler und nicht selten geschäftlich sowie freundschaftlich mit bekannten Malern wie Beckenkamp oder ‚Gemäldeliebhabern‘, Sammlern und Händlern wie dem Bankier Abraham Johann Anton Schaaffhausen, dem Wein- und Tabakgroßhändler Jakob Johann Nepomuk Lyversberg, dem Verleger der *Kölnischen Zeitung*, Marcus Theodor DuMont oder dem Pastor Gerhard Cunibert Fochem verbunden.²⁴⁶ Dass Wallraf und Hardy im

²⁴² Krischel: Rückkehr (wie Anm. 26), hier S. 95; vgl. ebd. S. 95-106 ausführlich zur Auflistung der einzelnen Akteure.

²⁴³ Ebd., S. 94-95.

²⁴⁴ Ebd., S. 95. Zu Hardy siehe auch McDaniel-Odendall, C.: Die Wachsbossierungen des Caspar Bernhard Hardy (1726-1819), Univers.-Diss., Köln 1990. Zu seinem Verhältnis zu Wallraf siehe auch Deeters: Wege aus der Sklaverei zur Aufklärung (wie Anm. 89), S. 145.

²⁴⁵ Vgl. Kronenberg: Kölner Kunsthandel (wie Anm. 34), S. 126.

²⁴⁶ Vgl. ausführlicher zu den „Gemäldeliebhabern“ Krischel: Rückkehr (wie Anm. 26), S. 100-106. Zu Händlern, Sammlern und Künstlern zwischen französischer und preußischer Zeit auch Müller: Köln (wie Anm. 6), S. 375-406 und Berghausen, Gregor: Wirtschaftliche Verflechtungen der Kölner Sammler zwischen der französischen Besetzung Kölns und dem Vormärz, in: Kier, Hiltrud/Zehnder, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 149-162. Viele der Akteure pflegten ihre sozialen Kontakte zueinander nicht zuletzt auch in der von u. a. Wallraf 1809 gegründeten *Olympischen Gesellschaft*, „die sich der Pflege von Kunst und Literatur, aber auch des Kölner Humors und Dialekts verschrieben hatte. Ihre Mitglieder waren Künstler und Gelehrte oder an Kunst und Wissenschaft Interessierte,

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

Programm stellvertretend für die „Maler, Künstler und Kunstfreunde von Cöln“ namentlich genannt und nachträglich im Festbericht der *Kölnischen Zeitung* als „(jetzige) Chorypheen der vaterländischen Kunst“²⁴⁷ bezeichnet wurden, unterstreicht einmal mehr ihre herausragende Stellung innerhalb der Kölner ‚Kunstszene‘²⁴⁸ – eine Position, die Wallraf darüber hinaus auch die Ehre zuteilwerden ließ, in einer „passenden Rede auf das Andenken seines unsterblichen Schöpfer“²⁴⁹ erneut die lokale Wertschätzung der *Kreuzigung Petri* wie auch deren Bedeutung im Gesamtwerk Rubens zu betonen.²⁵⁰ Die Rede Wallrafs war inhaltlich eng verknüpft mit dem Ort an dem sie im Rahmen der Prozession gehalten wurde – und trug so zur expliziten „Verortung der Handlungssequenz in einem definierten (öffentlichen) Raum der Stadt (...)“ bei.

Prozessionen haben, schon durch das Bewegungsmoment im Voran – bzw. Abschreiten, notwendigerweise stets einen Raumbezug. So wie Position und Handlungen der Akteure innerhalb der Prozession genau choreographiert – respektive räumlich konstituiert – und symbolisch aufgeladen waren, war auch die Prozessionsroute selbst, die Einschreibung der Prozession in die städtische Topographie mit dem gezielten Abschreiten symbolträchtiger Orte ein zentraler Bestandteil der Syntax.²⁵¹ „Der Zug geht vom Stadthaus durch die Bürgerstraße, über den Altenmarkt, Heumarkt, Malzbüchel, Königsstraße, Sternengasse, bei Rubens’ Wohnung vorbei, in die St. Peterskirche, wo die Lokal-Geistlichen und der Kirchen-Vorstand aus den Händen Seiner Exzellenz des Herrn geheimen Staatsrathes und Oberpräsidenten der königl. preuß. Provinzen am Rhein, wenn hochdieselben hier eintreffen werden, oder sonst aus den Händen des Herrn Oberbürgermeisters das Gemälde zurück-

die sich darüber hinaus im Patriotismus für ihre Vaterstadt verbunden fühlten.“; siehe Spiertz: Groote (wie Anm. 122), S. 125-129. Zu einzelnen Sammlerpersönlichkeiten u. a. Mädger, Susanne: Jakob Johann Nepomuk Lyversberg, Kaufmann und Kunstsammler, in: Kier, Hiltrud/Zehnder, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 193-204.

²⁴⁷ *Kölnische Zeitung*, Nr. 171, 21.10. 1815.

²⁴⁸ Zu Wallrafs überregionalem Ruf als Sammler und Literat und seinem Netzwerk vgl. Müller: Wallraf (wie Anm. 89), S. 38-46.

²⁴⁹ *Welt- und Staatsbotb*, Nr. 169, 22.10.1815.

²⁵⁰ „Unter den unzähligen Arbeiten seines Geistes und seiner Hand standen immer zwei Hauptgemälde oben an, deren eine er für den Ort wo er geboren war, das ander für den Ort, wo er nachher lebte und starb, verfertigt hat: seine Abnehmung vom Kreuz, für Antwerpen, und seine Kreuzigung des Apostels Petrus, für Köln. (...) Aber eben besagte zwei Bilder waren es, worauf die Raubfuchse der Franzosen vorzüglich ihre Klauen geschärft hatten.“ Wallrafs Rede ist in Auszügen ebenfalls Teil des Festberichts der *Kölnischen Zeitung*, Nr. 171, 21.10.1815.

²⁵¹ Hölkeskamp: Performative turn (wie Anm. 28), S. 47; Hölkeskamp spricht sich auch für ein vermehrtes Hinwenden der Forschung zum Phänomen Raum aus: „Prinzipiell ist noch einmal deutlich zu betonen, daß Räume nun nicht länger als bloße ‚Container oder Behälter‘ etwa von Traditionen, Gedächtnis, Erinnerung und als ‚tote, passive Bühne‘ und statischer Hintergrund von lebendigen und dynamischen sozialen, politischen und kulturellen Entwicklungs- und Wandlungsprozessen genommen werden dürfen.“ (Ebd., S. 36-37); vgl. auch Stollberg-Rilinger: Rituale (wie Anm. 28), S. 120-121.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

erhält (...)“²⁵² heißt es im Programm zur Prozessionsroute, die mit dem Gemälde abgesprochen werden sollte.

