

Felix Thürlemann

Vom Sinn der Ordnung

Die Bildersammlung des Frankfurter Konditormeisters Johann Valentin Prehn (1749-1821)

“Mir war beim ersten Blick darauf, als sähe ich eine große herrliche Bildergalerie durch ein Verkleinerungsglas an.” Mit diesen Worten schildert Johanna Schopenhauer 1816 ihren Eindruck von der Bildersammlung, die der Frankfurter Maler und Restaurator Johann Ludwig Ernst Morgenstern aus Miniaturkopien nach berühmten Werken der Malerei zusammengestellt hatte.¹ Schon ein Jahr zuvor hatte Goethe in seinem Bericht über “Kunst und Alterthum an Rhein und Main” auf eines der Triptychen aufmerksam gemacht und dabei neben den imitativen Fähigkeiten des Malers und Restaurators die besondere Präsentation der Sammlung hervorgehoben: “Herr Morgenstern fährt auch in hohem Alter fort, Gemälde mit bewunderungswürdigem Fleiß und Genauigkeit zu restaurieren. Wie sehr er sich in Geist und Art eines jeden Künstlers zu versetzen weiß, davon zeugen mehrere Kopien, die er im kleinen, nach den vorzüglichsten Meisterwerken, die durch seine Hände gegangen, gefertigt und in einem Schränkchen gleichsam als einem Hausaltar zusammengeordnet.”²

In der Goethezeit scheinen solche Miniaturgalerien eine Frankfurter Spezialität gewesen zu sein. Eine ähnliche Sammlung hatte ein guter Kunde Morgensterns, der Konditormeister Johann Valentin Prehn, der an der Zeil sein Nachbar war, wohl schon etwas früher angelegt.³ Die Kopie nach einem 1807 gemalten Porträt (Abb. 15) zeigt Prehn 68-jährig gegen Ende einer doppelten Karriere als Handwerker und Sammler. Prehn führte als Konditormeister das erste Haus in Frankfurt. Er war berühmt für seine “künstlichen Süßigkeiten”, seine Tafelaufsätze aus Zucker. Diese Spezialität hatte ein so beachtliches Niveau, daß Frankfurt in einem vom *Journal des Luxus und der Moden* des Jahres 1800 angestellten kulinarischen Vergleich mit dem bürgerlichen Ham-

¹ Johanna Schopenhauer, *Ausflucht an den Rhein und dessen nächste Umgebungen im Sommer des ersten friedlichen Jahres [1816]*, Leipzig 1818, 33.

² Johann Wolfgang von Goethe, *Aus einer Reise am Rhein, Main und Neckar in den Jahren 1814 und 1815. Sämtliche Werke*, München 1963, Bd. 29, 64f.

³ Dazu grundlegend: Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Kurt Wettengl, *Katalog zu der Abteilung Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700-1830*, Frankfurt 1988 (im folgenden zitiert als “Katalog Frankfurt 1988”).

burg nicht gänzlich abgeschlagen daherkam. Durch seine besondere Spezialität gelangte Prehn in große Nähe zum Bildhauer. Wie dieser stellte er dreidimensionale figürliche Gebilde her, die jedoch – dies scheint der einzige Unterschied gewesen zu sein – nicht für die beständige interesselose Anschauung, sondern für den schnellen Verzehr bestimmt waren. Prehn selber betonte diese Nähe und stellte als Dilettant Miniaturreliefs aus gefärbtem Wachs her, die er in Panneaus zu dekorativen Ensembles zusammenfügte.⁴

Noch aussagekräftiger ist die Pose, in der sich Johann Valentin Prehn dem Porträtmaler und damit der Nachwelt präsentierte. Das Modellierstäbchen in seiner Rechten zeigt auf das Buch, das vor ihm auf dem Tisch liegt. Dahinter erhebt sich ein Produkt seines Schaffens, ein Putto im antikischen Stil. Durch das Ausblenden der üblichen Produkte seiner handwerklichen Tätigkeit, denen der Konditormeister seinen kommerziellen Erfolg verdankt hat, gibt er sich den Anschein des freischaffenden gelehrten Künstlers, wie ihn die bürgerliche Ästhetik als Idealfigur aufgebaut hatte.

