

**Frühe Sammler ‘altdeutscher’ Tafelgemälde
nach der Säkularisation von 1803**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

ZEGK – Institut für Europäische Kunstgeschichte

von

Enno Krüger, M.A.

aus

Göttingen

Gutachten:

Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Prof. Dr. Annette Weber

21. Januar 2009

Habent sua fata tabulae

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
<u>Einleitung</u>	
1) Fragestellung	7
2) Literaturbericht	12
<u>Erster Teil: Die Wiederentdeckung der altdeutschen Tafelmalerei</u>	
<u>I. Die Säkularisation von 1803 und ihr Umgang mit Bildern</u>	18
<u>II. Kulturgeschichtliche Voraussetzungen der altdeutschen Sammelmode</u>	
1) Gemäldesammeln um 1800	36
2) 'Alt-teutsche' Meister in der Kunstliteratur vor 1800	41
3) Altdeutsche Tafelmalerei in Sammlungen des 18. Jahrhunderts	48
4) Die Ausstellung altdeutscher Gemälde im Musée Napoleon (1803-1815)	58
<u>III. Romantik und die altdeutsche Tafelmalerei</u>	
1) Altdeutsche Tafelmalerei im Roman der Frühromantik	66
2) Von den mythologischen zu den christlichen und vaterländischen Themen	73
<u>IV. Die altdeutsche Sammelmode der Romantik</u> (zugleich Zusammenfassung des zweiten Teiles)	88
<u>Zweiter Teil: Frühe Sammler altdeutscher Tafelmalerei</u>	
1) Sulpiz (1783-1854) und Melchior (1786-1851) Boisserée und Johann Baptist Bertram (1776-1841). Vorbilder	117
2) Graf Joseph von Rechberg und Rothenlöwen (1769-1833). Die Kabinettbilder „eines kunstdilettantischen Originals“	136

3) Fürst Ludwig Kraft von Oettingen-Wallerstein (1791-1870). „zugewandt der eben scheidenden Vorzeit“	155
4) Gotthard Martinengo (1764-1857). Ein Würzburger Regierungsrat und sein Holbein-Zyklus	189
5) Augustin Andreas Schellenberger (1746-1832). „Gemälde von einem geistlichen Gegenstande“	200
6) Martin Joseph von Reider (1793-1862). Die Sammelmanie eines Bamberger Zeichenlehrers	210
7) Friedrich Campe (1777-1846). Rechner und Romantiker	221
8) Johann Baptist von Hirscher (1788-1865). Die Sammlungen eines Reformtheologen	236
9) Carl Gustav Abel (1798-1875). Ein Nachfolger der Boisserées in Stuttgart	248
10) Anton Ulrich von Holzhausen (1754-1832). Zwei Gemäldekataloge zur Sammlung eines Frankfurter Patriziers	264
11) Carl Wilhelm Krüger (1797-1868). Von Westfalen nach London	280
12) Carl Wilhelm Heinrich Bartels (1794-1868). Von Westfalen nach Berlin	294
13) Bernhard Hausmann (1784-1873). Unternehmer, Politiker, Kunstliebhaber	305
14) Otto August Rühle von Lilienstern (1780-1847). Sammler von Bildern aus „jener tiefsinnigen und romantischen Zeit“	325
15) Johann Gustav Gottlieb Büsching (1783-1829). Deutsches Altertum und die Säkularisation in Schlesien	338
<u>Quellen- und Literaturverzeichnis</u>	358

Vorwort

Professor Dr. Raphael Rosenberg hat sich vorbehaltlos auf das Thema eingelassen und die Arbeit mit Rat und Tat gefördert. Das geschah stets in einer äußerst angenehmen Gesprächsatmosphäre.

Professorin Dr. Annette Weber von der Hochschule für jüdische Studien hat als Zweitgutachterin eine Fülle von sammlungsgeschichtlichen Hinweisen beige-steuert. Unsere Gespräche über die Kulturgeschichte des Sammelns entwickelten sich bereits im zeitlichen Vorfeld der von ihr und Herrn Rosenberg veranstalteten Heidelberger Tagung über jüdische Sammler im Sommer 2007.

Mein verbindlichster Dank gilt der Friedrich-Ebert-Stiftung, deren großzügige finanzielle Unterstützung im Rahmen eines Promotionsstipendiums insbesondere die notwendigen ausgedehnten Archivreisen ermöglichte.

In einer Reihe von Staats-, Stadt-, Museums- und Privatarchive durfte ich die zuvorkommende und kompetente Hilfe von Archivaren und Archivarinnen, Kuratoren und Kuratorinnen erfahren. Ihnen allen sage ich meinen aufrichtigen Dank.

An verschiedenen Orten ergab sich ein intensiver und motivierender Austausch, der meine Arbeit nachhaltig vorangebracht hat. Ich bedanke mich ganz herzlich bei Dr. Renate Baumgärtel-Fleischmann, Diözesanmuseum Bamberg, Dr. Gisela Goldberg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Dr. Kurt Löcher, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Dr. h. c. Matthias Mende, Graphische Sammlung der Stadt Nürnberg, Dr. Rainer Michaelis, Staatliche Museen Berlin, Dr. Wilfried Sponsel, Fürstlich Oettin-

gen-Wallersteinisches Archiv Schloss Harburg, und Dr. Michael Wolfson, Kestner-Museum Hannover.

In Wrocław (Breslau) wurde ich außerordentlich liebenswürdig empfangen: Dr. Anna Ziomecka, Nationalmuseum, Magistra Beata Lipczyńska, Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek, und Prof. Dr. Marek Hałub, Germanistisches Seminar, haben meinen sehr erfolgreichen Forschungsaufenthalt zu einem unvergesslichen Erlebnis gemacht.

Im MultiMediaZentrum der Heidelberger Universitätsbibliothek standen mir Volkmar Becker und Antoine Verleih bei technischen Schwierigkeiten geduldig zur Seite.

Für die Korrektur haben sich anstandslos zur Verfügung gestellt: Edl-
traut Blüm, Bernd Braun, Rüdiger Braun, Johannes Eichhorn, Johann Krü-
ger, Eva-Charlotte Krüger, Alexander Linke, Georg Machauer, Marius
Mrotzek, Ulrich Roethke, Konstanze Schiedeck, Ellen Schneider-Göbbert,
Siegfried Schütz und Philipp Zschommler. Ich weiß Euren Einsatz zu schät-
zen.

Was mein Lebens- und Bildungsweg über dieses Dissertationsprojekt
hinaus der Liebe meiner Eltern Eva-Charlotte und Johann Paul Krüger ver-
dankt, ist nicht in Worte zu fassen.

Diese Arbeit wurde am 21. Januar 2009 von der Philosophischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg als Dissertation angenommen.
Sie wurde im Mai 2008 abgegeben, später erschienene Literatur wurde nicht
berücksichtigt.

1.

Fragestellung

Das Sammeln von altdeutschen und altniederländischen Tafelgemälden liegt gegenwärtig nicht im Trend. Der erhaltene Bestand an früher Tafelmalerei, also Malerei auf Holz oder Leinwand, befindet sich heute nur noch zu einem geringen Teil in Privatbesitz. Objekte dieser Art werden verhältnismäßig selten auf dem Kunstmarkt angeboten.

Daher mag die Tatsache, daß die frühe Tafelmalerei zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu den in Deutschland bevorzugten Sammelmoden zählte, zunächst erstaunen. „Liebe zu alten Gemälden aus Köln, den Niederlanden und Italien war in den ersten zehn Jahren nach Beendigung der Kriege gegen Napoleon, [sic] in Deutschland herrschend geworden“, berichtet der zeitgenössische Kunstschriftsteller Graf Athanasius von Raczynski (1788-1874).¹ „Dieser Geschmack war zu einer Art von Sucht gediehen.“²

Die angesprochene Entwicklung wurde durch die Säkularisation von 1803, deren Folgen für die Kunst oft beklagt werden, wenn nicht ausgelöst, so doch zumindest beschleunigt. Zweifellos führte die Ausräumung oder gar der Abriß von Kirchen und Kapellen im Zuge der Aufhebung geistlicher Institutionen zu einem fahrlässig verursachten Verlust an Handschriften, Büchern und Werken der bildenden Kunst, der gar nicht mehr zu beziffern ist. Andererseits gelangte 'säkularisiertes' Kunstgut durch Versteigerung auf

¹ Raczynski, Graf Athanasius von, Geschichte der neueren deutschen Kunst, Bd. 1: Düsseldorf und das Rheinland. Mit einem Anhang: Ausflug nach Paris, aus dem Französischen übersetzt v. Friedr(ich) Heinr(ich) von der Hagen, Berlin 1836, S. 71.

² Ebd.

den Markt und konnte von Liebhabern in einem bis dahin nicht gekannten Umfang erworben werden.

Nicht lange vor dieser letzten großen Säkularisation kam es mit einer gewissen Verzögerung gegenüber England nun auch in Deutschland zu einer sogenannten Wiederentdeckung der mittelalterlichen Tafelmalerei, die in der Literatur der Frühromantik von Friedrich Schlegel (1772-1829), Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) und Ludwig Tieck (1773-1853) programmatisch gefordert worden war. Diese und andere Voraussetzungen für das Sammeln altdeutscher Tafelmalerei im 19. Jahrhundert werden im ersten Teil dieser Arbeit dargestellt.

In Privatsammlungen fanden nun viele Zeitgenossen, unter ihnen auch die ersten deutschen Kunsthistoriker, Gefallen an der im Zeitalter des Barock und des frühen Klassizismus verpönten altdeutschen Kunst. Das bewirkte in vielen Fällen nicht nur die materielle Rettung dieser Kunst, sondern zugleich auch ihre ästhetische Rehabilitation.

Die bekanntesten deutschen Sammler altdeutscher und altniederländischer Tafelmalerei sind die Brüder Sulpiz (1783-1854) und Melchior (1786-1851) Boisserée und ihr Freund Johann Baptist Bertram (1776-1841), die bereits 1804 mit dem Erwerb ihrer Bilder begannen. Die fachwissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen hat sich in den letzten zwei Jahrzehnten intensiviert. Das gilt sehr sporadisch auch für eine Reihe weiterer Sammler, die nach dem Vorbild der Brüder Boisserée spätmittelalterliche Tafelmalerei erwarben, freilich ohne im gleichen Maß öffentliche Aufmerksamkeit zu erlangen. Diese Tendenz ist auch Zeitgenossen bewußt geworden. „Manche anderen Sammlungen Deutschlands zeugen noch von derselben Richtung und Stimmung, welche ich schon als vorwaltend bei der Bildung der Boisserée'schen Sammlung bezeichnet habe“, schreibt Raczynski.³ Die Rezeptionsgeschichte der Sammlung Boisserée ist von der Entstehung und

³ A. von Raczynski 1836, S. 96.

Entwicklung solcher direkt oder indirekt von ihr angeregten Sammlungen her noch nicht beleuchtet worden.

In der vorliegenden Arbeit werden vierzehn Vertreter dieser ersten ‘Sammlergeneration’ nach der Säkularisation von 1803 vorgestellt. Die wichtigsten Auswahlkriterien waren ein signifikant hoher Anteil altdeutscher Tafelmalerei im jeweils zu untersuchenden Gemäldebestand und dessen Dokumentation in den zeitgenössischen Quellen. Die Reihe ist nicht vollständig. Die ausgewählten Sammler gruppieren sich um die bereits gut in die Fachliteratur eingeführte Sammlung Boisserée. Die meisten von ihnen waren zuvor noch nie Gegenstand einer systematischen Untersuchung, obwohl wir ihre Namen in Bestandskatalogen großer Museen als Provenienzen von teilweise bedeutenden Gemälden angegeben finden. Um diese Sammler in die Forschung einzuführen, waren deshalb ausgedehnte biographische und sammlungsgeschichtliche Archivforschungen notwendig. Es ist aber ausdrücklich nicht das Ziel dieser Arbeit, verschollene oder verstreute Gemäldebestände zu rekonstruieren.

Im Ergebnis kristallisieren sich Sammlerpersönlichkeiten heraus, die sich in ihrem Kunstverständnis und in ihrer Sammelstrategie teilweise erheblich voneinander unterscheiden. Um ihnen selbst und der Eigenart ihrer Sammlungen gerecht zu werden, ist im zweiten Teil jedem der vierzehn ausgewählten Sammler ein eigenes Kapitel gewidmet. Nur so kann den besonderen örtlichen Bedingungen, unter denen diese Kollektionen entstanden, Rechnung getragen werden.

Die behandelten Sammler stammen aus verschiedenen rechtsrheinischen Regionen. Ausgespart bleiben hier die für das Thema zentralen kölnischen Sammlungen der Zeit, von denen hier nur diejenigen Ferdinand Franz Wallrafs (1748-1824) und Jakob Johann Nepomuk Lyversbergs (1761-1834) erwähnt seien. Ihnen sind ein neuerer Ausstellungskatalog und der erste

Corpusband eines Forschungsprojektes der Kölner Museen gewidmet.⁴ „[...] die Ergebnisse der mit gutem Grund auf den einen Ort fixierten ersten Forschungsphase bedürfen dringend der vergleichenden Einbindung in die größeren Zusammenhänge“, mahnt eine sachkundige Rezension an.⁵ In diesem Sinne ergänzen sich die beiden Kölner Dokumentationsbände und meine Forschungen zu nichtrheinischen Sammlern.

Heute meint altdeutsch als kunstgeschichtlicher Terminus die deutsche Tafelmalerei des späten 14. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.⁶ Der Begriff wird von nun an in einfache Anführungszeichen gesetzt, wenn sich sein zeitgenössischer Sprachgebrauch nicht mit der heutigen Bedeutung deckt. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeichnet ‘altdeutsch’ neben der mittelhochdeutschen Literatur zunächst die bildende Kunst des gesamten Mittelalters, wird aber in zunehmender Häufigkeit auf die Tafelmalerei vom Ende der Internationalen Gotik bis etwa Adam Elsheimer eingeschränkt.⁷ Dagegen wird das in der Diktion der Aufklärung noch negativ gefärbte „gothisch“ beinahe durchgehend auf die Sakralarchitektur bezogen (sofern man nicht wie Sulpiz Boisserée altdeutsch aus ideologischen Gründen vorzieht).⁸

Als ‘altdeutsch’ oder ‘alt-niederdeutsch’ wurden zunächst auch Werke altniederländischer Meister des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit an-

⁴ AK Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Köln, Forschungsreferat der Kölner Museen u. Wallraf-Richartz-Museum, 28. Okt. 1995 bis 28. Jan. 1996 (in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln), Hg. v. Hiltrud Kier u. Frank Günter Zehnder, Köln 1995; – Kier, Hiltrud, und Frank Günter Zehnder (Hg.), Lust und Verlust II. Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen. 1800-1860, bearb. v. Susanne Blöcker, Nicole Buchmann, Gisela Goldberg u. Roland Krischel, Köln 1998.

⁵ Diemer, Peter, Aneignung des Mittelalters. Ausstellungen und Publikationen über Säkularisierung und frühes Sammelwesen in Köln, in: Kunstchronik 49, 1996, S. 316.

⁶ So z. B.: Westrum, Geerd, Altdeutsche Malerei (Heyne Stilkunde, Bd. 15), München 1979, S. 7.

⁷ Siehe zum Begriff: Löhneysen, Hans-Wolfgang Freiherr von, Artikel: Altdeutsche Malerei, in: Goethe-Handbuch. Goethe, seine Welt und Zeit in Werk und Wirkung, Bd. 1: Aachen-Farbenlehre, 2., vollkommen neugestaltete Aufl., Hg. v. Alfred Zastra, Stuttgart 1961, bes. Sp. 150f., Brunsiek, Sigrun, Auf dem Weg der alten Kunst. Der ‘altdeutsche Stil’ in der Buchillustration des 19. Jahrhunderts, zugleich Diss. phil. Münster 1992 (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, Bd. 11), Marburg 1994, S. 19-24.

⁸ Lüdtke, G(erhard), „Gothisch“ im 18. und 19. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Deutsche Wortforschung 4, 1903, S. 133-152.

gesprochen, weil deren Heimat bis 1648 zum Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation gehörte.⁹ Erst um 1810/15 herum wurde es üblich, altdeutsch und altniederländisch in Inventaren und Auktionskatalogen zu unterscheiden. Altniederländische Malerei wurde in Deutschland gleichzeitig mit der altdeutschen ‘entdeckt’ und gesammelt. Deshalb ist sie in die folgenden Überlegungen mit einbezogen.

Das zentrale Anliegen der vorliegenden Arbeit ist es, über die Schärfung einzelner Sammlerprofile das Sammeln ‘altdeutscher’ Tafelmalerei viel exakter, als dies bisher möglich war, in den kulturgeschichtlichen Kontext des frühen 19. Jahrhunderts einordnen zu können. Damit ist zugleich die Frage nach der historischen Bedingtheit des Kunstgeschmacks gestellt.

⁹ Siehe S. Brunsiek 1994, S. 22f. mit Belegen.

2.

Literaturbericht

Die Beschäftigung mit Sammlungen nennt Gudrun Calov in ihrer 1969 gedruckten Dissertation ein „Randgebiet der Kunstwissenschaft, das lange Zeit nicht in seiner Bedeutung für die kunstgeschichtlichen Grundfragen erkannt wurde.“¹ Indessen ist am Ende des 20. Jahrhunderts ein neues Interesse für das Sammeln von Kunst erwacht und die einschlägige Fachliteratur dementsprechend angewachsen.

Das Erforschen von Sammlungen insbesondere mittelalterlicher Kunst fällt in ein weiteres unterentwickeltes Teilgebiet der Kunstgeschichte: Die Wiederentdeckung der bildenden Kunst des Mittelalters im 19. Jahrhundert ist über weite Strecken unzureichend erforscht. Das erweist sich im Vergleich etwa mit der Fachliteratur über das Gothic Revival in der Architekturgeschichte. Dabei gab es bereits zwischen den Weltkriegen vielversprechende Ansätze, die Beschäftigung mit diesem Themenkreis auf eine feste Grundlage zu stellen.² Über den neueren Wissensstand orientiert etwa Gisela Goldbergs Einführung in die Rezeption der altdeutschen Tafelmalerei.³

Aus dem Jahr 1934 stammt Niels von Holsts Aufsatz, in dem zum ersten Male Nachahmungen und Fälschungen altdeutscher Tafelmalerei zusam-

¹ Calov, Gudrun, Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, zugleich Diss. phil. Köln 1968, in: Museumskunde, 3. F. 10 = 38, 1969, Heft 1-3, S. 1.

² Siehe zum Beispiel: Neumeyer, Alfred, Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Romantik, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 49, 1928, Teil 1 u. 2, S. 75-123, Teil 3, S. 159-185.

³ Goldberg, Gisela, Zur Wiederentdeckung altdeutscher Kunst in Deutschland, in: AK Vergessene altdeutsche Gemälde. 1815 auf dem Dachboden der Leipziger Nikolaikirche gefunden – 1997 anlässlich des 27. Deutschen Kirchentags präsentiert, Museum der bildenden Künste Leipzig, Ausst.- u. Kat.-konzeption Herwig Guratzsch u. Dietulf Sander, Heidelberg 1997, S. 112-122.

menhängend behandelt werden.⁴ Der Ansatz dieses heute noch grundlegenden Artikels, so verrufene Bildgattungen wie Fälschungen und Nachahmungen in einem durchaus positiven Sinn als Indikatoren eines tiefgreifenden Geschmackswandels zu verstehen und ihre Untersuchung nicht zuletzt für die Erforschung des Gemäldesammelns fruchtbar zu machen, eilte dem damaligen Forschungsinteresse weit voraus.

Das Interesse an der „history of taste“, welches die Beschäftigung mit solchen Fragen hätte motivieren können, ist in der deutschen Kunstgeschichte im Unterschied zur angloamerikanischen Literatur bis in die jüngere Zeit nicht sehr entwickelt gewesen.⁵ Eine Ausnahme älteren Datums ist wiederum Holst.

In seinem 1960 gedruckten Handbuch nimmt die Wiederentdeckung der altdeutschen Malerei ihren festen Platz in der europäischen Geschmacks- und Sammlungsgeschichte ein.⁶ Das Interesse an dieser frühen Malerei sei in Deutschland etwa ab 1760 erwacht (vor dem literarischen Hintergrund des „Sturm und Drang Herderscher Prägung“), und zwar als ein genuin bürgerliches Kunstinteresse.⁷ In der englischen Neufassung dieses Buches von 1967 finden wir die entsprechenden Passagen teilweise umformuliert.⁸ „Von den zur Zeit der Boisseree und oft unter ihrem Einfluß tätigen Freunden altdeutscher Malerei“ nennt Holst beispielhaft die Sammler Fürst Ludwig zu Oettingen-Wallerstein, den Theologen Johann Baptist Hirscher und

⁴ Holst, Niels von, Nachahmungen und Fälschungen altdeutscher Kunst im Zeitalter der Romantik, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, N. F. 3 = 34, 1934, S. 17-45.

⁵ Zum englischen und US-amerikanischen Forschungsstand siehe am besten: Gombrich, E(rnst) H., *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, London u. New York 2002, bes. S. 87-189.

⁶ Holst, Niels von, *Künstler, Sammler, Publikum. Ein Buch für Kunst- und Museumsfreunde*, Darmstadt 1960, S. 160f. Verstreute Beispiele für altdeutsche Tafelmalerei in Gemäldesammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts siehe: S. 101, 109f., 163-166, 170f. u. 203.

⁷ N. v. Holst 1960, S. 161.

⁸ Holst, Niels von, *Creators, collectors and connoisseurs. The anatomy of artistic taste from antiquity to the present day*, Einführung v. Herbert Read, übersetzt v. Brian Battershaw, London 1967, S. 241-246, siehe auch einzelne Beispiele: S. 129-139 u. S. 200ff.

den Germanisten Freiherr Joseph von Laßberg (1770-1855), ohne auf sie einzugehen.⁹

Zwischen solchen lakonischen Bemerkungen und der etwas früheren Abhandlung über die „Rehabilitation des Primitifs flamands 1802-1867“, von Suzanne Sulzberger im Jahr 1959 der Akademie in Brüssel vorgelegt, liegt ein weiter Abstand.¹⁰ Diese in der deutschsprachigen Fachliteratur selten zitierte Schrift ist bis heute die grundlegende Arbeit über die Wiederentdeckung der altniederländischen Tafelmalerei im 19. Jahrhundert. Die Autorin behandelt das Thema hauptsächlich auf dem Gebiet der Geschmacks- und Forschungsgeschichte. Ihr Schwerpunkt liegt auf dem französisch-belgischen Kulturraum, wobei die Autorin die Situation in Deutschland nicht aus den Augen verliert. Auf diese Weise ergänzt ihre Arbeit geradezu komplementär die deutschsprachige Rezeptions- und Sammlungsforschung zu den Altniederländern.

In ihrem ersten von drei Teilen beschreibt die Autorin, wie sich das Verständnis vom Mittelalter in Frankreich entwickelte. Der erste Schnittpunkt dieses Themenkreises mit meiner Arbeit ist das Interesse für die Rolle, die das Musée Napoleon und der Publizist Friedrich Schlegel als deutscher Besucher desselben in diesem Zusammenhang gespielt haben. Im zweiten Teil bezieht Sulzberger die Sammlung Boisserée mit in ihre Überlegungen ein, von der aus sie einerseits die Beziehungen der Brüder zur Kölner Sammlerszene, andererseits Goethes Einstellung zu eben dieser Sammlung und der in ihr präsentierten spätmittelalterlichen Kunst nachzeichnet. Dieser mittlere Teil freilich ist im Faktischen überholt und bleibt hinter den neueren germanistischen Beiträgen zur literarischen Mittelalterrezeption weit

⁹ N. von Holst 1960, S. 207; N. v. Holst 1967, S. 245 mit rev. Fassung dieses Abschnittes.

¹⁰ Sulzberger, Suzanne, *La Réhabilitation des Primitifs flamands 1802-1867*, in: Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, *Mémoires*, Collection in-8°, Bd. XII, Heft 3, Brüssel 1961 (vorgelegt am 3. Dez. 1959). – Unveröffentlicht: Kleydt, Stephanie, *Die Wiederentdeckung der altniederländischen Malerei um und nach 1800. Formen der Beschreibung und Würdigung*, Magisterarbeit Göttingen 1977, bei Prof. Dr. Karl Arndt, Titel zit. nach *Kunstchronik* 30, 1977, S. 353 (nicht eingesehen).

zurück. Jedenfalls wird deutlich, daß sich die Bedeutung der Brüder Boisserée aus der französisch-belgischen Perspektive keineswegs schmälert.

Der letzte Teil von Sulzbergers Abhandlung ist forschungsgeschichtlich ausgerichtet. Der Fokus ruht auf Jan van Eyck, dessen literarisch tradierter Ruhm sich (ähnlich wie bei Dürer) vor dem Aufkommen der Kunstkritik eher auf Legende als auf die Kenntnis seines Werkes gründete, auf Hans Memling, für den die romantische Kunstbetrachtung eine besondere Vorliebe hegte, und auf Dierick Bouts, dessen Identifizierung zu den ersten wichtigen Ergebnissen der im frühen 19. Jahrhundert intensivierten Quellenforschung gehörte. Die Anfänge der kunstgeschichtlichen Erforschung der alten Meister, die selbst nicht Thema der vorliegenden Dissertation sind, bleiben prinzipiell auch für die Sammlungsgeschichte von Belang, weil sich die Forschung im frühen 19. Jahrhundert auf Sammelinteressen und -strategien auswirken konnte, während Sammler durch Auswahl und Präsentation von Gemälden den Forschern das Material zugereicht haben.¹¹

Es war Calov, die in einem eigenen Kapitel erstmals „Die Wiederentdeckung der ‘altdeutschen’ Kunst“, – Glasmalerei, Skulpturen und liturgische Gegenstände eingeschlossen –, in eine sammlungsgeschichtliche Übersicht gebracht hat.¹² Ein eigenes Kapitel ist den frühen nichtrheinischen Sammlern altdeutscher Tafelmalerei gewidmet.¹³ Darin geht sie auf fünf der in dieser Arbeit untersuchten vierzehn Sammler näher ein: Das sind neben den Brüdern Boisserée der Fürst Ludwig Kraft zu Oettingen-Wallerstein, Johann Baptist von Hirscher, Carl Gustav Abel, Carl Wilhelm Krüger und Bernhard Hausmann.

¹¹ Zu dieser Frage siehe: Krüger, Enno, Frühe Sammlungen ‘altdeutscher’ Tafelmalerei und kunstgeschichtliche Forschung in der Interaktion, in: Middeldorf Kosegarten, Antje (Hg.), Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800, Akten des Kolloquiums „Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen“ am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen v. 11. bis 13. Nov. 1994, Göttingen 1997, S. 328-335.

¹² Siehe G. Calov 1969, S. 74-110 mit Titelzitat auf S. 74.

¹³ Siehe G. Calov 1969, S. 92-104.

Calov stellt die einzelnen Gemäldesammler jeweils mit einer knappen Zusammenfassung von Daten und Fakten zu ihrer Biographie und zur Geschichte ihrer Sammlung vor. Über ihre Hinweise zur älteren Literatur und zu einer Reihe von Archivquellen, – im einzelnen von der Autorin selbst nur ansatzweise ausgewertet –, gelang der Einstieg in die eigenen Archivrecherchen. Calovs Kapitel kann man deshalb als ‘Keimzelle’ meiner Dissertation ansprechen. Auch liegen Calovs Ausführungen über die ‘Altdeutsche’ Sammelmodes im 18. Jh.“ dem inhaltlich entsprechenden Kapitel dieser Arbeit (II. 3.) zugrunde. Zu einer weiteren Kontextualisierung der ‘altdeutschen’ Sammelmodes des frühen 19. Jahrhunderts ist Calovs Dissertation, von einigen einleitenden Bemerkungen abgesehen, nicht gediehen.

Von den in dieser Arbeit behandelten Sammlungen ist diejenige der Brüder Boisserée, nachdem sich das Interesse der Forschung an ihr um 1987 herum wiederbelebt hat, die mit weitem Abstand am besten erforschte, auch was ihre intellektuelle Konzeption und ihre literarische Rezeption angeht. Das ist Uwe Heckmanns gründlicher und umfassender Monographie zu verdanken.¹⁴

Zu den in dieser Arbeit behandelten nichtrheinischen Sammlern fällt die Literaturlage sehr unterschiedlich aus (die Belege sind in den sie betreffenden Kapiteln angegeben). Der altdeutsche Gemäldebestand des Fürsten Ludwig Kraft zu Oettingen-Wallerstein, den Ludwig I. von Bayern (1786-1868) ein Jahr nach der Sammlung Boisserée und gewissermaßen als oberdeutsche Ergänzung zu dieser 1828 erwarb, erfährt schon aufgrund dieses Umstandes eine stärkere Beachtung. Johann Gustav Büschings Sammlertätigkeit beschäftigt die ältere regionalgeschichtliche Forschung wegen der Rolle, die er für die Säkularisation in Schlesien und für die Geschichte der

¹⁴ Siehe Heckmann, Uwe, Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung zwischen 1804 und 1827, zugleich Diss. phil. Marburg 1996 (Neuzeit & Gegenwart. Philosophie in Wissenschaft und Gesellschaft, Schriftenreihe mit Unterstützung der FernUniversität Hagen, hrsg. v. Annemarie Gethmann-Siefert zusammen mit Klaus Düsing, Volker Gerhardt, Carl Friedrich Gethmann u. a.), München 2003

Breslauer Museen spielte. Von den übrigen Sammlern finden wir nur noch Martin von Reider und Johann Baptist von Hirscher ausführlicher in Aufsätzen (als Sammler) behandelt. Carl Wilhelm Bartels und Carl Wilhelm Krüger schließlich werden in verschiedenen kürzeren Beiträgen älteren Datums als zeitgenössische Sammler altwestfälischer Tafelmalerei vorgestellt.

Auf dieser relativ schmalen Basis an Fachliteratur konnte der Forschungsstand zu diesen Sammlungen durch das Auswerten einer großen Menge zeitgenössischer gedruckter Quellen erheblich ausgebaut werden. Aussagekräftig sind etwa kunstgeschichtliche Handbücher, Reiseliteratur, Stadtführer, Zeitschriftenartikel, Ausstellungs- und Versteigerungskataloge. Dieses Quellenstudium wurde fundamntiert durch ausgedehnte Archivrecherchen zur Biographie von Sammlern und zur Geschichte von Kunstsammlungen.

I.

