

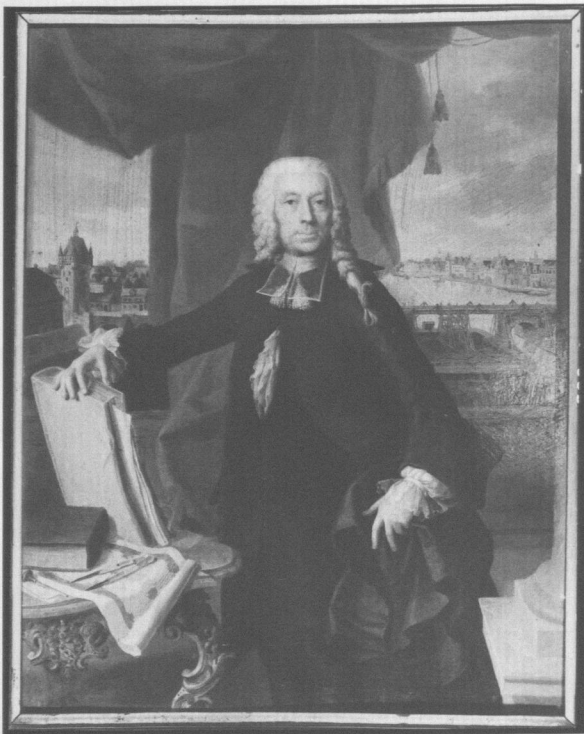


Abb. 4: Johann Georg Dathan, Johann Friedrich Armand von Uffenbach, um 1745. Göttingen, Kunstsammlung der Universität.

„Künstlern und Kunstliebhabern wohlbekannt!“

Albrecht Dürer und seine Sammler

Die Göttinger Dürer-Sammlung

„Wenn unstreitig die wissenschaftliche Bildung den Hauptgegenstand an unseren Universitäten ihrer Bestimmung nach ausmachen muß: so ist es dennoch nicht gleichgültig für sie, ob nicht auch für die Bildung des Geschmacks, die Angewöhnung des Auges und des Sinnes für das Gute und Schöne, irgendeine nützliche Anlage vorhanden sey. Unser Zeit-Alter verlangt neben dem Brot-Studium auch einige Kultur. (...) Über unsere Universität hat ein guter Genius gewaltet, daß sich nach und nach verschiedene vortheilhafte Umstände ergeben haben, die sie mit einem Apparat für die Kunde der schönen Künste bereichern.“¹ Mit diesen Worten erläuterte im Jahre 1796 der Altertumswissenschaftler und damalige Direktor der Göttinger Universitätsbibliothek, Christian Gottlob Heyne (1729–1812), den Nutzen und die Bedeutung der noch jungen Kunstsammlung. Im Jahre 1784 hatte man den drei Jahre zuvor als Zeichenlehrer berufenen Johann Dominicus Fiorillo (1748–1821) zu ihrem Verwalter bestellt.² Dieser war über die bloßen administrativen Aufgaben hinaus von 1791 an zunehmend auch als akademischer Lehrer tätig, woraufhin er 1799 durch Heynes Vermittlung zum Extraordinarius ernannt wurde.³ Zu dieser Zeit stand ihm für die Lehre eine Sammlung von Gemälden aus dem Nachlaß des Johann Wilhelm Zschorn zur Verfügung, die 1796 nach Göttingen gelangt war⁴, daneben aber vor allem eine reichhaltige Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen aus dem Legat des Frankfurter Patriziers Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687–1769; Abb. 4).⁵ Dieser hatte der gerade gegründeten Universität 1736 seine Sammlungen versprochen, im Tausch gegen einen hannoverschen Militärtitel, mit dessen Hilfe er sich den lästigen Ehrenämtern zu entziehen trachtete, die wahrzunehmen er als Patrizier die Pflicht hatte. Als höherer, wenn auch inaktiver Offizier in fremden Diensten war Uffenbach von der Wahrnehmung derartiger Ämter ausgeschlossen.⁶ Seine Absicht wurde rasch in aller Form vertraglich fixiert, und man verlieh Uffenbach den ‚Charakter‘ eines Königlich Großbritannischen Churfürstlich Braunschweigisch Lüneburgischen Artillerie- und Ingenieur-Obristlieutenants. Was auf diese Weise für die Georgia Augusta erworben wurde, beschrieb der Chronist der Universität, Johann Stephan Pütter, 1765 als „eine ansehnliche Sammlung von etlichen tausend Bänden hauptsächlich zur Civil und Kriegsbaukunst

- 1 Christian Gottlob Heyne, in: Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen, 40. Stück, 10. 3. 1796, S. 401.
- 2 A. Hölter, in: Kat. Hildesheim 1993, S. 19.
- 3 A. Hölter, in: Kat. Hildesheim 1993, S. 20.
- 4 Vgl. G. Unverfehrt, in: Kat. Göttingen 1987, S. 9ff.
- 5 Zu J.A.F. von Uffenbach vgl. den Beitrag von Dietrich Meyerhöfer auf S. 396.
- 6 Unverfehrt, in: Kat. Hildesheim 1993, S. 8f.; Schmidt 1960, Stw.: Uffenbach.

gehöriger mathematischen, physischen und Kunst-Bücher, auch Orts- und Städte-Beschreibungen, ingleichen ikonographischer und Kupferwerke, von Kupferstücken und Handzeichnungen, nebst einem ungemein beträchtlichen Vorrath von mathematischen und physischen Instrumenten und Modellen.“⁷ Ein Jahr nach Uffenbachs Tod gelangte sein Legat 1770 in die Göttinger Universitätsbibliothek, wo es der Aufsicht Heynes unterstellt wurde. Als dann Fiorillo zum Aufseher über die „Kupferstich-Sammlung“ ernannt war, unternahm er es nicht nur, die etwa 10.000 Zeichnungen, Aquarelle, Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte sorgfältig zu katalogisieren (Abb. 5), er nutzte sie auch für seine Lehrveranstaltungen. Ein Bericht des späteren Professors für Pädagogik Karl von Raumer, der 1801 bis 03 in Göttingen studierte, legt davon beredt Zeugnis ab:

„Sehr lehrreich war eine Vorlesung Fiorillos über Geschichte der Kunst, wiewohl der Mann nicht richtig deutsch sprach. (...) Er charakterisierte die verschiedenen Malerschulen und die bedeutendsten Künstler jeder Schule, bemerkte dann, wo sich die wichtigsten Gemälde jedes Meisters befänden und zeigte uns die meisten angeführten in Kupferstichen.“⁸

Diese Lehrveranstaltungen Fiorillos waren von wesentlicher Bedeutung für die Entwicklung der Kunstanschauung der Romantik. In den Jahren 1792/93 wurden sie nämlich auch von den in Göttingen studierenden Frühromantikern Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder besucht, die bei Fiorillo einen bleibenden Eindruck hinterließen.⁹ Noch Jahre später erinnerte sich der Lehrer der beiden Freunde und ihres Studiengefährten Baron von Burgsdorff: „Ich hatte das mir unvergessliche Vergnügen, diesen drei jungen Männern ein Privatissimum über Kunstgeschichte, Theorie der Malerey u.s.w. vorzutragen. Tieck hatte einen scharfen durchdringenden Blick, der auf der Stelle alles faßte; er zeichnete sich nur wenig auf. Wackenröder (sic!) hingegen konnte nicht genug zu Papier bringen und kam auch außer den Stunden in mein Haus, um die Kupferstiche, Bücher und andere kostbare Werke zu besehen und sich noch manches zu notieren.“¹⁰ Der Dürer-Sammlung kam dabei sicherlich eine besondere Bedeutung zu, und es steht zu vermuten, daß nicht zuletzt Fiorillos Ideen dem Kunstenthusiasmus der Romantiker zugrunde liegen. So schreibt Fiorillo, Vasari referierend, daß, hätte Dürer, „dieser außerordentliche Künstler, Toskana zum Vaterland gehabt und eine Zeitlang in Rom gelebt und die echte Schönheit und das Idealische kennengelernt, so wäre er der größte Maler Italiens geworden, so wie er unter den deutschen Malern an der Spitze steht“.¹¹ Die emphatische Kunstreligion der Romantiker, für die Dürer gleichsam das Goldene Zeitalter der deutschen Kunst personifizierte, steigerte diesen Gedanken dann zu dem metaphorischen Bild, das Dürer und den „göttlichen Raphael“ Hand in Hand nebeneinander stellte.¹²

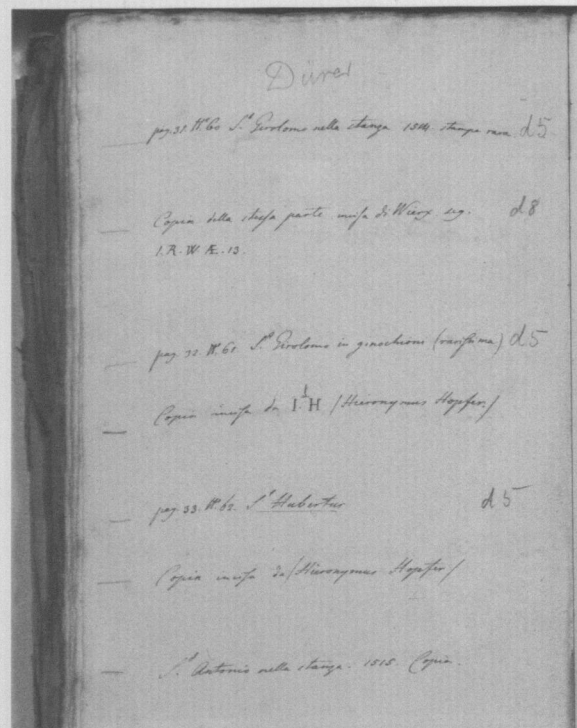


Abb. 5: Auzug aus Fiorillos Inventar.

7 Johann Stephan Pütter 1765, zit. n. Arndt 1986, S. 33.

8 Raumer 1854, S. 74. Zit. n. Kat. Hildesheim 1993, S. 27.

9 Zur Bedeutung Fiorillos als Ideengeber der deutschen Frühromantik vgl. Kat. Hildesheim 1993, darin besonders die Beiträge von S. Vietta und A. Hölter, S. 12ff. Darüberhinaus fand im November 1994 ein Kolloquium über Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen statt, dessen von Antje Middeldorf herausgegebene Kongreßakten demnächst erscheinen.

10 Fiorillo 1815–20, Bd. 4, S. 83.

11 Fiorillo 1815–20, Bd. 2, S. 354f.

12 Wackenroder 1797, S. 107.

Nach Fiorillos Tod im Jahre 1821 blieb die Stelle des Kustos der Kunstsammlung bis 1825 unbesetzt. In diesem Jahr übernahm Carl Otfried Müller die Aufsicht, trat sie aber 1829 ‚gern‘ an Carl Oesterley ab, der Fiorillo als Universitätszeichenlehrer und Dozent für Kunstgeschichte nachgefolgt war.¹³