Die *Kreuzigung Petri* war bei ihrer Rückkehr in die Stadt zur Sichtung in das Rathaus, dem „topographischen Zentrum politischer Macht“ gebracht worden. Gerd Schwerhoff hat in seiner Studie zu Öffentlichen Räumen und politischer Kultur am Beispiel Kölns die Multifunktionalität und gewachsene Bedeutung des Kölner Rathauses als „Brennpunkt von politischen Entscheidungen“ und „Mittelpunkt der Gerichtsbarkeit, der Steuer-, Kanzlei- und Verwaltungstätigkeit“ durch zunehmende Vereinigung fast aller Zuständigkeiten das gemeinschaftliche Leben der Freien Stadt im Kölner Rat hervorgehoben.²⁵³ Mit Nähe zum Dom, in dem der frühmorgendliche katholische Gottesdienste abgehalten wurde, bildete das „Stadthaus“ als urbaner und politischer Knotenpunkt des vormals reichsstädtischen Köln somit ein symbolisch wirkungsvoller Startpunkt der Prozession. Rückseitig des Rathauses gelegen zog die Prozession über den Altenmarkt, der generell als „städtischer Fest- und Versammlungsplatz fungierte“ weiter zum Heumarkt, dem wirtschaftlichen Zentrum der Stadt.²⁵⁴ Krischer folgend, war der Markt der frühneuzeitlichen Stadt „ein soziales Theater, auf dem die Bewohner einer Stadt ihren jeweiligen ständischen Status im Alltag inszenierten.“ Die „räumliche Hegemonie“ der rituellen Handlung, das Belegen eines begrenzten (öffentlichen) Raumes durch die Prozession, brachte den städtischen Alltag jedoch zum Erliegen und forderte die Aufmerksamkeit der Stadtgesellschaft: „Zuschauer beobachten bewusst den Ablauf des Rituals, und die daran direkt Mitwirkenden waren sich dieser Beobachtung ebenfalls bewusst und richteten ihr Handeln dementsprechend aus: Sie agierten auf einer Bühne.“²⁵⁵ So zog die Prozession vom Fixpunkt kommunaler Öffentlichkeit, wie auch ihre religiösen Vorläufer – die Große Gottestracht beispielsweise – durch die am dichtesten besiedelten Areale Kölns über spezifische Plätze der Versammlung und des wirtschaftlichen Austausches, die durch ihre Zugänglichkeit breite repräsentativen Wirkung generieren konnte.²⁵⁶ Die ‚Rubens-Prozession‘ stieß, dem Bericht der *Kölnischen Zeitung* zufolge, auf rege Resonanz: „Das Gedränge des Volkes war überall, wo er vorbeikam, ganz außerordentlich, und die Freude, die sich überall äusserte, wahrhaft herzlich und innig. (...) Nachher war (...) allgemeine Beleuchtung und bis spät in die Nacht wogte die Volksmenge hocheifrig durch die Straßen.“²⁵⁷ Dass der

²⁵² HASTK Best. 400, A22, Nr. 22.

²⁵³ Schwerhoff: Öffentliche Räume (wie Anm. 192), S. 118-122.

²⁵⁴ Ebd., S. 120.

²⁵⁵ Krischer: Alte Stadt (wie Anm. 193), S. 130-132.

²⁵⁶ Vgl. Scholten, Uta: Die Stadt als Kulturraum. Prozessionen im Köln des 17. Jahrhunderts, in: Beuckers, Klaus Gereon/Brülls, Holger/Preiß, Achim (Hg.): Kunstgeschichtliche Studien. Hugo Borger zum 70. Geburtstag, Weimar 1995, S. 109-136, hier S. 124f.

²⁵⁷ *Kölnische Zeitung*, Nr. 171, 21.10.1815. Vgl. Krischer: Alte Stadt (wie Anm. 193), S. 137. Dieser weist explizit auf das Problem der Perspektive hin – während sich die Obrigkeit auf eine bestimmte Art inszenierte, muss das nicht im Umkehrschluss bedeuten, dass die Inszenierung bei der breiten Öffentlichkeit auf die gewünschte Resonanz stieß, auch

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

festliche Zug zu Ehren des Malers und seines Werkes schließlich im symbolischen Abschreiten signifikanter städtischer wie memorabler Orte den Weg über die Sternengasse Richtung St. Peter einschlug, ist vor dem Hintergrund der städtischen Rubensverehrung²⁵⁸ kaum verwunderlich. In der Sternengasse 25 hatten nicht nur die Stifter des Gemäldes einst residiert, auch Rubens vermeintliches Geburts- respektive Wohnhaus befand sich in dieser Straße.

Wallraf hatte sich unter französischer Herrschaft intensiv um angemessene Repräsentation der Rubensverehrung im städtischen Raum bemüht. Bereits 1805 unternahm er einen Versuch, nach Vorbild der Pläne für ein Denkmal zu Ehren Johannes Gutenbergs, in einem Aufruf für die Aufstellung eines ‚Rubens-Monuments‘ die Kölner „(...) Herzen für vaterstädtisches Ruhmgefühl zu erweitern.“ Man müsse dem Beispiel der Mainzer folgen, so plädierte er damals, für Ruhm und Ehre, die Rubens der Stadt einbringe, aber eben auch „zur Vergeltung seines uns weggenommenen eigenhändigen Zeugnisses“. ²⁵⁹ In räumlicher Nähe zur Sternengasse, schlug er den St. Cäcilienplatz, wie auch konkrete Ausführungen der Ausgestaltung vor – die Pläne wurden jedoch letztlich nicht umgesetzt.

Zwar ohne architektonisches Denkmal, wurde der Platz vor St. Cäcilien jedoch ab 01. Januar 1813 im Rahmen der französischen Neubenennung der Kölner Straßen zumindest kurzzeitig, nämlich bis Wiedereinführung der alten Namen unter preußischer Führung, zum *Rubensplatz* umbenannt. Erst 1870 und somit 46 Jahre nach Wallrafs Tod beschloss der Rat schließlich die *Rubensstraße* – eine visuell anschauliche Ehrung des Malers in der städtischen Topographie erfolgte so um 1815 nur anhand der von Wallraf initiierten Gedenktafeln und seiner Wohn- und gewissermaßen Wirkungsstätte St. Peter.²⁶⁰

Die Debatte um die korrekte Adresse – gar um das genaue Zimmer – hatte die Kölner Historiographen und Zeitgenossen intensiv beschäftigt. Einerseits verortete man Rubens vermeintliche Geburt im Gronsfeldschen Hof in der Sternengasse Nr. 10. Dort hatte auch die exilierte französische Königin Maria de Medici 1641 – 1642 ihre letzten Lebensmonate verbracht – das Haus war zur damaligen Zeit im Besitz eines Grafen Jost Maximilian von Gronsfeld. Andere Überlieferungen behaupteten, dass Rubens’ Geburtshaus und der Aufenthalts- und Sterbeort der französischen Königin eben jener Jabacher Hof in der Sternengasse 25 gewesen sei, den die Stifter des Gemäldes ab Ende des 16.

wenn die Quellen aus Perspektive der Veranstalter darauf schließen lassen: „Den obrigkeitlichen Veranstaltern (...) war freilich daran gelegen, die bei den Ritualen Anwesenden als interessierte, sogar symbolisch integrierte Öffentlichkeit zu beschreiben, sie also nachträglich und narrativ als die Öffentlichkeit der Rituale zu konstituieren.“ Vgl. auch Repräsentation und Teilhabe bei Fronleichnams-, Bitt- und Reliquienprozessionen im 14./15. Jahrhundert bei Löther, Andrea: Städtische Prozessionen zwischen repräsentativer Öffentlichkeit, Teilhabe und Publikum, in: Melville, Gert/Moos, Peter von (Hg.): Das Öffentliche und Private in der Vormoderne, Weimar u. a. 1998, S. 435-459.

²⁵⁸ Für das 19. Jahrhundert ausführlich in all ihren Formen thematisiert bei Vey: Rubensverehrung (wie Anm. 23).

²⁵⁹ Wallraf zit. nach Vey: Rubensverehrung (wie Anm. 23), S. 100.

²⁶⁰ Vgl. ebd., S. 100-106.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

Jahrhunderts in Besitz genommen hatten. Während sich die Historiographie weiter uneins war, ging Ferdinand Franz Wallraf jedoch vom Gronsfeldschen Hof als Geburtshaus aus²⁶¹ – und er „(...) geht noch weiter, indem er in der Lapidar-Inschrift des Hauses Nr. 10 angibt, daß Rubens in dem nämlichen Zimmer gestorben, in welchem die Königin Maria von Medicis gestorben.“²⁶² Diese narrative Überspitzung der vermeintliche Geburt des Malers in Köln – ein bereits erwähntes, regelmäßig angeführtes Argument seitens der Kölner, um die Bedeutung des Gemäldes für die Stadt zu betonen – und um daraus identitätsstiftendes Potential zu schöpfen, erhielt durch das Anhalten der Prozession und der damit verbundenen Rede Wallrafs vor Ort eine nachdrücklich räumliche Dimension, so berichtet die *Kölnische Zeitung*: „In der Sternengasse, an dem Hause, wo Rubens zuerst das Licht erblickte, (jetzt bewohnt von Herrn Wilh. Peill) hielt der Zug inne. Im Augenblicke, als die hohen Behörden mit den jetzigen Chorypheen der vaterländischen Kunst, unserm unsterblichen (Hardy) und dem so verdienstvollen Herrn Professor Wallraf, die Schwelle dieses Hauses betraten, ertönte aus der gegenüber gelegenen Wohnung des Herrn Kirchenvorstehers J. M. DuMont ein Feirgesang, als Vorbereitung zu einer Rede, durch die darauf der Hr. Prof. Wallraf die Denkwürdigkeit des Ortes erhob.“²⁶³ Wallrafs rhetorische *memoria* auf Rubens rief allen Beteiligten und Zuhörenden einmal mehr die Geschichtsträchtigkeit des Hauses wie auch der Straße vor Augen und die Rolle, die Rubens für das kölnische Selbstverständnis spielte, umso eindrücklicher ins Gedächtnis.