Die Säkularisation von 1803 und ihr Umgang mit Bildern

Der historische Bezugspunkt dieser Arbeit ist die letzte und größte deutsche Kirchengutssäkularisation, die Enteignung und Aufhebung von Abteien, Stiften und Klöstern durch die weltliche Hand zu überwiegend weltlichen Zwecken.¹ Notwendigkeit und Legitimation wurden im Zeitalter der Aufklärung, auch in Kreisen der katholischen Geistlichkeit, verstärkt diskutiert. Ein Vorspiel war die Auflösung des Jesuitenordens im Jahre 1773. Eine breite Tendenz zum Säkularisieren setzte sich am Ende des 18. Jahrhunderts in mehreren europäischen Staaten durch; von der Französischen Revolution zweifellos verstärkt, aber – entgegen verbreiteter zeitgenössischer Auffassung – keineswegs verursacht.

¹ Siehe dazu: Hömig, Klaus Dieter, Der Reichsdeputationshauptschluß vom 25. Februar 1803 und seine Bedeutung für Staat und Kirche unter besonderer Berücksichtigung württembergischer Verhältnisse (Juristische Studien, hrsg. v. der Rechtswissenschaftlichen Abt. der Rechts- u. Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät der Universität Tübingen), Tübingen 1969; Oer, Rudolfine Freiin von, Die Säkularisation von 1803 – Durchführung und Auswirkungen, in: Langner, Albrecht (Hg.), Säkularisation und Säkularisierung im 19. Jahrhundert (Beiträge zur Katholizismusforschung, hrsg. v. Anton Rauscher, Reihe B: Abhandlungen, Redaktion: Katholische Sozialwissenschaftliche Zentralstelle Mönchengladbach); München – Paderborn – Wien 1978, S. 9-29; Mempel, Hans Christian, Die Vermögenssäkularisation 1803/10. Verlauf und Folgen der Kirchengutsenteignung in verschiedenen deutschen Territorien, Teil 2: Text, zugleich Diss. Technische Univ. München 1979 (tuduv-Studien; Reihe Sozialwissenschaften, Bd. 15), München 1979 [beschränkt sich auf Immobilien]; Vierhaus, Rudolf, Säkularisation als Problem der neueren Geschichte, in: Crusius, Irene (Hg.), Zur Säkularisation geistlicher Institutionen im 16. und im 18./19. Jahrhundert (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 124 = Studien zur Germania Sacra, Bd. 19), Göttingen 1996, S. 13-30; Becker, Hans-Jürgen, Umbruch in Mitteleuropa. Der Reichsdeputationshauptschluss von 1803, in: AK 1803 – Wende in Europas Mitte. Vom feudalen zum bürgerlichen Zeitalter, Regensburg Historisches Museum, 29. Mai bis 24. Aug. 2003, hrsg. v. Peter Schmid u. Klemens Unger, Regensburg 2003, S. 17-34; Hufeld, Ulrich (Hg.), Der Reichsdeputationshauptschluß von 1803. Eine Dokumentation zum Untergang des Alten Reiches (UTB 2387), Köln - Weimar - Wien 2003, bes. S. 20ff.

Diese Säkularisation wurde durch einen starken äußeren Druck in Gang gesetzt, ausgeübt durch das sich stabilisierende und militärisch expandierende Frankreich. Die napoleonische Annektierung der linksrheinischen Reichsgebiete fügte deutschen Fürstenhäusern mehr oder weniger umfangreiche territoriale Verluste zu. Ihre Dynastien sollten für die Abtretung der besetzten Gebiete an die französische Republik mit geistlichem Gut aus rechtsrheinischen Gebieten entschädigt werden. Das wurde in Verträgen mit Frankreich wiederholt vereinbart, zuletzt 1801 im Frieden von Lunéville (Artikel VII), den Österreich für das Heilige Römische Reich abschloß. Dabei verfolgte Napoleon die Strategie, sich durch sein Entgegenkommen in der Entschädigungsfrage verbündete Staaten jenseits des Rheins zu schaffen, die als Mittelmächte gegen Österreich und Preußen ausgespielt werden konnten.

Diese von Frankreich angeregten Entschädigungen weltlicher Fürsten bedurften formal einer reichsrechtlichen Regelung. Das letzte weltliche Oberhaupt des Alten Reiches, Kaiser Franz II. (1768-1835), delegierte die Beratung dieser Frage an einen außerordentlichen Ausschuß des Immerwährenden Reichstages, eine sogenannte Reichsdeputation, die in Regensburg am 24. August 1802 ihre Beratungen aufnahm. Faktisch hatten sich die Deputierten nach einem Entschädigungsplan zu richten, auf den sich Frankreich und Rußland als selbsternannte „vermittelnde“ Mächte bereits verständigt hatten. Während der Sitzungsperiode wurden daher Mediatisierung und Säkularisation zum Zweck der Fürstenentschädigung kaum noch in Frage gestellt, – ausgenommen natürlich von den geistlichen Reichsständen, deren Anwesenheit protokollarisch festgestellt wurde, um sie zugleich von der Abstimmung auszuschließen.

Eine allgemeine Aufhebung der rechtsrheinischen Abteien, Stifte und Klöster, um die es hier insbesondere geht, war keineswegs von Anfang an vorgesehen. Wie diese radikale, über alle kompensatorischen Ansprüche weit hinausgehende Lösung schließlich zu einer Forderung des Gutachtens

vom 25. Februar 1803 werden konnte, das als der Reichsdeputationshauptschluß schlechthin in die Geschichte einging, ist nicht vollständig geklärt.² Neben den unverhohlenen materiellen Beweggründen wirkte sich auf diese Diskussion offenbar eine emsig geschürte, weitverbreitete klosterfeindliche Gesinnung aus, die das Wirken der Orden vor allem an seiner gesellschaftlichen Nützlichkeit (im Sinne der Aufklärung) maß und für religiöse Kontemplation kein Verständnis aufbrachte. So sollten nicht einmal die weniger begüterten Bettelorden, deren Aufhebung für die weltliche Hand kaum profitabel war, verschont werden (in Bayern wurden sie bereits 1802 aufgehoben). Dieser Hauptschluß wurde nach der erfolgten Zustimmung des Reichstages durch kaiserliche Ratifizierung vom 28. April 1803 zum Reichsgesetz erhoben, das in seiner fundamentalen Bedeutung für das Alte Reich dem Westfälischen Frieden von 1648 vergleichbar ist.³ Es stellte in einer Präambel und 89 Paragraphen das Verhältnis von Staat und Kirche in Deutschland auf eine völlig neue Grundlage.

Zur Chronologie der Klostersäkularisation ist zu beachten, daß Preußen, Hessen-Kassel, Bayern, Baden und Württemberg die kaiserliche Ratifizierung des Hauptschlusses nicht abwarteten, sondern sich 1801 und 1802 das Recht zum Säkularisieren in Sonderverträgen mit Frankreich vorher einräumen ließen und dementsprechend früher mit der Durchführung begannen.

Für die Vermögenssäkularisation ist der Paragraph 35 des Reichsdeputationshauptschlusses einschlägig. Er betrifft die sogenannten landständigen – im Gegensatz zu den Niederlassungen der Bettelorden mit Grund- und anderem Besitz ausgestatteten („fundierten“) – Stifte, Abteien und Klöster, auch Prälatklöster genannt.⁴ Ihre Güter wurden nun „der freien und vollen Dispo-

² Siehe dazu: Benz, Karl Josef, Zu den kulturpolitischen Hintergründen der Säkularisation von 1803. Motive und Folgen der allgemeinen Klosteraufhebung, in: Saeculum 26, 1975, S. 364-385, bes. S. 368f. u. 372 (zur Rolle der Französischen Revolution S. 373).

³ Das von einer weit verbreiteten Lesart abweichende Datum der kaiserlichen Ratifizierung begründet: Strätz, Hans-Wolfgang, in: A. Langner 1978, S. 33, Anm. 7.

⁴ Zum Status der sogenannten ständischen Stifte, Abteien und Klöster siehe: Schneider, Anton, Der Gewinn des bayerischen Staates von säkularisierten landständischen Klöstern in

sition der respektiven Landesherrn“ überlassen.⁵ Dieser Paragraph galt ausdrücklich nicht nur in neu erworbenen Territorien, sondern auch in den angestammten Erbländen der begünstigten Fürsten.

Paragraph 42 unterstellte die Klostersgemeinschaft als Institution der Verfügung des Landesherrn. Lediglich für die Aufhebung von Frauenklöstern war die Erlaubnis des zuständigen Diözesanbischofs einzuholen; eine Bestimmung, die freilich ziemlich selten befolgt wurde.

Die Bestimmungen des Hauptschlusses boten den Fürsten eine reichsrechtliche Rahmenvollmacht zur Säkularisierung auf ihrem Territorium. Es blieb ihrem Belieben überlassen, ob und wie sie von diesem Recht Gebrauch zu machen gedachten. Sie taten es in verschiedener Weise. Um die Säkularisation in den einzelnen deutschen Staaten durchzuführen, waren weitere landesgesetzliche Regelungen notwendig, die auch dann gültig blieben, als das ihnen zugrundeliegende Reichsgesetz mit der Auflösung des alten Reiches im Jahre 1806 seine Wirksamkeit verlor.

Diese sehr weitreichenden Säkularisierungsbefugnisse wurden, wie es in Paragraph 35 anklingt, durch einige Zugeständnisse geringfügig eingeschränkt. So wurde den Kathedralen der säkularisierten Hochstifte ein gewisses Maß an liturgischer Ausstattung zugestanden, da der Bischof, auch

Altbayern, zugleich Diss. München o. J. (Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München 40 = *Miscellanea Bavarica Monacensia*, Dissertationen zur Bayerischen Landes- und Münchner Stadtgeschichte, Bd. 23, hrsg. v. Karl Bosl u. Michael Schattenhofer), München 1970, S. 36-54; Bachmann, Wolf, Einführung, in: Aretin, Johann Christoph von, *Briefe über meine literarische Geschäftsreise in die baierischen Abteyen*, München u. Wien 1971, S. 11-20.

⁵ Text des Reichsdeputationshauptschlusses abgedruckt in: *Protokoll der ausserordentlichen Reichsdeputation zu Regensburg*, Bd. 2: welcher die sechs und zwanzigste bis fünfzigste und letzte Sitzung enthält, Regensburg 1803, S. 841-934, mit Zitat auf S. 904f.; abweichender Abdruck dieses Protokolls bei: Huber, Ernst Rudolf, *Dokumente zur deutschen Verfassungsgeschichte*, Bd. 1: *Deutsche Verfassungsdokumente 1803-1850*, 3. neubearb. u. vermehrte Aufl., Stuttgart – Berlin - Köln - Mainz 1978, S. 1-28, mit Zitat auf S. 17. – Zur Unterscheidung von Entschädigungs- u. Dispositionsgut siehe: Huber, Ernst Rudolf, *Deutsche Verfassungsgeschichte seit 1789*, Bd. 1: *Reform und Restauration 1789 bis 1830*, rev. Nachdruck der 2. verb. Aufl., Stuttgart, Berlin u. Köln 1960, S. 52; H.-W. Strätz 1978, S. 53 u. 55f.

wenn er seine weltliche Macht verloren hatte, doch geistliches Oberhaupt der Diözese blieb. Einige wenige Wallfahrtskirchen blieben – nicht zuletzt in Hinsicht auf die öffentliche Meinung - verschont. Das Vermögen der Pfarreien und ihre Kirchen wurden in der Regel nicht säkularisiert, sofern die Pfarrgemeinden nicht in Klöster inkorporiert waren (wobei die Klosterkirche gleichzeitig als Pfarrkirche benutzt wurde). Eine Anzahl von Klosterkirchen wurde nach der Säkularisation zu Pfarrkirchen umgewidmet. In solchen Fällen ist allerdings damit zu rechnen, daß Teile der mobilen Kirchenausstattung am Ort belassen wurden.⁶

Dies blieben freilich Ausnahmen. Weit häufiger waren Räumung und Zweckentfremdung des Kirchenraumes, auch der vollständige Abriß einer ganzen Klosterkirche war nicht selten. Dabei wurden die Ausstattungen solcher Kirchen zwangsläufig in Mitleidenschaft gezogen. Etliche Altarbilder fielen, zumindest teilweise, der Vernichtung anheim, wie schon die vielen nur fragmentarisch erhaltenen Beispiele zeigen. Die Verluste sind quantitativ nicht mehr zu beziffern. Wir wissen allerdings nicht, was Reformation und kirchliche Reformen, was der Dreißigjährige Krieg und schließlich der Wandel des Geschmacks im Zeitalter des Barocks überhaupt der Säkularisation hinterlassen haben. Die Zerstörung spätmittelalterlicher und anderer Kunst während dieser letzten großen Säkularisation wird zwar bis in die neueste Fachliteratur mit einer gewissen Formelhaftigkeit erwähnt und meistens beklagt, aber nur sehr selten in ihrer Bedeutung für die Kunstgeschichte thematisiert.⁷ Dietmar Stutzer meint dazu mit Blick auf die Quellenlage:

⁶ Siehe dazu: H.-W. Strätz 1978, S. 53f.; Ellwardt, Kathrin, u. Carla Mueller, Der Kirche zum vernünftigen Gottesdienst belassen. Vor Ort verbliebene Ausstattungen, in: AK Kirchengut in Fürstenhand. 1803: Säkularisation in Baden und Württemberg. Revolution von oben, Staatliche Schlösser in Württemberg u. Baden/Stadt Bruchsal, 22. März bis 7. Sept. 2003 (in Schloß Bruchsal), hrsg. v. Staatliche Schlösser in Baden und Württemberg/Stadt Bruchsal, Heidelberg - Ubstadt-Weiher - Basel 2003, S. 39-43.

⁷ Zu den ausführlicheren Stellungnahmen zählen: A. Schneider 1970, S. 215f., Raab, Heribert, Auswirkungen der Säkularisation auf Bildungswesen, Geistesleben und Kunst im katholischen Deutschland, in: A. Langner 1978, bes. S. 84-88; H. C. Mempel 1979, S. 184-190.

„Das Kapitel Säkularisation und Kunstgeschichte ist in einem doppelten Wortsinne das dunkelste dieses geschichtlichen Vorganges überhaupt. Dunkel einmal, weil anzunehmen ist, daß hier die größten Verluste zu beklagen sind, dunkel zum anderen, weil man bis heute über das weitere Schicksal der Kunstsammlungen, weithin auch der Büchersammlungen der aufgehobenen Klöster, nur verstreute und vereinzelt Nachrichten auffindet. Eine umfassende ereignis- und kunstgeschichtliche Bearbeitung steht noch immer aus.“⁸

Säkularisation vor Ort

Die Ereignisgeschichte der Säkularisation um 1803 ist, so unterschiedlich wie sie in den einzelnen deutschen Territorien verlief, dermaßen komplex, daß selbst ein zusammenfassendes Referat den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Daher soll die Aufhebung eines Klosters oder Stifts im folgenden als Modell dargestellt werden, das die überregionalen Gemeinsamkeiten im Ablauf der Säkularisation abstrahiert. Dies geschieht im Hinblick auf den Umgang mit altdeutschen und altniederländischen Tafelgemälden während und kurz nach der Klosteraufhebung.

Die Aufhebung eines Klosters geschieht in der Interaktion zwischen einer eigens von der jeweiligen Landesregierung für die Säkularisation eingesetzten zentralen Instanz und den sogenannten Lokalkommissaren vor Ort. Es sind in der Regel Verwaltungsbeamte oder Richter, die im engeren Umkreis ihres Wohnortes für einige wenige Klöster zuständig sind. Ihr Vorgehen ist an besondere Richtlinien der zentralen Instanz gebunden. Die vollziehenden Beamten sind angehalten, ihren Auftrag so schnell, effektiv und

⁸ Stutzer, Dietmar, Die Säkularisation 1803. Der Sturm auf Bayerns Kirchen und Klöster, 3. erweit. Aufl., Rosenheim 1990, S. 315.

kostengünstig wie möglich auszuführen. Aufgrund ihrer Berichte entscheidet die vorgesetzte Behörde über das weitere Vorgehen.

Die Übernahme eines Klosters folgt der sogenannten Zivilbesitznahme, deren einzelne Modalitäten hier nicht näher interessieren. Für die Sammlungsgeschichte ist vor allem von Belang, inwieweit bei der nun eilig durchzuführenden Inventur und Taxierung des beschlagnahmten Klostervermögens bereits Werke der bildenden Kunst berücksichtigt werden. Im allgemeinen gehen die Lokalkommissare – im Umgang mit Kunst kaum versiert – dabei sehr summarisch vor.⁹ Für den süd- und westdeutschen Raum gilt im wesentlichen, was Matthias Erzberger für Baden feststellt: „Es ist eben diese auffallende Erscheinung größtenteils darauf zurückzuführen, daß bei der Aufhebung und Räumung der Klöster es sehr über Bausch und Bogen genommen wurde bezüglich der Kunstgegenstände. Was Silber- und Goldwert besaß, ist alles genau verzeichnet, bis zum zinnernen Löffel und zur messingenen Pfanne und Blechkessel herunter, ebenso jeder Vorrat an Naturalien, an Getreide, Most und Wein; von Kunstgegenständen aber finden wir fast gar nie – einige ganz wenige Fälle ausgenommen – eine Bemerkung; kommt einmal eine solche vor, so ist sie nur nebenbei eingestreut und ganz flüchtig gegeben.“¹⁰ Neben den meist lakonischen Auflistungen von Kunstwerken haben auch die vorgenommenen, mehr oder weniger willkürlichen Taxierungen in der Regel nur einen geringen kunstgeschichtlichen Quellenwert. Gerade für die spätgotischen Tafelgemälde gab es kurz nach 1800 noch keine gängigen Marktpreise, an denen sich die Lokalkommissare hätten orientieren können. Der Vorgang als solcher ist allerdings von großer historischer Tragweite. Zum ersten Mal in der deutschen Geschichte wurde überregional der Versuch unternommen, das kulturelle Erbe des Mittelalters materiell zu bewerten.

⁹ Siehe als Beispiel das Inventar der Gemälde u. Kupferstiche in der ostwestfälischen Zisterzienserabtei Marienfeld v. 1. April 1803: Zuhorn, Karl, Der Gemäldebestand der Abtei Marienfeld bei ihrer Aufhebung. Eine kulturgeschichtliche Betrachtung, in: Westfalen 23, 1938, S. 105-114.

¹⁰ Erzberger, Matthias, Die Säkularisation in Württemberg von 1802-1810. Ihr Verlauf und ihre Nachwirkungen, Stuttgart 1902, S. 87.

Gewöhnlich drängten die Behörden zur Räumung eines aufgehobenen Klosters. In Pfalzbayern beispielsweise wurden die meisten Klöster noch im Laufe des Jahres 1803 „abgewickelt“.¹¹ Doch zogen sich die Klosteraufhebungen in manchen Staaten noch über Jahre hinweg, manchmal bis ins zweite Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Das war etwa der Fall, wenn ein säkularisierender Staat erst durch sukzessiv erfolgte territoriale Gewinne in den Besitz von Klöstern und Abteien kam, was in großem Umfange für Baden und Württemberg gilt. Deshalb mußte, abweichend von der eingebürgerten Diktion, strenggenommen von der Säkularisation um 1803 gesprochen werden.

„Kunstabewahrung und Kulturzerstörung liegen besonders nahe beisammen“, meint Claus Grimm, „wenn man die Schicksale der altdeutschen Gemälde betrachtet.“¹² Neben bewußter und fahrlässiger Gefährdung säkularisierten Kunstgutes gab es staatliche Bestrebungen, solches zumindest in einer Auslese zu bewahren und der Wissenschaft sowie einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

So waren die badischen Lokalkommissare angehalten, bei der Besitznahme Archive, Bibliotheken und Kabinette lediglich zu inventarisieren und zu versiegeln. Über deren weiteres Schicksal zu befinden war jeweils Aufgabe einer eigens berufenen Kommission.¹³ Zur Besitznahme des Breisgaus im Jahre 1806 schickte man den Karlsruher Hofmaler und Galeriedirektor

¹¹ Siehe H.-W. Strätz 1978, S. 20.

¹² Grimm, Claus, Kunstbewahrung und Kulturverlust, in: AK Glanz und Elend der Alten Klöster. Säkularisation im bayerischen Oberland 1803, Haus der Bayerischen Geschichte, München, Salesianer Don Boscos in Kloster Benediktbeuren, 7. Mai bis 20. Okt. 1991 (in Kloster Benediktbeuren), hrsg. v. Josef Kirmeier u. Manfred Treml unter Mitarbeit v. Evamaria Brockhoff (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 21/91, hrsg. v. Haus der Bayerischen Geschichte, München), München 1991, S. 82.

¹³ Siehe Ellwardt, Kathrin, Woher und Wohin? Wege säkularisierter Kirchenschätze, in: AK Bruchsal 2003, S. 32.

Philipp Jakob Becker (1759 – 1829) in die aufzuhebenden Klöster, um die dort befindlichen Kunstschatze zu begutachten.¹⁴

Zuständig für die Gemälde in Pfalzbayern waren der Direktor sämtlicher kurfürstlicher Kunstsammlungen in Pfalzbayern, Johann Christian von Mannlich (1741-1822), und sein späterer Amtsnachfolger, der damalige Galerieinspektor Johann Georg Dillis (1759-1841). Mannlich hatte sich bereits vor dem Inkrafttreten des Reichsdeputationshauptschlusses an die Regierung gewandt und darum gebeten, in aufzuhebenden Klöstern nach Gemälden suchen zu dürfen, die für die kurfürstliche Galerie brauchbar seien, weil es an Werken „der vaterländischen Künstler“ fehle und „bei der dermaligen Aufhebung der Klöster sich die beste Gelegenheit darbietet, diesen Mangel abzulegen.“¹⁵ Die beiden Kunstexperten waren an eine besondere Instruktion gebunden.¹⁶ Wertvolle Objekte sollten vor Ort aussortiert und nach München verbracht, die Masse der Bilder an Ort und Stelle versteigert werden. Die beste Auslese der in die Landeshauptstadt verbrachten Gemälde war für die kurfürstliche Galerie bestimmt, die zweitbeste für andere öffentliche Einrichtungen, der Rest wiederum zur Versteigerung vorgesehen. Alexandra Scharmüller schätzt, daß ein Zehntel der Bilder aus säkularisierten Klöstern nach München gekommen sind.¹⁷ Das Münchner Gemäldede-

¹⁴ Siehe Ellwardt, Kathrin, Von der provisorischen zur würccklichen Civilbesitznahme. Die Besetzung der badischen Entschädigungslande 1802/03 und 1806, in: AK Bruchsal 2003, S. 31, Anm. 17 mit Hinweis auf die Archivsignaturen des Generallandesarchivs Karlsruhe: 48/5518 u. 5716.

¹⁵ München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv: GR 645/119/Bl. 51: Mannlich, Johann Christian von, Brief an die Spezialkommission zur Aufhebung der Klöster v. 23. Juli 1802, zit. nach Goldberg, Gisela, Gemäldetransfers Bamberg-München. Spurensuche in den Jahren 1803/1804 (Text u. Kat.), in: AK Bamberg wird bayerisch. Die Säkularisation des Hochstifts Bamberg 1802/03, Bamberg, Historisches Museum der Stadt Bamberg, 10. Sept. bis 9. Nov. 2003, hrsg. v. Renate Baumgärtel-Fleischmann, Bamberg 2003; vgl. dazu: Kemp, Cornelia, Kunstwerke aus ehemaligem Klosterbesitz, in: AK München 1991, S. 135ff. (mit abweichender Quellenangabe GR 645/119/Bl. 52).

¹⁶ Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, Altregistratur: IX, K, 1, Conv. I.: „Instruction für die zur Untersuchung der Malerey – Kupferstich – und anderer Kunstsachen der ständischen Klöster benannten Kommissarien v. 11. März 1803, abgedruckt in: Goldberg, Gisela, Über das Schicksal säkularisierten Kunstguts aus Bayerisch Schwaben, in: Schiedermaier, Werner (Hg.), Klosterland Bayerisch Schwaben. Zur Erinnerung an die Säkularisation der Jahre 1802/03, Lindenberg 2003, S. 145 (dort Angabe der Quelle mit Titel u. Archivsignatur).

¹⁷ Siehe Scharmüller, Alexandra (= A. S.), in: AK Bayern ohne Klöster? Die Säkularisation 1802/03 und die Folgen, München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, 22. Feb. bis 18.

pot in der Salvatorkirche war bereits im Mai 1803 dermaßen gefüllt, daß Räume im ehemaligen Theatinerkloster bereitgestellt wurden.¹⁸

Mannlich berichtet in seinen Lebenserinnerungen von seiner Tätigkeit als Kunstkommissar der Säkularisation.¹⁹ Zwei Monate habe seine Reise durch die Klöster und Abteien in Bayern, Schwaben und Franken gedauert, und er sei mancherorts gerade noch rechtzeitig gekommen, um wertvolle Gemälde vor einer eiligen Verschleuderung durch die Lokalkommissare zu retten (was er auf eine Intrige seines Widersachers, des Ministers Montgelas, zurückführt). In diesem Zusammenhang bekundet Mannlich wiederholt seine Wertschätzung für die altdeutsche und altniederländische Tafelmalerei.

Sie wird deutlich, wenn er über eine Begebenheit berichtet, die sich 1802 im Augustinerchorherrenstift Wettenhausen in der Nähe von Günzburg zugegetragen hat.²⁰ Dort habe der Propst behauptet, Gemälde, die seit über einem Jahrhundert der freien Luft im Kreuzgang ausgesetzt gewesen seien, gerettet zu haben, indem er sie im Geheimarchiv des Klosters als Verschlänge verwendet hatte. Der Münchner Galeriedirektor ließ sich die Bilder zeigen, die heute Martin Schaffner zugeschrieben werden, und machte eine erstaunliche Entdeckung: „Wie war ich aber überrascht, als ich vier große und sechs kleine Bilder von Martin Schoen vorfand, von dem unsere Sammlungen aus Zweibrücken, München, Mannheim und Düsseldorf nichts aufzuweisen hatten.“²¹ Und er bemerkt dazu: „Seit zehn Jahren suchten wir vergeblich nach einem Werk dieses berühmten Meisters, und bereits Karl August hatte mehrere Bilderhändler danach forschen lassen und von ihnen für ein gut erhaltenes Original einen Preis von 300 Louisdor in Aussicht

Mai 2003, Ausst. u. Kat.: Rainer Braun u. Joachim Wild (Ausstellungskataloge der Staatlichen Archive Bayerns, Bd. 45, hrsg. v. der Generaldirektion der Staatlichen Archive Bayerns, Schriftleitung: Albrecht Liess), München 2003, S. 110, Kat.-nr. 101.

¹⁸ Siehe A. Schneider 1970, S. 215.

¹⁹ Siehe Mannlich, Johann Christian von, Lebenserinnerungen, Regensburg 1974, S. 501-507.

²⁰ Zur Säkularisation des Stifts siehe: Vollmer, Eva Maria, Das ehemalige Zisterziensersiechsstift Kaiserheim/Kaisheim, Landkreis Donau-Ries, in: W. Schiedermaier 2003, S. 326-331.

gestellt.²² An dieser Aussage ist eigentlich alles erstaunlich, daß nämlich Mannlich zu diesem frühen Zeitpunkt Martin Schongauer bereits als berühmten Künstler bezeichnet, daß er selbst und der 1795 verstorbene Herzog Karl II. von Zweibrücken Werke dieses Künstlers bereits ein Jahrzehnt vorher gesucht haben und der Herzog schon damals bereit gewesen sei, für ein Werk Schongauers die für ein altdeutsches Tafelgemälde exorbitante Summe von dreihundert Louisdors zu bezahlen. Bei Joachim von Sandrart (1606-1688) konnten Mannlich und seine Zeitgenossen allerdings über Schongauer nachlesen, „daß er alle seine Vorfahren in Teutschland im Zeichnen, Mahlen und Kupferstechen überstiegen“ habe.²³ Was Mannlich in seiner Autobiographie über Schongauers Berühmtheit schreibt, entspricht dem, was einer seiner Gemäldekataloge über die Wertschätzung des Künstlers bei den Sammlern feststellt: „Martin Schoen ist einer der ältesten deutschen Meister; seine Werke werden in allen Kunstsammlungen gesucht und aufbewahrt.“²⁴

Über die Route, die Mannlich und Dillis auf ihrer Inspektionsreise durch die Klöster und Abteien getrennt von einander einschlugen, und über besonders bemerkenswerte Funde, die sie dabei machten, sind wir recht gut informiert.²⁵

Gemälde aus ehemaligem Klosterbesitz wurden zu einem großen Teil versteigert. Das konnte am Ort geschehen oder auch in der Landeshauptstadt, wo ein zahlungskräftigeres und kunstliebendes Publikum zu erwarten war. Solche Versteigerungen sind in der Lokalpresse oder in den halbamtli-

²¹ Siehe J. C. Mannlich 1974, S. 504; vgl. zum folgenden: G. Goldberg, Schicksal, 2003, S. 146-149.

²² Ebd.

²³ (Sandrart, Joachim von), Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister, Teilausgabe des Originalwerks, hrsg. u. kommentiert v. A(rthur) R(udolf) Peltzer, Nachdruck der Ausgabe v. München 1925, Farnborough/Hampshire (England) 1971.

²⁴ Mannlich, Christian von, Beschreibung der Churpfalzbaierischen Gemäldesammlungen zu München und zu Schleißheim, Bd. 1, München 1805, S. 381.

²⁵ Siehe C. Kemp 1991, S. 134, unter Hinweis auf die Signatur des Archivs der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Altregistratur, München: IX, K, 1; darunter eine „Über-

chen, sogenannten Intelligenzblättern in knappen Formulierungen angezeigt. Zu einem solchen Ereignis einen Auktionskatalog drucken zu lassen, scheint nicht üblich gewesen zu sein, doch ist mit amtlichen Protokollen zu rechnen, die Namen der Käufer und die Erlöse enthalten können. „Die Schätzpreise waren niedrig“, bilanziert Scharmüller, „weil der Markt überschwemmt war und vor allem größere Gemälde religiösen Inhalts kaum Käufer fanden. Bei den Versteigerungen in den Klöstern war ein Gemälde im Durchschnitt um den Preis eines Werkzeugs bzw. den Tagelohn eines ungelerten Handwerkers zu haben (10 bis 15 Kreuzer). Die Münchner Schätzpreise lagen zwischen weniger als einem Gulden und 200 Gulden für absolute Spitzenstücke (60 Kreuzer ergaben einen Gulden).“²⁶ Der Abtransport und das Verschleudern dieser Gemälde scheint nicht auf nennenswerten Widerstand in der Öffentlichkeit gestoßen zu sein. Über das Versteigern säkularisierten Kunstbesitzes gibt es kaum historische Literatur; der Abdruck darauf bezüglicher Quellen ist selten.