Fiorillo muß als Lehrer so genial wie als Verwalter der Sammlung chaotisch gewesen sein. Als Beleg dafür läßt sich ein Bericht von Fiorillos Amtsnachfolger Carl Oesterley anführen, der am 18. Oktober 1829 an das königliche Universitäts-Curatorium berichtet, daß über die Kupferstichsammlung ein neunbändiges Verzeichnis in italienischer Sprache vorläge, nach welchem er die Sammlung jedoch erst ordnen mußte. „Diese Arbeit war dadurch gar sehr erschwert, weil, nach dem Tode des Professor Fiorillo, in dessen Hause sich ein großer Theil der Sammlung befand, die Blätter in der größten Verwirrung an die Bibliothek abgeliefert und so liegen geblieben waren, daher es denn auch nicht möglich war, nach dem Catalog irgendeinen Kupferstich zu finden. Man war sehr besorgt, daß viele Kupferstiche fehlen möchten, indem die einzelnen Blätter, ohne mit einem Stempel versehen zu seyn, früher nicht von jenen unterschieden werden konnten, welche dem Professor Fiorillo angehörten“. Es steht hingegen zu vermuten, daß die Kunstsammlung im Zuge dieser Aktion einigen Zuwachs aus Fiorillos privater Sammlung erfuhr. Alle dort abgeholten Blätter wurden nämlich in der Bibliothek mit einem Besitzstempel versehen, den allein 19 Dürer-Blätter tragen, die Fiorillo nicht in seinem ansonsten gründlich geführten Katalog verzeichnet. Noch 1855 äußert sich der Philosoph Rudolf Hermann Lotze, der seit 1848 gemeinsam mit Oesterley die Aufsicht über die Sammlung führte, kritisch über ‚den üblen Zustand, in welchem sich schon von der ersten Anlage der Sammlung her viele zum Theil sehr wertvolle Blätter wegen unzureichender Größe der Mappen, höckerigen Cartons und anderer Mängel befanden‘.¹⁴

Oesterley fährt im Bericht von 1829 fort: „Der vorhandene Catalog von Professor Fiorillo ist bloß über diejenigen Kupferstiche angefertigt, welche als lose Blätter aufbewahrt sind, welche sich durchaus nicht unmittelbar auf ein, auf der Bibliothek aufbewahrtes Werk, als Exempla beziehen, also ganz für sich als einzelne Kunstwerke betrachtet werden. Den bei weitem größten Theil dieser losen Kupferstiche bildet die sogenannte Uffenbachsche Sammlung. Sie enthält die wichtigsten Kupferstiche und Holzschnitte, welche seit 1450 bis 1750 herausgekommen sind; besonders reich und einzig in ihrer Art ist die Sammlung von Originalstichen der älteren Deutschen, wie auch der älteren italienischen Meister. Namentlich ist eine reich angefüllte Mappe bloß von eigenen Werken des Albrecht Dürer, desgleichen von Lucas Cranach, Lucas von Leiden, Martin Schoen, Beham, Aldegrever etc. vorhanden.“¹⁵ Offensichtlich hatte Uffenbach also gerade den Werken Albrecht Dürers und seiner Zeitgenossen ein besonde-

¹³ Vgl. Unverfehrt 1981, S. 77.

¹⁴ Vgl. van Kempen 1951, S. 13.

¹⁵ Zit. n. einem handschr. Bericht im Besitz der Kunstsammlung der Universität.

res Interesse entgegengebracht, das sich jedoch nicht aus einer diffusen Sehnsucht nach der deutschen Vergangenheit nährte, sondern in der Bewunderung für Dürers meisterliche graphische Technik gründete. In einem Brief an den Leipziger Johann Friedrich Christ (1700–1756), in dem er sich über die Beschaffenheit seiner Sammlung äußert, schreibt er, daß „solche von der begierde den anfang, den wachsthum und die blüte der Kupferstecher kunst zu folgen und darlegen zu können entstanden“ ist.¹⁶ Dieses besondere Interesse Uffenbachs wird auch durch die Tatsache belegt, daß er eine „Uhrsprüngliche Historie der gesamten Bildkunst auf papier“ verfaßte.¹⁷ Deutlich spricht aus diesem Manuskript die besondere Bewunderung, die Uffenbach für Dürer hegte. So schreibt er über die Kunst des Holzschnitts, daß „solche nicht herrlicher zu blühen angefangen [hat], als durch die belobte Hand unseres teutschen appellis Albert Dürern, da Er 1498. seine offenbahrung Johannis, die er 1511. zum 2ten mahl gedruckt, nebst vielen andern Kunststücken herausgegeben“.¹⁸ In einem folgenden Kapitel kommt er auf den Kupferstich zu sprechen und betont auch hier die besondere Leistung Dürers: „Gleich wie aber dieße edele Kunst anfänglich nur von wenigen getrieben worden, so hat es doch nicht lange gewährt biß dergleichen Arbeiten sohier in allen theilen Europens aufgestanden und sie in mehrere Vollkommenheit gebracht haben worunter unserem Albert Dürer jedesmahlen der Preiß und der Vorzug ohnstreitig geblieben.“¹⁹

Uffenbachs Geschichte der Bildkunst auf Papier lag selbstverständlich die eigene Sammlung zugrunde, die er seinen Erfordernissen folgend geordnet hatte. Die Blätter lagen „alle nach denen meistern, und zwar in alphabetischer Ordnung“²⁰, wovon auch der in Form einer Strichliste geführte Katalog Zeugnis ablegt (Abb. 6). Zudem hatte er seine Kenntnis der Materie auf zahlreichen Reisen erweitert, über die uns seine eifrig geführten Reisetagebücher unterrichten. Sie geben zugleich auch tieferen Einblick in seine Art zu sammeln und belegen, was die Göttinger Dürer-Blätter nur vermuten lassen: Der Druckzustand und die tadellose Erhaltung eines Blattes waren Uffenbach nicht über die Maßen wichtig. So beschreibt er 1728 in seinem Tagebuch einer Spatzierfarth durch die Hessische in die Braunschweig-Lüneburgischen Lande einen Besuch bei dem „Leibmedicus und Rath Burkhard“. Dieser besaß unter anderem eine Sammlung von graphischen Blättern, bei deren Zusammenstellung er zu Uffenbachs ausdrücklicher Verwunderung „so eigen und eckel ist, daß ja keines eine Falte jemals muß gehabt haben oder sonsten muß beflecket und mißhandelt seyn“.²¹