Der Endpunkt der Überführung war mit dem ursprünglichen und nun endgültigen Aufbewahrungsort der *Kreuzigung Petri* in St. Peter bereits vorbestimmt, durch die Bedeutung, die der Kirche im Rahmen des städtischen Rubenskultes zukam, jedoch nicht weniger symbolisch. Sowohl die Grabplatte des Vaters, der im Chor beerdigt worden war, als auch das Taufbecken, über dem Ruben getauft worden war, hatte man in St. Peter über das berühmte Altarbild hinaus als ‚Rubens-Reliquien‘ geschätzt und verehrt²⁶⁴ – und nur die Kirche selbst, so die zeitgenössische Auffassung, konnte den perfekten (sakralen) Kontext bieten, um das Gemälde zur vollen Geltung zu bringen: „Einen allgemein tiefgefühlten, unvergeßlichen Eindruck machte es, wie (die Sonne), den Effekt des Bildes wunderbar erhöhend, hier gleichsam zu beweisen strebte, daß es einzig hier, sowohl physisch als moralisch betrachtet, in seinem wahren Lichte stehe.“²⁶⁵ Auf die finale Übergabe des Objekts und dessen Anbringung auf dem Hochaltar folgte eine Rede des Oberpräsidenten der Rheinprovinz,

²⁶¹ Vgl. die Diskussion bei ebd., S. 97-98.

²⁶² Mering, Friedrich: Die Peterskirche, mit besonderem Bezüge auf das dortige Gemälde von P.P. Rubens, und Cäcilienkirche in Cöln am Rhein, 2. Auflage, Köln 1836, S. 53.

²⁶³ *Kölnische Zeitung*, Nr. 171, 21.10.1815. Zur Geschichte der des Hauses in der Sternengasse Nr. 10, das im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde weiterhin Vey: Rubensverehrung (wie Anm. 23), S. 98.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 102. Zu St. Peter siehe Rahtgens, Hugo/Roth, Hermann: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. Minoritenkirche, S. Pantaleon, S. Peter, S. Severin, Nachdruck von 1929, Düsseldorf 1980; außerdem Firmenich, Heinz: St. Peter und St. Cäcilien in Köln, 4. veränd. Aufl., Neuss 1980.

²⁶⁵ *Kölnische Zeitung*, Nr. 171, 21.10.1815.

4. Zelebrierte Befreiung des ‚befreiten Kulturerbes‘

Johann August Sack. Hatte Wallraf die Prozessionsteilnehmer in seiner Rede auf den besonderen lokalen Bezug der Feierlichkeiten eingeschworen, setzte Sacks Rede den Kölner Festtag wiederum in einen größeren, um nicht zu sagen preußischen, Kontext. Er betonte zunächst die Wichtigkeit des Gedenktages an sich – nicht zuletzt als eine „treffliche, uralte Sitte (...) unter allen Völkern, besonders unter den christlichen und den deutschen Völkern“, denn „so sind alsdann Gedächtnistage die großen Leitsterne, welche uns (...) erfreuen, erheitern, stärken und unserm Glauben, in der Liebe, in der Hoffnung befestigen sollen.“ In Köln kämen an diesem 18. Oktober mehrere Gedenkens würdigen Aspekte zusammen, so Sack. Zum einen sei das natürlich die Befreiung des Rheinlands von den französischen „Fesseln“, die Rückgabe der „uralte(n) Stadt Köln“ an das „deutschen Stammvolke“ und die damit erfolgte Vereinigung „in dem Volke der Preußen, das Gott (...) vorbereitet hatte, um die Unabhängigkeit der Welt so zu retten (...)“. Zum anderen verknüpfte er den sog. „Rettungstag der deutschen Freiheit“ durch den Verweis auf den Erhalt der Kurwürde für die Brandenburgischen Staaten vor 400 Jahren jedoch auch mit der Geschichte und Tradition des Hauses Hohenzollern – und äußert zugleich die Hoffnung, dass sowohl „Alt-Preußen“ wie auch die „jüngsten Brüder, die wir vor fünf Monaten feierlich unter uns aufnahmen“ dieser Geschichte Preußens gemeinsam gedacht werden sollte.²⁶⁶ Wie bei den Feierlichkeiten 1814 galt also auch hier die (preußische) *Befreiung* – als historisches Ereignis enormer Bedeutung eines großen, wiederkehrenden Gedenkens würdig – als wichtiges Motiv und war gleichzeitig durch Beschwören der eigenen, aber nun eben gemeinsamen Vergangenheit der Preußen und Rheinländer signifikant für die Nationalfeste des 19. Jahrhunderts. So ist das Beschwören der Vergangenheit, laut Maurer, besonders in einer noch nicht gegründeten Nation vor allem auch zielgerichtet auf die Zukunft: „Dabei wird dann besonders die Vergangenheit beschworen, die gemeinsame Ursituation, deren öffentliche Kommemoration dazu verhelfen soll, die Zukunft zu gestalten. In gewisser Hinsicht verliert das Nationalfest seine Funktion und Attraktivität genau in dem Moment, in dem die nationale Einheit erreicht ist.“²⁶⁷ Das Fest im Ganzen und die feierliche Prozession im Speziellen, der Rückgriff auf traditionelle Formen, Hierarchisierung, städtische Verortung und das Beschwören einer (nun) gemeinsamen Vergangenheit boten Halt und Sicherheit in einer sich neu strukturierenden Welt: „Das Fest wird zu einem Ersatz, zu einem Neben-Ereignis, das es allen Beteiligten ermöglicht, den unleugbaren Strukturwandel zu verarbeiten, zu verkräften.“²⁶⁸ Für Köln an der Schwelle von französischer zu preußischer Zeit, mit ungewisser Zukunft vor Augen wirkte so die Rückkehr der *Kreuzigung Petri* in ihrer Singularität als Bestätigung des städtischen Selbstbewusstseins. Der „(Triumphzug) hatte etwas Eigenes, Erhabenes und Religiö-

²⁶⁶ *Kölnische Zeitung*, Nr. 171, 21.10.1815.

²⁶⁷ Maurer, Michael: Prolegomena zu einer Theorie des Festes, in: Ders. (Hg.): *Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik*, Köln u. a. 2004, S. 19-54, hier S. 49.

²⁶⁸ Ebd.