In München wurden entsprechende Objekte auf fünf großen Versteigerungen von 1803 bis 1807 angeboten.²⁷ Auf zwei Auktionen des Jahres 1803 wurden insgesamt 9829 Gulden für Gemälde aus säkularisierten Klöstern erzielt.²⁸ In der Ankündigung einer für den 2. Januar 1804 anberaumten Versteigerung werden altdeutsche Meister namentlich genannt: „Nebstbey wird auch eine kostbare und zahlreiche Sammlung der auserlesensten Gemälde aus allen bekannten Kunstschulen versteigert, worunter sich die schätzbaren Werke eines Lukas Leyden, Lukas Kranach, M. Wohlgemuth, Albrecht Dürer, Hans Burgmayr, Hans Scheufelein, vieler unbekannter Meister sc. [...] ganz vorzüglich auszeichnen.“²⁹ Das sollte am oder ab dem

sicht der bei nachstehenden Klöstern befindlichen Bibliotheken, Naturalien und physikalischen Kabinetten, Bildergalerien und Kupferstichsammlungen“ (Titel zit. nach C. Kemp).

²⁶ A. Scharmüller 2003, S. 110, Kat.-nr. 101.

²⁷ Zur Quellenlage siehe: G. Goldberg, Schicksal, 2003, S. 146.

²⁸ Siehe Jörissen, Luise, Verwertung von klösterlichem Mobiliarbesitz bei der Säkularisation im Jahre 1803, in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige, N. F. 11 = 42, 1924, bes. S. 170-179.

²⁹ Scheglmann, Alfons Maria, Geschichte der Säkularisation im rechtsrheinischen Bayern, Bd. 3: Die Säkularisation in den 1803 definitiv bayerisch gewordenen oder gewordenen

23. Juli des Jahres, ebenfalls im ehemaligen Theatinerkloster, fortgesetzt werden und wurde wiederum von einem Kommissar Le Prieur öffentlich angekündigt: „Die seit dieser Zeit vermehrte italienische und alte deutsche Schule wird jedem Liebhaber Befriedigung gewähren.“³⁰ Es ist leider für die ältere Fachliteratur bezeichnend, solche außerordentlich frühen und interessanten Dokumente für die Wertschätzung altdeutscher Tafelmalerei ohne Quellenangabe abzudrucken.

Ein weiteres aufschlußreiches Beispiel für die Bilderpraxis der Säkularisation ist die Aufhebung der ostwestfälischen Zisterzienserabtei Marienfeld unter preußischer Verwaltung. Karl Zuhorns Aufsatz über den Umgang preußischer Administratoren mit den Marienfelder Bildern erschien 1954 zu einem Zeitpunkt, als das fachliche Interesse an dieser Thematik noch recht gering war.³¹ Die Geschichte des Marienfelder Hauptaltars, heute stilkritisch dem in Münster ansässigen Johann Koerbecke und seiner Werkstatt zugeschrieben, greift teilweise in die Sammlung → Bartels ein. Die Quellenlage erlaubt es, die Entstehung des Altarwerks auf den Zeitraum von 1443 bis 1456/57 zu beschränken.³² Die Beschreibung des mittelalterlichen Altars in der Klosterchronik eines 1719 verstorbenen Pater Hartmann überliefert den Werkzusammenhang der gemalten Teile mit einem geschnitzten, heute nicht mehr existierenden Schrein. Die beiden zugehörigen Flügel wurden zwischen 1661 und 1681, als man den spätgotischen durch einen barocken Hochaltar ersetzte, gespalten und die insgesamt sechzehn Bilder eines Christus- und Marienzyklus einzeln auseinandergesägt. Justizrat Brune, der Aufhebungskommissar, fand sie, einzeln gerahmt, im Frühjahr 1803 im

Gebieten, Teil 1: Die Säkularisation der Fürstbistümer und Benediktinerabteien, Regensburg 1906, S. 29.

³⁰ A. M. Scheglmann III, 1, 1906, S. 30, mit Datum 21. Juli 1804; siehe zur Quelle: Puchta, Hans, in: AK Wittelsbach und Bayern, Bd. 3, Teil 2: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat. Beiträge zur bayerischen Geschichte und Kunst. 1799-1825, München, Haus der Bayerischen Geschichte u. a., 11. Juni bis 5. Okt. 1980 (im Völkerkundemuseum München), hrsg. v. Hubert Glaser, München u. Zürich 1980, S. 138, Kat.-nr. 239, mit Hinweis auf einen Druck im Staatsarchiv Würzburg.

³¹ Siehe Zuhorn, Karl, Die Behandlung des Marienfelder Gemäldebestandes nach der Aufhebung der Abtei, in: Westfälische Zeitschrift 103/104, 1954, S. 194-202.

Kloster vor. Er schätzte den vorhandenen Gemäldebestand insgesamt als unbedeutend ein, drängte aber wiederholt die ihm vorgesetzte „Zivil-Organisations-Kommission“ in Münster, die Meinung eines Kunstsachverständigen einzuholen. „Einige auf Holz gemalte Stücke mögen wegen ihres Altertums und darauf angebrachter Goldmalerei Liebhaber finden [...]“, schrieb Brune am 3. August des Jahres.³³

Die Angelegenheit wurde an eine „Studienkommission“ delegiert, die den Münsteraner Maler Johann Christoph Rincklake (1764-1813), der als bevorzugter Porträtmaler des westfälischen Bürgertums und Adels hohes Ansehen genoß, beauftragte, die wertvollsten Marienfelder Gemälde zu bestimmen. Rincklake wählte am 19. Februar 1804 vierundzwanzig Bilder, darunter die sechzehn des spätgotischen Hochaltars, aus. Der Maler, der nie zuvor mit spätgotischer Tafelmalerei befaßt gewesen sein dürfte, urteilt über Koerbeckes Werke in einer Weise, die gerade in ihrer Unbefangenheit aufschlußreich ist:

„Dieße Bilder sind von einem Meyster, und in den ältesten gotischen Stil bearbeytet. Die nackten Körper, so wie die Hände und Füße sind zwaren schlecht gezeichnet, auch haben vielle unnatürliche Stellungen und Proportionen; allein in dem Außdruck der Gesichter ist im gantzen viel Wahrheit, und alles ist mitt viellen Pflleiß ausgeführt. Bei einigen ist der Hintergrund ganz vergoldet. Es ist auch zwar in keines Haltung und Perspecktief beobachtet, doch scheinen mir diese Stücke in Rücksicht ihres Alters und der Kunstgeschigte Wehrt zu haben. Den nach meiner Meinung sind sie im 15ten Jahrhundert gemahlt.“³⁴

³² Zum spätgotischen Hochaltar des Klosters Marienfeld siehe: Luckhardt, Jochen, Der Hochaltar der Zisterzienserkirche Marienfeld (Bildhefte des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, Bd. 25), Münster 1987.

³³ Zit. nach K. Zuhorn 1954, S. 194.

³⁴ Landesarchiv Nordrhein-Westfalen/Staatsarchiv Münster: StAM, Kriegs- u. Domänenkammer, Fach 19, Nr. 61: Rincklake, Johann Christoph, Gutachten v. 25. Feb. 1804, abgedruckt in: Wormstall, A(lbert), Zur Geschichte der Liesborner und Marienfelder Altargemälde, in: Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Alterthumskunde 55, 1897, S.99; zit. nach: Westhoff-Krummacher, Hildgard, Johann Christoph Rincklake. Ein westfälischer Bildnismaler um 1800, hrsg. im Auftrag des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe u. des

Er fügte eine Bemerkung hinzu, die ein bezeichnendes Licht auf die Situation wirft: „Die Meister von diese alten Werke kann ich nicht angeben, den da die hohe Comision mir nur einen Tag zu die Auswahl der Gemählde in Marienfeld zu bestimmen beliebten, so bliebe mir nicht die Zeitt übrig, alle diese alten Gemählde in Detheil zu untersuchen, ob sich vielleicht ein Zeichen des Meysters darauf hätte finden lassen.“³⁵

Die Kommission legte Rincklakes Gutachten unter dem Datum des 6. März dem zuständigen Minister vor. Ihr eigener Kommentar zu diesem Gutachten lautete: „Es ergibt sich daraus, daß der größte Teil der zu Marienfeld vorhandenen Gemälde gar keinen Wert hat und selbst die mehrsten der von dem Rinklake als vorzüglichere ausgewählten eigentlich mehr wegen ihres Alters und in Ansehung der Kunstgeschichte als wegen ihrer Schönheit und Vortrefflichkeit merkwürdig sind.“³⁶ Dieses abschätzige Urteil hielt das Ministerium nicht davon ab, den Transport dieser Bilder nach Berlin anzuordnen, um sie der Akademie der Künste zu überlassen. Aus unbekanntem Gründen kam es nicht dazu. Die sechzehn Tafeln des ehemaligen Hochaltars scheinen 1809 noch in Marienfeld gewesen zu sein. „16 Biblische Vorstellungen“ verzeichnete der damalige Klosterverwalter in seinem Bericht vom 25. September des Jahres. Diese Formulierung läßt nicht erkennen, ob er sich der ursprünglichen Funktion dieser Tafeln bewußt war. Er schätzte ihren Wert auf elf Reichstaler und 22 Gutergroschen (G. G.). 1812 werden in amtlichen Unterlagen über Marienfeld keine Gemälde mehr erwähnt.

Es ist für die Quellenlage zur Säkularisation typisch, daß wir gerade über den Übergang solcher Bilder in Privatbesitz nichts erfahren. Vielleicht wurden sie nicht selten illegal verkauft. Die sechzehn Tafeln vom ehemaligen Marienfelder Hochaltar sind mit der Ausnahme eines verschollenen Bildes heute über verschiedene europäische und nordamerikanische Museen

Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster u. Berlin 1984, S. 520f. (Archivsignatur nach J. Luckhardt 1987, S. 43, Anm. 9).

³⁵ Zit. nach H. Westhoff-Krummacher 1984, S. 521.

und Sammlungen verstreut. Auch das ist ein häufiges Schicksal für Altarsammlungen aus säkularisierten Klöstern.

Säkularisation und Sammlungen

Gegen ein solches Vorgehen regte sich im Bürgertum wenig Widerstand. Goethe und Johann Heinrich Meyer (1760-1832) bilanzierten Nutzen und Schaden der Vermögenssäkularisation von 1803 für die Kunst und gelangten zu einem eher zustimmenden Urteil. Ihre von Meyer formulierte Stellungnahme verdient in unserem Zusammenhang eine längere Wiedergabe, weil sie möglicherweise der Sichtweise vieler Gebildeten ihrer Zeit entsprach:

„Den stillen gemüthlichen Freunden der Kunstwerke alter Denkmale und Einrichtungen war freylich das Aufheben so vieler Kirchen und Klöster, im Verlauf der letzten zehn bis zwanzig Jahre, sehr ängstigend, sie befürchteten, und wohl nicht mit Unrecht, von dem Stören und Rücken und Bewegen, den Untergang manches Köstlichen; in der That mag viel Schätzbares beschädigt, wohl gar vertilgt worden seyn; aber es kam hingegen auch viel Verborgenes ans Licht, viel Vernachlässigtes wurde hervorgezogen, viel wenig bekanntes wurde bekannter; die Gelegenheit zu sammeln erweckte Sammler und Liebhaber, so daß zwischen Verlust und Gewinn eine Art von Ausgleichung stattgefunden, und alles erwogen, die Kunst sich über keinen wesentlichen Nachteil zu beschweren hat.“³⁷

³⁶ Zit. nach K. Zuhorn 1954, S. 197.

³⁷ Goethe, Johann Wolfgang, Johann Wolfgang Goethe u. Johann Heinrich Meyer (= W. K. F. = Weimarer Kunstfreunde), Neu-deutsche religios-patriotische Kunst, in: J. W. G. (Hg.), Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn 1, 1818 (1816-1817), Heft 2 (einzeln u. d. T.: Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden), 1817, S. 5-62; ed. in: J. W. G., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp u. a., Abt. I: Sämtliche Werke, Bd. 20: J. W. G., Ästhe-

Die Entwicklung in Deutschland ist in der Tat von zwei Seiten her zu beurteilen. Die praktische Abwicklung der Säkularisation um 1803 läßt sich mit Alexander Demandt in die weit zurückreichende Geschichte der gegen die Kultur gerichteten Gewalt einordnen.³⁸ Um einen Bildersturm im engeren Sinn handelt es sich dabei nicht: Die geschehenen, wohl oft eher fahrlässigen Kunstzerstörungen richteten sich – von antireligiösen Ressentiments der Aufklärer abgesehen – nicht grundsätzlich gegen den kirchlichen Kult oder die Funktion des Altarbildes, das als Kunstgattung weiter bestand. Eine verhängnisvolle Rolle spielten zweifellos Vorurteile des Geschmacks. So vollzog sich, wie Grimm es nennt, eine „Umwertung, die viele herausragende Kunstleistungen von ihren historischen Aufstellungsorten weggerissen hat, die die Altarkästen zerstört, die Gesprenge vernichtet und häufig auch die Schreinfiguren hinter den beweglichen Altarflügeln der Vernichtung preisgegeben hat [...]“.³⁹

Durch die Auktionen, die von 1803 an durchgeführt wurden, erhielten die ehemals gebrauchsbundenen Altarbilder endgültig den Charakter einer frei verfügbaren Ware. Berthold Hinz analysiert diesen Prozeß, der seiner Meinung nach zu einer „Aneignung der Kunst durch die Bürgerliche Gesellschaft“ führt, unter sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Aspekten.⁴⁰ Das materiell bewahrte, auf dem Kunstmarkt angebotene Altarbild verlor seinen historischen Standort und seine ursprüngliche, kultische Funktion, sollte aber als Kunstobjekt im Laufe der Zeit tendenziell an materiellem Wert gewinnen. Die dabei übliche Auflösung des spätmittelalterlichen „Gesamtkunstwerks“ in seine malerischen und plastischen Teile geschah zu ungun-

tische Schriften 1816-1820. Über Kunst und Altertum I-II, hrsg. v. Hendrik Birus, Frankfurt am Main 1999, S. 127f.

³⁸ Siehe Demandt, Alexander, *Vandalismus. Gewalt gegen Kultur*, Berlin 1997, S. 159ff.

³⁹ C. Grimm 1991, S. 84

⁴⁰ Siehe Hinz, Berthold, *Säkularisation als verwerteter „Bildersturm“*. Zum Prozeß der Aneignung der Kunst durch die Bürgerliche Gesellschaft, in: Warnke, Martin (Hg.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. I, hrsg. v. Horst Bredekamp, Klaus Herding, Lutz Heusinger, Berthold Hinz, Wolfgang Kemp)*, München 1973, S. 108-120

ten der letzteren: Die gotische Holzskulptur wurde als Sammelobjekt erst später entdeckt.

Dieses konnte nach Grimms Auffassung nur geschehen, weil der repräsentative und liturgische Zusammenhang, für den diese Altarbilder ursprünglich geschaffen worden waren, während der Säkularisation nicht mehr bewußt gewesen sei: „Die Säkularisation war nur der Auslöser der Abtransporte von den Entstehungs- und Aufstellungsorten.“⁴¹ Eine abschließende Beurteilung dieser komplexen Vorgänge hängt wohl vom eigenen Geschichtsbild ab. Deren Bedeutung für die Sammlungsgeschichte soll die vorliegende Arbeit für einzelne große, aus der ‘Konkursmasse’ dieser Säkularisation hervorgegangene Privatsammlungen untersuchen.

⁴¹ C. Grimm 1991, S. 84.

II. 1.

Gemäldesammeln um 1800

Nachdem die Säkularisation als historischer Hintergrund beleuchtet ist, soll kurz dargestellt werden, wie weit in Deutschland das Sammeln von Gemälden um 1803 gediehen war.¹ Zunächst sei allgemein festgestellt, daß die Jahrhundertwende eher in die Mitte einer sammlungsgeschichtlichen Epoche fällt als etwa einen Beginn markiert; wobei sich allerdings zu Beginn des 19. Jahrhunderts einige zukunftsweisende Tendenzen herauskristallisieren, die durch das Sammeln altdeutscher und altniederländischer Tafelmalerei zweifellos verstärkt wurden.

Caspar Friedrich Jenckels „*Museographia*“, 1727 unter einem Pseudonym erschienen, versteht sich als praktische Anleitung zum Sammeln.² Der Autor unterscheidet einleitend acht verschiedene Sammlungstypen und thematisiert in diesem Zusammenhang die angemessene Unterbringung einer Gemäldekollektion: „Anlangend die Gemählde, so pflaget man dazu eine Kammer, oder wenn deren Anzahl ziemlich groß ist, einen Saal zuzurichten. In solchem Schildereyen-Saal werden nun aufgehangen und denen Curiosis gezeigt allerley geistliche und weltliche Gemählde [...]“³ Er empfahl dem

¹ Grundlegend zu diesem Kap.: Thamer, Hans-Ulrich, Der Bürger als Sammler in der frühen Neuzeit, in: H.-U. T. (Hg.), Bürgertum und Kunst in der Neuzeit, zugleich Beiträge zur Tagung des Instituts für vergleichende Städtegeschichte in Münster v. 6. bis 8. März 1989 (Städteforschung. Veröffentlichungen des Instituts für vergleichende Städtegeschichte in Münster, Reihe A: Darstellungen, Bd. 57; hrsg. v. Peter Johanek), Köln-Weimar-Wien 2002, S. 99-113.

² Neickelius, C(aspar) F(riedrich), *Museographia* oder Anleitung zum rechten Begriff und nuetzlicher Anlegung der Museorum oder Raritaeten-Kammern. Auf Verlangen mit einigen Zusatzen und dreyfachem Anhang vermehret von D. Johann Kanold, Leipzig u. Breslau 1727, bes. S. 2-8 u. S. 406-428.

³ C. F. Neickelius 1727, S. 4.

„Liebhaber“ darauf zu achten, daß seine Gemälde Originale und möglichst Werke der berühmtesten Meister seien, alles übrige sei dem persönlichen Geschmack überlassen.⁴ Carsten Zelle folgerte daraus: „ [...] erst in dem Maße, wie die Gemäldesammlung eine eigene räumliche Ordnung ausbildet, kommt der Ruf nach Kennerschaft, kunstgeschichtlichem Wissen und einem eigenen Geschmack auf.“⁵

Eine Kunstsammlung definiert Johann Heinrich Zedlers Universal-Lexikon von 1737 unter der bevorzugten Bezeichnung Kunstkammer: „Kunst-Kammer/Lat. Museum, Franz. Cabinet, ist ein zusammengebrachter und wohlgeordneter Vorrath von allerhand Seltenheiten der Kunst/als von Mahlerey/Bildhauerey/ Tischler [sic] / Drechsler/ Goldschmiede/ Uhrmacher/ Spiegel- und anderer dergleichen Arbeit/ wobei gemeiniglich auch die Seltenheiten der Natur gefüget werden/ dergleichen in Fürstlichen Hof Lagern/ bey grossen Städten/ hohen Schulen/auch wohl privat-Häusern hin und wieder angetroffen/ und von Durchreisenden mit Lust besucht werden [... es folgen die Namen einiger Sammler] .“⁶

Stellt der eben zitierte Lexikonartikel noch die geringe Zahl von privaten Kunstsammlungen für seine Zeit fest, so wandelte sich die Situation etwa ab der Mitte des 18. Jahrhunderts, und zwar mit einer über hundertjährigen Verzögerung gegenüber den Niederlanden. Vor allem in Handelszentren wie Frankfurt am Main, Leipzig, Danzig und Hamburg legten Kaufleute, Handwerker, höhere Beamte, Gelehrte und auch Künstler in ansteigender Zahl

⁴ Ebd.

⁵ Zelle, Carsten, Kunstmarkt, Kennerschaft und Geschmack. Zu Theorie und Praxis in der Zeit zwischen Barthold Heinrich Brockes und Ludwig von Hagedorn, in: North, Michael (Hg.), Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, zugleich Beiträge zum gleichnamigen Kolloquium des Lehrstuhls für Allgemeine Geschichte der Neuzeit der Universität Greifswald u. des Forschungszentrums Europäische Aufklärung in Potsdam (Aufklärung und Europa, Schriftenreihe des Forschungszentrums Europäische Aufklärung e. V., Bd. 8; hrsg. v. Günther Lottes), Berlin 2002, S. 220.

⁶ Siehe Zedler, Johann Heinrich, Grosses vollständiges Universal-Lexikon, Bd. 15, photomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1737, Graz 1961, Sp. 2143f.

eigene Kunstsammlungen an.⁷ „Kostbare und schätzbare Sammlungen zu betrachten“, schrieb Goethe kurz nach dem Ende des Befreiungskrieges Großherzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach (1757-1828), „werde ich jeden Tag veranlaßt, es ist unglaublich, was Privatpersonen im Stillen während diesen traurigen und drängenden Zeiten aufgehäuft und erhalten haben.“⁸ Noch war aber die Zeit der fürstlichen Sammlung keineswegs abgelaufen, wie das Beispiel des in dieser Arbeit als Sammler behandelten Fürsten Ludwig Kraft zu Oettingen-Wallerstein (1791-1870) zeigt, der erst nach 1800 begann, seine Sammlung aufzubauen.

Der Erlanger Universitätsprofessor Johann Georg Meusel (1743-1820) nahm die jungen „bürgerlichen“ Sammlungen in sein 1778/79 gedrucktes Verzeichnis von Bibliotheken und Kabinetten auf, welches das Gebiet des Alten Reiches und der deutschsprachigen Schweiz umfasste.⁹ Diese Auflistung ist mit ihren knappen und zweifellos unvollständigen Einträgen dennoch ein bedeutendes Dokument einer beginnenden überregionalen ‘Vernetzung’ deutschsprachiger Sammler, die im Zusammenhang mit dem Aufblühen eines deutschen Kunstmarktes zu betrachten ist. Ein wesentlich ausführlicheres, in seiner alphabetischen Reihenfolge der Orte allerdings nur bis Gutenbrunn gediehenes Handbuch der Sammlungen legte fast zeitgleich sein Erlanger Schüler und Kollege Friedrich Karl Hirsching (1762-1800)

⁷ Überblick mit älterer Lit.: Calov, Gudrun, Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, zugleich Diss. phil. Köln 1968, in: Sonderbd. Museumskunde, 3. Folge, Bd. 10 = 38 1969, Heft 1-3, S. 26-63.

⁸ Goethe, Johann Wolfgang, Brief an Großherzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach v. 3. Sept. 1815, abgedruckt in: J. W. G., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe, hrsg. v. Karl Richter, Bd. 11.2: Diwan-Jahre 1814-1819 (Teil 2), hrsg. v. Johannes John, Hans J. Becker, Gerhard H. Müller, John Neubauer u. Irma Schmid, München 1994, S. 696.

⁹ Meusel, Johann Georg (Hg.), Verzeichniss sehenswürdiger Bibliotheken, Gemälde- und Kupferstichsammlungen, Münz- Gemmen- und Naturalienkabinete in Teutschland, nach alphabetischer Ordnung der Städte, in: Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichnis der jetztlebenden teutschen Künstler. Nebst einem Verzeichniss sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst- Münz- und Naturalienkabinete in Teutschland, Lemgo 1778, S. 173-246. Ders., Zusätze und Berichtigungen des Verzeichnisses sehenswürdiger Bibliotheken, Gemälde- und Kupferstichsammlungen, Münz- Gemmen- und Naturalienkabinete in Teutschland und in der Schweiz, nach alphabetischer Ordnung der Städte, in: Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichnis der jetztlebenden teutschen Künstler. Nebst einem Verzeichniss sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst- Münz- und Naturalienkabinete in Teutschland und in der Schweiz. Zweyter Theil, welcher Zusätze und Berichtigungen des ersten enthält, Lemgo 1789, S. 270-398.

vor.¹⁰ Beide Autoren verwenden als Bezeichnungen für die von ihnen erfaßten Sammlungen vorzugsweise die Begriffe Kunst- und Naturalienkabinett, Naturalien- Kunst- und Antiquitätenkabinett, Kunstkammer sowie Gemäldesammlung. Letztere war unter der zeitgenössischen Bezeichnung des Bilderkabinetts der modernste der genannten Sammlungstypen.

Gustav Klemm (1802-1867) schreibt 1837 in seiner Geschichte des Sammelwesens in Deutschland, der ersten zusammenhängenden Abhandlung dieser Art überhaupt:¹¹ „Überblicken wir die Geschichte der wissenschaftlichen und Kunstsammlungen Deutschlands seit dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, so finden wir zuvörderst das Bestreben, die vorhandenen Schätze zu sondern, zu ordnen und aus einem Chaos mehrere getrennte, abgeschlossene Ganze zu bilden. Man sonderte zuerst die Naturalien von den Gegenständen der Kunst und den historischen Denkmalen, stellte jede besonders auf [...].“¹² Der Autor führt die sich langsam vollziehende Auflösung der herkömmlichen Universalsammlung in verschiedene Fachsammlungen einleuchtend auf die im 18. Jahrhundert fortschreitende Spezialisierung des Wissens und der Technik zurück.¹³ Beide Prozesse waren um 1800 weit fortgeschritten, aber noch nicht abgeschlossen. Neben der klaren Trennung der einzelnen Sammlungsgebiete wurde zunehmend von einer Sammlung eine nachvollziehbare Anordnung der Objekte erwartet.

Parallel zur sachlichen Auffächerung der Sammlungen erfuhr auch die Literatur, die sich ganz oder teilweise Sammlern und Sammlungsbesuchern

¹⁰ Hirsching, Friedrich Karl Gottlob (Hg.), Nachrichten von sehenswuerdigen Gemaelde- und Kupferstichsammlungen, Muenz- Gemmen- Kunst und Naturalienkabinetten, Sammlungen von Modellen, Maschinen, physikalischen und mathematischen Instrumenten, anatomischen Praeparaten und botanischen Gaerten in Teutschland nach alphabetischer Ordnung der Staedte, Bd. 1-6 [ab Bd. 2: Titel wie Bd. 1 mit der Formulierung „nach alphabetischer Ordnung der Oerter“; Bd. 5 mit Zusatz zur Bandangabe: „welcher die Zusaetze enthaelt“ u. Untertitel: Zusaetze und Verbesserungen zu den vier ersten Baenden der Kunst-Nachrichten von Friedrich Karl Gottlob Hirsching; Bd. 6 mit Untertitel: welcher die uebrigen Zusaetze zu den vier ersten Baenden, und zwei vollstaendige Register enthaelt], Erlangen 1786-92.

¹¹ Klemm, Gustav, Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland, Zerbst 1837.

¹² G. Klemm 1837, S. 233.

¹³ Siehe dazu das Kap. über Sammlungen („Museen“) des 18. Jahrhunderts bei G. Klemm 1837, S. 230-280.

widmet, eine Vermehrung und Ausdifferenzierung: Sammlungskataloge, -anweisungen oder -beschreibungen. Zur letzteren Gattung gehören Wilhelm Heinses (1746-1803) „Düsseldorfer Gemäldebrieft“, die 1776 und 1777 unter dem Titel „Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie“ in der Zeitschrift „Der teutsche Merkur“ veröffentlicht wurden.¹⁴ Sie trugen mit dazu bei, daß Gemälde auch in Deutschland Gegenstand öffentlicher Kunstkritik wurden.

Jenckel räumt als Autor des frühen 18. Jahrhunderts dem Kunstsammler einen eigenen Geschmack ein. Der individuelle Geschmack des Sammlers hatte sich um 1800 soweit von ästhetischen Konventionen gelöst, daß er sich im Einzelfall der altdeutschen und altniederländischen Tafelmalerei zuwenden konnte, bevor sie allgemein als Kunst anerkannt war.

Zelle weist auf Erzherzog Leopold Wilhelm von Habsburg (1614-1662) als den mutmaßlich ersten Herrscher im deutschsprachigen Raum hin, der seit 1659 ausschließlich Gemälde gesammelt habe. Den Hamburger Barthold Heinrich Brockes (1680-1747) nennt der Autor als einen der ersten Bürgerlichen, die sich auf Tafelmalerei, Zeichnungen und Druckgraphik beschränkten.¹⁵ Im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit sind es die Brüder Boisserée, die sich auf die altdeutsche und altniederländische Tafelmalerei spezialisierten. Diese Beschränkung auf einen Kunstbereich lag zwar in der Tendenz des 19. Jahrhunderts zur ‘Fachsammlung’, blieb aber in dieser Entscheidung in den ersten Jahrzehnten nach 1800 eine Ausnahme. Keiner der in dieser Arbeit behandelten Sammler interessierte sich ausschließlich für spätgotische Tafelmalerei.

¹⁴ Heinses, Wilhelm, *Düsseldorfer Gemäldebrieft*, mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Pfotenhauer, Frankfurt am Main u. Leipzig 1996 (Erstdruck u. d. T.: *Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie*, in: *Der teutsche Merkur*, 1776/77).

¹⁵ Siehe C. Zelle 2002, S. 220f.

II. 2.

‘Alt-teutsche’ Meister in der Kunstliteratur vor 1800

Die Romantik gilt weithin als die Epoche, die das kulturelle Erbe des Mittelalters entdeckt habe. Das bedarf der Relativierung. Tatsächlich setzte ein gelehrtes, heute antiquarisch genanntes Recherchieren, Sammeln und Publizieren von Informationen über die mittelalterliche Malerei wesentlich früher ein.

Diese frühe Beschäftigung vor allem mit der Dürer-Zeit ist weder bibliographisch noch forschungsgeschichtlich zusammenhängend aufgearbeitet, was für Leben und Werk Dürers und des älteren Cranachs mit Einschränkungen gilt. Ein umfassender Literaturbericht ist auch im Rahmen dieser Arbeit nicht zu leisten. Der Ansatzpunkt dieses Kapitels ist sozusagen ein pragmatischer: Beim Durchsehen früher Sammlungskataloge stellt sich bald die grundsätzliche Frage, woher die Sammler beziehungsweise die Verfasser eigentlich die als Provenienz angeführten Meisternamen nahmen und welche Literatur ihnen zur Verfügung stand, sich über eben diese Meister zu informieren. Ein beachtlicher Teil der Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts wurde unter anderem für Sammler geschrieben. So schreibt der Schweizer Johann Rudolf Füßli (1709-1793), daß er die Neuausgabe seines Allgemeinen Künstlerlexikons von 1779 „vor Kunstliebhaber und Sammler von allen Arten geschrieben habe, und billich schreiben musste.“¹ Die stilkritische Plausibilität der damals vorgenommenen Zuschreibungen ist dabei nicht

¹ Füßli, Johann Rudolf, Vorrede, in: Johann Rudolf Füßli (= J. R. F.), Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider sc. sc. Nebst angehaengten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schueler, auch der Bildnisse, der in diesem Lexikon enthaltenen Kuenstler, Erster Theil, Zürich 1779.

von Interesse, wohl aber die mit den sachlichen Informationen der Autoren verbundenen Werturteile, sofern sie geäußert werden.