Beim Abfassen seiner Historie der Bildkunst auf Papier stützte Uffenbach sich jedoch nicht allein auf eigene Erfahrungen, sondern nutzte auch die ihm zur Verfügung stehende Literatur zum Thema. Seine ebenfalls in Göttingen als geschlossener Bestand bewahrte Bibliothek legt davon beredt Zeugnis ab.²²

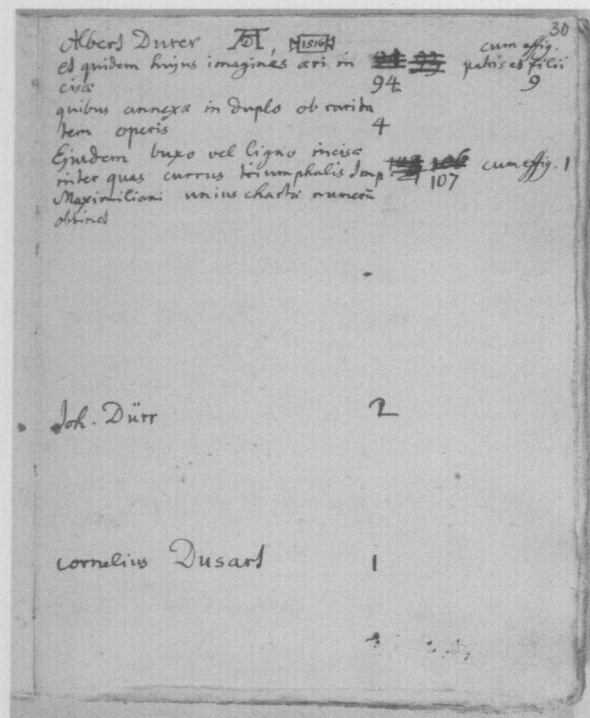


Abb. 6: Auszug aus Uffenbachs Inventar.

16 SUB Göttingen, Cod. Ms. Uff., Bd. 20, Bd. 2, fol. 285ff. Auf diesen für die sammlerische Intention Uffenbachs besonders interessanten Brief an J. F. Christ machte mich Dietrich Meyerhöfer aufmerksam.

17 Von diesem Text existiert ein Konzept in Cod. Ms. Uff. 20, Bd. 2, fol. 255–83v. Eine ausgearbeitete Fassung, die Uffenbach 1732 in Form dreier Vorträge vor seiner Frankfurter Wissenschaftlichen Gesellschaft vorgestellt hatte, findet sich in Cod. Ms. Uff. 13, Bd. 4, S. 504ff. Vgl. S. 396ff.

18 SUB Göttingen, Cod. Ms. Uff. 13, Bd. 4, S. 513.

19 SUB Göttingen, Cod. Ms. Uff. 13, Bd. 4, S. 570.

20 Vgl. SUB Göttingen, Cod. Ms. Uff. 20, Bd. 2, fol. 286v. Vgl. Anm. 16.

21 Uffenbach 1728, S. 33.

22 SUB Göttingen, Signatur Bibl. Uff.

Besondere Bedeutung kam dabei einem Werk zu, das, um die Mitte des 17. Jahrhunderts geschrieben, 1666 zu Paris gedruckt wurde: Der Catalogue de livre d'estampes et de figures en taille douce des Michel de Marolles (1600–1681), Abbé von Baugerais und Villeloin. Uffenbach schien dieses Buch unverzichtbar, besonders für die Beschäftigung mit Albrecht Dürer, „wovon man keine bessere Nachricht als aus dem oben angezogenen Catalogo des abts de villeloin haben kan, welcher den Leser gewißlich erstaunen machet. Es ist aber dieße Samlung mit unerhorten Kosten von dießem großen Liebhaber über die 400 starke Bände bestehend in paris gemacht, und kurtze Zeit darauf in die königliche bibliothek daselbst von Ludwig dem XIV. erkaufte worden, woselbst sie auch an[no] 1715 in einem Zimmer ringsherum angefüllet mit großer Verwunderung gesehen.“²³

Dürer-Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts

Tatsächlich hat Michel de Marolles die wohl größte Privatsammlung graphischer Blätter besessen, die jemals zusammengetragen wurde.²⁴ Im Jahr 1600 in eine der besten und berühmtesten Familien der Touraine geboren, erbte er nach dem Ableben seiner Eltern ein Vermögen, das er einschließlich seiner Einkünfte darauf verwandte, Bücher drucken zu lassen und Kupferstiche anzuhäufen. Im Jahre 1666 besaß er, seinen Memoiren zufolge, ungefähr 125.000 Blätter von 6.000 verschiedenen Meistern, alles vollkommen geordnet und katalogisiert. Diese Sammlung, nach Marolles eigenen Worten einer königlichen Bibliothek würdig, gelangte tatsächlich in den Besitz Ludwigs XIV. Seine Sammlung ist noch heute im Pariser Kupferstichkabinett vorhanden und ist zu Teilen sogar noch in den alten Klebebänden bewahrt, die schon Uffenbach bewunderte.

Selbstverständlich fing der Abbé daraufhin noch einmal an zu sammeln und trug in den folgenden sechs Jahren wiederum 25.000 Blätter zusammen, und zwar hauptsächlich solche, die in der königlichen Sammlung fehlten, darunter auch seltene Zustände von Drucken Albrecht Dürers.²⁵ Sind wir über diesen beinahe manischen Sammler und seine einzigartige Kollektion auch verhältnismäßig gut unterrichtet, so ist unser Wissen über die frühe Geschichte des Graphiksammelns doch eher gering.²⁶ Nur all zu selten ist eine Sammlung geschlossen bis auf unsere Tage bewahrt geblieben, und so gründet unsere Kenntnis auf den wenigen erhaltenen Inventaren einzelner Sammlungen, die jedoch durchweg ungenau sind. Daneben finden sich auf einer nicht geringen Anzahl einzelner Blätter Besitzvermerke, die jedoch keinen zuverlässigen Aufschluß über den Gesamtbestand einer Sammlung zulassen.²⁷

Kaum eine Nachricht läßt den Schluß zu, daß schon im Europa des 15. Jahrhunderts graphische Blätter in einem modernen Sinne ‚gesammelt‘ wurden.