Das Dilettieren als Wachsbildner war für den Konditormeister aber nicht das einzige Mittel, um in seinem Leben die beiden Sphären von Kommerz und Kunst miteinander zu verbinden. Dem gleichen Ziel diente eine Sammlertätigkeit von phantastischen Ausmaßen. Es scheint, daß Prehn fast den gesamten Mehrwert, den er mit seinem blühenden Handwerksbetrieb erwirtschaftete, in zahllose Sammlungsstücke investierte.

Dabei fällt auf, daß der Konditormeister die Objekte nach einem damals bereits veralteten Konzept zusammentrug, dem der Universalsammlung, das neben den *artificialia*, auch *antiquitates* und *naturalia* umfaßte. Johann Valentin Prehn scheint die Prinzipien der vorrevolutionären Sammlertätigkeit in die bürgerliche Epoche hinübergerettet zu haben. Nach den Angaben im Katalog der Auktion, bei der im Herbst 1829 ein Großteil der Sammlung Prehns in alle Winde verstreut wurde, umfaßte diese: 300 großformatige Ölgemälde, ein "Kleines Kabinett" in 8 Schränkchen mit 160 Miniatur- und Gouache-Gemälden, Handzeichnungen, Medaillons in Bronze und Porzellan, Basreliefs in Holz- und Elfenbein, Bronzefiguren, Perlmutterarbeiten und andere Kunstgegenstände. Hinzu kam eine Sammlung von 800 nach Schulen geordneten graphischen Blättern. Davon getrennt wurden 3600 Graphiken mit Veduten aufbewahrt. Im Auktionskatalog aufgeführt, obwohl schließlich nicht zur Versteigerung ausgerufen, ist das "Kleine Gemäldekabinett" mit seinen 750 kleinformatigen Gemälden, das im folgenden besprochen werden soll.⁵

⁴ Ein erhaltenes Beispiel ist abgebildet in Katalog Frankfurt 1988 (Anm. 3) als Abb. 38, 36.

⁵ Anon. [Johann Friedrich Morgenstern], *Verzeichniss der Gemälde, Handzeichnungen, Kupferstiche und Bücher, welche zur Hinterlassenschaft von Herrn*

Zu diesen Objekten, die heute unter dem Begriff "Kunst" zusammengefaßt werden, kamen zahlreiche *antiquitates* und *naturalia*. Zur ersten Kategorie gehörten etwa römische Bodenfunde aus Heddernheim und zwei Kästchen mit 142 Münzen. Die *naturalia* umfaßten ausgestopfte Vögel und Mineralien sowie ethnographische Objekte aus Südamerika. Eine Bibliothek, die vor allem Reisebeschreibungen, naturkundliche und kunstgeschichtliche Nachschlagewerke umfaßte, ergänzte die Objektsammlung. Prehns Frankfurter Stadtwohnung muß in Teilen einer Wunderkammer geglichen haben.

Nur wenige der im Auktionskatalog erwähnten Objekte können heute noch nachgewiesen werden. Dazu gehört ein Gestell mit schmuckstückartig arrangierten geschliffenen Bergkristallen oder südamerikanische Alltagsgegenstände, die zusammen mit einem Streitkolben und einem Lendenschurz über zahlreiche Umwege in das Historische Museum der Stadt Frankfurt gelangten.⁶ Ganz den Charakter eines Wunderkammer-Objektes hat das "Spiel der Natur", das Prehn in einer samtgefütterten Schatulle aufbewahrte. Prehn konnte das Stück von einem Frankfurter Schreiner erwerben. Dieser entdeckte 1793, kurz nachdem Ludwig XVI. von der Pariser Nationalversammlung zum Tode verurteilt und geköpft worden war, in der Maserung eines Nußbaumfurniers die Silhouetten des französischen Königs und seiner Gemahlin Marie Antoinette sowie deren beider Kinder, die von einem Luchskopf mit offenem Rachen bedroht wurden. Darunter war im Holz noch eine Lilie zu erkennen.⁷

Die dreihundert großformatigen Ölgemälde, die bei der Auktion von 1829 ebenfalls verstreut wurden, bedeckten die Wände eines großen Wohnraums wie eine Tapete vollständig. Prehns Bildergalerie wurde von Carl Morgenstern, dem Sohn des Schöpfers der eingangs erwähnten Morgensternschen Miniatursammlung, kurz vor der Versteigerung in einem Aquarell festgehalten (Abb. 16). Der Raum erinnert gleichzeitig an eine fürstliche Gemäldegalerie und an das Verkaufslokal eines Kunsthändlers. Prehns Gemälde sind, zumindest was die Formate betrifft, streng nach dem Pendantprinzip gehängt.