Unser Rückblick auf die ältere, hier einschlägige Kunstliteratur soll mit zwei bekannten Übersichtswerken des 17. Jahrhunderts beginnen, die bis ins 19. Jahrhundert hinein von Sammlern benutzt wurden. Carel van Mander (1548-1606) vereinigt in seinen Künstlerviten Niederländer und Deutsche, wobei er aber, was das 15. und frühe 16. Jahrhundert betrifft, an deutschen Malern nur Dürer und Holbein den Jüngeren berücksichtigt.²

Eine beachtliche Anzahl altdeutscher Maler behandelt Joachim von Sandrart (1606-1688) im zweiten Teil des dritten Buches seiner 1675 zuerst erschienenen „Teutsche(n) Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste“. Auch er rechnet Altniederländer und Altdeutsche als „der Hoch- und Nieder- Teutschen Berühmten Mahler“ zur selben „nationalen“ Gruppe.³ Der Autor, 1674 zum Direktor der Nürnberger Kunstakademie ernannt, bevorzugt allerdings in seiner Auswahl altdeutscher Künstler die in Nürnberg und seinem fränkischen Umfeld lebenden Maler, so daß beispielsweise schwäbische, kölnisch-westfälische und norddeutsche Schulen so gut wie ausgeblendet sind.

Diesen beiden Autorennamen muß noch der des französischen Malers und Kunstschriftstellers Jean Baptiste Descamps (1706-1791) hinzugefügt werden.⁴ Schon im Titel fällt auf, daß er – im Gegensatz zu Sandrart – Holland, Flandern und Deutschland als jeweils eigenständige Kunsnationen

² (Mander, Carel van) Das Leben der niederländischen und deutschen Maler von C. v. M. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617, Übersetzung [aus dem Niederländischen] und Anmerkungen von Hanns Floerke, Bd. 1 (Kunstgeschichtliche Studien. Der Galleriestudien IV. Folge, hrsg. v. Th(eodor) von Frimmel), München und Leipzig 1906.

³ (Sandrart, Joachim von), Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild, und Mahlerey- Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister, Teilausgabe des Originalwerks, hrsg. u. kommentiert v. A(rthur) R(udolf) Peltzer, Nachdruck der Ausgabe v. München 1925, Farnborough/Hampshire (England) 1971, S. 47.

⁴ Descamps, J(ean) B(aptiste), La vie des peintres flamands, allemands et hollandois, avec des portraits. Gravés en Taille-douce, un indication de leurs principaux Ouvrages & des Réflexions sur leurs différentes manieres, Bd. 1, Paris 1753, bes. S. 1-85.

auffaßt. Wie van Mander berücksichtigt er von den deutschen Künstlern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts nur Dürer und den jüngeren Holbein.

Diese Werke enthalten mehr oder weniger in sich abgeschlossene Passagen, die man vielleicht als „Künstlernachrichten“ bezeichnen könnte, denen grundlegende literarische Strukturen gemeinsam sind. Gegenstand der Darstellung sind nur namentlich überlieferte Künstler. Die Mitteilungen über einzelne Meister sind in der Regel kurz gehalten, doch gibt es schon vom Textumfang her unterschiedliche Gewichtungen. Bei Sandrart etwa sind die Abschnitte über die Brüder Van Eyck, Dürer, Grünewald und Lucas van Leyden ausführlicher gehalten. Der letztere Maler wird in dieser Zeit überhaupt bevorzugt behandelt, während beispielsweise über Rogier van der Weyden und Hans Memling im Verhältnis zu den Vorgenannten wenig bekannt ist. Gelegentlich finden wir Hinweise auf einzelne Werke eingefügt, die in eher seltenen Fällen mit einer ästhetischen Würdigung verknüpft sein können. Ergänzend fällt manchmal eine Bemerkung über den Ruhm, den ein Künstler unter seinen Zeitgenossen erworben haben soll.

Van Mander, Sandrart und Descamps bauen ihre te“ jeweils chronologisch auf und beginnen alle mit den Brüdern Hubert und Jan van Eyck. Ausdrücklich erklärt van Mander in seiner Einleitung, er wüßte nicht, „dass in Hoch- oder Niederdeutschland irgendwelche früheren Maler bekannt sind oder genannt werden.“⁵ Die von den Autoren in den Blick genommene Entwicklung der Malerei beginnt also nach der Internationalen Gotik. Das ist nicht nur eine Frage der Quellenlage. Was etwa Descamps über die Malerei vor Dürer denkt, erhellt sich aus dem ersten, diesem Meister gewidmeten Satz: „Albert est le premier Allemand qui ait osé réformer le mauvais goût dans sa Patrie.“⁶ Im Deutschland des Rationalismus denkt man, wie wir sehen werden, ähnlich. Das Kunstinteresse der Zeit setzt stilgeschichtlich dort ein, wo sich in der spätgotischen Tafelmale-

⁵ C. v. Mander I 1906, S. 19.

⁶ J. B. Descamps 1753, S. 24.

rei ein „Realismus“ im neuzeitlichen Sinne zu entfalten beginnt. Dieses Kunstverständnis ist bis ins 19. Jahrhundert hinein das vorherrschende.

Sandrart und Descamps dienten den Lexicographen des späten 18. Jahrhunderts als Grundlage. Das Allgemeine Künstler-Lexicon von 1779 beispielsweise beruft sich fast durchgehend bei altdeutschen Meistern auf Sandrart und bei altniederländischen auf Descamps. In Hinsicht auf die Altniederländer war Sandrart zu dieser Zeit offenbar keine Referenz mehr. Allerdings bietet dieses Lexikon nur unwesentlich mehr altniederländische Meisternamen als die bereits bei Sandrart erwähnten, wobei der Zuwachs an Information im Einzelfall zu untersuchen wäre. Beide Autoren, Sandrart und Descamps, werden noch im frühen 19. Jahrhundert als Handbücher benutzt. So schrieb Goethe, nachdem er in Heidelberg in der Sammlung Boisserée mit den dort aufbewahrten altniederländischen Werken bekannt gemacht worden war, am 1. Oktober 1814 an seine Frau Christiane (1765-1816): „Nachts die Geschichte der Meister die mir bekannt geworden in Descamps gelesen.“⁷

Was ein Sammler altdeutscher Tafelmalerei der Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts konkret entnehmen konnte, sei am Beispiel eines damals bekannten, aber nicht herausragenden Künstlers aufgezeigt: Hans Süß von Kulmbach. Sandrart ordnet diesen Maler (zutreffend) der Dürer-Schule zu, was ihm schon von vornherein eine größere Aufmerksamkeit sicherte, und kolportiert als alte Sage, daß er in Kulmbach (Kulmbach) im Fürstentum Bayreuth geboren sei. Von den Werken des Meisters nennt Sandrart nur eines, nämlich das Epitaph für den Kanoniker Lorenz Tucher in der Nürnberger St. Sebaldskirche von 1513, das er unzutreffend als Altar anspricht, zu diesem Zeitpunkt wohl noch nicht aus eigener Anschauung kannte. Sandrart erkennt die Abhängigkeit dieses Werkes von einer Entwurfskizze

⁷ Goethe, Johann Wolfgang, Brief an Christiane Goethe v. 1 Okt. 1814, abgedruckt in: Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. II: Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. v. Karl Eibl u. a., Bd. 7: J. W. G., Napoleonische Zeit. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816, Teil II: Von 1812 bis zu Christianes Tod, hrsg. v. Rose Unterberger, Frankfurt am Main 1994, S. 367.

Dürers, die er selbst besaß. Der Autor verweist auf Dürers in Kupfer gestochenes Bildnis des Malers. Dagegen sind ihm, wie er zugibt, Sterbeort und Todesdatum des Künstlers unbekannt.⁸

Auf Sandrart beruft sich 1737 der „Zedler“ in seinem Artikel über „Kulmbach“.⁹ Mehr als eine Zusammenfassung dieser ohnehin nicht gerade umfangreichen Vorlage bietet das führende deutsche Lexikon seiner Zeit indessen nicht.

Bemerkenswert ist, daß auch Füßli in der erwähnten Neuausgabe seines Lexikons von 1779 kaum mehr als Sandrart zu berichten weiß: „Kulmbach oder Kulmbach (Hans von) lernte bey Jacob Walch und Albrecht Duerer, den er sowol in Holzschnitten als in Gemaehlden vortreflich nachahmte. Von diesen leztern siehet man einige Tafeln in der S. Sebaldskirche zu Nuernberg. Unter seine Holzschnitte zaehlet man ein Buch betitelt: loco-Seria; es ist 1543. zu Bern in der Schweiz gedruckt. Dieser Kuenstler starb um 1545. Doppelmayr p. 192.“¹⁰ Dieser Artikel entspricht übrigens, von dem Hinweis auf die Berner Buchausgabe abgesehen, so gut wie ganz den Anmerkungen, die der Nürnberger Lexiograph Johann Gabriel Doppelmayr, auf den Füßli sich hier beruft, 1730 zum Künstler macht (einschließlich des falschen Todesjahrs).¹¹

Im 18. Jahrhundert erschienen bereits umfangreichere monographische Abhandlungen über altdeutsche Künstler, von denen hier nur zwei bemerkenswert frühe genannt seien. Die erste Dürer-Monographie des Jahrhunderts ist das 1728 gedruckte Werk des norddeutschen Pastors Henrich Con-

⁸ J. v. Sandrart 1711, Nr. XXVII, S. 76f.

⁹ Zedler, Johann Heinrich, Grosses vollständiges Universal-Lexikon, Bd. 15: K, photo-mechanischer Nachdruck der Ausgabe Halle u. Leipzig 1737, Graz 1961, Sp. 2115.

¹⁰ J. R. Füßli 1779, S. 349.

¹¹ Siehe Doppelmayr, Johann Gabriel, Historische Nachricht von den Nuernbergischen Mathematicis und Kuenstlern, welche fast von dreyen Seculis her Durch ihre Schrifftten und Kunst-Bemuehungen die Mathematic und mehreste Kuenste in Nuernberg vor andern trefflich befoerdert / und sich um solche sehr wohl verdient gemacht / zu einem guten Exempel, und zur weitern ruehmlichen Nachahmung. In zweyen Theilen an das Licht gestellt. Auch mit vielen nuetzlichen Anmerckungen und verschiedenen Kupffern versehen, Nürnberg 1730, S. 192.

rad Arend (1692-1738).¹² Diese im Originaltitel dem „gedechtniß der ehren eines derer vollkommnesten kuenstler seiner und aller nachfolgenden zeiten“ gewidmete Schrift bezeugt den ungebrochenen Ruhm Dürers.¹³ „Das ganze 18. Jahrhundert hindurch gab es eine weitverzweigte Dürer-Literatur“, stellt Matthias Mende fest, „deren Umfang längst nicht erschlossen und ausgewertet ist.“¹⁴

Der Leipziger Professor für Geschichte und später für Dichtkunst Johann Friedrich Christ (1700-1756) publizierte 1726 eine Abhandlung über Cranach den Älteren, die ursprünglich als Probe für ein geplantes Künstlerlexikon gedacht war (übrigens schon in deutscher Sprache).¹⁵ Von Sandrart grenzt sich Christ ab, indem er (zu Recht) eine umfangreichere Kenntnis des Cranach-Werks aus eigener Anschauung für sich reklamiert. Allerdings war auch er nur in Weimar und Naumburg, nicht aber in Wittenberg und Dresden. Christ nimmt für sich auch eine gewisse Quellenkenntnis in Anspruch, über deren Herkunft er allerdings nichts Näheres mitteilt.¹⁶ Wilhelm Waetzoldt sieht Christ „als einen der ersten die Wege rein empirischer, kritisch-philologischer Kunstforschung einschlagen, die erst 100 Jahre später von Fiorillo, Rumohr, Waagen, Passavant u. a. wieder betreten werden sollten“.¹⁷

Die Kunstliteratur der Aufklärung gab dem Sammler mit Künstlernamen und den dazugehörigen biographischen Daten ein kunsthistoriographisches Grundwissen an die Hand. Es war aber nicht der Zuwachs an Kenntnissen,

¹²Arend, Heinrich Conrad, Das Gedächtnis der Ehren Albrechts Dürers, Goslar 1728, photomechanischer Nachdruck der zum 200. Todestag Albrecht Dürers erschienenen Gedenkschrift, hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Matthias Mende, Unterschneidheim 1978.

¹³ Siehe Faksimile der originalen Titelseite bei H. C. Arend 1978.

¹⁴ Mende, Matthias, Nachwort, in: H. C. Arend 1978, o. P.

¹⁵ Christ, Johann Friedrich, Leben des berühmten Mahlers Lucas Cranach, als eine Probe und Auszug von dem Künstler-Lexico, welches Herr Cabinet-Secretarius Christ, laut der dritten Sammlung dieser Actorum pag. 20; zu edieren versprochen hat, in: Fränkische Acta erud(ita) et curios(a), 5. Sammlung, 1726, Nr. VII, S. 338-355.

¹⁶ J. F. Christ 1726, Anm. auf S. 340: „[. . .] allein ich corrigire diß aus Documenten [. . .]“.

¹⁷ Waetzoldt, Wilhelm, Deutsche Kunsthistoriker, Bd. 1: Von Sandrart bis Rumohr, 3., unveränd. Aufl., Berlin 1988, S. 47

der einen Wandel in der Einstellung gegenüber der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Malerei herbeiführte.

Die Schwierigkeit im Umgang mit altdeutschen und altniederländischen Tafelbildern bestand um 1800 darin, das bis dahin publizierte Quellenmaterial mit eigenen ästhetischen Erfahrungen zu verknüpfen. Dürer war als Künstlernamen legendär, aber man konnte in der Regel seinen Stil nicht unterscheiden. Für Dürer wie für andere altdeutsche Meister gilt, daß ihre Graphik bereits im 18. Jahrhundert, also vor den Tafelgemälden, gesammelt wurde. Das mag ebenfalls eine Rolle bei der Herausbildung von einschlägigen Stilkriterien gespielt haben. Eine präzisere Analyse von Inventaren und Auktionskatalogen, als sie im Rahmen der vorliegenden Arbeit möglich ist, würde erweisen, daß sich die Kennerschaft auf dem Gebiet der Altdeutschen innerhalb weniger Jahrzehnte wesentlich vertieft hat.

II. 3.

Altdeutsche Tafelmalerei in Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts

Das letzte Kapitel handelte von dem Wissen der deutschen Aufklärung um die altdeutschen und altniederländischen Meister. Nun wird nach der Präsenz spätgotischer Tafelbilder in den Sammlungen vor der Säkularisation gefragt. Gab es in den Jahren kurz nach 1800 tatsächlich eine Neubewertung solcher Gemälde in den Sammlungen?

Calov stellt grundsätzlich fest: „Die Lage während der Säkularisation ist viel zu stark verallgemeinert worden, Bilder von Dürer, Holbein und ihren Zeitgenossen haben nie ‘auf der Straße gelegen’, für Werke von Dürer wurden auch im 18. Jahrhundert Höchstpreise gefordert und bezahlt.“¹ Diese Stellungnahme bedarf einer kurzen Erörterung.

Man muß in Deutschland bis zur Zeit um 1600 zurückgehen, um einer retrospektiven Wertschätzung spätgotischer Tafelmalerei zu begegnen, die der ‘altdeutschen’ Sammelleidenschaft des frühen 19. Jahrhunderts annähernd gleichkommt. Maler, Graphiker und Bildhauer intensivierten ihre nie abgebrochene künstlerische Auseinandersetzung mit Dürer, aber auch mit anderen Meistern seiner Zeit, so daß der Ausdruck „Dürer-Renaissance“, der sich dafür eingebürgert hat, nicht ganz passend ist. Dem entsprach ein Sammlerinteresse von Fürsten und Patriziern an der Dürer-Zeit.² Die her-

¹ Einführend: Calov, Gudrun, Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, zugleich Diss. phil. Köln 1968, Sonderbd. Museumskunde, 3. F. 10 = 38, 1969, Heft 1-3, S. 88ff. mit Zitat auf S. 89.

² Zu den Sammlern der Dürer-Renaissance, insbesondere Maximilian I. von Bayern, siehe: Goldberg, Gisela, Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance in München, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F. = 31, 1980, S. 129-175.

ausragenden Sammler auf diesem Gebiet waren Kaiser Rudolf II. (1552-1612) und Herzog (später Kurfürst) Maximilian I. von Bayern (1573-1651). Auch Patrizier wie Basilius Amerbach (1533-1591) in Basel oder die Nürnberger Willibald Imhof (1519-1580), Paulus II. Praun (1548-1616) oder Martin Peller (1559-1629) verdienen in diesem Zusammenhang eine Erwähnung.³ Diese Sammlungen konnten auch nach 1800 noch von Bedeutung sein. Prauns Kunstbesitz etwa wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts von dem Nürnberger Kunsthändler Johann Friedrich Frauenholz (1758-1822) und seinen Partnern veräußert. Auf diese Weise gelangten 'altdeutsche' Tafelbilder in junge zeitgenössische Sammlungen.⁴

Uns interessiert nun die Zeitspanne zwischen dieser Hinwendung zur Dürer-Zeit im frühen 17. Jahrhundert und der Säkularisation von 1803. Calov stellt die Existenz von Altdeutschen und Altniederländern in Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts fest: „Daß Gemälde von Cranach, Dürer, und Holbein in den verschiedensten Galerien (Salzdahlum, Dresden, Pommersfelden, München usw.) vertreten sind, beweist, daß diesen Malern immer eine Bedeutung zuerkannt wurde und sie nicht erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts neu entdeckt werden mußten.“⁵ An die Darstellung des letzten Kapitels anknüpfend, muß diese Schlußfolgerung modifiziert werden: Es war ein literarischer, kein kennerschaftlicher Ruf, den die „großen“ Meister zur Zeit der Aufklärung genossen. So weist zum Beispiel das Dresdner Galerieinventar von 1754 Jan van Eycks Reisealtar als Dürer aus, während es ein bis heute nicht zuschreibbares holländisches Tafelgemälde von nicht überragender Qualität als ein Jan van Eyck ausgibt.⁶ „Dürer“ und „Jan van

³ Weitere Sammler nennt G. Goldberg auf S. 149, Anm. 21. Siehe AK Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett, 21. April-21. Juli 1991, Basel, Kunstmuseum Basel, Bd. 1: Die Gemälde, bearb. v. Paul H. Boerlin, Basel 1991.

⁴ Siehe zur Slg. Praun: Löcher, Kurt, Die Praunsche Gemäldesammlung nach dem Stand von 1616, 1719, 1797, in: Die Kunstsammlung des Paulus Praun. Die Inventare von 1616 und 1719, bearb. v. Katrin Achilles-Syndram (Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg, hrsg. im Auftrag des Stadtrats zu Nürnberg v. Stadtarchiv, Bd. 25), Nürnberg 1994, S. 1-12; siehe in der Einleitung zum Schicksal der Slg.: Achilles-Syndram, Katrin, bes. S. XXff.

⁵ G. Calov 1969, S. 21.

⁶ Siehe Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Katalog der ausgestellten Werke, Red. Angelo Walther, hrsg. v. den Staatlichen

Eyck“ blieben bis in das 19. Jahrhundert hinein bloße Sammelbezeichnungen für recht verschiedenartige künstlerische Leistungen, ebenso „Holbein“. Nur mit Cranach dem Älteren verband sich allgemein eine annähernd deutliche und halbwegs zutreffende Stilvorstellung, die allerdings stilistisch nicht zwischen Vater und Sohn unterschied. Den beiden Cranachs räumte man wegen ihrer historischen Beziehungen zu sächsischen Höfen in der Kunstkammer und später Gemäldegalerie zu Dresden einen größeren Stellenwert ein.⁷ ‘Altdeutsche’ Gemälde in fürstliche Galerien stammten häufig aus altem Hausbesitz.

In den höfischen Galerien spielten die altdeutsche und altniederländische Werke, so sehr man sie im einzelnen geschätzt haben mag, insgesamt eine Nebenrolle und fielen auch quantitativ kaum ins Gewicht. Die Wertschätzung, die einzelnen spätmittelalterlichen Meistern im 17. und 18. Jahrhundert entgegengebracht wurde, galt keineswegs ihrer ganzen Epoche.

Noch im 18. Jahrhundert erfuhr allerdings die spätgotische Tafelmalerei im höfischen Bereich sehr vereinzelte und völlig verschiedenartige Neubewertungen. In Kassel unterbreitete Rudolf Erich Raspe (1736-1794), der Aufseher des landgräflichen Antiquitäten- und Münzkabinetts, seinem Landesherrn Friedrich II. von Hessen-Kassel (1720-1785) seinen Plan „zur Formierung und Aufstellung eines gothischen oder alt-Teutschen Antiquitäten-Cabinettes“ im Rahmen der fürstlichen Sammlungen.⁸ Er dachte

Kunstsammlungen Dresden, 4. Aufl., Dresden 1984, S. 173 u. 211 (Gemäldeinv. v. 1754 v. Verf. nicht eingesehen).

⁷ Siehe Kolb, Karin, Cranach. Die Gemälde in Dresden und ihre Geschichte, in: AK Cranach, Chemnitz, Kunstsammlungen Chemnitz u. Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 13. Nov. 2005 bis 12. März 2006 (in den Kunstsammlungen Chemnitz), hrsg. v. Harald Marx u. Ingrid Mössinger; mit einem Bestandskat. der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, erarb. v. Karin Kolb, Köln 2005, S. 112-173.

⁸ Siehe Dolff-Bonekämper, Gabriele, Die Entdeckung des Mittelalters. Studien zur Geschichte der Denkmalerfassung und des Denkmalschutzes in Hessen-Kassel bzw. Kurhessen im 18. und 19. Jahrhundert, zugleich Diss. Tübingen 1984 (Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte, Bd. 61, hrsg. v. der Hessischen Historischen Kommission Darmstadt und Historischen Kommission für Hessen), Darmstadt und Marburg 1985, S. 18-26 u. Abdruck des Briefes im Anhang, Dokument Nr. 2, S. 324ff., mit Zitat auf S. 325.

dabei an ein Ensemble verschiedenartiger Kunstwerke aus der Zeit von Karl dem Großen bis Dürer. Wie er dem Landgrafen in einem undatierten Brief mit Präsentationsvermerk vom 14. Januar 1768 mitteilt, seien entsprechende Objekte, darunter „verschiedne alte Altar-Blätter, geschnitzt und gemahlt“, bereits in genügender Anzahl am Ort vorhanden.⁹ Leider geht aus diesem Schreiben nicht hervor, an welche Altarbilder er konkret dachte, – Ausstattungsstücke aus den einheimischen Kirchen? Es mag dies der erste Versuch in Deutschland gewesen zu sein, mittelalterliche Kunstwerke in einem eigens für sie hergerichteten Raum – „mit gothischer Architectur en detrempe bemahlt“ – auszustellen.¹⁰ Schwebte ihm als Ausstellungsrahmen die Scheinarchitektur einer gotischen Kapelle vor, wie sie etwa 1813 der Kanonikus Franz Pick (1750-1819) für seine Mittelaltersammlung in Bonn realisieren sollte?¹¹ Jedenfalls eilte Raspe mit diesem Vorhaben, das in Kassel in der von ihm formulierten Weise niemals realisiert worden ist, seiner Zeit weit voraus.

In Kassel bezogen sich Raspes Pläne auf die Gestaltung eines fürstlichen Kabinetts, das von den Wohnräumen des Landesherrn getrennt war. Das Gotische Haus im Wörlitzer Schloßpark war Wohn- und Sammlungsraum zugleich. Es wurde unter dem Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740-1817) von 1773 bis 1813 in mehreren Etappen errichtet.¹²

Zur Ausstattung des Gotischen Hauses gehörten von Anfang an altdeutsche und altniederländische Gemälde, die nach 1918 zum weitaus größten

⁹ Raspe, Rudolf Erich, Brief an Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel mit Präsentationsvermerk v. 14. Jan. 1768, zit. nach G. Dolff-Bonekämper 1985, S. 326.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Siehe Spiller, Armin Gottlieb, Kanonikus Franz Pick. Ein Leben für die Kunst, die Vaterstadt und die Seinen, zugleich Diss. phil. Bonn 1967, Bonn 1968, S. 93.

¹² Zum Gotischen Haus siehe: Melzer, Reinhard, Cranach in Wörlitz. Das Gotische Haus als frühe Sammlungsstätte altdeutscher Malerei, in: AK Chemnitz 2005, S. 44-63; Alex, Reinhard, Gotisches Haus Wörlitz im Dessau-Wörlitzer Gartenreich (DKV-Kunstführer Nr. 554/1), 1. Aufl., München u. Berlin o. J.; Melzer, Reinhard, Zur Innenausstattung des Gotischen Hauses, in: Fischer, Joachim, u. Uwe Quilitzsch (Red.), Das Gotische Haus in den Wörlitzer Anlagen, veröffentlicht v. der Kulturstiftung der Länder, Berlin 2003, S. 19-27; Clemen, Paul, Strawberry-Hill und Wörlitz. Von den Anfängen der Neugotik, in: Neue Beiträge deutscher Forschung, Festschrift für Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Erich Fidder, Königsberg 1943, S. 37-60.

Teil zerstreut worden sind.¹³ Der ursprüngliche Gemäldebestand ist im 1818 erschienenen Führer des fürstlichen Kabinettssekretärs August von Rode (1751-1837) verzeichnet.¹⁴ Die spätgotischen Tafelgemälde waren zusammen mit kunstgewerblichen Gegenständen ihrer Zeit dazu bestimmt, ein – im Verständnis der Zeit – mittelalterlich anmutendes Ambiente zu schaffen. Weil man in Wörlitz der damals verbreiteten Meinung war, das Mittelalter hätte erst mit dem Dreißigjährigen Krieg geendet, gehörten auch frühbarocke Möbel und Gemälde dazu. Die aus der Schweiz gelieferten Glasmalereien des späten 15. bis 17. Jahrhunderts trugen dazu bei, eine entsprechende Raumstimmung zu schaffen.

Für die Funktion des Gotischen Hauses ist es bezeichnend, daß unter den ‘altdeutschen’ Originalen auch Kopien von nicht verfügbaren Werken hingen, etwa eine des Flügelaltars mit der ‘Hinrichtung der hl. Katharina’ aus der Werkstatt Cranachs des Älteren (in Dresden).¹⁵ Der Bauherr legte also durchaus Wert auf den Besitz besonders geschätzter Meisterwerke des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit, unabhängig davon, ob er sie im Original besitzen konnte oder nicht. Das zeigt uns, daß es dem Hausherrn nicht allein auf die Nachahmung eines Einrichtungsstils, sondern auch auf die historische Dokumentation von mittelalterlicher Kunst ankam. Das gilt erst recht für Wandmalereien des Gotischen Hauses mit einigen in Grisaille gemalten spätmittelalterlichen Skulpturen und mit gemalten Ansichten gotischer Kathedralen.

Es gibt zu diesem Gebäude, das der Fürst zeitweilig selbst bewohnte, die zeitgenössischen Äußerungen von Reisenden, denen der Zutritt erlaubt war.

¹³ Hartmann, Adolph, *Der Wörlitzer Park und seine Kunstschatze*, Berlin 1913, S. 70-91, listet die zu seiner Zeit vorhandenen Bilder ohne weitere Angaben auf. Viele von ihnen gingen in den zwanziger Jahren in fürstlichen Privatbesitz über oder wurden der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau überstellt.

¹⁴ Rode, August von, *Das Gothische Haus zu Wörlitz, nebst anderen Ergänzungen der Beschreibung des Herzoglichen Landhauses und Gartens zu Wörlitz, Dessau 1818*; Titel zit. nach Grote, Ludwig, *Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 31, hrsg. v. Deutschen Verein für Kunstwissenschaft)*, Berlin 1938, S. 373, Anm. 4; beachte den Exkurs zum Gotischen Haus, S. 34-38). Rode ist in längeren Passagen zit. bei: R. Melzer 2005, S. 50f., zum Buch grundsätzlich siehe S. 52.

¹⁵ Siehe Friedländer, Max, u. Jakob Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach, 2. verb. Aufl.*, hrsg. v. Gary Schwartz, Basel-Boston-Stuttgart 1979, S. 69, Nr. 15 A.

So berichtet Carl August Böttiger (1760-1835), der spätere Direktor der Dresdener Antikensammlung, über seinen Besuch im Jahre 1797: „Es ist der höchste Geschmack im Ungeschmack. Die hier aufgehängenen Portraits sind zum Teil kostbare Reliquien der alten teutschen Kunst und für die Kunstgeschichte selbst von nicht geringem Belang.“¹⁶ Zusammenfassend urteilt er: „Besser ist es im Braunschweiger Museum angeordnet, wiewohl der Herzog dort gern allen diesen Plunder längst verkauft hätte. Wie weit zweckmäßiger ist aber der Gedanke des Fürsten v. Dessau, für alle dergleichen Sachen, die für die noch mit so mancher Dunkelheit behaftete Kunstgeschichte des 15. und der folgenden Jahrhunderte bei aller Unscheinbarkeit und Geschmacklosigkeit oft unschätzbare Belege oft unschätzbare Belege des Kunstsinnes unserer Vorfahren enthalten, ein eigenes Heim zu bauen, das sogleich durch sein gotisches Ansehen dem Eintretenden sagt: hier findest du nichts Transalpinisches, hier ist alles teutsche, nordische Art und Kunst, hier wandelst du unter den Trümmern und Liebhaberei deiner Vorfahren. Dadurch steht nun alles an seinem Orte, und der ekle Geschmacksmäkler muß hier wenigstens dulden, was er neben Werken besserer Zeiten unausstehlich gefunden haben würde.“¹⁷ Die klassizistische, spürbar voreingenommene Kunstanschauung beginnt, gewisse ästhetische Zugeständnisse zu machen, ohne seine hergebrachten Normen aufgeben zu wollen.