23 SUB Göttingen, Cod. Ms. Uff. 13, Bd. 4, S. 571f.
Uffenbachs Handexemplar dieses Buches findet sich in der SUB Göttingen: 8° Bibl. Uff., 527.

24 Brieger 1931, S. 164f.

25 Auch den Katalog dieser Blätter ließ er drucken: Catalogue de livre d'estampes et de figures en taille douce, Paris 1672.

26 Vgl. dazu Parshall 1982, S. 139f, bes. Anm. 1.

27 Vgl. Lugt 1921, S. Vff.

Auch über die Aufbewahrung gedruckter Kunst ist uns aus jenen Tagen wenig bekannt. Einen Hinweis auf den Umgang mit Erzeugnissen der Druckerpressen geben uns jedoch Tafelbilder, deren meist religiöse Bilderzählungen in zeitgenössische Innenräume verlegt sind. So ist auf einer Verkündigung im Museum zu Brüssel, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstand, ein am Kaminsims befestigter Holzschnitt mit dem Heiligen Christophorus zu erkennen (Abb. 7).²⁸ Mag dieses Bild auch einen ehemals üblichen Umgang mit Druckgraphik illustrieren, so läßt sich daraus doch keinesfalls auf ein sammlerisches Interesse schließen. Ein solches wird erstmals in der Gestalt des Nürnberger Arztes und Humanisten Hartmann Schedel (1440 -1514) offenkundig, der 1492 die Weltchronik herausgab, die seinen Namen unsterblich machte (Kat. 1). Schedel trug im Laufe seines Lebens etliche Hundert Graphiken zusammen, die er großteils in die Bücher seiner Bibliothek einklebte.²⁹ Diese uns seltsam anmutende Aufbewahrung in gedruckten Büchern oder Manuskripten scheint zu jener Zeit üblich gewesen zu sein. Eine nicht kleine Zahl von gedruckten Blättern, die sonst dem Untergang geweiht gewesen wären, hat auf diese Weise überlebt.³⁰ Bemerkenswert ist, daß Schedel allem Anschein nach nicht gezielt nach bestimmten Blättern suchte, sondern vielmehr das kaufte, was in Nürnberg zu haben war. Beleg dafür ist die Tatsache, daß seine Sammlung beinahe ausschließlich Süddeutsches enthielt. Die wenigen italienischen Blätter, wie einige Kupferstiche Jacopo de' Barbaris, erwarb er wohl, während der Italiener in Nürnberg arbeitete.³¹ Diese frühe Sammlung zeigt dabei weniger, daß Dürers Heimatstadt zu Beginn des 16. Jahrhunderts eines der wichtigsten Zentren für den Umschlag von Druckgraphik war, sondern vor allem, daß die meisten vor 1500 entstandenen Blätter keine weite geographische Verbreitung erfuhren.³² Dürer, der seine Graphiken europaweit vertrieb, stellt also eine Ausnahme dar.³³ Doch nicht nur durch die weitere Verbreitung, auch in der Würdigung durch die Sammler nahm Dürers Graphik eine Sonderstellung ein. So waren die Dürer-Blätter des Nürnberger Humanisten Schedel nicht in die Bücher seiner Bibliothek eingeklebt, sondern wurden separat in Portfolios oder Alben aufbewahrt.³⁴ Daß den Werken Dürers von seinen Zeitgenossen eine besondere Bedeutung zugesprochen wurde, findet sich durch den Blick auf andere Sammlungen bestätigt. Ihm, seinen Holzschnitten, Kupferstichen und Zeichnungen galt die besondere Leidenschaft von Nürnberger Kunstinteressierten. Am Beginn steht der wohl bedeutendste Vertreter des Humanismus in Nürnberg, Willibald Pirckheimer (1470–1530), der Dürer von Kindheit an nahestand. Durch den engen Kontakt mit dem Künstler gelangte der Nürnberger Humanist zu einer umfangreichen Kollektion von Arbeiten Dürers, die er jedoch nicht als ‚Sammlung‘ verstand. Wie schon für Schedel, so bedeuteten auch für Pirckheimer Bilder und Illustrationen ein erklärendes oder



Abb. 7: Robert Campin (?), Verkündigung, 1. H. 15. Jh.
Brüssel, Königliches Museum für Schöne Künste.