Bei der Pendantschmückung werden gewichtige Einzelstücke auf der Mittelachse der Wand einzeln angebracht und durch ein Bildpaar oder Bildpaare gerahmt, die in Format und Gattung, idealerweise auch in Thema und Komposition einander entsprechen. Die rahmenden Pendant-Paare gehören dabei einer anderen, im Vergleich zu dem die Mittelachse einnehmenden Einzelstück meist untergeordneten Bildgattung an. Das Prinzip der Pendantschmückung wird meist nur in der horizontalen Anordnung der Gemälde auf einer Wand befolgt, selten

Johann Valentin Prehn gehören, und zu Ende nächster Herbstmesse versteigert werden sollen, Frankfurt a.M. 1829.

⁶ Siehe Abb. 53 und 54 in Katalog Frankfurt 1988 (Anm. 3).

⁷ Abb. 54 in Katalog Frankfurt 1988 (Anm. 3), leider ohne Detailaufnahme.

in der Vertikalen oder über mehrere Wände hinweg. Das Prinzip ist hierarchisierbar, d.h. an die Stelle einzelner Gemälde des axialsymmetrischen Systems können Gruppen treten, die in sich wieder axialsymmetrisch geordnet sind. Natürlich können auch Skulpturen, Vasen und andere Objekte – bisweilen in Kombination mit Gemälden – nach dem Pendantprinzip aufgestellt werden.

An der schmalen Rückwand in Prehns Galerie (Abb. 17) ist am leichtesten zu erkennen, wie der Sammler die Pendantsammlung realisierte: In der obersten Reihe nimmt eine nackte Venus in der Tradition Giorgiones als herausragendes Einzelstück die Mitte ein und wird von einem gleichformatigen, aber thematisch nicht ganz reinen Pendant-Paar gerahmt: Rechts ist es eine Frau, die sich vor einem Nachthimmel verzweifelt über einen toten Helden beugt, links hängt die Darstellung einer Festgesellschaft. Alle drei Werke der obersten Reihe scheinen der venezianischen Schule anzugehören und stellen so wenigstens stilistisch eine homogene Gruppe dar.

Neben den dreihundert großen Ölgemälden besaß Prehn am Ende seines Lebens noch etwa 750 kleinformatige Werke, die er ähnlich wie Morgenstern in verschließbaren Gehäusen zusammengefaßt aufbewahrte. Eines von ihnen steht geöffnet auf der Staffelei in der Mitte des Galerieraumes. Anders als Morgenstern wählte Prehn nicht die sakrale Form des Triptychons, sondern die inhaltlich weniger stark markierte des Diptychons. Schließlich besaß Prehn 32 solcher Diptychen. Im Gegensatz zur Sammlung der großformatigen Gemälde sind sie als Einheit erhalten geblieben. Sie können heute, nach einer alten Beschreibung in der ursprünglichen Anordnung rekonstruiert, zusammen mit den Morgensternschen Miniaturkabinetten im Frankfurter Historischen Museum besichtigt werden.

Im Gegensatz zu Johann Ludwig Ernst Morgenstern, der in seinen drei Kabinetten ausschließlich selbstgemalte Kopien zusammenstellte, handelt es sich bei Prehns Miniaturgemälden mehrheitlich um Originale, wenn auch von sehr unterschiedlicher Qualität. Auch in Prehns Diptychen sind die Gemälde nach dem Pendantprinzip angeordnet.

Spätestens seit Beginn des 17. Jahrhunderts ist das Pendantprinzip für die öffentliche Präsentation nicht nur von Gemälden, sondern auch von anderen Sammlungsobjekten, etwa den *Naturalia*, bestimmend.⁸ Selbst da, wo keine architektonisch realisierte Symmetrie vorgegeben war, etwa bei einer Ausstellung von Gemälden im Freien, wurden diese entsprechend dargeboten. Der

⁸ Siehe etwa das Frontispiz des 1677 in Bologna publizierten Katalogs des *Museo Cospiano*, das einen Raum der Sammlung zeigt. (Reproduziert als fig. 103 in: Mario Praz, *An Illustrated History of Interior Decoration*, London 1964.) Ethnographische und naturkundliche Objekte waren hier genauso nach dem Pendantprinzip ausgestellt wie die Gemälde.