Der Reichserbtruchsess Joseph F. zu Waldburg-Zeil-Wurzach (1748-1813), Domkapitular in Köln und Straßburg, war ein reiner Gemäldesammler. Sein Interesse für die Malerei der italienischen Hochrenaissance und der französischen, italienischen, sogar deutschen und vor allem niederländischen Barockmalerei entsprach dem üblichen aristokratischen Zeitgeschmack. Erstaunlich für seine Zeit ist jedoch die Zugehörigkeit von rund 155 altdeutschen und altniederländischen Tafelgemälden, die immerhin rund elf Prozent des gesamten Bestandes ausmachten.¹⁸ Im Stammsitz der

¹⁶ Böttiger, Carl August, Reise nach Wörlitz 1797, aus der Handschrift ed. u. erläutert v. Erhard Hirsch, 8., überarb. u. erg. Aufl., Berlin 1999, S. 50.

¹⁷ C. A. Böttiger 1999, S. 51f.

¹⁸ Zur Sammlung siehe: Kircher, Gerda Franziska, Die Truchsessens-Galerie. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Kunstsammelns um 1800 (Galerie. Beiträge zur Kunstge-

Familie des Sammlers, dem oberschwäbischen Schloß Wurzach, hingen 104 dieser Bilder bereits zwischen 1784 und 1796 in einem öffentlich zugänglichen Galerieraum.¹⁹

Welche Meister sich hinter den in den Inventaren überlieferten Zuschreibungen an Dürer, Cranach, Holbein, Hans Baldung, Christoph Amberger, Heinrich Aldegrever und Hans von Aachen verbergen, lässt sich in der Mehrzahl der Fälle nicht mehr überprüfen, nachdem der Graf seine Bilder schuldenhalber an das österreichisch-englische Bankhaus Fries abtreten mußte, das die Sammlung in London in mehreren Etappen veräußerte und damit gänzlich verstreute.

Teil dieser Sammlung waren die acht aus der Ulmer Werkstatt Hans Multschers stammenden Tafeln des Wurzacher Altars in der Berliner Gemäldegalerie.²⁰ Dem Sammler entging nicht, daß die zweifach angebrachte Signatur dieses Meisters mit der Nennung des Wohn- und Herkunftsortes und der aufgemalten Jahreszahl 1437 (von ihm als 1436 gelesen) von kunstgeschichtlicher Bedeutung ist. Er übertrug diese Angaben sorgfältig in ein von ihm geführtes Verzeichnis noch unbekannter Maler, die sein Verhältnis zu diesem Zyklus kennzeichnet: „Diese merkwürdigen Alterthümer der Ölmahlerey in Schwaben kurz nach ihrer Erfindung machen solche Bilder sonderbahr kostbahr.“²¹ Seine Formulierung spielt auf die damals verbreitete Meinung von der Erfindung der Ölmalerei durch die Brüder Van Eyck an. Der Sammler erwarb 1781/82 eine Tafel mit zwölf Szenen aus der Passion Christi für 51 Reichstaler von dem Kölner Kunsthändler Hermann Joseph Dethier.²² Der Düsseldorfer Akademieprofessor Heinrich Theodor Bis-

schichte, Bd. 2, hrsg. v. Franzsepp Würtenberger), Frankfurt am Main/Bern/Las Vegas 1979 (mit veralteten Signaturen zum Nachlaß u. falschen Auktionserlösen auf S. 81); zum „altdeutschen“ Bestand bes. S. 79-94.

¹⁹ Siehe G. F. Kircher 1979, Grundriß des Schlosses S. 123, Abb. 7; Hängung S. 131f., Abb. 9f. (man erkennt die originalen Einheitsrahmen der Schloßgalerie).

²⁰ Siehe Söding, Ulrich, Hans Multschers „Wurzacher Altar“, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F. = 42, 1991, bes. S. 69-72; Hängung S. 71, Abb. 2 (ohne Fensterwand)

²¹ Zit. nach G. F. Kircher 1979, S. 80. Die Ausdrücke merkwürdig und sonderbar werden hier übrigens noch ganz ohne ihren heutigen negativen Beiklang gebraucht.

²² Nach G. F. Kircher 1979, S. 84, zu Dethier siehe dort auch S. 24.

linger (geb. 1742) verkaufte ihm um 1783 einen Kreuzigungsalter und zwei doppelseitig bemalte Flügel für insgesamt 156 Reichstaler.²³ Diese Beispiele belegen, daß solche Gemälde bereits vor 1800 auf dem Kunstmarkt auftauchen konnten.

Im kirchlichen Bereich finden sich einzelne spätgotische Altarwerke oder Tafelbilder, die auch nach Ablauf ihrer liturgischen Benutzung noch in Ehren gehalten wurden, während in der gleichen Zeit komplette mittelalterliche Kirchengestaltungen der Barockisierung von Kirchen geopfert wurden. Im Frankfurter Dominikanerkonvent scheint sich bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine kleine Sammlung spätgotischer Tafelmalerei gebildet zu haben. Der Hochaltar der Frankfurter Dominikaner aus der Werkstatt des älteren Holbeins wurde um 1683 durch einen barocken Nachfolger ersetzt.²⁴ Nach rund siebenzig Jahren ist von seinen Malereien wieder die Rede. Der Prior und Chronist des Konvents, Franciscus Jacquin, berichtet in seinem Rückblick auf das Jahr 1752: „In diesem Jahr wurden die 1501 von dem Augsburger Holbein gemalten Bilder und andere von anderer Hand, die auf beiden Seiten bemalt waren, und die bisher, mit Staub überzogen, auf dem Söller und in sonstigen Winkeln im Schmutz verkommen waren, mit der Säge gespalten [...]“²⁵

So konnten die einzelnen Tafeln ins Sommerrefektorium gehängt werden, das offenbar auch als Gemäldegalerie genutzt wurde.²⁶ In welchem Verhältnis sich dabei bloße Pietät mit erwachendem ästhetischen Interesse mischte, ist schwer zu entscheiden. Auseinander gesägt, in Vorder- und Rückseite gespalten und einzeln gerahmt wurden die Kompartimente abmontierter Altarwerke zu Galeriebildern im modernen Sinne umfunktioniert. Friedrich

²³ Zu Bislinger siehe G. F. Kircher 1979, S. 25f.

²⁴ Siehe Weizsäcker, Heinrich, Die Kunstschatze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt a. M., Textbd., München 1923, S. 33.

²⁵ Frankfurt, Stadtarchiv (heute Institut für Stadtgeschichte): Jacquin, Pater Franciscus, Chronicon Praedicatorum (Hs.) III, 2; Zitat u. Quellenangabe nach H. Weizsäcker 1923, S. 60 (v. H. W. aus dem Lateinischen übersetzt).

²⁶ Das geht aus dem ersten Gemäldeinventar nach der Aufhebung des Konvents hervor, abgedruckt bei: H. Weizsäcker 1923, S. 356f.; siehe S. 41-45 zur Anlage des Sommerrefektoriums als Gemäldegalerie.

Karl Gottlieb Hirschings bereits erwähnter Sammlungsführer machte diese Einrichtung am Ende des Jahrhunderts der interessierten Öffentlichkeit bekannt, wobei er ihre Zugänglichkeit offenbar voraussetzte: „In dem Refectorio oder dem Speisezimmer kommen viele merkwuerdige Gemaelde der aeltern Zeiten in solcher Anzahl vor, daß man nicht leicht mehrere auf einem Platz beisammen antreffen wird.“²⁷

Ein sammlungsgeschichtlicher Sonderfall sind alte Bildnisse, von denen man annehmen könnte, daß ein familiengeschichtliches Interesse sie dauerhaft vor einer Veräußerung bewahrt hätte. Aber bereits vor der Säkularisation von 1803 können sich Ahnenbilder aus altem Familienbesitz gelöst haben und auf den Kunstmarkt wandern. Dieser Vorgang sei an einem dokumentierten Fall beispielhaft dargestellt. Das mit der Jahreszahl 1475 bezeichnete Doppelbildnis des Berthold Tucher und der Christina Schmidtmaier in Dessau, heute dem Meister des Landauer Altars zugeschrieben, wechselte im 18. Jahrhundert seinen Besitzer. Es trägt auf seiner Rückseite die Aufschrift: „1475 gemahlt/rahr wegen Alters/Kauft 1760 von Lindener/von Nurenberg (?)“, und darunter kleiner, vielleicht von derselben Hand: „Von Michael Wohlgemut zu Nürnberg“.²⁸ Es fällt auf, daß dieses Gemälde – noch dazu unmittelbar auf dem Bildträger - als seltene Antiquität gesehen wird. Das geschah möglicherweise bald nach der für 1760 überlieferten Erwerbung; jedenfalls, so ist zu vermuten, zu einem Zeitpunkt, bevor die altdeutsche Tafelmalerei ein verbreitetes Sammelgebiet wurde. Die Nennung eines Künstlers in alter Handschrift ist für die heutige kunstgeschichtliche Zuschreibung ohne Belang, betont aber die Absicht des damaligen Besitzers (oder Händlers), das Alter des Bildes zu betonen. „Michael Wohlge-

²⁷ Hirsching, Friedrich Karl Gottlieb (Hg.), Nachrichten von sehenswuerdigen Gemaelde- und Kupferstichsammlungen, Muenz-, Gemmen- Kunst und Naturalienkabinetten, Sammlungen von Modellen, Maschinen, physikalischen und mathematischen Instrumenten, anatomischen Praeparaten und botanischen Gaerten in Teutschland nach alphabetischer Ordnung der Oerter, Bd. 3, Erlangen 1789, S. 105.

²⁸ Zit. nach Kat. Anhaltische Gemäldegalerie Dessau: Die deutschen Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts, Bd. 1, bearb. v. Stephan Klingens, mit Beiträgen v. Margit Ziesche (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Bd. 2, hrsg. im Auftrag der Stadt Dessau v. Norbert Michels), Weimar 1996, S. 80.

mut“ war bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein eher ein Sammelbegriff für die Nürnberger Malerei vor Dürer als eine konkrete Zuweisung.

Bürgerliche Sammler haben die Altdeutschen und Altniederländer mit einer gewissen Verzögerung für sich entdeckt, — nach von Holsts Meinung etwa von 1770 an.²⁹ Der Autor untersuchte dazu Danziger und Frankfurter Versteigerungskataloge. Für Danzig beobachtete er „als Vorboten der Romantik“ in den bürgerlichen Privatsammlungen „allmählich stärker werdende altdeutsche Sammelneigungen, die gerade in den alten Bürgerstädten früher auftreten, als in den Zentren barocker Bau- und Bildkunst.“³⁰ Wie in Danzig mehrten sich kurz vor 1800 auch in Frankfurt am Main Zuschreibungen an altdeutsche und altniederländische Meister; gelegentlich konnten solche Bilder hohe Preise erzielen.³¹ Eine Vorliebe der Sammler kann man das nicht nennen, aber es zeichneten sich bereits Tendenzen ab, die sich nach der Wende zum 19. Jahrhundert und zwar gerade im bürgerlichen Sammlertum erheblich verstärken sollten.

²⁹ Holst, Niels von, *Creators, Collectors and Connoisseurs. The anatomy of artistic taste from antiquity to the present day*, Einführung v. Herbert Read, London 1967, S. 199

³⁰ Ders., *Danziger Kunstkabinette und Kunsthandelsbeziehungen im 18. Jahrhundert*, in: *Mitteilungen des Westpreußischen Geschichtsvereins* 33, 1934, S. 59-69 mit Zitat S. 65.

³¹ Ders., *Frankfurter Kunst- und Wunderkammern des 18. Jahrhunderts, ihre Eigenart und ihre Bestände*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 52, 1931, bes. S. 42ff.

II. 4.

Die Ausstellung altdeutscher Gemälde im Musée Napoléon (1803-1815)

Die Wiederentdeckung der ‘altdeutschen’ Tafelmalerei hat ein französisches Vorspiel, das nicht übergangen werden darf. Es mag als Ironie der Geschichte erscheinen, daß eine kleine Auswahl von Werken Albrecht Altdorfers, des Älteren Cranachs, Hans Baldungs und des Jüngeren Holbeins, um nur die prominentesten Meister zu nennen, – als Kriegsbeute der französischen Truppen verschleppt – ausgerechnet in Paris eine ausdrückliche und in ganz Europa sichtbare Würdigung erhielten. Und zwar bevor das deutsche Kunstpublikum die Malerei der Dürer-Zeit für sich entdeckt hatte.¹

Im Museum Central des Arts, das 1803 in Musée Napoléon umbenannt wurde, waren altniederländische und altdeutsche Tafelbilder in eine große Zusammenschau europäischer Malerei einbezogen.² Außerhalb der ständigen Ausstellung waren sie ein gewichtiger Bestandteil zweier dort gezeigter Sonderausstellungen von Werken, die aus deutschen Galerien erbeutet worden waren. 1807 zeigte man solche Gemälde anlässlich des ersten Jahresta-

¹ Grundlegend zu diesem Kap.: Wescher, Paul, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976, siehe auch das unvollständige, aber nützliche „Verzeichnis der entführten Kunstwerke“ im Anhang, S. 155-175.

² Es fehlt eine vollständige Auflistung der Bilder. Bibliographie der Kataloge der Gemäldesammlung im Louvre von 1793 bis 1855 bei: Villot, Frédéric, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée Impérial du Louvre*, Bd. 1 : Écoles d' Italie et d' Espagne, 13. Aufl., Paris 1859, S. LI-LVIII ; vgl. Bresc-Bautier, Geneviève, Dominique-Vivant Denon, premier directeur du Louvre, in: AK Dominique-Vivant Denon. *L'œil de Napoléon*, Paris, Réunion des musées nationaux/musée du Louvre, 20. Okt. 1999 bis 17. Jan. 2000, hrsg. v. Marie-Anne Dupuy (Text- u. Katalogteil), Paris 1999, bes. S. 161-169, Kat.-nr. 164-185. Zur Museumsgeschichte siehe: Mc Clellan, Andrew, *Inventing the Louvre. Art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Cambridge (Massachusetts) 1994, bes. 124-154 u. Appendix III, S. 213f.; Malgouyres, Philippe, *Le Musée Napoléon (Louvre promenades)*, Paris 1999.

ges der Schlacht von Jena (Austerlitz).³ Eine weitere Ausstellung, die nun auch in Italien erbeutete altitalienische Bilder des Trecento und frühen Quattrocento berücksichtigte, wurde am 25. Juli 1814 im Salon Carré eröffnet.⁴

Nach dem Frieden von Amiens im Jahre 1802 war es Engländern und Deutschen wieder möglich, nach Paris zu reisen. Sulpiz Boisserée hatte während seines Parisaufenthaltes von September 1803 bis April 1804 zusammen mit seinem Bruder Melchior und dem gemeinsamen Freund Johann Baptist Bertram den Louvre häufig besucht. In seinen unvollendeten Lebenserinnerungen beschreibt er, welche Aufmerksamkeit die dort vorgenommene museale Ausstellung der Beutekunst auch in Deutschland erregte: „Es entstand eine große Bewegung, alle Zeitungen sprachen von dem Vorteil und der Bequemlichkeit, jetzt in Paris die berühmtesten Kunstwerke der alten und christlichen Zeit vereinigt zu finden, die man sonst auf einer weiten Reise in verschiedenen Ländern und Städten hatte aufsuchen müssen; und so wanderten scharenweise Künstler, Kunstfreunde und Neugierige zu diesem Zweck nach der französischen Hauptstadt.“⁵ Das gebildete Deutschland verurteilte also die öffentliche Präsentation der in Deutschland erbeuteten Kunst keineswegs von Anfang an, sollte seine Einstellung aber nach dem Sturz des Kaisers ändern.⁶

³ AK Statues, bustes, bas-reliefs, bronzes et autres antiquités, peintures, dessins et objets curieux. Conquis par la Grande armée dans les années 1806 et 1807, et dont l'exposition a eu lieu le 14 Octobre 1807, premier anniversaire de la Bataille d'Iéna, Paris, Musée Napoléon, o. D., Paris 1807.

⁴ Siehe AK Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et de plusieurs autres tableaux des différentes écoles exposés dans le grand salon du Musée royal, ouvert le 25 juillet 1814, Paris, Musée royal, o. D. (Beginn 25. Juli 1814), Paris 1814; Preti Hamard, Monica, L'exposition des „écoles primitives“ au Louvre. „La partie historique qui manquait au Musée“, in: AK Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon, Paris, Réunion des musées nationaux/musée du Louvre, 20. Okt. 1999 bis 17. Jan. 2000, hrsg. v. Marie-Anne Dupuy, Paris 1999, Text- u. Bildteil, bes. 239ff. u. 251f.; DIES., Liste des œuvres de l'exposition des „écoles primitives“ en 1814, in: AK Paris 1999, S. 508ff.

⁵ Boisserée, Sulpiz, Fragmente einer Selbstbiographie 1783-1808, in: S. B., Tagebücher, Bd. 1: 1808-1823, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1978, S. 19, vgl. S. 23.

⁶ Vgl. dazu die positive Einstellung zur Auflösung des Musée Napoléon bei: Waagen, Gustav Friedrich, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, Bd. 3: Kunstwerke und Künstler in Paris, Berlin 1938, S. 80f. Siehe Gaetgens, Thomas W., Les visiteurs allemands du musée Napoléon, in: Les vies de Dominique-Vivant Denon, Akten des Kolloqui-

Umfangreicher und imponierender als die altdeutsche Kunstbeute nimmt sich die für den Louvre getroffene Auslese an altniederländischen Gemälden aus. Gemälde der großen Meister des 15. Jahrhunderts, Jan van Eyck, Roger van der Weyden und Hans Memling fehlten nicht; auch prominente Maler des frühen 16. Jahrhunderts wie Maarten van Heemskerck, Lucas van Leyden, Quentin Massys, Mabuse und Joos van Cleve waren mit Werken vertreten.

Diese und andere wurden von den Franzosen in verschiedenen Etappen beschlagnahmt, in einzelnen Fällen auch käuflich erworben.⁷ 1794/95 in den südlichen Niederlanden, dem heutigen Belgien, und in den linksrheinischen Gebieten. 1800/01 in Augsburg, München und Nürnberg, wobei François-Marie Neven als Kunstkommissar der Besatzungsarmee auftrat. 1806/07 in Kassel, Braunschweig, Berlin und Danzig und schließlich 1809 in Wien, wo der dort zuständige französische Kommissar seine Auswahl allerdings in diplomatischer Rücksicht auf das Kaiserhaus beschränken mußte.

In Köln konfiszierten die Kommissare Peter Paul Rubens' 'Martyrium des Hl. Petrus' aus St. Cäcilia, während sie beispielweise Roger van der Weydens 'Dreikönigsaltar', später eines der Hauptwerke der Sammlung Boisserée, oder Altäre des Meisters des Bartholomäusaltars an ihren Standorten in Kölner Kirchen unbehelligt stehenließen. 1800 wurde Altdorfers 'Alexanderschlacht' aus München weggeführt. Napoléons Wohlgefallen an diesem Gemälde, das in St. Cloud sein Badezimmer geschmückt haben soll, ist bekannt.⁸ Wurden solche Plünderungen am Anfang willkürlich und ohne

ums des Musée National du Louvre unter wissenschaftlicher Leitung v. Daniela Gallo, 8.-11. Dez. 1999, Bd. 2, Paris 2001, S. 725-739.

⁷ Siehe zum folgenden: Savoy, Bénédicte, Erzwungener Kulturtransfer – Die französische Beschlagnahmung von Kunstwerken in Deutschland 1794-1814, in: AK Beutekunst unter Napoleon. Die französische „Schenkung“ an Mainz 1803, Mainz, Landesmuseum Mainz, 25. Okt. bis 14. März 2004, hrsg. v. Sigrun Paas u. Saline Mertens, Mainz 2003, S. 137-144.

⁸ Die „Alexanderschlacht“ befand sich seit 1781 in der Hofgartengalerie der Münchner Residenz, wohin sie 1815 zurückkehrte; siehe dazu: Winzinger, Franz, Albrecht Altdorfer. Die Gemälde. Tafelbilder, Miniaturen, Wandbilder, Bildhauerarbeiten. Werkstatt und Umkreis, München u. Zürich 1975, S. 100ff., Kat.-nr. 50.

rechten Sachverstand durchgeführt, so erfolgte der Zugriff wesentlich gezielter, sobald sich der Generaldirektor des Musée Napoléon, Baron Dominique-Vivant Denon (1747-1825), von 1806 an persönlich vor Ort um die Auswahl der konfiszierten Kunstwerke kümmerte.⁹ „La collection de France peut encore en désirer au moins quarante“, schrieb Denon an seinen Kaiser, „particulièrement de l'école allemande, comme de Volghemut, de Martin Schonn, d' Albert Dürer, d' Holben et autres dont le musée manque absolument.“¹⁰

An anderer Stelle äußert sich Denon kurz zu den ästhetischen Qualitäten spätgotischer Tafelmalerei, als er ein entsprechendes Bild zum Ankauf vorschlägt: „L'un représente la mort de la Vierge par Martin Schoen, peintre antérieur à Albert Dürer et dont les productions fort rares et très estimées réunissent à l'expression la plus vraie, à l'exécution la plus ferme, le coloris de la belle école vénitienne.“¹¹ Indem der Franzose die Naturnähe, die spezifische Qualität der malerischen Ausführung und der Farbgebung lobt, nennt er bereits die wichtigsten Kriterien, nach denen auch die deutsche Kunstkritik diese Art von Kunst beurteilen sollte (die man allerdings in Deutschland, soweit ich sehe, nicht gerade mit dem venezianischen Kolorit zu vergleichen pflegte).

Nun waren die deutschen Besucher mit einem französischen Kunstgelehrten konfrontiert, der den 'altdeutschen' Meistern ein Interesse entgegenbrachte, das in jenen Jahren nur wenige von ihnen teilten. „Auch die Auswahl einiger italienischer und flämischer Gemälde, so wertvoll sie auch sein mochten“, bemerkt Thomas Gaethgens im Hinblick auf Denons Auftreten in

⁹ Chatelain, Jean, Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon, Paris 1973; zu den Erwerbungen in Deutschland siehe dort S. 174-181; Savoy, Bénédicte, „Une ample moisson de superbes choses“. Les missions en Allemagne et en Autriche 1806-1809, in: Ausst.-kat Paris 1999, S. 170-181.

¹⁰ Paris, Archives nationales, AF IV 1050 dr 1 u° 41 : Denon, Dominique-Vivant, Brief an Napoléon I. v. 13. Nov. 1805, abgedruckt in: (D.-V. D.) Vivant Denon, Directeur des musées sous le consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815), Bd. 2 : Correspondance (1812-1815). Lettres de Vivant Denon à l'Empereur (1802-1815), hrsg. v. Marie-Anne Dupuy/Isabelle le Masne de Chermont/Elaine Williamson (Notes et documents des musées de France, Bd. 32), Paris 1999, S. 1286, Nr. AN 44.

¹¹ Denon, Dominique-Vivant, Brief an den Staatsminister Comte de Blacas v. 3. Feb. 1815, abgedruckt in: D.-V. Denon II 1999, S. 1139, Nr. 3380.

Berlin, „ist weniger bemerkenswert, als vielmehr sein Interesse an der frühen niederländischen und deutschen Kunst. Man kann die Entführung von Werken Cranachs, Hans Baldung Griens, Lucas van Leydens und Heemskercks nur verstehen, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Denons Bestreben jetzt auf eine Vervollständigung einer im Museum anzustrebenden sichtbaren Geschichte der Kunst hin angelegt war [...] Denon erwies sich mit seinen Requisitionen auf der Höhe der aktuellen wissenschaftlichen Entdeckungen, wie sie von den Brüdern Boissérée, von den Brüdern Schlegel in Deutschland, in Frankreich und Italien vor allem von Seroux d'Agincourt vorgetragen worden waren.“¹²

Nun konnten die Brüder Boissérée und Jean Baptiste Louis Seroux d'Agincourt (1730-1814) vor 1810 kaum als 'Entdecker' des Mittelalters in Erscheinung getreten sein, zumindest nicht vor einer größeren Öffentlichkeit. Dagegen ist im Zusammenhang mit der Gemäldesammlung im Louvre der Hinweis auf die Brüder Schlegel von besonderer Bedeutung. Das gilt in erster Linie für Friedrich Schlegel, der sich von 1802 bis 1804 in Paris aufhielt, um hauptsächlich seinen Sanskrit-Studien nachzugehen. In seiner Wohnung logierten die jungen Brüder Boissérée mit ihrem Freund Bertram während ihres Aufenthaltes in Paris.

Über Gemälde im Louvre berichtete Schlegel in einer Folge von Aufsätzen, die in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Europa* 1803 und 1805 erschienen.¹³ Seine Berichterstattung über die Ausstellung ging über einen

¹² Gaethgens, Thomas W., Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte, in: Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800, Akten des Kolloquiums „Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen“ am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen, 11. bis 13. Nov. 1994, hrsg. v. Antje Middeldorf Kosegarten, Göttingen 1997, S. 339-369 mit Zitat auf S. 345.

¹³ Schlegel, Friedrich, Nachricht von den Gemälden in Paris, in: *Europa. Eine Zeitschrift*, Bd. 1, 1803, Heft 1, S. 108-157; Vom Raphael, in: *Europa. Eine Zeitschrift*, Bd. 1, 1803, Heft 2, S. 3-19; Nachtrag italienischer Gemälde, in: *Europa. Eine Zeitschrift*, Bd. 2, 1803/05, Heft 1, S. 96-116; Zweiter Nachtrag alter Gemälde, in: *Europa. Eine Zeitschrift*, Bd. 2, 1803/05, Heft 2, S. 1-41; Dritter Nachtrag alter Gemälde, in: *Europa. Eine Zeitschrift*, Bd. 2, 1803/05, Heft 2, S. 109-145; alle Aufsätze erneut ed. in: (F. S.) Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner, Abt. 1: Kritische Neuausgabe, Bd. 4: (F. S.) Friedrich Schlegel, An-

Kunstjournalismus weit hinaus. Schlegel benutzte die Gelegenheit der Gemäldekritik, um seine Kunstanschauungen zusammenhängend darzulegen. Die Europa-Aufsätze erlangten auf diese Weise programmatische Bedeutung für die Kunsttheorie der deutschen Frühromantik, gerade auch für die Bewertung der spätgotischen Tafelmalerei. Bei Schlegel ist zu berücksichtigen, daß er das Eintreffen der Kunstbeute aus Deutschland und Österreich in Paris nicht mehr erlebte.

Allerdings sah er so kapitale Werke wie die mittleren Teile des Genter Altars oder Hans Memlings Altar für Guillaume Moreel aus dem Julian-Hospital in Brügge.¹⁴ In der Grand Galerie, deren Hängung 1802 bereits einem tiefgreifenden Wandlungsprozeß unterworfen war, hingen altniederländische und altdeutsche Tafelgemälde nebeneinander.¹⁵ Auf seiner Rückreise nach Deutschland sah Schlegel weitere spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Tafelbilder im Musée de Département de la Dyle zu Brüssel, das der Erste Konsul Bonaparte 1801 als eines von fünfzehn neuen Provinzmuseen gegründet hatte und das teilweise von Paris aus mit Bildern aus der französischen Kunstbeute bestückt wurde.¹⁶ Als er sich 1804 auf Einladung der Brüder Boisseree in Köln niederließ, gab es dort bereits Privatsammler, die bedeutende Werke der spätgotischen Tafelmalerei vorweisen konnten. Schlegel erwähnt den Kanonikus Franz Ferdinand Wallraf, ver-

sichten und Ideen von der christlichen Kunst, hrsg. u. eingeleitet v. Hans Eichner, München – Paderborn – Wien – Zürich 1959, S. 7-152; reprographischer Nachdruck 1983 in: Schlegel, Friedrich, Gemälde alter Meister, mit Kommentar u. Nachwort hrsg. v. Hans Eichner u. Norma Lellen (Texte zur Forschung, Bd. 46), Darmstadt 1984.

¹⁴ Siehe F. Schlegel 1984, S. 45-50 u. 124f.; dazu Bildangaben im Kommentar S. 188f. u. 201. Zur Geschichte des Genter Altars siehe: Herzner, Volker, Jan van Eyck und der Genter Altar, Worms 1995, bes. S. 22. Der Moreel-Altar wurde 1794 von der französischen Besatzung aus dem Brügger Julian-Altar, wo er sich zwischenzeitlich befand, nach Paris überführt, 1816 zurückgegeben; nach De Vos, Dirk, Hans Memling, Das Gesamtwerk, aus dem Niederländischen übersetzt v. Susanne George, Sabine Holthaus, Cornelia Kolden, Stuttgart u. Zürich 1994, S. 244.

¹⁵ Aulanier, Christiane, Histoire du palais et du musée du Louvre, Bd. 1 : La Grande Galerie du Bord de l' Eau, Paris 1948.

¹⁶ Siehe F. Schlegel 1984, S. 138-145; dazu Bildangaben im Kommentar auf S. 203. Zur Museumsgeschichte siehe: Kat. Brüssel, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, The Flemish Primitives, Bd. 1: The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups, bearb. v. Cyriel Stroo u. Pascale Syfer-d' Olnc, hrsg. v. Elizabeth Moodey u. Stanton Thomas (Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium), Brüssel 1996, S. 7.

weist vor allem aber auf Gemälde im Besitz des Kaufmanns Jacob Johann Lyversberg.¹⁷

„Ich habe durchaus nur Sinn fuer die alte Mahlerei, nur diese verstehe ich und begreife ich, und nur ueber diese kann ich reden.“¹⁸ Unter „alter Malerei“ versteht Schlegel, der die altitalienische und „altdeutsche“ Tafelmalerei zusammen behandelt, die Malerei bis einschließlich Tizian. Werke des Trecento konnte er kaum aus eigener Erfahrung kennen; er nennt in diesen Artikeln auch keinen Meister vor Perugino. Was er an der Kunst der alten Meister schätzt, drückt er expressis verbis aus, bevor er auf einzelne Gemälde eingeht: übersichtliche Kompositionen mit wenigen Figuren, sorgfältige malerische Ausführung, klare Konturen, Bevorzugung der Lokalfarbe bei Vermeidung der Helldunkelmalerei. Er fordert Kostüme, die zu den dargestellten Figuren passen, „so schlicht und naiv als diese“.¹⁹ In der Individualität sucht Schlegel „jene kindliche, gutmuetige Einfalt und Beschaenktheit“, die er geneigt sei, „fuer den urspruenglichen Charakter der Menschen zu halten“.²⁰

In einen ästhetischen Gegensatz dazu setzt er „die kalte Grazie des Guido“ oder „das Rosen- und Milch- glaenzende Fleisch des Dominichino“, die ihn abstoßen.²¹ Was aber wirft er den neueren Künstlern vor? Ihre Kompositionen, so bemängelt Schlegel, seien verworren; artifizielle Proben ihres mechanischen Könnens zu liefern, sei ihnen wichtiger, als etwa den überlieferten Symbolgehalt der Gegenstände zu beachten. Während sie sich von den Ursprüngen der Kunst entfernt hätten, seien sie „nicht selten in Affekation oder Spielerei“ geraten.²²

Diese wenigen Zitate lassen bereits erkennen, warum die Europa-Aufsätze als Plädoyer für die Hinwendung zur Malerei des Spätmittelalters

¹⁷ Siehe F. Schlegel 1984, S. 142f. u. S. 151-154; dazu Bildangaben im Kommentar auf S. 203 u. 206.