5. Schlussbemerkung

ses und übertraf alles, was wir in den letzten zwanzig Jahren in dieser Art gesehen haben“²⁶⁹, betonte der *Welt- und Staatsboth* nachdrücklich die Einzigartigkeit der ‚Rubens-Prozession‘ im Rahmen der Feierlichkeiten zum „Rettungstag der deutschen Freiheit“ – eine Tatsache, die noch rund zwanzig Jahre später durch deren Erinnerung im Rahmen der städtischen ‚Rubens-Feste‘ Wiederhall fand.²⁷⁰

5. Schlussbemerkung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Überführung der *Kreuzigung Petri* dem „Rettungstag der deutschen Freiheit“ in Köln einen außergewöhnlichen Charakter verlieh und damit nicht zuletzt auch die Eigenheiten Kölns und seiner Bürgerschaft widerspiegelte. Für Köln, durch seine enge Verbindung zum Maler des Werkes von herausragender und prestigeträchtiger Bedeutung, wurden Raub und Rückkehr unter französischer respektive preußischer Fremdherrschaft bewusst politisch instrumentalisiert. Als Stiftung einer ihrer Zeit wichtigen Familie der Kölner Bürgerschaft, Werk eines vermeintlichen Sohnes der Stadt und durch dessen berühmte Kunstfertigkeit nicht zuletzt Förderer des städtischen Ansehens (auch mit ökonomischem Faktor), war das Gemälde wie kaum ein anderes Objekt verehrt worden – eine Wertschätzung, die durch die Entnahme aus St. Peter eine weitere, national-patriotische Komponente erhielt und sich in den vermehrten Versuchen der Kölner äußerte, das Gemälde aus dem Louvre zurückzuerhalten. Die Restitutionsdebatten um 1814/15 vollzogen sich besonders in den ehemals besetzten deutschen Gebieten im Rahmen einer wachsenden patriotischen Identifizierung mit den eigenen Kunstwerken – und die *Kreuzigung Petri* kann als Beispiel *par excellence* für diese Entwicklung gewertet werden. Die Kölner, durch Angliederung an Preußen nun wiederum Teil eines größeren staatlichen Gefüges, wurden ganz in Tradition ihres strengen städtischen Selbstbewusstseins selbst aktiv. Akteure wie Eberhard von Groote und Ferdinand Franz Wallraf versuchten nicht nur gegenüber dem nunmehr französischen Feind, sondern auch den preußischen „Rettern“ die städtischen Interessen durchzusetzen respektive zu wahren.

Wie diese Arbeit aufzeigen konnte, nahm der französische Kunstraub und das vermeintlich „befreite Kulturerbe“ für Köln einen einschneidenden Platz im städtischen Gedächtnis ein und fungierte als Bindeglied zwischen französischer und preußischer Herrschaft über die Stadt. Die führenden Kölner Größen verknüpften die geforderten Restitutionen (nicht zuletzt der *Kreuzigung Petri*) mit der preußischen Vormacht im Rheinland respektive in Köln, weil sie beabsichtigten, die verlustig gegangenen Kulturgüter zurück zu erhalten und dazu auf Unterstützung angewiesen waren. Für Preußen wiederum spielten die Restitutionen als integratives Moment eine bedeutende Rolle. Der absolutistische,

²⁶⁹ *Welt- und Staatsboth*, Nr. 169, 22.10.1815.

²⁷⁰ Zu den bisher kaum erforschten „Rubens-Festen“ in Köln siehe Vey: Rubensverehrung (wie Anm. 23), S. 113-117.

5. Schlussbemerkung

in den Augen der Rheinländer reaktionäre Staat, unterschied sich von seinen westlichen Besitzungen in administrativer, rechtlicher und nicht zuletzt auch konfessioneller Hinsicht. Vor dem Hintergrund einer auf verschiedenen Ebenen voranzubringenden Integration der neuen preußischen Territorien dienten die Rückführung und Pflege des lokalen Kulturgutes einem Versuch der emotionalen Bindung an Preußen – und so ist auch die bewusste politische Instrumentalisierung der Rückführung der *Kreuzigung Petri* zu bewerten. Im Rahmen des Gedenkens der Völkerschlacht bei Leipzig organisierte Köln an eben jenem speziellen Datum die Überführung des Gemäldes an seinen ursprünglichen Aufbewahrungsort.

Ein genauer Blick auf die Gestaltung dieser Festlichkeiten hat gezeigt, dass *Befreiung* und *Freiheit* in Bezug auf die Rückführung eben eines jener geraubten Werke nach Köln und deren Inszenierung signifikante Motive waren. Die Franzosen hatten einst mit der vermeintlichen *Befreiung* von Kunstwerken aus ihrem ursprünglichen Kontext argumentiert, um deren unrechtmäßigen Abtransport zu legitimieren. Mit den verschobenen Machtverhältnissen in Europa nach den Befreiungskriegen wurde das von Frankreich befreite Kulturerbe²⁷¹, wie die deutschen Gebiete im Generellen, aus den „Fesseln“ der französischen Übermacht zurückerobert – *befreit*. Der Terminus des ‚befreiten Kulturerbes‘ erhielt somit retrospektiv eine neue, wenngleich ironische Bedeutung.

Die ‚von unten‘ geplante – also durch bürgerliche Initiative dominierte – Prozession erlaubte den Kölnern die Überführung der *Kreuzigung Petri* im Rahmen des „Rettungstages der deutschen Freiheit“ aktiv zu gestalten – hier übernahmen wichtige Akteure der gesellschaftlichen Elite, die in der Kunst- und Kulturszene der Stadt tief verankert und bereits in der Kunstraub- und Restitutionsdebatte involviert gewesen waren, führende und symbolträchtige Rollen. Köln präsentierte sich im Rahmen der Prozession als alte und selbstbewusste, aber auch kunstsinnige und prestigeträchtige Stadt. Die Verortung der ‚Rubensprozession‘ respektive Rubensverehrung in der städtischen Topographie spielte eine bedeutende Rolle, wie ein Blick auf die Prozessionsroute durch das urbane Zentrum zeigen konnte. Laut Gisela Mettele dokumentieren vor allem die städtischen, öffentlichen Feste „den Willen des Kölner Bürgertums, die eigene Gesellschaft jenseits des staatlichen Zugriffs selbst zu gestalten und die Herrschaft über die Stadt in der Hand zu behalten.“²⁷¹

Kennzeichnend für rituelle Praktiken ist nicht zuletzt auch, dass sie an einem Übergang, einer Schwelle von oder zu etwas stehen. Das spiegelt sich durch Abhalten der ‚Rubens-Prozession‘ an der Schwelle von französischer zu preußischer Herrschaft in Zeiten eines erneuten strukturellen Wandels wider – im Versuch der Stadt Köln, sich mit der Rückkehr der Identität stiftenden *Kreuzi-*

²⁷¹ Mettele: Bürgertum (wie Anm. 164), S. 5.

5. Schlussbemerkung

gung Petri als selbstbewusste, bedeutungsvolle Stadt mit Strahlkraft zu inszenieren und gegenüber der preußischen Vormachtstellung zu behaupten. Dieser Anspruch wird durch die Inklusion der „Kunst- und Gemädeliebhaber Cölns“ in die Prozessionsordnung deutlich, die dem Gemälde voranschritten. „Die Selbstdarstellung in einem engen und erfahrungsnahen Raum wie der Stadt oder der Region war für das jeweilige Bürgertum nicht zuletzt deshalb von so großer Bedeutung, weil es hier – und nicht in einer relativ abstrakten ‚Nation‘ – darauf ankam, mit Hilfe politischer Feste soziale Ordnung zu bekräftigen, soziale Grenzen zu markieren, die Zugehörigkeit zur bürgerlichen Gesellschaft oder den Ausschluss aus ihr deutlich werden zu lassen.“, so Hettling und Nolte.²⁷² Die ‚Rubensprozession‘ folgte im Sinne einer klassisch hierarchischen Prozessionsordnung ihrer ganz eigenen, kölnischen Logik und spiegelte das Festhalten an gängigen Kölner Strukturen wider, die sich nicht zwangsläufig mit den Hierarchien der preußischen Beamtenschaft deckten. Das beiderseitige betonte Schwelgen in der Vergangenheit – grausam, durch französische Unterdrückung, glorreich, durch preußische Befreiung – und das (durch Mitglieder der preußischen Beamtenschaft angestoßene) Besinnen auf nun gemeinsame Werte und Ursprünge wiederum, sollten scheinbar die sich rasch verändernde Realität eines sich neu ordnenden Europas und auch Kölns erträglicher gestalten und inklusiv, wie auch exklusiv wirken.