Zwang zur Pendantbildung war gerade für die niederen Gattungen, Stilleben und Landschaft, so stark geworden, daß Werke dieser Gattungen von den Malern häufig paarweise produziert wurden. Aufgrund des persönlichen Werkkatalogs des Landschaftsmalers Claude Lorrain, des *Liber veritatis*, weiß man, daß dieser nachweislich Dreiviertel seiner Werke als Paare konzipiert und auch so verkauft hat.⁹ Dabei hat der Maler, salopp ausgedrückt, den Impressionismus erfunden, weil er einer Landschaft im Morgenrot eine im Sonnenuntergang gegenüberzustellen pflegte und die atmosphärische Qualität der jeweiligen Beleuchtung schließlich zu einem Markenzeichen seiner Arbeit machte.

Das Prinzip der Pendantschaltung hat neben anderen Präsentationsformen der *collectanea* in den Untersuchungen zur Geschichte des Sammlerwesens bisher auffallend wenig Beachtung gefunden.¹⁰ Dies ist deshalb überraschend, weil gerade über die Untersuchung der Präsentationsformen Wesentliches über die Deutung der Objekte durch den Sammler erfahren werden kann. Das Zusammenstellen von Objekten, die unterschiedlichen Kontexten entnommen sind, ist ein kreativer Akt. Der Sammler, der diese zu einem größeren Ganzen arrangiert, schafft aus einzelnen sinntragenden Einheiten ein metatextliches Konstrukt, ein *hypersign*, wie es im semiotischen Jargon heißt.

Das vom Sammler neu geschaffene Gefüge kann in zweifacher Hinsicht untersucht werden. Zum einen gibt es Auskunft über das kategoriale Netz, das die Anordnung trägt. Im Falle der Pendantschaltung ist es vor allem die Hierarchie der Bildgattungen, die darin ihre Darstellung, aber auch ihre Bekräftigung findet. Sammlungen machen Ordnungssysteme der Welt sichtbar, Kunstsammlungen im speziellen Ordnungssysteme der Kunst.

Zum anderen ist jede Zusammenstellung bedeutungstragender Objekte zu einem syntaktisch geordneten neuen Gebilde mehr als die Addition der Teile. Die Zusammenstellung etwa zweier Bilder aktualisiert in einem Spiel von Analogien und Differenzen semantische Kategorien, die die Lektüre der betroffenen Werke in ganz bestimmte Richtungen lenkt. Jeder Kunsthistoriker, der im Unterricht mit Doppelprojektion oder in einer Buchpublikation mit Vergleichsabbildungen arbeitet, weiß um die Effizienz dieses Verfahrens. Durch das bloße Zusammenstellen deutet er die Werke, selbst dann, wenn er sie nicht verbal kommentiert.

⁹ Siehe Marcel Röthlisberger, "Les pendants dans l'oeuvre de Claude Lorrain", in: *Gazette des Beaux-Arts* 51 (1958), 215-228.

¹⁰ Eine erste bedeutende Ausnahme stellt die Dissertation von Debora J. Meijers zur Umgestaltung der k. k. Bildergalerie in Wien (1772-1782) dar. Sie ist mittlerweile in einer sorgfältig edierten deutschen Übersetzung zugänglich: Debora J. Meijers, *Kunst als Natur: Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Wien 1995 (= Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 2).

Die beiden genannten Phänomene sollen am Beispiel von zwei Diptychen aus Prehns Sammlung kleiner Gemälde erläutert werden. In der 1. Abteilung (Abb. 17) gelangt das Pendantprinzip auf zwei unterschiedlichen hierarchischen Ebenen zur Anwendung. Es handelt sich um eine diptychonartige Zusammenstellung von zwei relativ großen Bildern, die durch kleine Täfelchen eingefasst werden, die ihrerseits nach dem Pendant-Prinzip angeordnet sind.