¹⁸ F. Schlegel 1984, S. 6.

¹⁹ F. Schlegel 1984, S. 7.

²⁰ Ebd.

²¹ F. Schlegel 1984, S. 6.

²² F. Schlegel 1984, S. 12.

verstanden werden mußten. Im Zusammenhang mit der Entdeckung des Mittelalters in Deutschland wird sich diese Arbeit mit einzelnen Positionen Schlegels näher beschäftigen. Nach ihm kam Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) 1814 nach Paris. Dessen Bericht über seine Besuche des Musée Napoléon mit den Europa-Aufsätzen zu vergleichen, erhellt die Wegstrecke, welche die deutsche Gemäldekritik zwischen der frühromantischen Kunstanschauung und der sich etablierenden Kunstgeschichte inzwischen zurückgelegt hatte. Waagen hält in seinem knapp gehaltenen Überblick über den ausgestellten Gemäldebestand des Louvre von den Altniederländern die am Ort vorhandenen Teile des Genter Altars und den nach Schlegel in Paris eingetroffenen Danziger Altar mit dem 'Jüngsten Gericht' von Memling für erwähnenswert.²³ Nüchtern resümiert er, was nach der Auflösung des Musée Napoléon an altdeutscher Tafelmalerei noch im Louvre vorhanden war (wobei er in der Erörterung von Zuschreibungen ebenfalls auf die Sammlung Lyversberg in Köln verweist).²⁴

²³ Siehe G. F. Waagen III 1839, S. 76-79. Nach D. De Vos 1994, S. 82-89, wurde der Danziger Altar von 1807 bis 1815 im Louvre gezeigt, wo er den Spott des Publikums herausgefordert haben soll.

²⁴ Siehe G. F. Waagen III 1839, S. 548-555.

III. 1.

Altdeutsche Tafelmalerei im Roman der Frühromantik

Sulpiz Boisserée spricht in seinen Jugenderinnerungen auch von seiner frühen Beschäftigung mit ästhetischen Fragen.¹ Als für ihn wegweisende Werke benennt er diplomatisch sowohl die von Goethe herausgegebenen „Propyläen“, die für die Kunstanschauung des Klassizismus stehen, als auch die Zeitschrift „Europa“ des Romantikers Friedrich Schlegel. Außerdem führt er drei weitere Titel an: die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, „Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst“ und „Franz Sternbalds Wanderungen“; also gerade Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tiecks grundlegende Beiträge zur Kunstanschauung der deutschen Frühromantik.

In den „Herzensergießungen“ und in den „Phantasien“ haben die Dürer betreffenden Passagen eine besonders nachhaltige Wirkung ausgeübt. Auf Wackenroder gehen die Dürer-Kapitel der zusammen mit seinem Freund Tieck geschriebenen, im Herbst 1796 mit der Jahreszahl 1797 erschienenen „Herzensergießungen“ zurück; das gilt auch für die ebenfalls gemeinsam verfassten, von Tieck 1799 nach dem Tode des Freundes herausgegebenen „Phantasien“.² Diese Jahreszahlen seien hier genannt, um den geringen zeitlichen Abstand zur Säkularisation zu markieren, in dem die romantische Literatur die Wiederentdeckung der altdeutschen Tafelmalerei einläutete.

¹ Siehe zum Folgenden: Boisserée, Sulpiz, Fragmente einer Selbstbiographie 1783-1808, in: S. B., Tagebücher, Bd. 1: 1808-1823, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1978, S. 19.

² Siehe zur Autorschaft u. Entstehung: Wackenroder, Wilhelm Heinrich, Sämtliche Werke und Briefe, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns, Bd. 1: Werke, hrsg. v. Silvio Vietta, Heidelberg 1991, S. 282-294 u. S. 367-374.

Das Dürer-Kapitel der „Herzensergießungen“ mit dem Titel „Ehrendächtniß unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers“ gibt schon in der Formulierung des Titels den Ton für die Dürerverehrung der Romantik an.³ Der emphatisch und appellativ formulierte Text, dessen Gattung schwer zu bestimmen ist, fügt sich in eine Reihe scheinbar lose miteinander verknüpfter Kunstaufsätze ein, die teils der Lebensbeschreibung einzelner Künstler, teils der Erörterung kunsttheoretischer Fragen gewidmet sind. Dabei handelt es sich mit der Ausnahme von Dürer um Künstler der italienischen Renaissance. Ideeller Ausgangspunkt dieser Kunstbetrachtungen ist denn auch nicht Dürer, sondern Raffael, der das Künstlertum aus frühromantischer Sicht geradezu verkörpert. Das eigentliche Thema der Herzensergießungen ist also nicht das Mittelalter, wie die germanistische Interpretation lange gedacht hat, sondern die Renaissance, die der Autor, auch wenn ihm dieser später geprägte Begriff noch nicht zur Verfügung steht, durchaus als eigene Epoche begreift und zwar als „Zeitalter der Wiederaufstehung der Mahlerkunst in Italien“.⁴

Jedoch kommt in diesem Werkkontext dem Dürer-Kapitel ein eigener Stellenwert zu, was sich schon aus seiner Editions-geschichte erhellt. Es wurde nämlich bereits 1796 in Johann Friedrich Reichardts Zeitschrift „Deutschland“ veröffentlicht.⁵ Einleitend beklagt sich der Klosterbruder, der als Zeitgenosse der Autoren gedacht ist, wohl ohne Übertreibung, dass sich nur noch wenige an Dürer erinnerten und sein Grab auf dem Nürnberger St. Johannes-Friedhof aufsuchten. Die Autoren konnten nicht voraussehen, daß sich von 1818 an Mitglieder des Nürnberger Albrecht-Dürer-Verein regelmäßig an diesem Monument versammeln sollten.⁶ Damit wäre zwischen 1796 und 1818 eine bedeutsame Wegstrecke in der Entwicklung des Dürer-

³ Abdruck mit Titelzitat bei: H. W. Wackenroder 1991, S. 90-96. Zur Interpretation siehe: Kemper, Dirk, Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung, Stuttgart u. Weimar 1993, bes. S. 242-268.

⁴ W. H. Wackenroder 1991, S. 73. Zum Begriff als geschichtsphilosophischen Topos der Aufklärung siehe: D. Kemper 1993, S. 20.

⁵ Siehe Abdruck u. Kommentar bei: W. H. Wackenroder 1991, S. 41-50 u. 270-281.

⁶ Siehe Mende, Matthias, 1828, in: AK Nürnberger Dürerfeiern 1828-1928, Nürnberg, Museen der Stadt u. Stadtarchiv Nürnberg, 30. Juli bis 31. Dez. 1971 (im Dürerhaus), hrsg. v. den Museen der Stadt Nürnberg, Nürnberg 1971, S. 27-82.

Kultes abgesteckt. Sulpiz Boisserée, der 1828 in Nürnberg an der ersten großen Dürerfeier deutscher Künstler teilnahm, erinnerte sich bei dieser Gelegenheit „jener Zeit, wo Wackenroder und Tieck zuerst wieder das Andenken des alten Künstlers erweckt [...]“⁷ Ihm galten Wackenroder und Tieck als Dürers Wiederentdecker; eine Auffassung, die sich im Hinblick auf die Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts relativiert, für das Mittelalterverständnis der deutschen Romantiker aber weitgehend zutrifft.

Absichtsvoll ist gerade dem Dürer-Essay der „Herzensergießungen“ ein Kapitel vorgeschaltet, das leidenschaftlich um „Toleranz“ für die Kunst anderer Epochen und Völker wirbt.⁸ Die Gleichwertigkeit sämtlicher Ausdrucksformen menschlicher Kultur wird darauf zurückgeführt, dass sie alle von Gott mit gleicher Liebe geschaffen seien. „Ihm ist der gothische Tempel so wohlgefällig als der Tempel des Griechen [...]“, meint der Klosterbruder und wechselt unversehens von der universalhistorischen Betrachtungsweise über zur Konfrontation mit dem Klassizismus, der 1796 die (weitgehend) vorherrschende Stilrichtung in Deutschland ist.⁹ Bezogen auf die Bewertung von Architektur ist der Ausspruch des Klosterbruders zu dieser Zeit keineswegs progressiv, wegweisend aber seine Anwendung auf die Malerei Dürers und seine Zeit.

Der Text greift im folgenden Vorbehalte gegen Dürers Kunst auf, wie sie in der Zeit um 1800 offenbar weit verbreitet waren. Die „heutigen Lehrer“ wollten Dürers Malweise „nicht schön und edel nennen“, die Kunstfreunde könnten „in dem alten deutschen Maler nichts als etwas sehr Steifes und Trockenes erkennen“.¹⁰ Welche Zeitgenossen der Klosterbruder eigentlich als Verächter Dürers ansieht, bleibt im Text unausgesprochen. Nach

⁷Boisserée, Sulpiz, Brief an Melchior Boisserée v. 6. April 1828; abgedruckt in: AK Nürnberg 1971, S. 40f. mit Zitat.

⁸Siehe W. H. Wackenroder 1991, S. 86-89 mit Zitat auf S. 86. Vgl. zur Interpretation: Littlejohns, Richard, Humanistische Ästhetik? Kultureller Relativismus in Wackenroders Herzensergießungen, in: Athenäum 6, 1996, S. 109-124, bes. S. 120.

⁹W. H. Wackenroder 1991, S. 87.

¹⁰W. H. Wackenroder 1991, S. 93 u. 95.

Meinung einer Reihe von Interpreten handelt es sich um die Vertreter des Klassizismus.¹¹

Dürers künstlerisches Verdienst, so der Klosterbruder weiter, bestehe nun darin, das Wesen seiner Figuren glaubhaft und einprägsam in charakteristischen Mienen, Stellungen und Gebärden ausdrücken zu können. Damit rufe er die Teilnahme des Betrachters hervor, dessen Gefühle nach Anschauung der „Herzensergießungen“ durch die Kunst veredelt werden sollten.¹² Als entscheidendes Rezeptionsorgan wird dabei nicht der taxierende Kunstverstand, sondern das Gemüt angesehen.¹³

Indem Dürers Figurenstil als Ausweis von Dürers Ernst und Wahrhaftigkeit gedeutet wird, mischt sich ein moralisches Element in die Argumentation, dem mit rein ästhetischen Einwänden schwer beizukommen wäre. Dieser Fürsprecher Dürers leugnet nicht, daß auch er einen Mangel an maleischer Raffinesse in den Gemälden des Meisters erblickt, - an dieser Stelle bleibt der Klosterbruder vorromantischen Kunsturteilen verhaftet -, tut aber Komposition, Perspektive, Farbgebung sowie die Verteilung von Licht und Schatten als bloße „Außenwerke der Kunst“ ab und hält ihre, wie er meint, unvollkommene Beherrschung bei Dürer sogar seiner „unbefangenen Einfalt“ zugute.¹⁴

Das Dürer-Kapitel der „Phantasien über die Kunst“ ist weit weniger theoretisch aufgebaut. Dessen „Schilderung wie die alten deutschen Künstler

¹¹ Siehe z. B. Lippuner, Heinz, Wackenroder/Tieck und die bildende Kunst. Grundlegung der romantischen Ästhetik, Zürich 1965, bes. S. 72-82. Andere Auffassung siehe: Schmidt, Thomas E., Die Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans. Literarische Reaktionen auf Erfahrungen eines kulturellen Wandels (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 105, hrsg. v. Wilfried Barner, Richard Brinkmann u. Conrad Wiedemann), Tübingen 1989, S. 41, gegen die „Voraussetzung der einheitlichen und umfassenden Geltung des Geschmacksideals des Klassizismus in Deutschland vor Wackenroder“.

¹² Siehe dazu Th. E. Schmidt 1989, S. 49.

¹³ Siehe dazu Köhler, Rita, Poetischer Text und Kunstbegriff bei W. H. Wackenroder. Eine Untersuchung zu den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ und den „Phantasien über die Kunst“ (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 13), Frankfurt am Main 1990, S. 34ff.

¹⁴ W. H. Wackenroder 1991, S. 93.

gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten“ greift neben Sandrart auf die Dürersche Familienchronik zurück und breitet die näheren Lebensumstände des Meisters aus.¹⁵ Dieses geschieht freilich nicht in einer chronologisch-objektivierenden Weise. Vielmehr wird das Idealbild eines vormodernen Künstlers entworfen, der im vollen Einklang mit Religion und Tradition seine Kunst als zünftiges Handwerk ausübt und so fest in die soziale Gemeinschaft eingebunden ist.

Die Zeit, in der Kunst, Leben und Religion eine nicht mehr existierende Einheit gebildet haben sollen, kann nur das Mittelalter sein, die damals sogenannte „Vorzeit“.¹⁶ Allerdings zeigt sich Wackenroder an einzelnen mittelalterlichen Kunstobjekten wenig interessiert, bezieht sich nicht einmal auf bestimmte Dürer-Gemälde. „Nirgends – was man in erster Linie wünschen möchte – eine methodische Kritik, eine sachverständige Analyse, eine erschöpfende Auseinandersetzung“, klagt Heinrich Wölfflin zwar sachlich zutreffend, ohne allerdings die literarische Stilisierung dieser Texte zu berücksichtigen.¹⁷ Es war denn schließlich auch nicht ein Zuwachs an kunstgeschichtlichen Kenntnissen über die Dürerzeit, wie Wilhelm Waetzoldt erkannte, sondern der Wechsel der Einstellung, welche die Sichtweise veränderte.¹⁸

In Ludwig Tiecks Roman „Franz Sternbalds Wanderungen“ mit dem Untertitel: „Eine altdeutsche Geschichte“, 1797 geschrieben und im folgenden Jahr erschienen, ist der Titelheld ein fiktiver Schüler Dürers auf der Wanderung von Nürnberg nach Rom.¹⁹ Dieser schwärmerische, in der Liebe zur

¹⁵ Siehe Text u. Stellenkommentar bei: W. H. Wackenroder 1991, S. 153-160 (mit Zitat auf S. 153) u. S. 380-383.

¹⁶ W. H. Wackenroder 1991, z. B. S. 156.

¹⁷ Wölfflin, Heinrich, Die Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, in: H. W., Kleine Schriften. 1886-1933, hrsg. v. Joseph Gantner, Basel 1946, S. 206.

¹⁸ Siehe Waetzoldt, Wilhelm, Deutsche Kunsthistoriker, Bd. 1: Von Sandrart bis Rumohr, 3., unveränd. Aufl., Berlin 1988, S. 225.

¹⁹ Tieck, Ludwig, Franz Sternbalds Wanderungen, Studienausgabe, hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Alfred Anger, Neudruck der bibliographisch erg. Ausgabe v. 1979 (Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 8715), Stuttgart 1988.

Kunst entbrannte Maler kann in der Fremde über Dürers persönliche Lebensumstände und charakterliche Vorzüge aus eigener Erfahrung Auskunft geben und tritt entschieden für die Verdienste des verehrten Meisters ein. Es ist auch in diesem Fall bezeichnend, daß Sternbald sich auf den Weg nach Italien machen muß, die „altdeutsche“ Kunst sich also keineswegs selbst genügen darf, auch wenn die Romanhandlung ursprünglich am Grabe Dürers in Nürnberg enden sollte.

Zwischen der Entstehung des Sternbald-Romans und den „Herzensergießungen“ liegen nur zwei Jahre.²⁰ Was dieser Text über Dürer weiß, steht nun aber auf dem Boden einer besseren Kenntnis der schriftlichen Überlieferung, der Dürer-Biographie und vor allem des Werkes. Letzteres gilt bezeichnenderweise weniger für Tafelgemälde, als vielmehr für die Graphik. Kurze eingestreute Bildbeschreibungen lassen erkennen, daß sich Tieck Dürer-Graphik zumindest in einigen Beispielen angeschaut hat.²¹ Das Kapitel über die Begegnung Dürers mit Lucas van Leyden bezieht darüber hinaus altniederländische Malerei mit ein. Ein tieferes Einlassen auf diesen Roman ist hier nicht notwendig, um uns zu verdeutlichen, wie sich an ihm das Mittelalterinteresse der damals noch jungen Romantikergeneration entzünden konnte.

Wenn Athanasius von Raczynski (1788-1874) in einem 1836 gedruckten Buch auf die Blütezeit der romantischen Mittelalterbegeisterung zurückblickt und meint: „Es würde schwierig sein, den Anteil zu bestimmen, welchen die Deutsche Litteratur [sic] an der veränderten Richtung der Künste und des Geschmacks ausgeübt hat“, so sind wir heute nicht viel weiter ge-

²⁰ Siehe zur Interpretation: Littlejohns, Richard, Der Rutsch in die Fiktion. Renaissancekunst und Renaissancekünstler in Tiecks „Franz Sternbalds Wanderungen“, in: Romantik und Renaissance, hrsg. v. Silvio Vietta, Stuttgart u. Weimar 1994, S. 163-175.

²¹ Siehe L. Tieck 1988, z. B. S. 12f., 61, 65, 83 u. 103.

kommen.²² Aber auch er weist in diesem Zusammenhang Wackenroder und Tieck eine besondere Bedeutung zu:

„Hier beschränke ich mich darauf, zu erinnern, wie Tieck, zu Anfange dieses Jahrhunderts in ‘Sternbalds Wanderungen’ und in seinen Romanen und Erzählungen aus dem Ritterthume, desgleichen Wackenroder in seinen ‘Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders’, eine hohe Begeisterung für das Mittelalter, und das Bestreben gezeigt haben, die romantische Poesie wieder zu beleben.“²³

²² Raczynski, Athanasius Graf von, Geschichte der Neueren Deutschen Kunst, aus dem Französischen übersetzt v. Friedr(ich) Heinr(ich) von der Hagen, Bd. 1: Düsseldorf und das Rheinland, mit einem Anhang: Ausflug nach Paris, Berlin 1836, S. 74.

²³ Ebd.

III. 2.

Von den mythologischen zu den christlichen und vaterländischen Themen

Die Werke Wackenroders und Tiecks, von denen das letzte Kapitel handelte, sind für ihre Zeit der deutlichste literarische Niederschlag einer allgemeinen Tendenz der Deutschen zum Mittelalter. Die Mittelalter-Mode des frühen 19. Jahrhunderts deckt ein breites Spektrum ab: „Daher die Sprachreiner, die Lust an Ritterromanen und Schauspielen, Turnieren, Aufzügen; daher in Gartenanlagen erbaute Ruinen, Ritterburgen, Scheincapellen, Einsiedeleyen, sammt dem ganzen gothischen Spitzen und Schnörkelwesen, welches bis in die Wohnungen, auf das Hausgeräth und selbst die Kleidung sich erstreckte.“¹ So lautet die lakonische Aufzählung eines Schlüsseltextes zu diesem Phänomen, den Johann Heinrich Meyer (1760-1832) auf Goethes Betreiben und in Zusammenarbeit mit ihm verfaßte.

Die sogenannte Entdeckung oder Wiederentdeckung des Mittelalters ist ein außerordentlich komplexer Vorgang. Sie setzt im weitesten Sinne ein Bewußtsein vom Mittelalter als eine in sich abgeschlossenen Epoche voraus, auf die mit einem gewissen inneren Abstand zurückgeblickt wird. Ein be-

¹ Goethe, Johann Wolfgang, u. Johann Heinrich Meyer (= W. K. F. [= Weimarische Kunstfreunde]), Neu-deutsche religios-patriotische Kunst, und: Dies., Anmerkungen und Belege zu dem Aufsatz: Neu-deutsche religios-patriotische Kunst, in: Johann Wolfgang Goethe (Hg.), Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn 1, 1818 (1816-1817), Heft 2 (einzeln u. d. T.: Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden), 1817, S. 5-62 u. S. 133-162; ed. in: J. W. G., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp u.a., 1. Abt.: Sämtliche Werke, Bd. 20: J. W. G., Ästhetische Schriften 1816-1820. Über Kunst und Altertum I-II, hrsg. v. Hendrik Birus, Frankfurt am Main 1999, Texte S. 105-129 u. S. 159-169; dazu Kommentar des Herausgebers S. 814-876 u. S. 901-915; zit. wird im folgenden die Frankfurter Edition als J. W. Goethe / J. H. Meyer 1817.

trächtliches historisch-positivistisches Wissen über das deutsche Mittelalter hatte sich bereits vor der Gründung der *Monumenta Germaniae Historica* im Jahre 1819 angesammelt. Während die Aufklärung gegenüber dem Mittelalter in einer teils unverhohlenen feindseligen, teils gelehrt-antiquarischen Einstellung verharrte, entwickelte die Romantik ein retrospektives Verhältnis, welches in weltanschaulicher und emotionaler Ausprägung weit über das bis dahin übliche historische Interesse hinausging. Spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Stilrichtungen wurden in ihrer historischen Relativität und als Alternative zur Kunst der eigenen Zeit erkannt (die früh- und hochmittelalterliche Kunst später). Die Hinwendung zum Mittelalter im 18. und frühen 19. Jahrhundert behandelt die kunstgeschichtliche Fachliteratur oft mit einem literaturgeschichtlichen Ansatz. Dabei begnügen sich die Autoren im wesentlichen mit der Aufzählung signifikanter Symptome eines allgemeinen Geschmackswandels. Ein schlüssiges kulturgeschichtliches Erklärungsmodell fehlt.²

Das Interesse dieser Epoche am Mittelalter wurde bisher fast ausschließlich am Umgang mit gotischer Architektur untersucht, deren Revival (als Neogotik) aus methodischen Gründen von demjenigen der altdeutschen Tafelmalerei zu unterscheiden ist. Die Neogotik entstand ursprünglich als Stil einer Gartenbauarchitektur im Kontext des englischen Landschaftsgartens und wurde zusammen mit diesem Typus als internationale Mode rezipiert. Die altdeutsche und altniederländische Tafelmalerei dagegen sah man als nationales Kulturerbe an.

² Die folgenden Titel sind eine Auswahl: Neumeyer, Alfred, Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Romantik, Teil 3, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 49, 1928, S. 159-185; Irwin, David, *English Neoclassical Art. Studies in Inspiration and Taste*, London 1966, S. 87-103 (Kap. IV: The Gothic Muse); Goldberg, Gisela, Zur Wiederentdeckung altdeutscher Kunst in Deutschland, in: *AK Vergessene altdeutsche Gemälde. 1815 auf dem Dachboden der Leipziger Nikolaikirche gefunden – 1997 anlässlich des 27. Deutschen Evangelischen Kirchentages präsentiert*, Leipzig, Museum der bildenden Künste Leipzig, Ausst.- u. Kat.-konzeption Herwig Guratzsch u. Dietulf Sander, Heidelberg 1997, S. 112-122; Fastert, Sabine, Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts, zugleich Diss. phil. Kiel 1998 (*Kunstwissenschaftliche Studien*, Bd. 86), München u. Berlin 2000, S. 231-286; Gombrich, E(rnst) H., *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, London u. New York 2002, bes. S. 87-189.

Die Wiederentdeckung der gotischen Skulptur erfolgte mit einer gewissen Verzögerung. Holzskulpturen zogen erst um 1830/40 herum ein größeres Sammlerinteresse auf sich. Mit den Gründen haben sich, soweit ich sehe, Sammlungshistoriker noch nicht ernsthaft beschäftigt. Eine Ausnahme ist David Grupp, der in der neuesten Fachliteratur zwei anregende Thesen zu dieser Frage formuliert: Bei mittelalterlichen Holzskulpturen sei „die Distanzierung von der ursprünglichen religiösen Bedeutung schwerer“ gefallen, ästhetisch sei diese Gattung „mit den immer noch geltenden Ansprüchen des Klassizismus an Material und Form nicht zu vereinen“ gewesen.³ Durch den weitgehenden Verlust der antiken Wand- und Tafelmalerei beziehungsweise deren damals noch sehr beschränkte Bekanntheit blieb, so könnte man diesen Gedanken fortsetzen, in der Gattungshierarchie des Klassizismus gewissermaßen eine ‘Leerstelle’, in die man die altdeutsche Malerei platzieren konnte.

Von Tafelmalerei jedenfalls spricht der eben erwähnte Artikel, den Goethe im Jahr 1817 in seiner Zeitschrift „Kunst und Altertum“ veröffentlichte. Gleich zu Beginn wird festgestellt: „Gegenwärtig herrscht, wie allen denen die sich mit der Kunst befassen wohl bekannt ist, bey vielen wackern Künstlern und geistreichen Kunstfreunden eine leidenschaftliche Neigung zu dem ehrenwerthen, naiven, doch etwas rohen Geschmack in welchem die Meister des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts verweilten“.⁴ Das ist der Auftakt zu einer, wenn man so will: polemischen Auseinandersetzung

³ Grupp, David, Sakrale Ausstattung wird zu Kunstgut. Auswirkungen der Säkularisation für den Kunsthandel – Eine gattungsgeschichtliche Betrachtung, in: Beiträge zur Tagung „Die baulichen Folgen der Säkularisation westfälischer Kirchen, Klöster und Stifte“, veranstaltet v. Westfälischen Amt für Denkmalpflege, Marienmünster, 27. u. 28. Juni 2003 = Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 82, 2004 (2007), bes. S. 188 mit Zitaten.

⁴ J. W. Goethe/J. H. Meyer 1817, S. 105. Mit der Argumentation und Rezeption dieses Textes setzt sich auseinander: Büttner, Frank, Der Streit um die „Neudeutsche religios-patriotische Kunst“, in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 43, 1983, S. 55-76. Vgl. Lange, Victor, Goethe im Glashaus. Klassizistische Kunstmaßstäbe, Altdeutsche Kunst und Neudeutsches Künstlerwesen, in: Heidelberg im säkularen Umbruch. Traditionsbewusstsein und Kulturpolitik um 1800, hrsg. v. Friedrich Strack, Beiträge eines Heidelberger Kolloquiums im Okt. 1985 (Deutscher Idealismus. Philosophie und Wirkungsgeschichte in Quellen und Studien, Bd. 12), Stuttgart 1985, bes. S. 349-352.

Goethes und seines Mitarbeiters mit der Kunstauffassung und der Kunstpraxis der romantischen Maler in Deutschland (namentlich angesprochen werden neben Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge auch mehrere Mitglieder der Künstlergruppe der Nazarener). Der gegen diese Maler gerichtete Vorwurf lautet im Kern, durch die bevorzugte „Nachahmung“ altdeutscher Tafelmalerei ein falsches Vorbild gewählt und auf diesem Wege gültige ästhetische Grundsätze mißachtet zu haben, anstatt sich nach dem Beispiel eines Raffael Anton Mengs an der ‘klassischen’, nach Goethes Verständnis unbedingt antiken Kunst zu orientieren.⁵

Schon aus dem zitierten ersten Satz erklärt sich, warum dieses Manifest auch für die romantische Sammlungsgeschichte der altdeutschen Tafelmalerei von Bedeutung ist. Es behandelt die Romantik zu allererst unter dem Kriterium des Geschmacks, was allein schon einer sammlungsgeschichtlichen Betrachtungsweise entgegenkommt. Zumal es das Anliegen des Weimarer Autoren ist, die Genese des abgelehnten ‘altdeutschen’ Geschmacks zeitgeschichtlich herzuleiten, wobei der hier in Anführungszeichen gesetzte Begriff als belächeltes Modewort nur mit Vorbehalt gebraucht wird.⁶ Meyers Ausführungen lassen sich, schon was die vorgetragene Chronologie betrifft, im einzelnen nicht immer mit dem heutigen kunstgeschichtlichen Kenntnisstand in Einklang bringen. Vordergründig ist aber richtig erkannt, daß sich die ästhetische Vorliebe für das Mittelalter, die abwertend eine „sentimentale“ genannt wird, durch das wechselseitige Zusammenwirken von Literatur und religiös gestimmten künstlerischen Absichten unter den gegebenen Umständen (Säkularisation und napoleonische Besetzung) entwickeln konnte.⁷ Meyers Titel: „Neu-deutsche religio-patriotische Kunst“ nennt mit einem gewissen ironischem Unterton die als charakteris-

⁵ Der Begriff fällt bei J. W. Goethe/J. H. Meyer 1817, z. B. auf S. 109 u. 114. Der Text entwickelt bes. auf S. 124f. ansatzweise eine Theorie der Nachahmung als ästhetisches Prinzip. Der Vorbildcharakter der antiken für die zeitgenössische Kunst wird bes. auf den S. 107, 111 u. 124 postuliert. Den Vorwurf der Wahl des falschen Vorbildes und den dabei verwendeten Begriff der Nachahmung erörtert im Kontext der zeitgenössischen Kunsttheorie: F. Büttner 1983, S. 61f., 64ff. u. 68 (mit Lit.).

⁶ Zur Verwendung des Begriffes in diesem Text: F. Büttner 1983, S. 58ff. u. 64.

⁷ J. W. Goethe/J. H. Meyer 1817, S. 114. Den Vorwurf der (falschen) Sentimentalität kommentiert: F. Büttner 1983, S. 62f.

tisch angenommenen Merkmale der romantischen Bewegung. Ohne sich die Gesamtintention des Textes aneignen zu wollen, können die Stichworte der Titelformulierung durchaus aufgegriffen werden, um dieses Kapitel zu gliedern, das die romantische Mittelalterbegeisterung als ikonologischen Paradigmenwechsel unter den Aspekten ihrer Religiösität und ihres Patriotismus darstellen will. (Die Rolle eines allgemeinen Geschmackwandels soll später angeschnitten werden).

Vorneweg ist festzustellen, daß sich um 1800 das Sprechen von einer deutschen Kunst an sich nicht von selbst versteht. Die deutsche Kunst galt den Kunstkennern des 18. Jahrhunderts in Deutschland wenig. Das zeigt sich schon an dem Satz, mit dem Johann Georg Sulzer (1720-1779) den Artikel über die „Deutsche Schule“ seiner Allgemeinen Theorie der schönen Künste einleitet: „Obgleich an keinem Orte Deutschlands eine so beträchtliche Anzahl Mahler sich nach einem einzigen Meister gebildet, daß sie im eigentlichen Verstande den Namen einer Schule verdienten, und obgleich ueberhaupt die großen deutschen Mahler keinen ihnen eigenthuemlich zukommenden Charakter haben, so pflegen doch einige Auslaender die ganze Zunft der deutschen Mahler, die deutsche Schule zu nennen.“⁸ Dieser Satz konnte noch in der zweiten Auflage von 1792 gedruckt werden. So mußte sich zunächst einmal das Verhältnis der Deutschen zu ihrer eigenen Kunst wandeln, bevor sich ihr Kunstinteresse überhaupt auf die altdeutsche Tafelmalerei richten konnte.