Die Feierlichkeiten orientierten sich mit weiteren integrativen Festelementen wie dem gemeinsamen Mahl, Theater, Tanz und Feuerwerk an den politisch aufgeladenen Nationalfesten sowie anderen, traditionellen Vorläufer. Die ‚Rubens-Prozession‘ selbst wiederum fand in der sakralen Prozession ein Vorbild und schrieb sich so wie der „Rettungstag der deutschen Freiheit“ generell in eine lang zurückreichende Festkultur ein. Im Rahmen der Kölner ‚Rubens-Prozession‘, so stellte diese Arbeit heraus, fand jedoch eine dezidierte Verweltlichung und Politisierung des Festzugs statt, was nicht zuletzt die Singularität des Events ausmachten. Die Heterogenität dieser Arbeit ist dadurch bedingt, dass der französische Kunstraub, die Restitutionsfragen um 1800, erstarkender Patriotismus und auch der Wunsch bzw. die Suche nach Identität, Zugehörigkeit und Abgrenzung in diesem politisierten frühen 19. Jahrhundert im Fest um den „Rettungstag der deutschen Freiheit“ respektive der ‚Rubens-Prozession‘ als spezifischem Element des Festes zusammenlaufen. Eine tiefere Analyse des Festes sowie der Prozession und deren Verankerung in einem breiteren gesellschaftlichen wie auch kulturellen Kontext kann im Umfang dieser Arbeit leider nicht geleistet werden. Der sehr umfassende Bestand an Dokument zum Kölner ‚Rubensfest‘ im Kölner Stadtarchiv ist jedoch kaum erforscht und bietet im Rahmen eines größeren Forschungsprojektes ausreichend Material, sich dem ‚Mythos‘ der Kölner *Kreuzigung Petri* aus unterschiedlichen Perspektiven zu nähern.

²⁷² Hettling/Nolte: Bürgerliche Feste (wie Anm. 198), S. 28-29; vgl. auch ebd., S. 26-27.

5. Schlussbemerkung

Die *Kreuzigung Petri*, so wurde facettenreich betont, hatte besonders im 19. Jahrhundert einen Aufschwung in der Wertschätzung erfahren, der nicht zuletzt auch auf ihre politische Instrumentalisierung zurückzuführen ist. Fern religiöser Botschaften, die dem Bildsujet ursprünglich inhärent waren, wurde das Gemälde unter französischer Herrschaft im Rahmen der Prämisse eines vermeintlich zu befreienden Kulturerbes entwendet, um in der angestrebten Universalsammlung des Louvre, dem museologischen Gesamtwerk Denons, einen Platz als großes Meisterwerk abendländischer Kunst einzunehmen. Auch mit seiner Rückkehr nach Köln und der oben beschriebenen Überführung nach St. Peter fand wiederum im Rahmen einer noch nicht erlangten nationalen Einheit eine weltliche Instrumentalisierung und Politisierung des Andachtsbildes statt. Das Beschwören eines preußischen Kölns und die Versuche einer gezielten Vergemeinschaftung sollte sich letztlich als Trugschluss herausstellen. Die große ‚Rubens-Prozession‘ fand in den, wie schon angedeutet, ebenfalls kaum erforschten ‚Rubensfesten‘ Mitte des 19. Jahrhunderts noch einen Nachhall – die ehemalige Bedeutung des Gemäldes für die Stadt ist jedoch heute kaum noch nachzuempfinden, ist sein aktueller Standort im ursprünglichen Ausstellungskontext in St. Peter doch weitestgehend unbekannt. Dem versucht die Kunst-Station St. Peter auf kultureller Ebene entgegen zu wirken und es bleibt wünschenswert, dass diese Arbeit eine tiefere wissenschaftliche Auseinandersetzung auf historischer Ebene anschließt.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Ungedruckte Quellen

HASStK, Best. 400 (Oberbürgermeister (vor 1883)), A418.

HASStK, Best. 400 (Oberbürgermeister (vor 1883)), A421.

HASStK, Best. 400 (Oberbürgermeister (vor 1883)), A422.

Gedruckte Quellen

Anonym: Ueber den allgemeinen Frieden 1814, in: Europäische Annalen 10 (1814), Nr. 4, S. 73-110.

BAYER, Josef (Hg.): Köln um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts (1770-18130). Geschildert von Zeitgenossen, Köln 1912.

CHENNEVIERES, Henry de: Le Louvre en 1815, in: Revue bleue, 19. Janvier 1889, S. 78-84

CHENNEVIERES, Henry de: Le Louvre en 1815, in: Revue bleue, 26. Janvier 1889, S. 113-118.

DUPUY, Marie-Anne (Hg.): Vivant Denon, directeur des musées sous le consulat et l'Empire: correspondance (1802 - 1815), Bd. I [Correspondance 1802-1811], Paris 1999.

DUPUY, Marie-Anne (Hg.): Vivant Denon, directeur des musées sous le consulat et l'Empire: correspondance (1802 - 1815), Bd. II [Correspondance 1812 - 1815, lettres de Vivant Denon à l'Empereur 1802 - 1815], Paris 1999.

GERSMANN, Gudrun/LANGBRANDTNER, Hans-Werner (Hg.): Im Banne Napoleons: Rheinischer Adel unter französischer Herrschaft. Ein Quellenlesebuch, Essen 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang von: Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden, Heft 1, Stuttgart 1816.

GROOTE, Eberhard von: Tagebuch 1815-1824. Erster Band 1815, in: BECKER-JÄKLI, Barbara (Bearb.): Eberhard von Groote. Tagebuch 1815-1824. Erster Band 1815, Düsseldorf 2015, S. 53-283.

GROOTE, Eberhard von: Die Wegnahme der durch die Franzosen geraubten Kunstschatze in Paris. 1815. Aus dem Tagebuch eines Preuß. Freiwilligen, in: BECKER-JÄKLI, Barbara (Bearb.): Eberhard von Groote. Tagebuch 1815-1824. Erster Band 1815, Düsseldorf 2015, S. 335-361.

GROOTE, Eberhard von: Die Wegnahme der durch die Franzosen geraubten Kunstschatze in Paris. 1815. Aus dem Tagebuch eines Preuß. Freiwilligen, in: Agrippina. Zeitschrift für Poesie, Literatur, Kritik und Kunst 1 (1824), Nr. 24-37.

Kölnische Zeitung. Mit Wirtschafts- und Handelsblatt, Köln, Jg. 1814.

Kölnische Zeitung. Mit Wirtschafts- und Handelsblatt, Köln, Jg. 1815.

REIFFERSCHIEDT, Alexander (Hg.): Eberhard von Groote. Mitteilungen aus seinem Briefwechsel mit G. Fr. Benecke, J. Fr. Böhmer, M. u. S. Boisserée, B. J. Docen, dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm, Gr. von Gneisenau, J. Görres, J. und W. Grimm, H. v. d. Hagen, A. V. Harthau-

Quellen- und Literaturverzeichnis

sen, H. Hoffmann und F., F. I. Mone, Ph. I. von Rehfues, A. W. v. Schlegel, der Prinzessin Wilhelm u. a. aus den Jahren 1815–1859, Bonn 1875.

Rheinischer Merkur, Koblenz, Jg. 1814.

Rheinischer Merkur, Koblenz, Jg. 1815.

WALLRAF, Ferdinand Franz: Getreue nach dem Original fein in Kupfer gestochene Abbildung des prachtvollen von den Franzosen im Jahre 1794 hinweggenommenen Altarblattes unserer St. Peters-Pfarrkirche, die Kreuzigung des Apostels Petrus vorstellend, Köln, 1815, in: GERMANN, Gudrun: Rubens in St. Peter, Köln 2015.

WALLRAF, Ferdinand Franz: Der Senat der Ubier oder der freien Stadt Köln an die Nationalversammlung der Franken, in: RICHARTZ, Johann Heinrich (Hg.): Ausgewählte Schriften von Ferdinand Wallraf. Festgabe zur Einweihungsfeier des Museums Wallraf-Richartz, Köln 1861, S. 171-187.