Die achtzehn Bilder der 1. Abteilung, von denen nur ein Drittel als Pendantpaare geschaffen wurden, exemplifizieren die Gattungen der religiösen Historie, des Andachtsbildes in Halbfigur, der Genreszene, des höfischen Porträts, des Architektur- und des Landschaftsbildes. In der Mitte sind zwei religiöse Szenen, eine barocke Verkündigung und ein Bozzetto mit der Darstellung der Trinität, um das Scharnier als Mittelachse angeordnet.¹¹ Eines der vorgegebenen Pendantpaare, zwei Reitergruppen, sind in der obersten Reihe symmetrisch auf die beiden Flügel des Diptychons verteilt, wo sie jeweils wieder die Mitte einer Dreiergruppe bilden. Die rechte Reiterszene wird durch zwei Madonnen in Halbfigur, die linke durch zwei Szenen gerahmt, deren Zusammengehörigkeit auf den ersten Blick kaum einsichtig ist: Der historistischen Darstellung des thronenden Kurfürsten von Sachsen, die im alten Katalog der Sammlung merkwürdigerweise Lucas Cranach zugeschrieben wird, steht eine genreartige Totentanzszene gegenüber, in der der Tod einem Geldwechsler auf der Geige vorspielt. Für den Frankfurter Konditormeister mußte diese Paarung Sinn gemacht haben, da ihm unter den 750 Stücken seiner Sammlung kleiner Bildchen etliche Genreszenen oder Herrscherporträts im vergleichbaren Format zur Disposition standen. Durch die Zusammenstellung mit der Totentanzszene wird das Bildnis des Herrschers zu einem Beleg für die Vergänglichkeit der irdischen Macht und vielleicht auch – entsprechend der anderweitig belegten reaktionären politischen Haltung des Sammlers – zu einem Ausdruck der Trauer über das Ende der monarchistischen Ordnung.¹²

Die beiden auf mittlerer Höhe seitlich angebrachten Paare kleiner Bildchen verklammern das zentrale Gemäldepaar zu einem großen Ganzen, während die unterste Reihe wieder wie die oberste geordnet ist: Zwei Paare von Landschaften, einmal mit, einmal ohne Staffagefiguren, rahmen je eine religiöse Darstellung, eine Historie mit der Anbetung der Hirten und ein *Ecce-homo*-Andachtsbild.

¹¹ Zur Identifikation der Werke siehe Katalog Frankfurt 1988 (Anm. 3), 45f.

¹² 1792 fertigte Prehn ein "Ehrenmal" für Franz II. an, der am 14. Juli, dem Jahrestag des Sturms auf die Bastille, in einem demonstrativen Akt der politischen Reaktion in Frankfurt zum Kaiser gekrönt wurde. Siehe Katalog Frankfurt 1988 (Anm. 3), 34.

Eines der interessantesten Diptychen in Prehns Miniaturensammlung ist die 11. Abteilung (Abb. 18), weil es das aus heutiger Sicht bedeutendste Gemälde enthält, genauer gesagt: enthalten hat, das um 1410 von einem ober-rheinischen Meister geschaffene "Paradiesgärtlein", ein Hauptwerk der altdeutschen Malerei. 1922 wurde die kleine Tafel entgegen einer ausdrücklichen testamentarischen Verfügung auf Betreiben des damaligen Direktors des Städel, Georg Swarzenski, als Dauerleihgabe an die von ihm betreute Gemäldesammlung überwiesen. Swarzenski war der Meinung, Gemälde mit einem überzeitlichen Kunstwert sollten "als souveränste, freieste Äußerung des menschlichen Geistes" von den "heimischen Realien" absondert werden und als "selbständiger Sammlungskörper neben die allgemein kulturgeschichtliche Sammlung" treten.¹³ Diese Nobilitierung des "Paradiesgärtleins" als überragendes Kunstwerk wird in der gerade im Gang befindlichen Neuordnung der Sammlungen des Städel ihren Höhepunkt finden. Dem Täfelchen soll dort in einer für das moderne Sammlungswesen charakteristischen Strategie der Isolierung ein eigenes Kabinett vorbehalten sein.

In kunsthistorischer Sicht ist der Kontext, in den Prehn das "Paradiesgärtlein" einfügte, noch immer von Interesse. Er kann als Kommentar über das Gemälde im Augenblick seiner Wiederentdeckung als Kunstwerk verstanden werden und erlaubt es, den besonderen Blick zu rekonstruieren, den der Sammler damals darauf geworfen hat.