⁸ Sulzer, Johann Georg, Allgemeine Theorie der schönen Künste. In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt, Teil 1, reprografischer Nachdruck der 2., v. Fried. von Blankenburg vermehrten u. posthum hrsg. Aufl., Leipzig 1792 (1. Aufl. 1771), mit einer Einleitung v. Giorgio Tonelli neu hrsg., Hildesheim 1970, S. 606.

Religiösität als Rezeptionshaltung

In der Epoche des Sturm und Drang sollen religiöse Themen beim Kunstpublikum unbeliebt gewesen sein. So stellt Meyers gegen die Romantiker gerichteter Artikel mit Bezug auf die Jahre kurz nach 1780 ausdrücklich fest: „Treffliche Gemälde berühmter Meister wurden weniger hochgeschätzt, wenn sie religiöse Gegenstände darstellten 15) und von Geschichten der Märtyrer wandte sich jeder der Geschmack zu haben vermeinte mit Abscheu; der immer mehr erkaltende Religions-Eifer hatte der Kunst fast alle Arbeiten für Kirchen entzogen und wo dieselbe zum Schmuck von Pallästen etwas beytragen sollte, hielt man fröhliche, dem damals allgemein geltenden Schönheitsprinzip zusagende Gegenstände für die passendsten. Also zogen die Künstler den Stoff ihrer Darstellungen meistens aus der Mythologie, oder auch aus der Geschichte der Griechen und Römer.“⁹ Es ist zu beachten, daß die ablehnende gesellschaftliche Einstellung gegenüber religiösen Sujets im Präteritum referiert wird, sich also bis 1817, dem Erscheinungsjahr des Artikels, nach Ansicht des Autors gewandelt hat.

Als Verächter der Religion redet Friedrich Schleiermacher (1768-1834) in seinem bekannten Buchtitel von 1799 die Vertreter der geistig tonangebenden Kreise an: „Von Alters her ist der Glaube nicht jedermanns Ding gewesen, von der Religion haben immer nur Wenige etwas verstanden [...] Jetzt besonders ist das Leben der gebildeten Menschen fern von allem was ihr auch nur ähnlich wäre.“¹⁰ Das betrifft bürgerlich-intellektuelle, städtische Kreise, denen ein Teil der in dieser Arbeit behandelten Sammler ange-

⁹ J. W. Goethe/J. H. Meyer 1817, S. 107; mitzit. wird die nach einer damaligen Gewohnheit in den Fließtext gestellte Ziffer der (hier nicht interessierenden) Fußnote.

¹⁰ Schleiermacher, Friedrich, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. 1799, hrsg. v. Günter Meckenstock (de Gruyter Studienbuch), Berlin u. New York 1999, S. 57.

hörte.¹¹ Man ging auf Distanz zur Kirche, ohne ihre gesellschaftliche Berechtigung in Frage zu stellen. Theologische Debatten wanderten aus der Kirche aus. Doch führte die schleichende Entkirchlichung nicht ohne weiteres zu einem Verfall der Religiösität. In und außerhalb der katholischen Kirche existierte die „Volksfrömmigkeit“ breiter, auch bürgerlicher Schichten weiter; beargwöhnt von einer Geistlichkeit, die in den Jahrzehnten um 1800 in erheblichem Maße der Aufklärung zugeneigt war.¹²

Zu den Kreisen der aufgeklärten katholischen Geistlichkeit gehörte übrigens ein so prominenter Sammler altdeutscher Tafelmalerei wie der Kölner Franz Ferdinand Wallraf.¹³ In diesem intellektuellen Milieu war die Zuwendung zum Mittelalter also durchaus möglich, mag aber gerade in Wallrafs Fall durch seine Begegnung mit den jungen Brüdern Boisserée in Köln zusätzlich angespornt worden sein.¹⁴

Teilen der katholischen Geistlichkeit war die Bewahrung althergebrachten religiösen Brauchtums, etwa des (ländlichen) Wallfahrts- und Prozessionswesens, ebenso suspekt wie der Obrigkeit, die nach den territorialen Veränderungen der Säkularisation meistens eine protestantische war.¹⁵ Eine Richtung der katholischen Theologie arbeitete auf eine Reform kirchlicher Liturgie hin. Das bedeutete formal eine Reduzierung barocker Frömmig-

¹¹ Siehe Nipperdey, Thomas, *Deutsche Geschichte. 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*, 4. Aufl., München 1987 (1983), S. 403f.

¹² Zur katholischen Volksfrömmigkeit siehe: Siemann, Wolfram, *Vom Staatenbund zum Nationalstaat. Deutschland 1806-1871* (Neue Deutsche Geschichte, Bd. 7, hrsg. v. Peter Moraw, Volker Press u. Wolfgang Schieder), München 1995, S. 289ff.

¹³ Siehe Deeters, Joachim, „Der Weg aus der Sklaverei zur Aufklärung“ am Beispiel Ferdinand Franz Wallrafs, in: *Rheinische Vierteljahrsblätter* 54, 1990, S. 142-163. Vgl. Thierhoff, Bianca, *Ferdinand Franz Wallraf (1748-1824). Eine Gemäldesammlung für Köln*, zugleich Diss. phil. Köln 1995 (Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums, hrsg. v. Werner Schäfke, Heft XII), Köln 1997, bes. S. 14-17 u. S. 51-55. Die Ausführungen der Autorin zu Wallrafs Einstellung als Aufklärer entwickeln Deeters' Ansatz nicht weiter, sie greifen inhaltlich u. methodisch zu kurz.

¹⁴ B. Thierhoff 1997, S. 122-130, beschränkt sich weitgehend darauf, Wallrafs Verhältnis zu den Brüdern Boisserée unter dem Aspekt des Austauschs von Bildern zu betrachten.

¹⁵ Siehe Blessing, Werner K., *Reform, Restauration, Rezession. Kirchenreligion und Volksreligiosität zwischen Aufklärung und Industrialisierung*, in: *Volksreligiosität in der modernen Sozialgeschichte*, hrsg. v. Wolfgang Schieder (Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft. Sonderheft 11, hrsg. v. Helmut Berding, Klaus von Beyme, Dietrich Geyer u. a.), Göttingen 1986, S. 97-122.

keitsformen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts etwa darin bestehen konnte, die Zahl der am Werktag gelesenen Messen einzuschränken. Mußten die Bilder zahlreicher Nebentäle dadurch nicht – unausgesprochen – an Bedeutung verlieren? Im protestantischen Bereich behauptete sich der Pietismus weiterhin gegenüber der Orthodoxie und dem (theologischen) Rationalismus. Religiösität wurde insgesamt individueller und damit auch pluralistischer; Religionsausübung und bürgerliches Leben deckten sich in abnehmendem Maße.¹⁶

Die religiöse Situation änderte sich jedoch gerade in einem Zeitabschnitt, der für eine Reihe der in dieser Arbeit behandelten Sammlungen von Bedeutung ist. Eine wiederbelebte Wertschätzung der Religion und eine Erwärmung des religiösen Klimas in Deutschland konstatiert Thomas Nipperdey für die Zeit seit etwa 1815.¹⁷ Zu einem gewandelten Verhältnis trugen nach Nipperdeys Ansicht bei: Skepsis an der Aufklärung als Ursache der Französischen Revolution, Ablehnung des Rationalismus und aufgeklärten Utilitarismus als Gegenpositionen zur Religion sowie die romantische Zuwendung zum Irrationalen. Die Rückbesinnung auf die Religion war zunächst überkonfessionell (mit der bekannten zeitweiligen Affinität zum Katholizismus in Kreisen der Romantiker).¹⁸ Die weitere Entwicklung führte jedoch zu einer kräftigeren Profilierung der christlichen Konfessionen, die – durch die Bundesakte von 1815 rechtlich gleichgestellt – darüber in Konfrontation zueinander gerieten. Der Protestantismus erfuhr nach 1815 eine Wendung zu verstärkter Kirchlichkeit. Die katholische Kirche konnte schließlich die institutionelle Krise, in die sie durch die Säkularisation gestürzt worden war, im Rahmen der politischen Restauration überwinden.

¹⁶ Einen Überblick bieten: Th. Nipperdey 1987, S. 403-451; Nowak, Kurt, Geschichte des Christentums in Deutschland. Religion, Politik und Gesellschaft vom Ende der Aufklärung bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, München 1995, S. 15-36.

¹⁷ Zum religiösen Erneuerung nach den Befreiungskriegen siehe: Th. Nipperdey 1987, S. 404f.; vgl. Schnabel, Franz, Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert, Bd. 4: Die religiösen Kräfte, 3. Aufl., Freiburg 1955 (1936), bes. S. 44-47.

¹⁸ Siehe dazu Näheres bei: F. Schnabel 1955, S. 250f.

Es war Friedrich Schlegel, der 1803 in seiner Zeitschrift 'Europa' die Rückkehr zum christlichen Bilderkreis programmatisch forderte.¹⁹ Eine reiche Stoffauswahl sei damit gewährleistet, wie er ausführte. Die Themen böten der künstlerischen Phantasie genügend Anreiz und seien durch die alten Meister keineswegs erschöpfend behandelt worden. Ein Vorbild sieht Schlegel im Ideenreichtum und tiefen Gehalt von Dürers Kupferstichen, von denen abzuweichen dem zeitgenössischen Künstler nur in unwesentlichen ikonographischen Details erlaubt sei. Ausdrücklich bezog Schlegel auch Darstellungen der Martyrien in seine Empfehlung mit ein, womit er sich gegen ein offenbar weitverbreitetes Geschmacksurteil des aufgeklärten Kunstpublikums wandte. So hatte sich etwa Meyer in einem Beitrag für Goethes Zeitschrift 'Propyläen' geweigert, „Vorstellungen grauser und ekelhafter Maertyrerszenen“ als einen für die bildende Kunst geeigneten Gegenstand zuzulassen.²⁰

Der junge Schlegel hat mit seinen ästhetischen Gedanken eine tiefe Wirkung auf die Romantiker ausgeübt. Wir nennen hier stellvertretend für seine Generation nur den Münchner Altgermanisten Bernhard Joseph Docen (1782-1828), der 1819 den Weimarer Aufsatz über die neudeutsche, religiös-patriotische Kunst ausführlich rezensierte („Gegen die Weimarischen Kunstfreunde“).²¹ Die Antike als ästhetische Norm lehnt er ab: „Das Be-

¹⁹ Siehe Schlegel, Friedrich, Vom Raphael, in: Europa. Eine Zeitschrift Bd. 1, 1803, Heft 2, bes. 15-19, und: Zweiter Nachtrag alter Gemählde, in: Europa. Eine Zeitschrift, Bd. 2, 1803/1805, Heft 2, bes. S. 18-22; ed. in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner, Abt. 1: Kritische Neuausgabe, Bd. 4: F. S., Ansichten und Ideen von der Christlichen Kunst, hrsg. u. eingeleitet v. Hans Eichner, München – Paderborn – Wien - Zürich 1959, S. 48-60, bes. S. 57-60, u. S. 79-115, bes. S. 91-97; siehe auch den reprographischen Nachdruck der Zeitschrift 1983, in: F. S., Gemälde alter Meister, mit Kommentar u. Nachwort hrsg. v. Hans Eichner u. Norma Lellen (Texte zur Forschung, Bd. 46), Darmstadt 1984, S. 51-67, bes. S. 63-67 u. S. 89-129, bes. S. 103-110.

²⁰ Meyer, Johann Heinrich, Ueber die Gegenstaende der bildenden Kunst, Teil 1, in: Propyläen. Eine periodische Schrift [sic] 1, 1798, 1. Stück, S. 20-54 mit Zitat auf S. 28; fotomechanischer Nachdruck in: Propyläen. Eine periodische Schrift, hrsg. v. Johann Wolfgang Goethe, Bd. 1-3, mit Einführung u. Anhang neu hrsg. v. Wolfgang von Löhneysen, Stuttgart 1965, S. 72-106 mit Zitat auf S. 80.

²¹ Siehe Docen, B(ernhard) J(oseph), Rez. Johann Wolfgang Goethe (Hg.), Kunst und Altertum am Rhein und Mayn 1, 1818 (1816-1817), Heft 1-3 (einzeln u. d. T.: Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden); 2, 1818-1820, Heft 1, 1818 u. d. T.:

streben, die Antiken in Form und Inhalt, gleich einer noch bestehenden Kunstwelt, nachzuahmen, ist eben auch nur Folge jener durch den bloßen Schein irre geführten Verstandesweisheit, da es Selbsttäuschung und Unwahrheit ist, daß das Gemüth des deutschen Künstlers durch eine unsern Gefühlen und Verhältnissen durchaus entfremdete Welt zum eignen Erfinden und Bilden in diesem Kreise wahrhaft gerührt und bewegt werden könne. Was also auf diesem Wege antikischer Nachahmery entstehen kann, hat, wie zierlich es auch sey, immerdar nur ein Scheinleben in sich; unser Wohlgefallen daran, wenn wir es uns aufrichtig gestehen, kann im Grunde auch kein anderes, als das an der schönen Form seyn; wer aber darauf die bildende Kunst beschränken will, erniedrigt sie offenbar zu einem geist- und herzlosen Spiel.“²²

Auch er hält den „Cyklus des einheimischen alten religiösen bens“ für darstellungswürdig: „nächst dem alten und neuen Testamente, als unmittelbare Fortsetzung, jene christlichen Legenden, worunter gar manche weit lieblicher, inniger, und (von allem dogmatischen Buchstabenwesen abgesehen) unseren Sinn und unser Gefühl weit ansprechender sind, der Malerey im Grunde auch weit günstiger, als die fremden griechischen Mythologien, die dem Großtheile unserer Nation immerdar unzugänglich seyn werden.“ Die Anspielung des katholischen Autors auf die kirchliche Dogmatik seiner Zeit erinnert daran, daß die Überlieferung christlicher Legenden im frühen 19. Jahrhundert längst Gegenstand historisch-kritischer Auseinandersetzungen mit der theologischen Orthodoxie waren, die Docen kurzerhand als „‘Legenden’ – und ‘Lügenden’ streit“ abtut.²³ Im Zusammenhang mit der angesprochenen christlichen Ikonologie ist es bemerkenswert, daß dieser Autor die schon erwähnten ästhetischen Einwände seiner Zeitgenossen gegen die Darstellung von Martyriumsszenen in der bildenden Kunst (des Mittelalters) allein mit dem historischen Hinweis zu beschwichtigen

Ueber Kunst und Alterthum: Ueber neudeutsche Kunst, in: Jahrbuecher der Literatur 8, Okt.-Dez. 1819, S. 272-299 mit Zitat auf S. 277.

²² B. J. Docen 1819, S. 279f.

²³ B. J. Docen 1819, S. 290f.

versucht, daß „solche Bilder früher nur darum oftmals gemalt wurden, weil die Kirchen oder Altäre einem solchen oder einer solchen Heiligen gewidmet waren.“²⁴

In diesen Texten wird nicht gefragt, wie weit denn die christliche Bildsprache dem Zeitgenossen überhaupt noch verständlich sei. Sulpiz Boisserée setzte das für das Verständnis religiöser Kunst notwendige (oder nützliche) ikonographische Wissen beim gemeinen Bürger voraus. Werke religiöser Kunst seien „zu ihrer Zeit immer populär, allgemein verständlich und erfreulich gewesen“, schrieb er am 25. März 1814 dem Frankfurter Bankier Johann Jacob Willemer (1760-1838).²⁵ Als Inbegriff der religiösen Kunst erschien ihm, - wie der Romantik überhaupt -, die ‘altdeutsche’ Malerei.

Eine Gegenposition zu Schlegel nahm Goethe ein, der seinen „Zweifel am Gebrauchswert christlicher Überzeugungen für das zeitgenössische philosophische und ästhetische Verfahren“ nie aufgegeben hat.²⁶ Victor Lange untersucht Goethes Auffassung über das Verhältnis von Religion und Kunst und kommt zu dem Schluß, daß „Goethe zeitlebens die Kunst nicht (mehr) im sachlichen Zusammenhang mit der Religion sieht, denn die Kunst hat sich auf der höchsten Stufe von der Religion befreit“.²⁷

²⁴ B. J. Docen 1819, S. 291.

²⁵ Abgedruckt in: (Boisserée, Sulpiz): S. B. Briefwechsel / Tagebücher, Bd. 1, Faksimiledruck nach der v. Mathilde Boisserée besorgten Stuttgarter Ausgabe v. 1862, mit einem Nachwort neu hrsg. u. durch ein Personenregister erg. v. Heinrich Klotz (Deutsche Neudrucke, Reihe: Texte des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Walther Killy), Göttingen 1970, S. 211.

²⁶ V. Lange 1987, S. 338.

²⁷ Siehe V. Lange 1987, S. 338ff. mit Zitat auf S. 339.

Patriotismus als Rezeptionshaltung

Damit distanzierte sich Goethe auch in ästhetischer Hinsicht von den religiösen Postulaten der Romantiker, die untrennbar mit patriotischen Bestrebungen verknüpft waren.²⁸ Unter der napoleonischen Fremdherrschaft gedieh ein für Deutschland verhältnismäßig junges Nationalgefühl. So stellt der Aufsatz über die „Neu-deutsche religio-patriotische Kunst“ fest, daß sich „von den Jahren 1806 oder 1808 an“, also bald nach den entscheidenden militärischen Niederlagen Preußens in den Schlachten bei Jena und Auerstedt am 14. Oktober 1806, „durch ganz Deutschland, unter den höheren und niederen Classen, die Vorliebe für alles alt-nationale, oder als solches angesehene erhielt, sich erweiterte, ja, während der Epoche feindlichen Drucks und Kränkungen, nur desto höher stieg.“²⁹

Dieser deutsche Patriotismus der Befreiungskriege war insofern utopisch, als er über die an Frankreich verlorene Unabhängigkeit hinaus den politischen Zusammenschluß aller Deutschen forderte, der noch lange auf sich warten lassen sollte. Indessen konnte sich das aufkeimende Nationalgefühl auf epochale kulturelle Leistungen gründen. Durch die Philosophie des Idealismus und die Literatur der Weimarer Klassik hatten sich bereits um 1800 die Umrisse einer Kulturnation abgezeichnet. Unter dem Einfluß der Herderschen Geschichtsphilosophie hatte sich zudem der Begriff des ‘Volkes’ tiefgreifend gewandelt. Herder benutzte ‘Volk’ nicht mehr, wie damals üblich, als abwertendes Synonym für die Masse der Besitzlosen und Ungebildeten, sondern sah im Volk den Träger einer genuin eigenen Kultur, die

²⁸ Zum folgenden Abschnitt siehe einleitend: Braubach, Max, Von der Französischen Revolution bis zum Wiener Kongreß, in: Gebhardt, Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 3: Von der Französischen Revolution bis zum Ersten Weltkrieg, 9., neu bearb. Aufl., hrsg. v. Herbert Grundmann, Stuttgart 1970, siehe zur nationalen Bewegung bes. S. 55-60.

²⁹ J. W. Goethe / J. H. Meyer 1817, S. 119.

sich etwa im sogenannten Volkslied manifestiert.³⁰ Eine Abwertung anderer nationaler Kulturen war damit nicht gemeint. Spätaufklärung, Weimarer Klassik und Frühromantik konnten sich das Aufblühen einer deutschen Kultur nur im Konzert der europäischen Nationen vorstellen.

Um die Jahrhundertwende vollzog sich ein Wandel vom Postulat des 'Weltbürgertums' zum Nationalbewußtsein, das von Romantik, Idealismus und Pietismus in verschiedene Richtungen entwickelt wurde.³¹ Waren die Vertreterinnen und Vertreter der in Jena und Berlin versammelten Frühromantik noch kosmopolitisch gesonnen, so verengte sich die Perspektive im wesentlichen erst in der nach Heidelberg benannten Phase romantischer Literatur (1804-08) auf das Nationale.³² Ihre Nation fanden die Romantiker in der Vergangenheit.³³ Das Mittelalter erschien ihnen als Epoche vermeintlicher nationaler Stärke und Einheit, zugleich aber auch als vergessener Ursprung deutscher Kultur, zu dem die Deutschen ihrer Meinung nach zurückfinden mußten.

In dieser Phase verstärkte sich Zusammentragen und Edieren etwa der Volkslieder, Volkssagen und Volksmärchen; alles Gattungsbezeichnungen, die nun programmatisch eingesetzt wurden. Diesen Tendenzen entsprach auf der Ebene der Hochkultur nicht zuletzt das Sammeln altdeutscher Ta-

³⁰ Siehe Schönemann, Bernd, Artikel: Volk, Nation, Nationalismus, Masse, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 7, hrsg. v. Reinhart Koselleck, Stuttgart 1992, bes. S. 283f. u. S. 316-319.

³¹ Siehe dazu eine Differenzierung dieser linearen Darstellung: Löwy, Michael, Die Romantik zwischen Nationalismus und Kosmopolitismus, in: Wolfgang Müller-Funk u. Franz Schuh (Hg.), Nationalismus und Romantik, Beiträge zum Wiener Festwochen-Symposium 'Nationalismus und Romantik', Wien 1999, S. 74-87. So schreibt Löwy auf S. 78: „Für die Romantik wirklich bezeichnend ist weniger der ausschließliche Nationalismus als a) der Versuch zuerst durch Weltbürgertum und dann durch die Nation, die romantischen Zwecke zu erreichen, oder b) der Versuch beide durch eine romantische Dialektik zwischen menschlicher Universalität und nationaler Eigenheit zu vereinigen.“

³² Siehe dazu Lotter, Konrad, Ästhetik des Nationalen. Entstehung und Entwicklung der nationalen Ästhetik in Deutschland 1770 bis 1830, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 41, 1996, bes. S. 210-224.

³³ Siehe weiterführend: Strack, Friedrich, Zukunft in der Vergangenheit? Zur Wiederbelebung des Mittelalters in der Romantik, in: Heidelberg im säkularen Umbruch. Traditionsbewußtsein und Kulturpolitik um 1800, hrsg. v. F. S., zugleich Beiträge eines Heidelberger Kolloquiums im Okt. 1985 (Deutscher Idealismus. Philosophie und Wirkungsgeschichte in Quellen und Studien, Bd. 12), Stuttgart 1987, S. 252-281.

felmalerei. Eine solche Sammeltätigkeit war Ausdruck einer Besinnung auf die eigene kulturelle Identität, die nun national definiert, aber nicht von vorneherein feindselig gegen andere Nationen, insbesondere die Franzosen gekehrt wurde.

Doch mischten sich in diesen gewissermaßen humanistischen Patriotismus schon vor den Befreiungskriegen Stimmen, die man nur als nationalistisch bezeichnen kann. Fichtes „Reden an die deutsche Nation“ (gedruckt 1808) etwa artikulieren einen philosophisch überhöhten Nationalgedanken. Neben den schöngeistigen Kreisen (aber doch auch in Verbindung mit ihnen) agierten in Norddeutschland handfestere Männer wie Ernst Moritz Arndt (1769-1860) und der ‘Turnvater’ Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852), die sich in dieser Hinsicht einer kräftigeren Sprache bedienten und ihren Einfluß auf die Burschenschaften ausübten. Insgesamt ist aber der Patriotismus des frühen sorgfältig von dem des späten 19. Jahrhunderts zu unterscheiden und differenziert zu betrachten.

Nachahmer und Sammler der ‘altdeutschen’ Malerei

Es fiel den Weimarer Autoren offenbar selbst auf, daß ihre Invektiven gegen die romantische Wertschätzung der „in mancherley Hinsicht mangelhaften Kunst der alten Meister“ auch deren Sammler treffen mußten.³⁴ Das gilt in erster Linie für die Brüder Boisserée, von denen Sulpiz seine persönliche Bekanntschaft mit Goethe bereits 1811 gemacht hatte. Was der Weimarer Aufsatz am altdeutschen Geschmack der Romantiker kritisiert, ist geradezu erstaunlich, wenn man diesen Text neben Goethes breit angelegte Würdigung der Sammlung Boisserée in Heidelberg legt, die er nur ein Jahr zuvor

³⁴ J. W. Goethe/J. H. Meyer 1817, S. 122; vgl. dort auf S. 124 das Postulat der (sinnlichen) Schönheit in der Malerei; vgl. dazu: F. Büttner 1983, S. 62.

und noch dazu in der selben Zeitschrift veröffentlicht hatte.³⁵ Doch werden die Sammler viel wohlwollender beurteilt; sind sie es doch, welche „die alten Denkmale unserer nationalen Kunst“, nach einer ehemals üblichen Geringschätzung erhalten haben.³⁶ Ihre Tätigkeit wird als „nützlich“ bewertet; können in diesen Sammlungen doch wie einst in der Hofgartengalerie zu München altdeutsche und altniederländische Tafelgemälde „mit Vergnügen betrachtet und, in geschichtlicher Hinsicht, Unterricht daraus geschöpft“ werden.³⁷ Das Bewahren und Befragen alter Malerei unter rein ästhetischen kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten wird also von deren ‘Nachahmung’ unterschieden. Als Zeugnissen der Vergangenheit – sachlich - betrachtet, darf den Bildern eine „gebührende und auf wahre Erkenntniß gegründete Hochachtung“ entgegengebracht werden.³⁸

³⁵ Siehe Goethe, Johann Wolfgang, Heidelberg, in: J. W. G. (Hg.), *Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn* 1, (1818) 1816-1817, Heft 1 (einzeln u. d. T.: *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden*), 1816, S. 132-183, ed. in: J. W. G., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp u. a., 1. Abt. : *Sämtliche Werke*, Bd. 20: J. W. G., *Ästhetische Schriften 1816-1820. Über Kunst und Altertum I-II*, hrsg. v. Hendrik Birus (Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 164), Frankfurt am Main 1999, S. 70-99, dazu Kommentar des Herausgebers S. 768-813.

³⁶ J. H. Meyer/J. W. Goethe 1817, S. 126.

³⁷ Ebd.

³⁸ J. H. Meyer/J. W. Goethe 1817, S. 126f.

IV.

Die ‘altdeutsche’ Sammelmode der Romantik

Zugleich eine Zusammenfassung der Sammlerkapitel

In diesem Überblick sollen die Gemäldesammlung Boisserée und die vierzehn für diese Arbeit erforschten, einzeln noch vorzustellenden Sammlungen als Ausdruck einer ‘altdeutschen’ Sammelmode betrachtet werden.¹ „Mode“ ist hier nicht abwertend gemeint. Mit diesem Begriff soll die ästhetische und materielle Neubewertung der spätgotischen Tafelmalerei, einer übrigens nie ganz vergessenen Kunstgattung, durch Publikum und Kunstsammler bezeichnet werden. Dieser Vorgang hat etwas von einer Mode, weil sich der Kunstenthusiasmus für solche Gemälde nach 1800 erstaunlich rasch ausbreitet, seine Ursachen aber nicht wirklich schlüssig abgeleitet werden können. Das historisch-antiquarische Interesse der Aufklärung und das sporadische Auftauchen spätgotischer Werke in Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts scheinen, – selbst in der Aktualität des Säkularisationsgeschehens von 1802/03 –, notwendige, aber nicht hinreichende Bedingungen zu sein, die Wertsteigerung altniederländischer und altdeutscher Tafelgemälde auf dem deutschen Kunstmarkt zu erklären. Die Beschäftigung des frühen 19. Jahrhunderts mit spätgotischer Tafelmalerei blieb insgesamt keineswegs an der Oberfläche, wie ihre Bezeichnung als Mode es suggerieren könnte, zumal von ihr wichtige Impulse auf die frühe kunstgeschichtliche Forschung ausgehen sollten. Aber es gehört zur Dynamik dieser ‘Wiederentdeckung’ der spätgotischen Malerei, daß die Faszination dieser Kunst auf das Publikum und damit auch auf die Gemäldesammler spätestens

¹ Belegt wird in diesem Kapitel nur, was nicht im zweiten Teil dieser Arbeit referiert wird.

um die Jahrhundertmitte zwar nicht völlig verschwand, aber doch (vorübergehend) deutlich abnahm. Als eine geschmacks- und sammlungsgeschichtliche Zäsur kann etwa die Versteigerung als überflüssig erachteter altdeutscher Tafelgemälde aus den Galerien in Schleißheim, Augsburg und Nürnberg im Jahre 1852 betrachtet werden, unter ihnen solche, die heute als Werke Dürers und Grünewalds anerkannt sind.²

‘Altdeutsches’ Interesse – eine Frage der Generation?

Das Sammelinteresse des frühen 19. Jahrhunderts an der altdeutschen Tafelmalerei schlüssig zu erklären, erweist sich auch deshalb als schwierig, weil es Sammler verschiedener Generationen waren, die in etwa gleichzeitig mit dem Sammeln solcher Bilder anfangen. Das zeigt schon der Blick auf ihre Geburtsjahre. Die Ältesten unter ihnen stehen bereits im vollen Mannesalter, als 1802 die Säkularisation einsetzt: Schellenberger 1746 geboren, 1754 Holzhausen, 1764 Martinengo und 1769 Rechberg. Ihre jungen Lebensjahre fallen noch in das Zeitalter der Spätaufklärung. Es wird sich allerdings erweisen, daß keiner dieser Männer ausdrücklich einem enzyklopädisch-aufgeklärten Sammlungskonzept verpflichtet ist, wie es außerhalb der in dieser Arbeit untersuchten Gruppe etwa für die Kölner Ferdinand Franz Wallraf (1748-1824) oder Baron Adolf von Hüpsch (1730-1805) zutrifft.³

² Schawe, Martin, Zur Geschichte der Sammlung altdeutscher und altniederländischer Gemälde, in: M. S., Kat. Alte Pinakothek München: Altdeutsche und altniederländische Malerei, hrsg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München (Alte Pinakothek, Katalog der ausgestellten Gemälde, Bd. 2), S. 11-54, S. 47f.

³ Siehe zur Slg. Wallraf: Thierhoff, Bianca, Ferdinand Franz Wallraf (1748-1824). Eine Gemäldesammlung für Köln, zugleich Diss. phil. Köln 1995 (Veröffentlichungen des Kölner StadtMuseums, hrsg. v. Werner Schäfke, Heft XII), Köln 1997. – Zur Slg. Hüpsch: Jülich, Theo: Jean Guillaume Adolphe Fiacre Houvlez – alias Baron von Hüpsch, in: AK Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Köln, Forschungsreferat der Kölner Museen u. Wallraf-Richartz-Museum, 28. Okt. 1995 bis 28. Jan. 1996 (in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln), hrsg. v. Hiltrud Kier u. Frank Günter Zehnder, Köln 1995, S. 45-56.