28 Vgl. zur Funktion derartiger Graphik Welzel 1995, S. 125ff.

29 Vgl. Kat. München 1990.

30 Vgl. Field 1986.

31 Landau/Parshall 1994, S. 64.

32 Landau/Parshall 1994, S. 140.

33 Vgl. S. 39ff.

34 Vgl. Kat. München 1990, S. 53.

schmückendes Beiwerk für das Sammelobjekt Buch.³⁵ Seine Bibliothek sollte jedoch den Grundstock zu einer der ersten Sammlungen im modernen Sinn bilden. Als Willibald Pirckheimer nämlich 1530 ohne männliche Erben verstarb, bewahrte seine selbst kinderlose Tochter Barbara Straub das Erbe geschlossen für ihren Neffen Willibald Imhoff (1519–1580).³⁶ In dessen Kunstkammer war kurz nach der Mitte des 16. Jahrhunderts die größte Sammlung von Werken Dürers vereint, die es je gab. So gelang es ihm 1557, bei Ursula, der Witwe von Andreas Dürer³⁷, dessen Ateliernachlaß zu erwerben. Dazu gehörten unter anderem auch zahlreiche Arbeiten seines berühmten Bruders Albrecht.³⁸ Sorgsam führte Imhoff über all seine Erwerbungen, aber auch über Verkäufe Buch. Sein 1533 begonnenes Memoryapuch und das 1573/74 erstellte Inventar seiner Kunstsammlung sind ein sprechender Beleg für die besondere Wertschätzung der Kunst Albrecht Dürers.³⁹ So lesen wir in seinem Inventar von einem „gros puech in groen pergament eingepuntten, groß regalpapier, darin treffliche schoene, von der handt geryssene, auch illuminierte stuck, so alle Albrecht Dürer selbst gemacht hot“.⁴⁰ Besonders interessant aber ist der beigeschriebene Kommentar, in welchem es heißt: „solches puech und stuck sind mir von frembden molern und kunstnern hoch geacht worden und vermeint, da ich solch puech in das Niderland oder Ittalia solt schicken, es wurde mir von grossen herren, so des Durers handt in grossen wurden haltten, etliche 100 dukaten gellten“.⁴¹ Ähnliches vermerkt er für einen Band mit den sämtlichen Holzschnitten und Kupferstichen Dürers: „Dergleichen puech hab ich hie ein Niderlender pro 50 florin sehen kauffen, der vermeint, soll im im Niderland 100 dukaten gellten“.⁴² Mit seiner besonderen Begeisterung für die Werke Dürers stand Willibald Imhoff also nicht alleine da. In Nürnberg waren es neben ihm Männer wie der Arzt Melchior Ayser, sein Nachbar, oder Paulus III. Behaim, die für ihre Sammlungen und ihren Sachverstand bekannt waren.⁴³

Es würde hier zu weit führen, den Werken Dürers in allen großen Sammlungen vergangener Jahrhunderte nachzuspüren. Denn tatsächlich war Dürers Graphik schon vor seinem Tode europaweit verbreitet. Schon im Jahre 1505 weist der Elsässer Historiker Jacob Wimpheling in seinen Epithoma darauf hin, daß Dürers Werk auch in Italien wohlbekannt sei.⁴⁴ Diese Aussage wird wenige Jahre später durch den Magister Johann Cochlaeus bestätigt, der 1511 schreibt, daß Dürers Graphik über ganz Europa verbreitet sei.⁴⁵ Und Giorgio Vasari weiß in seiner Vita des Jacopo da Pontormo zu berichten, daß um das Jahr 1520 „eine große Zahl gedruckter Blätter aus Deutschland nach Florenz gelangt [war], die sehr zart mit dem Grabstichel von dem ausgezeichneten Maler und Meister in Kupferstich und Holzschnitt, Albrecht Dürer, gestochen waren, darunter viele große und kleine Darstellungen der Passion Jesu Christi; in ihnen war alle jene Vollkommenheit und Güte der Grabstichelarbeit, die überhaupt

35 Vgl. dazu Jante 1985, S. 11.

36 Landau/Parshall 1994, S. 357; Jante 1985, S. 10.

37 Zu Andreas Dürer vgl. Thieme/Becker, Bd. 10, S. 70f.

38 Landau/Parshall 1994, S. 357; Jante 1985, S. 25ff.

39 Vgl. dazu Jante 1985, S. 241ff.

40 Zit. n. Jante 1985, S. 79.

41 Zit. n. Jante 1985, S. 79.

42 Zit. n. Jante 1985, S. 79.

43 Kat. Nürnberg 1994, S. 22.

44 Vgl. Kat. Nürnberg 1971, S. 39.

45 Zit. bei Rupprich, Bd. 1, S. 293.

erreichbar ist, in bezug auf Schönheit, Mannigfaltigkeit der Gewänder und Kompositionen.“⁴⁶ Von dieser enormen Verbreitung zeugt auch noch Karel van Mander, der den Nürnberger über die Maßen bewundert, wobei er 1604 äußert, daß er über die außergewöhnliche Qualität von dessen Holzschnitten und Kupferstichen nicht zu schreiben brauche, da diese den Künstlern und Kunstliebhabern wohlbekannt seien.⁴⁷

Immer wieder fällt auf, daß Sammler und Kenner den Graphiken Dürers eine besondere Bedeutung zumaßen. So besaß der Erzherzog Ferdinand von Tirol (1529–1595) eine umfangreiche graphische Sammlung, die auf 34 Bände verteilt war.⁴⁸ Die Blätter waren durchgehend nach Themen geordnet. So waren die heiligen Figuren in einem Band zusammengefaßt, Porträts in einem anderen, Landschaften in einem weiteren.⁴⁹ Die einzige Ausnahme stellen drei Bände dar, die das Werk Albrecht Dürers zusammenfassen: Ein Band für die in Holz geschnittenen Einzelblätter, einer für die Holzschnittserien und ein dritter, der neben sämtlichen Kupferstichen gar drei Handzeichnungen Dürers enthält. Sein 1560 gefertigter Lederband trägt in goldenen Lettern den Titel: „Kunstbuch Albrechten dürers von Nürnberg“.