WALLRAF, Ferdinand Franz: Denkschrift über die Verluste, welche die freie Reichsstadt Köln durch die Franzosen erlitten, in: RICHARTZ, Johann Heinrich (Hg.): Ausgewählte Schriften von Ferdinand Wallraf. Festgabe zur Einweihungsfeier des Museums Wallraf-Richartz, Köln 1861, S. 187-223.

WALLRAF, Ferdinand Franz: Die Kreuzigung des Apostels Petrus. Gemälde von Rubens, in: RICHARTZ, Johann Heinrich (Hg.): Ausgewählte Schriften von Ferdinand Wallraf. Festgabe zur Einweihungsfeier des Museums Wallraf-Richartz, Köln 1861, S. 327- 336.

Welt- und Staatsboth zu Köln, Köln, Jg. 1815.

ZOFF, Otto: Die Briefe des Peter Paul Rubens, Wien 1918.

Literatur

ASHLEY, Kathleen: The Moving Subjects of Processional Performance, in: ASHLEY, Kathleen/HÜSKEN, Wim (Hg.): Moving Subjects. Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance, Amsterdam/Atlanta 2001, S. 7-34.

BECKER-JÄKLI, Barbara (Bearb.): Eberhard von Grootte. Tagebuch 1815-1824. Erster Band 1815, Düsseldorf 2015.

BECKER, Christoph: Das Kölner Sammelwesen im Zeitalter der Aufklärung – ein besonderer Fall, in: KIER, Hiltrud/ZEHNDER, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 141-148.

BERGHAUSEN, Gregor: Wirtschaftliche Verflechtungen der Kölner Sammler zwischen der französischen Besetzung Kölns und dem Vormärz, in: KIER, Hiltrud/ZEHNDER, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 149-162.

BLÖCKER, Susanne: Matthias Joseph De Noël (1782-1849). Sammler und Bewahrer kölnischer Altertümer, in: KIER, Hiltrud/ZEHNDER, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995 - 28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 457-472.

BÖHM, Elga: Matthias Joseph de Noël (1782 - 1849), in: POLL, Bernhard (Hg.): Rheinische Lebensbilder 7, Köln 1977, S. 109-131.

Quellen- und Literaturverzeichnis

- BRAUBACH, Max: Verschleppung und Rückführung rheinischer Kunst- und Literaturdenkmale 1794 bis 1815/1816, in: *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein* 176 (1974), S. 93-152.
- BROSIUS, Christiane/MICHELS, Axel/SCHRODE Paula (Hg.): *Ritual und Ritualdynamik*, Göttingen 2013.
- BROSIUS, Christiane/MICHELS, Axel/SCHRODE: Paula (Hg.): *Ritualforschung heute - Ein Überblick*, in: DIES. (Hg.): *Ritual und Ritualdynamik*, Göttingen 2013, S. 9-24.
- CALJÉ-VAN DEN BERG, Ellen: Vincent van der Vinnes Eindrücke in Köln 1652-1653. Mit Anmerkungen von Fried Mühlberg und Horst Vey, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 35 (1973), S. 281-308.
- DEETERS, Joachim (Hg.): *Die französischen Jahre. Ausstellung aus Anlass des Einmarsches der Revolutionstruppen in Köln am 6. Oktober 1794*, Ausst.-Kat., Köln, Historisches Archiv der Stadt Köln, 6. Oktober-16. Dezember 1994, Köln 1994.
- DEETERS, Joachim: ‚Der Weg aus der Sklaverei zur Aufklärung‘ am Beispiel Ferdinand Franz Wallrafs, in: *Rheinische Vierteljahresblätter* 54 (1990), S. 142-163.
- DEETERS, Joachim: *Der Nachlass Ferdinand Franz Wallraf*. Best. 1105, Köln 1987.
- DEILE, Lars: Feste – Eine Definition, in: MAURER, Michael (Hg.): *Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik*, Köln u. a. 2004, S. 1-17.
- DEVISSCHER, Hans/VLIEGHE, Hans (Hg.): *Rubens*, Ausst.-Kat., Lille, Palais des Beaux-Arts, 06. März-14. Juni 2004, Stuttgart 2004.
- DÜCKER, Burckhard: *Rituale. Formen – Funktionen – Geschichte*, Stuttgart/Weimar 2007.
- DÜDING, Dieter/FRIEDMANN, Peter/MÜNCH, Paul (Hg.): *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, Hamburg 1988.
- DÜDING, Dieter: Das deutsche Nationalfest von 1814. Matrix der deutschen Nationalfeste im 19. Jahrhundert, in: DERS. /FRIEDMANN, Peter/MÜNCH, Paul (Hg.): *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, Hamburg 1988, S. 67-88.
- DUMONT, Franz: Befreiung oder Fremdherrschaft? Zur französischen Besatzungspolitik am Rhein im Zeitalter der Revolution, in: HÜTTENBERGER, Peter/MOLITOR, Hansgeorg (Hg.): *Franzosen und Deutsche am Rhein 1789-1918-1945*, Essen 1989, S. 91-112.
- ECKARDT, Götz: Der napoleonische Kunstraub in den königlichen Schlössern von Berlin und Potsdam, in: KLINGENBURG, Karl-Heinz (Hg.): *Studien zur Berliner Kunstgeschichte*, Leipzig 1986, S. 122-142.
- ENNEN, Leonard: Die Kreuzigung Petri von Peter Paul Rubens, in: *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein* 25 (1873), S. 219-227.
- ENNEN, Leonard: *Über den Geburtsort des Peter Paul Rubens*, Köln 1861.
- ENNEN, Leonard: *Zeitbilder aus der neueren Geschichte der Stadt Köln. Mit besonderer Rücksicht auf Ferdinand Franz Wallraf*, Köln 1857.
- FIRMENICH, Heinz: *St. Peter und St. Cäcilien in Köln*, 4. veränd. Aufl., Neuss 1980.
- FISCHER-LICHTE, Erika: Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe, in: MARTSCHUKAT, Jürgen/PATZOLD, Steffen (Hg.): *Geschichtswissenschaft und ‚Performative turn‘*, Köln u. a. 2003, S. 33-54.
- FREHNER, Matthias (Hg.): *Das Geschäft mit der Raubkunst*, Zürich 1998.