Überraschenderweise nimmt das Werk in Prehns Anordnung die Mitte eines Quincunx-Schemas ein, dessen vier Eckpositionen von nackten oder leicht bekleideten mythologischen Figuren besetzt sind: Links oben ist es eine Caritas von Lucas Cranach, rechts oben ein pfeilschießender Amor; unten links und rechts sind als echtes Pendantpaar zwei Quellnymphen im Rokoko-Stil angebracht. Dabei sind einzelne der Figuren in den Randbildern kompositorisch auf Figuren der zentralen Szene bezogen, am deutlichsten die Nymphe unten links, die die in Rot und Weiß gekleidete hl. Cäcilie des "Paradiesgärtleins" wiederaufnimmt, die ihrerseits neben einer Quelle sitzt und dabei das Jesuskind auf ihrem Psalterium klimpern läßt.

Auffallend ist die Betonung des landschaftlichen Elements in acht der elf rahmenden Bildchen. Dadurch erscheint das Mittelbild zusätzlich im Gesamtkontext der Diptychonhälfte verwoben. Was Prehn im "Paradiesgärtlein" gesehen hat, ließe sich demnach etwa so umschreiben: 'Figuren aus alter Zeit, die in eine schöne Landschaft eingebettet sind'. Daß Prehn den Sinn der Darstellung noch nicht erkannt hat, belegt auch der Auktionskatalog seiner Samm-

¹³ Zitiert nach Bettina Erche, "Litanei des Geldes: Das Historische Museum in Frankfurt rekonstruiert sein Spätmittelalter", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. Juni 1996, 42.

lung, wo das Täfelchen – wahrscheinlich mit Berufung auf Notizen des Sammlers selber – wie folgt beschrieben ist: „Aelteste deutsche Kunst. Eine Legende mit acht Figuren in einem reich mit Blumen gezierten Garten dargestellt“. Einzig die Präsenz der büßenden Magdalena auf einem Bildchen am linken Rande könnte darauf hindeuten, daß Prehn in einzelnen der acht Figuren möglicherweise doch schon Heilige gesehen hat.

Vor allem aber überrascht das Pendant auf der rechten Hälfte, mit dem das „Paradiesgärtlein“ als eigentliche Vergleichsgröße zusammen betrachtet werden muß. Es handelt sich um die farbige Umsetzung eines Stiches nach einem Entwurf von Pieter Brueghel. Er zeigt einen eingeschlafenen Händler, dem eine Schar von Affen die Waren entwendet hat, um Unfug damit zu treiben (Abb. 19).

Man kann vermuten, daß Prehn die beiden Kompositionen in einem Verhältnis der Inversion zueinander gesehen hat. Ausgangspunkt für die Zusammenstellung könnte die Tatsache gewesen sein, daß auch das „Paradiesgärtlein“ eines der Tiere zeigt, die Brueghels Blatt dominieren. Ein Affe sitzt links von der Gruppe der männlichen Heiligen gefesselt zu Füßen eines geschnittenen Weidenbaums. Das Verhältnis von Mensch und Tier ist in den von Prehn zusammengestellten beiden Werken jeweils umgekehrt: Im „Paradiesgärtlein“ ist ein gefesselter Affe von einer Vielzahl menschlicher Figuren umgeben, in Brueghels Stich ist ein im Schlaf immobilisierter Mensch Opfer einer Horde von Affen.

Während das „Paradiesgärtlein“ der Vorstellung des *hortus conclusus* entsprechend als in sich geschlossener Ort der geistigen Sammlung erscheint, ist der von Brueghel dargestellte Waldrand Schauplatz eines volkstümlich-derben, chaotischen Treibens. Kompositionsprinzip und Thema des Stiches sind *Zerstreuung* und *Zerstören*, Gegenbegriffe von *Sammlung* und *Sammeln*. Man kann nicht umhin, in dem vom Schlaf übermannten Krämer, der die disparatesten Gegenstände – Schmuckstücke, Steckenpferde, Spiegel, Rosenkränze, Handschuhe, Brillen, Maultrommeln und Trommeln – zusammengetragen hat, eine Negativfigur des Sammlers zu sehen. Dieser wäre dargestellt, wie er in einem Augenblick mangelnder Kontrolle Opfer von Kräften wird, die sein Werk der Akkumulation mutwillig zerstören.