Daß diese besondere Wertschätzung Dürers nicht etwa eine Ausnahme darstellte, erweist auch der Blick auf eine der bedeutensten Kunstsammlungen im Antwerpen des 16. Jahrhunderts, die der Geograph Abraham Ortelius (1527–1598) zusammengetragen hat. Die Sammlung ist heute in alle Winde zerstreut, doch haben sich verschiedene Stücke bis auf unsere Tage erhalten, die der große Geograph mit seinem handschriftlichen Namenszug versehen hat. So besaß er eine große Zahl von Holzschnitten und Kupferstichen Albrecht Dürers,⁵⁰ die er – wie bis weit ins 18. Jahrhundert hinein allgemein üblich – sorgfältig in Klebealben geordnet hatte.⁵¹ Drei dieser Alben haben sich bis auf unsere Tage erhalten, wobei eines sich im Rijksmuseum Amsterdam befindet⁵², während zwei weitere Bände heute in Paris bewahrt werden.⁵³ Letztere waren im 17. Jahrhundert an die Familie Mariette gelangt, worüber der Buch-Verleger, Graphikhändler und Sammler Pierre-Jean Mariette (1694–1774)⁵⁴, der sich auch als Kunsthistoriograph einen Namen gemacht hat, folgendes zu berichten weiß: Er schreibt in seinem Abecedario, daß sein Vater das in blaues Velours gebundene Werk Albrecht Dürers auf der Auktion des Bürgermeisters Six erworben habe⁵⁵, wobei er hervorhebt, daß es „durch den berühmten Ortelius mit großer Sorgfalt und mit größtem Aufwand zusammengestellt“ worden sei.⁵⁶ Die von Mariette betonte eigenhändige Zusammenstellung der Klebealben, die durch den handschriftlichen Besitzvermerk des Geographen bestätigt wird⁵⁷, ist heute leider nicht mehr gegeben. Die Reihenfolge der Blätter folgt genau der Numerierung von Bartsch 1808. Die Neuzusammenstellung geschah in den Jahren 1808 bis 1824, als sich die drei Bände in der Sammlung des Gra-

46 Vasari Bd. 6, S. 219.

47 Van Mander/Miedema, Bd.1, fol. 208r.

48 Vgl. dazu Parshall 1982.

49 Vgl. die tabellarische Übersicht bei Parshall 1982, S. 146.

50 Zu Ortelius' Dürer Sammlung vgl. Buchanan 1982.

51 Auch Ortelius' Freund und Zeitgenosse J. Hoefnagel hatte, wie aus einem Brief hervorgeht, den er am 20. September 1593 an Ortelius richtete, seine Sammlung in Klebealben geordnet. Vgl. Hessels 1887, Nr. 239: „Ick gae voert in het vergaderen van designen in mijnen constbouck“.

52 Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv.-Nr. 312 A. Vgl. J. de Witte van Citters, Een Verzamling Platen van Albrecht Dürer door Abraham Ortelius, in: *Algemeene Kunst en Letterbode* 1855, S. 27.

53 Die Bände werden erstmals 1734 in der Sammlung Six erwähnt. Zur weiteren Provenienz vgl. Buchanan 1982, S. 736f.

54 Vgl. Lugt 1852.

55 Zur Sammlung Six vgl. Kat. Berlin 1991, Nr. 23, S. 88: „Die Sammlung enthielt bei seinem Tod 1700 u.a. niederländische und italienische Gemälde, antike Plastiken, Zeichnungen, Stiche und Bücher“.

56 Mariette, Bd. 2, S. 147.

57 Auf der letzten Seite des in Amsterdam bewahrten Albums schrieb Ortelius: „A°. 1562. Mense April. hic Liber concinnatus et hunc in ordinem perductus est a me Antwerpiae. Abrah. Ortelius“.

fen Fries befanden.⁵⁸ Dennoch läßt sich aus den erhaltenen Beständen zumindest auf die erlesene Qualität der Dürer-Sammlung des Abraham Ortelius schließen. So hat sich in London beispielsweise ein Blatt von der Hand Dürers erhalten, das ebenfalls im Besitz des Geographen war.⁵⁹ Es handelt sich dabei um den ausgesprochen seltenen ersten Zustand des Heiligen Hieronymus neben dem Weidenbaum von 1512, den Meder nur in zwei Exemplaren nachzuweisen vermochte.⁶⁰ Auch besaß Ortelius offensichtlich mehr Dürer-Graphik, als in den Alben enthalten war. Ein Zeugnis dafür findet sich in einem Brief des Jacobus Colius an seinen Onkel vom 25. Januar 1591, in dem er sich erkundigt, ob es möglich sei, daß es sich bei dem Exemplar der Ehrenpforte für Kaiser Maximilian, das ein Freund bei einem Kaufmann in Venedig gesehen habe, um dasjenige handeln könne, das Ortelius gestohlen worden sei.⁶¹ Die Antwort des Geographen auf diesen Brief ist leider nicht erhalten, doch ist er als weiterer Beleg für die überragende Qualität seiner Sammlung zu lesen.

Wenn sich auch viele Zeugnisse dafür erhalten haben, daß Ortelius mit Kenner-schaft wie Fleiß graphische Arbeiten Albrecht Dürers und anderer altdeutscher Meister zusammengetragen hat, darf dies jedoch nicht dahingehend mißdeutet werden, daß sein Interesse auf die altdeutsche Kunst beschränkt blieb. Eher ist es wohl dem Walten historischer Zufälle zu danken, daß gerade dieser Sammlungskomplex beinahe geschlossen auf uns gekommen ist. Es steht gar zu vermuten, daß er auch das graphische Œuvre anderer Künstler in ähnlicher Vollständigkeit besaß. Dies trifft beispielsweise auch für die vergleichbare Sammlung von Ortelius' Freund Joris Hoefnagel zu, von der Popham noch 1936 meinen konnte, sie sei auf Niederländer und Deutsche beschränkt gewesen. Neuere Forschungen zeigten jedoch, daß er durchaus auch italienische Zeichnungen und Drucke besaß.⁶²