Quellen- und Literaturverzeichnis

- GAETHGENS Thomas: Das Musée Napoleon und seine Bedeutung für die europäische Kunstgeschichte, in: PAAS, Sigrun/MERTENS, Sabine (Hg.): Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung“ an Mainz 1803, Ausst. Kat., Mainz, Landesmuseum, 25. Oktober 2003-14. März 2004, Mainz 2003, S. 178-187.
- GETHMANN-SIEFERT, Annemarie/COLLENBERG, Bernadette: Die Kunstsammlung auf dem Weg ins Museum – Anspruch und Wirkung der Bildersammlung der Brüder Boisserée, in: KIER, Hiltrud/ZEHNDER, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 183-191.
- GRAMACCINI, Norberto: Rubens' Petrus-Martyrium im Exil, in: KIER Hiltrud/ZEHNDER, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 85-90.
- HAAKE, Ludwig: Das Rubensbild „Kreuzigung Petri“ und seine Schicksale, in: Beiträge zur Kölnischen Geschichte, Sprache, Eigenart 1 (1914/1915), H. 6, S. 348-363.
- HANSTEIN, Mariana: Peter Paul Rubens' Kreuzigung Petri. Ein Bild aus der Peterskirche zu Köln, Köln u.a. 1996.
- HÄSSLIN, Johann Jakob (Hg.): Köln. Die Stadt und ihre Bürger, Köln ³1996.
- HECKMANN, Uwe: Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung zwischen 1804 und 1827, München 2003.
- HELLWIG, Karin: Peter Paul Rubens, Reinbek 2012.
- HERRMANN, Alfred: Die Stimmung der Rheinländer gegenüber den Preußen 1814/1815, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 115 (1924), S. 366-394.
- HÖLKESKAMP, Karl-Joachim: „Performative turn“ meets „Spatial turn“. Prozessionen und andere Rituale in der neueren Forschung, in: BOSCHUNG, Dietrich/DERS./SODE, Claudia (Hg.): Raum und Performanz. Rituale in Residenzen von der Antike bis 1815, Stuttgart 2015, S. 15-74.
- HÖLKESKAMP, Karl-Joachim: Raum - Präsenz - Performanz. Prozessionen in politischen Kulturen der Vormoderne. Forschungen und Fortschritte, in: DALLY, Ortwin u.a. (Hg.): Medien der Geschichte in den griechisch-römischen Altertumswissenschaften, Berlin 2013, S. 359-387.
- HÖLKESKAMP, Karl-Joachim: Der Triumph – ‚erinnere Dich, daß Du ein Mensch bist‘, in: STEIN-HÖLKESKAMP, Elke/DERS. (Hg.): Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt, München 2006, S. 258-276.
- HETTLING, Manfred/NOLTE, Paul: Bürgerliche Feste. Symbolische Formen politischen Handels im 19. Jahrhundert, Göttingen 1993.
- HETTLING, Manfred/NOLTE, Paul: Bürgerliche Feste als symbolische Politik im 19. Jahrhundert, in: Dies. (Hg.): Bürgerliche Feste. Symbolische Formen politischen Handels im 19. Jahrhundert, Göttingen 1993, S. 7-36.
- KIER, Hiltrud/ZEHNDER, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995 - 28. Januar 1996, Bd. I und II, Köln 1995.
- KIER, Hiltrud: Das Kölner Museum zwischen Trikolore und Preußenadler, in: DIES./ZEHNDER, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. II, Köln 1995, S. 9-23.

Quellen- und Literaturverzeichnis

- KIMPEL, Harald (Hg.): Triumphzüge. Paraden durch Raum und Zeit, Marburg 2001.
- KIMPEL, Harald/WERCKMEISTER, Johanna: Bewegliche Feste. Vorlauf, in: DIES. (Hg.): Triumphzüge, Paraden durch Raum und Zeit, Marburg 2001, S. 7-10.
- KRISCHEL, Roland: Die Rückkehr des Rubens. Kölns Kunstszene zu Beginn der preußischen Epoche, in: KIER, Hiltrud/ZEHNDER, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 91-112.
- KRISCHEL, Roland: Kölner Maler als Sammler und Händler, in: KIER, Hiltrud/ZEHNDER, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 237-262.
- KRISCHER, André: Rituale und Politische Öffentlichkeit in der Alten Stadt, in: SCHWERHOFF, Gerd: Stadt und Öffentlichkeit in der Frühen Neuzeit, Köln u. a. 2011, S. 125-157.
- KRONENBERG, Mechthild: Zur Entwicklung des Kölner Kunsthandels, in: KIER, Hiltrud/ZEHNDER, Frank Günter (Hg.), Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 121-140.
- KÜPPERS, Peter: Rubens Kreuzigung Petri in der Pfarrkirche St. (Sankt) Peter, Köln, in: Kölner Local-Anzeiger 176 (1911).
- LÖCHER, Kurt: Die Familie Rubens in Köln und Siegen, in: MÜLLER HOFSTEDE, Justus (Hg.): Peter Paul Rubens 1577-1640, Bd. I (Rubens in Italien), Ausst.-Kat., Köln, Wallraf-Richartz Museum, 15. Oktober bis 15. Dezember 1977, Köln 1977, S. 1 -11.
- LÖTHER, Andrea: Prozessionen in spätmittelalterlichen Städten. Politische Partizipation, obrigkeitliche Inszenierung, städtische Einheit, Köln 1999.
- LÖTHER, Andrea: Städtische Prozessionen zwischen repräsentativer Öffentlichkeit, Teilhabe und Publikum, in: MELVILLE, Gert/MOOS, Peter von (Hg.): Das Öffentliche und Private in der Vormoderne, Weimar u. a. 1998, S. 435-459.
- MARTSCHUKAT, Jürgen/PATZOLD, Steffen (Hg.): Geschichtswissenschaft und ‚Performative turn‘, Köln u. a. 2003.
- MAURER, Michael (Hg.): Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik, Köln u. a. 2004.
- MAURER, Michael: Prolegomena zu einer Theorie des Festes, in: Ebd. (Hg.), Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik, Köln u.a. 2004, S. 19-54.
- MÄDGER, Susanne: Jakob Johann Nepomuk Lyversberg, Kaufmann und Kunstsammler, in: KIER, Hiltrud/ZEHNDER, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 193-204.
- MENNEKES, Friedhelm: Ein „Rubens“ für Sankt Peter, in: HANSTEIN, Mariana: Peter Paul Rubens‘ Kreuzigung Petri. Ein Bild aus der Peterskirche zu Köln, Köln u. a. 1996, S. 1-18.
- MCDANIEL-ODENDAL, C.: Die Wachsbossierungen des Caspar Bernhard Hardy (1726–1819), Univers.-Diss., Köln 1990.
- MERING, Friedrich/REISCHERT, Ludwig: Zur Geschichte der Stadt Köln, Bd. 3, Köln 1839.
- MERING, Friedrich: Die Peterskirche, mit besonderm Bezuge auf das dortige Gemälde von P.P. Rubens, und Cäcilienkirche in Cöln am Rhein, 2. Auflage, Köln 1836.

Quellen- und Literaturverzeichnis

- MERLO, Johann Jacob: Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler, Köln 1850.
- METTELE, Gisela: Bürgertum in Köln 1775-1870. Gemeinsinn und freie Association, München 1998.
- MITTERAUER, Michael: Anniversarium und Jubiläum. Zur Entstehung und Entwicklung öffentlicher Gedenktage, in: BRIX, Emil/STEKL, Hannes (Hg.): Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa, Wien u. a. 1997, S. 23-89.
- MÖLICH, Georg: Preußische Kulturpolitik am Rhein nach der „Besitzergreifung“ - eine Skizze, in: KIER, Hiltrud/ZEHNDER, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Bd. I, Köln 1995, S. 163-167.
- MÜLLER, Klaus: Ferdinand Franz Wallraf. Gelehrter, Sammler, Kölner Ehrenbürger (1748-1824), Köln 2017.
- MÜLLER, Klaus: Köln von der französischen zur preußischen Herrschaft. 1794-1815, Köln 2005.
- MÜLLER HOFSTEDDE, Justus (Hg.): Peter Paul Rubens 1577-1640, Bd. I (Rubens in Italien), Ausst.-Kat., Köln, Wallraf-Richartz Museum, 15. Oktober bis 15. Dezember 1977, Köln 1977.
- OST, Hans: Peter Paul Rubens' „Kreuzigung Petri“ in der Peterskirche zu Köln, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 55 (1994), S. 139-158.
- OZOUF, Mona: Festivals and the French Revolution, Cambridge 1988.
- PAAS, Sigrun/MERTENS, Sabine (Hg.): Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung“ an Mainz 1803, Ausst.-Kat., Mainz, Landesmuseum, 25. Oktober 2003-14. März 2004, Mainz 2003.
- PAAS, Sigrun: Vernichtung oder Verehrung? Die Konfiszierung von Kunstwerken in Frankreich zwischen 1789 und 1815, in: DIES./MERTENS, Sabine (Hg.): Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung“ an Mainz 1803, Ausst.-Kat., Mainz, Landesmuseum, 25. Oktober 2003-14. März 2004, Mainz 2003, S. 130-137.
- PAAS, Sigrun: Schlachtfeld Louvre - die Rückforderungen der gegen Frankreich verbündeten Mächte, in: DIES./MERTENS, Sabine (Hg.): Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung“ an Mainz 1803, Ausst.-Kat., Mainz, Landesmuseum, 25. Oktober 2003-14. März 2004, Mainz 2003, S. 328-341.
- PABST, Klaus: Bildungs- und Kulturpolitik der Franzosen im Rheinland zwischen 1794 und 1814, in: HÜTTENBERGER, Peter/MOLITOR, Hansgeorg (Hg.): Franzosen und Deutsche am Rhein 1789-1918-1945, Essen 1989, S. 185-201.
- PABST, Klaus: Ferdinand Franz Wallraf. Opportunist oder Kölner Lokalpatriot, in: Geschichte in Köln 23 (1988), Nr. 1, S. 159-178.
- POMMIER, Edouard: Réflexions sur le problème des restitutions d'œuvres d'art en 1814-1815, in: ROSENBERG, Pierre/DUPUY, Marie-Anne (Hg.): Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon. Ausst.-Kat., Paris, Musée du Louvre, 20. Oktober 1999-17. Januar 2000, Paris 2000, S. 254-257.
- POTIN, Yann: Kunstbeute und Archivraub. Einige Überlegungen zum Napoleonischen Konfiszieren von Kulturgütern in Europa, in: SAVOY, Bénédicte (Hg.): Napoleon und Europa. Traum und Trauma, Ausst.-Kat., Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 17. Dezember 2010 bis 25. April 2011, München 2010, S. 91-99.