Der Konditormeister und Sammler Prehn hätte, wenn man diese Deutung akzeptieren will, in seine eigene Bildersammlung eine emblematische Szene integriert, die den Stellenwert einer negativen Selbstdarstellung besitzt. Brueghels graphisches Divertissement „Der schlafende Händler als Opfer von Affen“ könnte so auch „Alptraum des Sammlers“ heißen. Der Kupferstich wäre Ausdruck der Angst vor der Gefahr, die jeden Sammler bedroht: der möglichen Zerstörung seines Lebenswerks im Akt der Zerstreuung.

Resumée

Der Zuckerbäcker Johann Valentin Prehn, der um 1800 in Frankfurt vor allem mit seinen Tafelaufsätzen Erfolg hatte, dilettierte mit kleinen Wachsskulpturen auch im Gebiet der "reinen" Kunst. Vor allem aber versuchte er, mit einer manischen Sammlertätigkeit seine Stellung als Handwerker zu nobilitieren. Mit seiner Sammlung, die neben Kunstwerken im heutigen Sinne auch naturkundliche und ethnographische Objekte umfaßte, hatte Prehn den alten Typus der Universalsammlung ins bürgerliche Zeitalter hinübergerettet. Von ihr hat sich im Frankfurter Historischen Museum nur ein Teil erhalten: die Sammlung kleiner Gemälde, die Prehn in 32 "Abteilungen", diptychonartigen Gehäusen, verwahrte.

Wie die musealen Bildersammlungen der Zeit und wie Prehns eigene Galerie großformatiger Gemälde war seine Sammlung von kleinen Bildern nach dem Prinzip der Pendantschmückung geordnet. Prehns Miniaturensammlung wird zum Anlaß genommen, das *Pendantsystem*, das bislang wie die übrigen Präsentationsformen der Sammlungsgüter in den Studien zur Sammlungsgeschichte überraschend wenig Aufmerksamkeit gefunden hat, unter zwei Aspekten zu untersuchen: als Mittel zur Rekonstruktion der einer Sammlung zugrundeliegenden kategorialen Ordnung und als Mittel zur Deutung der jeweiligen, zu Paaren zusammengestellten Gemälde.

Der zweite Aspekt wird am Beispiel der "11. Abteilung" genauer untersucht. Sie enthält das aus moderner kunsthistorischer Sicht bedeutendste Werk, das um 1410 von einem oberrheinischen Meister geschaffene "Paradiesgärtlein" (heute als Dauerleihgabe im Städel). Prehn hat das Beispiel "ältester deutscher Kunst" überraschenderweise mit einer farbigen Umsetzung eines Sticks von Brueghel, der einen von Affen ausgeplünderten schlafenden Händler zeigt, zu einem Pendantpaar vereinigt. Brueghels Komposition, die zum "Paradiesgärtlein" in einem Umkehrverhältnis steht, kann als eine "unbewußte" Selbstdarstellung betrachtet werden. Sie thematisiert, in die Sammlung selber integriert, die Gegenbewegung zum Prozeß des Sammelns: die *Zerstreuung*, die als beständige Gefahr das Lebenswerk eines jeden Sammlers bedroht.

Literatur

- Anon. [Johann Friedrich Morgenstern], *Verzeichniss der Gemälde, Handzeichnungen, Kupferstiche und Bücher, welche zur Hinterlassenschaft von Herrn Johann Valentin Prehn gehören, und zu Ende nächster Herbstmesse versteigert werden sollen*, Frankfurt a.M. 1829.
- Erche, Bettina, "Litanei des Geldes: Das Historische Museum in Frankfurt rekonstruiert sein Spätmittelalter", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. Juni 1996, 42.

- von Goethe, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke*, München 1963.
- Meijers, Debora J., *Kunst als Natur: Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Wien 1995 (= Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 2).
- Praz, Mario, *An Illustrated History of Interior Decoration*, London 1964.
- Röthlisberger, Marcel, "Les pendants dans l'oeuvre de Claude Lorrain", in: *Gazette des Beaux-Arts* 51 (1958), 215-228.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, Wettengl, Kurt, *Katalog zu der Abteilung Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700-1830*, Frankfurt 1988.
- Schopenhauer, Johanna, *Ausflucht an den Rhein und dessen nächste Umgebungen im Sommer des ersten friedlichen Jahres [1816]*, Leipzig 1818.