Daß Ortelius gerade Albrecht Dürer ein besonderes Interesse entgegenbrachte, erweist nicht nur der erhaltene Teil seiner Sammlung, sondern auch die Korrespondenz mit seinen Humanistenfreunden.⁶³ So verschenkte er im Jahre 1574 Dürer-Blätter an einen nur als „Scipio“ bezeichneten Freund⁶⁴, 1586 sandte er einige Drucke an seinen Freund Johannes Vincentius Porta⁶⁵, während er andere an Domenicus Lampsonius verkaufte.⁶⁶ Fragt man sich nun, wo Ortelius mehr als ein halbes Jahrhundert nach Dürers Tod dessen Graphiken erwarb, so wird man schon durch seinen ersten Biographen darauf verwiesen, daß Ortelius des öfteren zur Frankfurter Messe reiste.⁶⁷ Diese galt im 15. und 16. Jahrhundert als der international bedeutendste Umschlagplatz für alle Erzeugnisse der Druckerpresse.⁶⁸ Nicht nur Bücher, auch Graphiken wurden hier in großen Mengen ge- und verkauft und vor allem auch getauscht; es steht zu vermuten, daß Ortelius an diesem Handel aktiv Anteil nahm.⁶⁹

58 Vignau-Wilberg 1987, S. 197. Vgl. auch Buchanan 1982, S. 739.

59 London, British Museum, Inv.-Nr. 1851-12-13-149. Vgl. Bartrum 1995, Nr. 31. Das Blatt gehörte ursprünglich in die Alben, die sich 1734 in der Sammlung Six befanden und wurde nach Auflösung des Bandes mit den Kupferstichen 1851 aus der Sammlung Verstolk van Soelen verkauft. Vgl. Anm. 55.

60 M. 58 I.

61 Hessels 1887, Nr. 192.

62 Vgl. Vignau-Wilberg 1987, S. 198.

63 Zur Dürer-Rezeption im Umkreis des Abraham Ortelius vgl. Buchanan 1982 u. DaCosta Kaufmann 1993, S. 79ff. Die besondere Bewunderung, die den Werken Dürers durch Antwerpener Künstler und Kenner entgegengebracht wurde, zeigt sich auch im Umkreis Pieter Bruegels d.J. Vgl. dazu Kauffmann 1954, S. 48f.

64 Brief des Hubert Goltzius an Ortelius vom 21. Februar 1574. Hessels 1887, Nr. 45.

65 Brief des Johannes Vincentius Porta, vom 10. Oktober 1586. Hessels 1887, Nr. 147, S. 339ff.

66 Delcourt/Hoyoux 1954, Bd. 1, Nr. 242.

67 Sweerts 1601, fol. 34v.

Philipp Uffenbach

Die Möglichkeiten, die einem interessierten Sammler diese Messe bot, dürfte auch der Frankfurter Maler Philipp Uffenbach (1566–1636) genutzt haben (Abb. 8).⁷⁰ Der Frankfurter Stadtchronist Heinrich Sebastian Hüsgen (1745–1807) – der selbst eine umfangreiche Sammlung von Dürer-Graphik samt einer ‚Reliquie‘ sein eigen nannte: Einer Haarlocke Dürers⁷¹ – weiß über ihn zu berichten, daß er „ein großer Liebhaber aller Kunstwerke, besonders der alten guten deutschen Meister“ gewesen sei⁷², eine Aussage, die von Joachim von Sandrart bestätigt wird. Dieser teilt mit, sich an seine in Frankfurt verbrachte Kindheit erinnernd, „daß ein sehr alter und kunstreicher Mahler zu Frankfurt, Namens Philipp Uffenbach, gelebet, der vormals ein Lehrjung des berühmten Teutschen Malers, Grimers, gewesen“; dieser hatte bei Matthias Grünewald gelernt, von dessen Hand er zahlreiche Zeichnungen besaß, „welche alle, nach dieses Grimers Ableiben, obgedachter Philipp Uffenbach, als ein nachsinnlicher berühmter Mann, an sich gebracht, damals gieng ich unweit seiner Behausung zu Frankfurt in die Schul, und wartete ihm oftmals auf, da er mir dann, wann er in gutem humor ware, diese in ein Buch zusammen gesammelte edle Handrisse des Mathæus von Aschaffenburg (gen. Grünewald), gezeigt, und derselbe löbliche qualitäten und Wolstand entdecket“. Sandrart berichtet weiter, daß nach Uffenbachs Tod zwischen 1636 und 1639 diese Zeichnungen von dessen Witwe an den Frankfurter Sammler Abraham Schelkens verkauft wurden.⁷³ Wenn der Maler Philipp Uffenbach auch nur ein entfernter Verwandter jenes Johann Friedrich Armand von Uffenbach war, der durch sein Legat den Grundstein der Göttinger Kunstsammlung legte, mag doch das eine oder andere Stück aus seiner Sammlung sich auch in dieser Ausstellung wiederfinden.

Die Sammlung Johann Friedrich Armand von Uffenbachs, 1945 durch einen Verwahrbestand aus dem Besitz der Universität Königsberg bereichert, wurde immer wieder ergänzt und erweitert. In neuerer Zeit erfuhr der Dürer-Bestand der Kunstsammlung durch das Legat Ursula und Wolfgang Stechows Zuwachs. Zudem gelang es 1978, die Kopie eines Druckstocks nach dem zweiten Blatt aus Dürers Marienleben (Kat. 106) zu erwerben.

Nils Büttner



Abb. 8: Philipp Uffenbach, Der Heilige Antonius, 1590. Göttingen, Kunstsammlung der Universität.

68 Vgl. dazu Maurer 1973, S. 104ff; Ruppel 1956, S. 38f (mit weiterführender Literatur).

69 Ruppel 1956, S. 34f.

70 Zu P. Uffenbach vgl. Schmidt 1960, Stichwort P. Uffenbach.

71 Vgl. Thausing 1874.

72 Heinrich Sebastian Hüsgen, Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunstsachen, Frankfurt 1780, S. 35; Heinrich Sebastian Hüsgen, Artistisches Magazin, Frankfurt 1790, S. 134f.

73 Sandrart 1675–80, Teil II, S. 236. Vgl. Schmidt 1960, Stw.: P. Uffenbach.