Quellen- und Literaturverzeichnis

- RAHTGENS, Hugo/ROTH, Hermann: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. Minoritenkirche, S. Pantaleon, S. Peter, S. Severin, Nachdruck von 1929, Düsseldorf 1980.
- ROSENBERG, Pierre/DUPUY, Marie-Anne (Hg.): Dominique-Vivant Denon. L'oeil de Napoléon. Ausst.-Kat., Paris, Musée du Louvre, 20. Oktober 1999–17. Januar 2000, Paris 2000.
- SAUERLÄNDER, Wilibald: Der katholische Rubens. Heilige und Märtyrer, München 2011.
- SAVOY, Bénédicte: „Unschätzbare Meisterwerke“. Der Preis der Kunst im Musée Napoléon, in: SWOBODA, Gudrun (Hg.): Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums, Bd. II, Köln u. a. 2013, S. 406-419.
- SAVOY, Bénédicte: Kunstraub. Napoleons Konfiszurierungen in Deutschland und die europäischen Folgen. Mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon, Wien 2011.
- SAVOY, Bénédicte (Hg.): Napoleon und Europa. Traum und Trauma, Ausst.-Kat., Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 17. Dezember 2010 bis 25. April 2011, München 2010.
- SAVOY, Bénédicte: Objekte der Begierde. Napoleon und der Europäische Kunst- und Gedächtnisraub, in: DIES. (Hg.): Napoleon und Europa. Traum und Trauma, Ausst.-Kat., Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 17. Dezember 2010 bis 25. April 2011, München 2010, S. 261-274.
- SAVOY, Bénédicte: Erzwungener Kulturtransfer – Die französische Beschlagnahmung von Kunstwerken in Deutschland 1794-1815, in: PAAS, Sigrun/MERTENS, Sabine (Hg.): Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung“ an Mainz 1803, Ausst. Kat., Mainz, Landesmuseum, 25. Oktober 2003-14. März 2004, Mainz 2003, S. 137-145.
- SAVOY, Bénédicte: ‚Le naufrage de toute une époque?‘. Regards allemands sur les restitutions de 1814-1815, in: ROSENBERG, Pierre/DUPUY, Marie-Anne (Hg.): Dominique-Vivant Denon. L'oeil de Napoléon. Ausst.-Kat., Paris, Musée du Louvre, 20. Oktober 1999-17. Januar 2000, Paris 2000, S. 258-267.
- SCHLIMBACH, Guido: „Eines der besten Bilder, die meine Hand geschaffen hat“. Peter Paul Rubens Die Kreuzigung Petri. Zum 200-jährigen Jubiläum der Rückkehr des Gemäldes in die Pfarrkirche Sankt Peter Köln, Köln 2015.
- SCHNEIDER, Ute: Politische Festkultur im 19. Jahrhundert. Die Rheinprovinz von der französischen Zeit bis zum Ende des Ersten Weltkriegs (1806-1918), Essen 1995.
- SCHLÖGL, Rudolf: Interaktion und Herrschaft. Probleme der politischen Kommunikation in der Stadt, in: STOLLBERG-RILINGER, Barbara (Hg.): Was heisst Kulturgeschichte des Politischen?, Berlin 2005, S. 115-128.
- SCHOLTEN, Uta: Die Stadt als Kulturraum. Prozessionen im Köln des 17. Jahrhunderts, in: BEUCKERS, Klaus Gereon/BRÜLLS, Holger/PREIB, Achim (Hg.): Kunstgeschichtliche Studien. Hugo Borger zum 70. Geburtstag, Weimar 1995, S. 109-136.
- SCHWERHOFF, Gerd: Öffentliche Räume und politische Kultur in der frühneuzeitlichen Stadt. Eine Skizze am Beispiel der Reichsstadt Köln, in: SCHLÖGL, Rudolf (Hg.): Interaktion und Herrschaft. Die Politik der frühneuzeitlichen Stadt, Konstanz 2004, S. 113-136.
- SCHÜTZ, Rüdiger: Zur Eingliederung der Rheinlande, in: BAUMGART, Peter (Hg.): Expansion und Integration. Zur Eingliederung neugewonnener Gebiete in den preußischen Staat, Köln u. a. 1984, S. 195-226.
- SHEEHAN, James J.: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung, München 2002.

Quellen- und Literaturverzeichnis

- SIMSON, Otto von (Hg.): Peter Paul Rubens (1577-1640). Humanist, Maler und Diplomat, Mainz 1996.
- SMETS, Wilhelm: Ferdinand Franz Wallraf. Ein panegyrischer Versuch, Köln 1824.
- SPEITKAMP, Winfried: Kulturpolitik unter dem Einfluß der Französischen Revolution. Die Anfänge der modernen Denkmalpflege in Deutschland, in: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte (1989), S. 129-160.
- SPIERTZ, Willi: Eberhard von Grootte. Leben und Werk eines Kölner Sozialpolitikers und Literaturwissenschaftlers (1789-1864), Köln u. a. 2007.
- STOLLBERG-RILINGER, Barbara: Rituale, Frankfurt/Main 2013.
- TEPLITZKY, Thesy: Everhard Jabach. Ein bemerkenswerter Kunstsammler und Kunsthändler der Barockzeit, in: Ebd.: Kölner Porträts vom späten Mittelalter bis zur Romantik. Lebensbilder, Stadtgeschehen, Museumsgeschichte, Köln 2015, S. 99-119.
- THIERHOFF, Bianca: Ferdinand Franz Wallraf (1748-1824). Eine Gemäldesammlung für Köln, Köln 1997.
- THIERHOFF, Bianca: Ferdinand Franz Wallraf – Ein Sammler des ‚pädagogischen Zeitalters‘, in: KIER, Hiltrud/ZEHNDER, Frank Günter (Hg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausst.-Kat., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 28. Oktober 1995-28. Januar 1996, Köln 1995, S. 389-405.
- VEY, Horst: Rubensverehrung in Köln während des 19. Jahrhunderts, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 31 (1969), S. 95-134.
- VEY, Horst: Die Bildnisse Everhard Jabachs, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 29 (1967), S. 157-188.
- VLIEGHE, Hans (Hg.): Saints , Bd. II, London 1973.
- VOLLMER, Bernhard: Die Entführung niederrheinischen Archiv-, Bibliotheks- und Kunstguts durch den französischen Kommissar Maugérard, in: Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein 131 (1937), S. 120-132.
- VOSS, Ursula: Everhard IV. Jabach. Ein Kölner Sammlerfürst des Ancien Régime, Köln 1979.
- WAHL, Rainer: Kunstraub aus Ausdruck von Staatsideologie, in: FREHNER, Matthias (Hg.): Das Geschäft mit der Raubkunst, Zürich 1998, S. 17-24.
- WESCHER, Paul: Kunstraub unter Napoleon, Berlin 1976.