Andererseits wird man bei diesen vier genannten Sammlern schon aus Altersgründen nicht annehmen wollen, daß sie irgend eine Kunstauffassung, welche man als 'romantisch' bezeichnen könnte, zur altdeutschen und alt-niederländischen Malerei geführt hätte.

Ihnen folgt eine Generation von Sammlern, die sozusagen in die Epoche der romantischen Literatur hineinwächst. Die beiden Autoren Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder, die in Deutschland neben Friedrich Schlegel das literarische Mittelalterbild um 1800 im wesentlichen prägen, vertreten übrigens den Jahrgang 1773. Sulpiz Boisserée, der sich in einem autobiographischen Text zur jugendlichen Lektüre Tiecks und Wackenroders bekennt, ist ein Jahrzehnt jünger als die beiden Autoren. Etwa gleichaltrig mit den Brüdern Boisserée (1783 und 1786) sind die Sammler Campe (1777), Rühle von Lilienstern (1780), Büsching (1783), Hausmann (1784) und Hirscher (1788). Es handelt sich um die größte Altersgruppe der in der vorliegenden Arbeit behandelten Sammler.

Nachzügler sind Oettingen-Wallerstein (1791), Reider (1793), Bartels (1794), Krüger (1797) und Abel (1798). Sie sind zwar nicht viel jünger als die Brüder Boisserée, gehören aber wohl schon einer anderen Erlebnisgeneration an. Wie die Boisserées sind auch sie junge Zeitgenossen der Romantiker, aber mit einer wichtigen generationsbedingten Verschiebung der Erfahrungswelten. Die Säkularisation erleben sie in ihrer Kindheit; von Martin von Reider ist überliefert, wie tief sich die im frühen Alter beobachteten Zerstörungen im Bamberger Dom in seine Seele eingegraben haben. Ihre Jugend dürfte durch den Eindruck napoleonischer Fremdherrschaft und die Vertiefung eines deutschen Nationalgefühls geprägt gewesen sein. Es ist die Generation der aktiven Kriegsteilnehmer. Bartels und Krüger haben denn auch als preußische Kriegsfreiwillige am Kampf gegen Napoleon teilgenommen.

Als diese Sammler nach 1803 mit dem Sammeln altdeutscher Tafelmalerei beginnen, tun sie dies schon im Hinblick auf ihr Alter unter unterschiedlichen biographischen Voraussetzungen.

Die Sammler als soziale Gruppe

Soziologisch betrachtet stammen die behandelten Sammler, – es sind tatsächlich alles Männer –, aus einem Spektrum, das von der bürgerlichen Mittelschicht bis zum Hochadel reicht, wobei der Schwerpunkt auf dem gehobenen Bürgertum liegt. Das Nebeneinander von adeligen und bürgerlichen Sammlungen bleibt für das ganze 19. Jahrhundert bestehen, ohne daß die Begriffe „adelig“ und „bürgerlich“ an sich die Qualität einer Sammlung bezeichnen. Der von Geburt Vornehmste dieser Sammler, der bayerische Standesherr und Staatsminister Ludwig Kraft zu Oettingen-Wallerstein, stand mit seinem auf das Mittelalter gerichteten Kunstinteresse isoliert im deutschen Hochadel seiner Zeit, wenngleich sein König es bis zu einem gewissen Grad teilte. Als sammelnder Monarch ist Ludwig I. von Bayern in der vorliegenden Arbeit mit Bedacht nicht in die engere Auswahl aufgenommen worden. Er steht, nicht zuletzt was altdeutsche Tafelmalerei angeht, in einer genuin höfischen Tradition und kann nicht mit denselben Maßstäben wie ein Privatsammler gemessen werden. Am Münchner Hof wurde aber andererseits Graf Joseph von Rechberg wegen seiner Vorliebe für die altdeutschen Meister verspottet; – eine in einem Gespräch mit Sulpiz Boisserée gefallene Bemerkung, die ein Licht auf das Verhältnis der Hofgesellschaft zu einer Sammelleidenschaft ihres Königs wirft.

Der vielgestaltige oettingen-wallersteinische Sammlungskomplex selbst nimmt eine schwer zu bestimmende Sonderstellung ein. Zwar in einem ehemaligen Residenzschloß aufgestellt, handelt es sich insofern um eine

‘Privatsammlung’, als sie materiell und konzeptionell auch außerhalb eines Hofes vorstellbar und selbst von einem bürgerlichen Sammler der Zeit (mit den entsprechenden Mitteln) realisierbar gewesen wäre, wie sich denn Oettingen-Wallerstein auch ausdrücklich zu den beiden Kölner Kaufmannsöhnen Sulpiz und Melchior Boisserée als seinen Vorbildern im Sammeln bekannt hat.⁴

In einer gegenläufigen Tendenz sammelte der aus einer alten Kaufmannsfamilie stammende Bernhard Hausmann, dessen Gemäldesammlung mit ihren altdeutschen Tafelbildern, ihren Niederländern des 17. Jahrhunderts und Italienern der Spätrenaissance sich nicht prinzipiell von derjenigen eines hochadeligen Sammlers unterschied, was der Erwerb seines Gemäldebestandes durch König Georg V. von Hannover (1819-1878) eindrucksvoll bestätigt. Allerdings zeigt gerade Hausmanns Beispiel, daß eine Gemäldesammlung nicht zu viele spätgotische Tafelbilder enthalten durfte, um als vornehm gelten zu können, worauf es dem Sammler offenbar ankam (in seinem Fall machen sie etwa sieben Prozent des gesamten Bestandes aus).

Mehrheitlich übten die untersuchten Sammler die Berufe von Klerikern, Professoren und höheren Regierungsbeamten aus. Für diese Gruppe ist ein Jahreseinkommen von etwa bis zu 2200 Talern zu erwarten.⁵ Auch Beamte konnten bereits von Haus aus vermögend sein, wie es beispielsweise von Carl Wilhelm Bartels und Carl Wilhelm Krüger in Dienstakten behauptet

⁴ Nach Oettingen-Wallerstein wandten sich zwei jüngere deutsche Fürsten der altdeutschen Kunst zu: Carl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen (1811-1885) u. Carl Egon II. zu Fürstenberg (1796-1854), der letztere stärker in der enzyklopädischen Tradition der Spätaufklärung verharrend. Für beide Kollektionen wurde jeweils ein eigener Museumsbau errichtet, und zwar als Anbau zur Residenz (Sigmaringen) bzw. in räumlicher Nähe zu derselben (in Donaueschingen 1869 unter Carl Egon III. [1820-1892] eröffnet). Siehe zu diesen Sammlungen: Kaufhold, Walter, Fürstenhaus und Kunstbesitz. Hundert Jahre Fürstlich Hohenzollernsches Museum, zugleich Sonderbd. Zeitschrift für Hohenzollerische Geschichte, Bd. 3 (1967) u. Bd. 4 (1968), Sigmaringen 1969; Wiemann, Elsbeth, Meisterwerke der Fürstenbergsammlungen Donaueschingen in der Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit 2002. Die Nutzung des Karlsbaus in Donaueschingen hat sich seit Ende 2001 geändert, heute wird der Kernbestand altdeutscher Tafelmalerei aus den Fürstenbergsammlungen in der Staatsgalerie Stuttgart gezeigt.

⁵ Die Summe entspricht dem Jahresgehalt, das Bartels als preußischer Oberregierungsrat und Abteilungsleiter einer Bezirksregierung 1850 bis 1853 bezogen hat.

wird. Allerdings mußte man gerade im frühen 19. Jahrhundert nicht unbedingt wohlhabend sein, um eine umfangreiche Sammlung von 'Altertümern' aufzubauen, wie uns Martin von Reiders Sammlerbiographie am deutlichsten zeigt. Man kann diese mehr oder weniger gut situierten Sammler, die Beamten eingeschlossen, zum Bildungsbürgertum rechnen, zu dem aufgrund ihrer ausgeprägten geistigen Interessen eigentlich auch der Fabrikant Hausmann oder der Nürnberger Verlagsbuchhändler Friedrich Campe gehörten. Übrigens ist mit acht zu sieben das Zahlenverhältnis von Protestanten zu Katholiken unter diesen Sammlern nahezu ausgewogen.

Geographische Streuung der Sammlungen

Aus den Bemerkungen zum Stand, Beruf und Einkommen der Sammler geht bereits indirekt hervor, daß wir es mit einem städtischen Sammlertum zu tun haben. Diese Sammler lebten fast alle in Städten von überregionaler Bedeutung, nämlich in Universitäts-, Residenz- und ehemaligen Reichsstädten, die allerdings zum Teil um 1800 an politischer und wirtschaftlicher Bedeutung verloren hatten: München, Stuttgart, Tübingen, Freiburg im Breisgau, Frankfurt am Main, Würzburg, Bamberg, Nürnberg, sowie nördlich (und östlich) des Mains Münster, Minden, Hannover, Berlin und Breslau. Keine der genannten Städte hat indessen für das Sammeln altdeutscher und altniederländischer Tafelmalerei die Bedeutung erlangt, die Köln in dieser Hinsicht zukommt.

Entstehungsjahre der Sammlungen

Alle fünfzehn Sammler haben zumindest den altdeutschen Bestand ihrer Gemäldesammlungen nicht geerbt, sondern selbst zusammengetragen. Oettingen-Wallerstein begann nach eigener Angabe im Jahr 1811 mit dem Sammeln altdeutscher Tafelgemälde. In dasselbe Jahr fällt Rechbergs erste belegte Gemäldeerwerbung (eines Lucas van Leyden zugeschriebenen Werks von dem Händler Bartolini). 1812 fing Hausmann in Hannover an, überhaupt Gemälde zu sammeln. Campe erwarb 1816 in Paris eine Dürer zugeschriebene Kreuzigung, die er für das oder zumindest ein Hauptwerk seiner Gemäldesammlung hielt. Seit 1818 unternahm Johann Baptist von Hirscher in seinen Ferien Reisen durch Südwestdeutschland, um altdeutsche Bilder zu erwerben. In etwa dieser Zeit wandte sich Reider in Würzburg, der bereits um 1805 mit dem Sammeln begonnen hatte, verstärkt der altdeutschen Tafelmalerei zu. 1824 tätigte der Stuttgarter Carl Gustav Abel auf einer Auslandsreise in Aachen seine ersten Gemäldeankäufe. Die Sammlungen Bartels und Krüger entstanden – zumindest was ihren altdeutschen Kern angeht – nach dem Dienstantritt der beiden Sammler in Westfalen in den Jahren 1821 beziehungsweise 1826, auf jeden Fall aber vor 1833.

Der chronologische Rahmen für die Herausbildung dieser Sammlungen ist der Zeitabschnitt, in dem die Sammlung Boisserée in Heidelberg und dann in Stuttgart öffentlich gezeigt wurde (1810 bis 1827). An den einzelnen Jahreszahlen überrascht der zwar nicht erhebliche, aber doch unübersehbare zeitliche Abstand zur Säkularisation von 1802/03. Die ersten großen außerkölnischen Sammlungen altdeutscher und altniederländischer Tafelmalerei bildeten sich also – entgegen verbreiteter Auffassung – keineswegs unmittelbar aus der Säkularisation heraus. Ausnahme ist natürlich die Gemäldesammlung, die Johann Gustav Büsching als Säkularisationsbevoll-

mächtiger im Auftrag der preußischen Regierung im Breslauer „Sandstift“ zusammentrug.

Nur zwei der untersuchten Sammlungen reichen in ihrer Entstehungsgeschichte nahe an die Säkularisation heran. Gotthard Martinengo scheint in Würzburg die Wirren der Säkularisation genutzt zu haben, um noch vor 1804 Teile des aufgelösten Hochaltars aus der Frankfurter Dominikanerklosterkirche an sich zu bringen. Er ist auch von den vierzehn Sammlern der einzige, gegen den Zeitgenossen im Zusammenhang mit altdeutschen Tafelgemälden den Vorwurf eines unrechtmäßigen Bildererwerbs erhoben. In Frankfurt am Main erwarb Anton Ulrich von Holzhausen bereits 1809 Tafelbilder aus säkularisierten Kirchen. Auch das ist in der Chronologie der untersuchten Sammlungen noch ein sehr frühes belegbares Datum. Holzhausen besaß auch zwei Altarflügel, die zusammen mit anderen Stücken der ehemaligen Mainzer Domausstattung möglicherweise 1801 versteigert wurden. Das ist nun das früheste Datum überhaupt, auf das in diesem Zusammenhang verwiesen werden kann.

Konzentration der altdeutschen Tafelbilder in diesen Sammlungen

Damit stellt sich die Frage, woher die Sammler ihre Bilder erwarben, wenn sie sich nicht untereinander größere Bestände abkauften, wie etwa Oettingen-Wallerstein von Graf Rechberg oder Abel von Hirscher. Nur eine Minderheit hat Aufzeichnungen dazu hinterlassen: Oettingen-Wallerstein, Abel und Hausmann, die beiden letzteren so gut wie lückenlos. In ihren Unterlagen finden wir jeweils dutzende Namen von Bilderverkäufern, die als Sammler offenbar nie in Erscheinung getreten sind und überhaupt selten identifiziert werden können. Wenn wir diesen Befund verallgemeinern können, läßt sich daraus schließen, daß der Besitz spätgotischer Gemälde nach

der Säkularisation breit gestreut gewesen sein muß. Über die Motive der namentlich bekannten, aber sonst nicht 'auffälligen' Vorbesitzer, solche Objekte zu erwerben, läßt sich nichts aussagen. Sie scheinen nicht über größere Gemäldebestände verfügt zu haben, jedenfalls haben sie den genannten Sammlern jeweils nur ein oder einige wenige Bilder verkauft. Mit der Entstehung der großen Sammlungen konzentriert sich der altdeutsche Bilderbesitz zunehmend.

Einige der bekannten Sammler brachten hunderte von Altdeutschen und Altniederländern zusammen: Das waren neben den Boisserées Oettingen-Wallerstein, Rechberg, Abel und Hirscher, auffälligerweise Sammler im altbayerischen und südwestdeutschen Raum. Eine naheliegende Schlußfolgerung wäre, daß in diesen Regionen das Angebot größer als andernorts ausgefallen ist.

In Franken haben wir dagegen den größten altdeutschen Bestand in Reiders Sammlung mit rund achtzig altdeutschen (mainfränkischen) Bildern. Selbst Campe dürfte als Nürnberger Schwierigkeiten gehabt haben, in seiner Heimatstadt Altdeutsche in größerer Zahl aufzutreiben, weil Bilder der Fränkischen Schule nach Ausweis von Inventaren und Versteigerungskatalogen auf dem Kunstmarkt sehr begehrt waren und sich das Angebot in Nürnberg daher früh verknappt haben dürfte. Dazu gibt es keine Untersuchung. Jedenfalls hatte die Nürnberger Sammlerszene eine gewisse Ähnlichkeit mit der Kölner Kunstszene, weil es am Ort eine Reihe von Liebhabern auch der spätmittelalterliche Kunst gab, wenn auch nicht so viele und eifrige wie in Köln.⁶

In Westfalen hinterließen Krüger und Bartels 55 beziehungsweise 68 spätgotische Bilder. Mehr war freilich auch nicht notwendig, um eine annä-

⁶ Die Nürnberger Sammlungen des 19. Jahrhunderts sind erst ansatzweise bearbeitet; immer noch grundlegend: Schwemmer, Wilhelm, Aus der Geschichte der Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 40, 1949, bes. S. 132f. u. 152ff. **97-206**

hernd repräsentative Auswahl an spätgotischer Tafelmalerei in Westfalen zu bieten.⁷

Sammlungstypen

Die einzelnen, noch vorzustellenden Sammlungen sind sehr unterschiedlich strukturiert. Was die in ihnen vorhandene altdeutsche und altniederländische Tafelmalerei betrifft, unterscheiden sich diese Sammlungen zunächst in ihren Komponenten, den Schulen, wie die Sammler es selbst genannt hätten. Welche Schulen im einzelnen berücksichtigt werden, hängt wiederum von dem Engagement des Sammlers, seinen Reiserouten, seinen Beziehungen zum lokalen und überregionalen Kunsthandel, kurz: seinem ‘Aktionsradius’ ab. Ein Sammler kann seine Bildersuche mehr oder weniger auf seine eigene Stadt oder Region beschränken.⁸ Das trifft vor allem auf den Bamberger Augustin Andreas Schellenberger zu. Krüger und Bartels sammelten von einem gewissen Zeitpunkt an hauptsächlich altwestfälische Tafelmalerei, wenn sie sich auch zuvor in anderen Gebieten nach Bildern umgesehen hatten, und zwar vor allem im Rheinland. Als Westfalen in das Blickfeld der Kunstliteratur rückte, gelangten Krüger und Bartels zu Ansehen, weil sie altdeutsche Malerei gerade in dieser bis dahin unbeachteten regionalen Ausprägung vorzeigen konnten, die in Berlin und München kaum vertreten war. Auch in anderen Fällen erwies sich die Konzentration auf die Tafelmalerei einer bestimmten Region als Vorteil; denn man konnte so, wenn es später

⁷ Vgl. die Zahlen mit: Stange, Alfred, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 1: Köln, Niederrhein, Westfalen, Hamburg, Lübeck und Niedersachsen (Bruckmanns Beiträge zur Kunstwissenschaft), München 1967, S. 131-172 mit 567 Sammelnummern zur westfälischen Tafelmalerei bis circa 1500.

⁸ Büsching gehört schon deshalb in diese Reihe, weil er durch die ihm verliehenen Säkularisationsbefugnisse der preußischen Regierung auf das Vorgehen in der Provinz Schlesien festgelegt war.

notwendig wurde, diesen Gemäldebestand zu veräußern, an den Lokalpatriotismus der zuständigen Behörde appellieren.

Andere Sammler konzentrierten sich ebenfalls weitgehend auf ihre Region, erwarben aber zusätzlich noch Werke altniederländischer Künstler (die ihnen auch als solche aufgefallen waren). So hielten es beispielsweise Gotthard Martinengo in Würzburg oder Hausmann. Die Provenienz altniederländischer Tafelbilder in frühen deutschen Sammlungen ist ein schwieriges, anhand von Quellen vielleicht kaum noch zu lösendes sammlungsgeschichtliches Problem, mit dem sich diese Arbeit nicht näher befassen kann. Nur als Frage soll hier formuliert werden: In welchem Umfang gehörten altniederländische Tafelgemälde zur Ausstattung der einheimischen (rechtsrheinischen) Klöster? Konnte man solche Bilder nach 1800 (auch außerhalb von Köln) aus altem patrizischen Familienbesitz erwerben? Oder ließen sich solche Gemälde nur im Kunsthandel erwerben, wenn man denn nicht selbst die Niederlande bereiste? Im Besitz altniederländischer Tafelmalerei drückt sich jedenfalls ein besonderer Anspruch des Sammlers aus. Ein äußerer, aber nicht zu unterschätzender Hinweis ist schon, wenn in Inventaren und Versteigerungskatalogen die Altniederländer mit zunehmender Tendenz unter einem eigenen Rubriktitel erscheinen, also grundsätzlich von den Altdeutschen unterschieden werden, was sich kurz nach 1800 noch nicht von selbst versteht. Allerdings wurden gerade die Altniederländer mit sehr unterschiedlichem Erfolg gesammelt. So war die altniederländische Tafelmalerei etwa bei Bartels und Krüger qualitativ schlecht vertreten.

In diesem Zusammenhang sei eine These aufgestellt: Das Ansehen der altniederländischen Meister nahm in Deutschland im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Boissérées zu.

Abel, Rechberg und Oettingen-Wallerstein besaßen Altniederländer in größerer Zahl und guter Qualität. Hauptsächlich erwarben sie jedoch altdeutsche Gemälde, dies aber mit einem größeren Eifer als die Vorgenannten. Denn sie bemühten sich, Beispiele aus möglichst allen ihnen bekannten alt-

deutschen Kunstlandschaften vorweisen zu können. Allerdings waren es in der Praxis eher die Regionalschulen aus ihrem näheren geographischen Umkreis, die sie wirklich mit Erfolg zusammentrugen.

Bei Holzhausen, Rechberg und Oettingen-Wallerstein waren zusätzlich noch die vermeintlich byzantinischen Bilder, also Malerei vor Stephan Lochner, und sogar Werke altitalienischer Meister als eigene Abteilungen in das Sammlungskonzept einbezogen. Auf diese Weise drückte sich in ihren Sammlungen der Anspruch aus, die Stilentwicklung der Tafelmalerei möglichst von ihren Anfängen bis zum Ende des Mittelalters dokumentieren zu können.

Erwerbungsstrategien der Sammler

Die schriftlichen Sammlernachlässe sagen nur in seltenen Fällen etwas darüber aus, welche Strategien die Sammler beim Erwerb ihrer Bilder verfolgten. Möglicherweise war den Sammlern nicht viel daran gelegen, ihren Bilderhandel zu dokumentieren. Hirscher hat sich über Jahre hinweg in Urlaubszeiten auf größeren und kleineren Reisen nach Bildern umgeschaut. Es konnte sich auch die Möglichkeit ergeben, Gemäldebestände en bloc anzukaufen. Nicht jeder Sammler war so privilegiert wie Oettingen-Wallerstein, der eigene Bilderagenten auf die Suche nach geeigneten Neuerwerbungen schicken konnte. Aber vielleicht konnte er sich an Händler wenden.

Leider ist über die Beziehungen der Sammler zum Kunsthandel kaum etwas bekannt. Einige der vorliegenden Sammlerkapitel enthalten Hinweise auf einzelne konkrete, teilweise sogar datierte Erwerbungen, die mit den Namen und Wohnorten von Kunsthändlern verknüpft sind. Es ist generell kaum vorstellbar, daß solche zum Teil doch recht umfangreichen Gemäldebestände, wie sie für diese Arbeit untersucht wurden, ohne Zusammenwir-

ken mit dem Kunsthandel zusammengetragen werden konnten. Auch das Auftauchen von zahlreichen Gemälden etwa der fränkischen Schule in einer südwestdeutschen Sammlung wie derjenigen von Abel spricht für überregionale Geschäftsbeziehungen und Bildtransfers.

Die Erforschung des deutschen Kunsthandels in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist über vielversprechende Ansätze nicht hinausgekommen und gestaltet sich bei der vorhandenen Quellenlage auch schwierig.⁹ Deshalb kann noch keine allgemeine Aussage darüber getroffen werden, wie die Kunsthändler im besonderen auf die nach 1800 verstärkte Nachfrage nach altdeutscher und altniederländischer Tafelmalerei reagiert haben.¹⁰ Nur als Frage soll hier aufgeworfen werden, ob es damals Händler gab, die sich auf solche Ware mehr oder weniger spezialisierten. Im frühen 19. Jahrhundert war es noch nicht üblich, daß Händler Werbeannoncen mit Angabe der Geschäftsbereiche in Tageszeitungen zu schalteten. Es bedürfte deshalb einiger Recherchen, wie interessierte Liebhaber und Händler überhaupt zusammenkamen. In diesem Stadium der Forschung wäre es hilfreich, zunächst die einschlägigen Provenienzangaben aus dem weitverstreuten Quellenmaterial (Inventare, Auktionskataloge, Briefe) zusammenzustellen, um sie später eventuell verknüpfen zu können.

Zwei prominente Beispiele mögen genügen. Ein zeitgenössischer Händler, der neben vielem anderen auch 'altdeutsche' Gemälde verkaufte, war der Nürnberger Johann Friedrich Frauenholz (1758-1822), der bereits 1785

⁹ Siehe z. B. : Kronenberg, Mechthild, Zur Entwicklung des Kölner Kunsthandels, in: AK Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Köln, Forschungsreferat der Kölner Museen u. Wallraf-Richartz-Museum, 28. Okt. 1995 bis 28. Jan. 1996 (in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln), hrsg. v. Hiltrud Kier u. Frank Günter Zehnder, Köln 1995, S. 121-140; Thurn, Hans Peter, Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufes, München 1994, bes. S. 75-103.

¹⁰ Siehe mit einem interessanten Ansatz: Grupp, David, Sakrale Ausstattung wird zu Kunstgut. Auswirkungen der Säkularisation für den Kunsthandel – Eine gattungsgeschichtliche Betrachtung, in: Beiträge zur Tagung „Die baulichen Folgen der Säkularisation westfälischer Kirchen, Klöster und Stifte“, veranstaltet v. Westfälischen Amt für Denkmalpflege, Marienmünster, 27. u. 28. Juni 2003 = Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 82, 2007 (für 2004), bes. S. 179-188.

eine Lucas van Leyden zugeschriebene 'Heimsuchung Mariens' ersteigerte.¹¹ Der Basler Kupferstecher und Kunstschriftsteller Christian von Mechel (1737-1817) handelte mit deutschen Gemälden des 16. bis 18. Jahrhunderts. Das vom jüngeren Holbein gemalte und mit 1532 bezeichnete Bildnis des Kaufmanns Georg Gisze in der Berliner Gemäldegalerie verkaufte er Edward Solly (1776-1848), dessen Sammlung König Friedrich Wilhelm III. (1770-1840) 1821 erwarb.¹²

Wesentlich besser als über den Sortimentskunsthandel des frühen 19. Jahrhunderts sind wir über das Kunstauktionswesen informiert, das sich in Deutschland seit dem späten 18. Jahrhundert sehr gut entwickelt hatte.¹³ In den Tageszeitungen finden wir häufig Vorankündigungen abgedruckt, in denen kurz auf den Gemäldebestand eingegangen wird, der jeweils zur Versteigerung aufgerufen wurde. Immer wieder fallen in solchen Anzeigen die Namen altdeutscher oder altniederländischer Meister, gelegentlich werden sogar einzelne Tafelgemälde oder Altarwerke angesprochen. Überhaupt war die Kunstauktion das übliche Verfahren, Privatsammlungen aufzulösen. Mir ist aus dem untersuchten Zeitraum kein Beispiel bekannt geworden, daß man einem Kunsthändler beispielsweise den kompletten Gemäldebestand eines verstorbenen Sammlers überlassen hätte.

Das Hauptbild seiner Sammlung, eine Dürer zugeschriebene Kreuzigung, kaufte Campe 1816 – ausgerechnet – in Paris bei einem einheimischen Händler. Unter den für diese Arbeit erfaßten Provenienzen wird die französische Metropole nur sehr selten genannt. Aber immerhin sind auch für

¹¹ Luther, Edith, Johann Friedrich Frauenholz (1758-1822). Kunsthändler und Verleger in Nürnberg, zugleich Magisterarbeit Erlangen-Nürnberg 1986 (Schriftenreihe des Stadtarchivs Nürnberg: Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte, hrsg. v. Rudolf Endres, Gerhard Hirschmann und Kuno Ulshöfer, Bd. 41), Nürnberg 1988, bes. S. 68-71.

¹² Siehe Wüthrich, Lukas Heinrich, Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthändlers (1737-1817), zugleich Diss. Basel (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 63, hrsg. v. Edgar Bonjour und Werner Kaegi), Basel 1956, S. 88f., 298f. u. 305. Zum Bild siehe: Rowland, John, Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition, Oxford 1985, Kat.-nr. 38, S. 137 u. Tf. 74.

¹³ Siehe Wilhelm, Karl, Wirtschafts- und Sozialgeschichte des Kunstauktionswesens in Deutschland vom 18. Jahrhundert bis 1945, zugleich Diss. Univ. München 1989 (tuduv-Studien: Reihe Politikwissenschaft, Bd. 34), München 1990, bes. S. 41-59.

Rechberg entsprechende Erwerbungen in Paris (für die Zeit um 1814/15) überliefert, beispielsweise die eines kleinen, Memling zugeschriebenen Triptychons. Paris konnte in den Erwerbungsstrategien deutscher Sammler also auch dann eine Rolle spielen, wenn es um altniederländische oder sogar altdeutsche Tafelmalerei ging. Bei den genannten Jahresangaben fällt die zeitliche Nähe zur militärischen Niederlage Frankreichs auf. Möglicherweise handelte es sich bei solchen Objekten noch um einen Restbestand napoleonischer Kriegsbeute, um Gemälde, die von den ursprünglichen Besitzern im einzelnen nicht reklamiert wurden oder auch gar nicht mehr zugeordnet werden konnten und nach dem politischen Zusammenbruch in private Hände geraten waren. Oder gab es bereits französische Sammler, die sich nach Vivant Denons (1747-1825) Vorbild für altniederländische (und altdeutsche) Tafelgemälde interessierten?

Inventarisierung der Gemäldebestände

Der sorgfältigste Buchhalter seiner eigenen Sammlung war zweifellos Hausmann, der in einem 1827 angelegten „Haupt-Catalog der Gemälde-Sammlung“ nicht nur Provenienzen, Erwerbsjahre, Bilderpreise, Kosten für Restauration und Rahmung notierte, sondern auch seine Schätzungen des aktuellen Wertes.

Ein gedruckter Sammlungskatalog war für eine Privatsammlung des frühen 19. Jahrhunderts ein Luxus, den sich nicht einmal die Boisserées leisteten. In gewissem Sinne funktionierten die knappen Legenden zu den Lithographien nach Gemälden ihrer Sammlung wie eine Art Bestandsverzeichnis. Wer allerdings 1831 eine gebundene Ausgabe seines Gemäldekataloges drucken ließ, war Hausmann. Diese Investition dürfte sich durch den Verkauf des kompletten Gemäldebestandes an das Hannoveraner Königshaus

im Jahre 1857 ausgezahlt haben. Auch ein gedrucktes Bilderverzeichnis der Sammlung Krüger (1848) und ein Ausstellungskatalog mit Gemälden aus Abels Besitz (1855) dürften dazu bestimmt gewesen sein, den Verkauf dieser Sammlungen einzuleiten. Nach den ganz wenigen erhaltenen Exemplaren dieser Ausgaben zu urteilen, muß die Auflage jeweils niedrig gewesen sein. Die Kataloge werden, soweit ich sehe, in der zeitgenössischen Literatur nicht erwähnt. Sie dienten also wohl nicht dazu, die genannten Sammlungen zugleich in der Öffentlichkeit bekannt zu machen, drücken aber einen gesteigerten Anspruch dieser Sammler aus.

Präsentation der Bilder in den Sammlungen

Über die Präsentation der Bilder in den einzelnen Sammlungen wissen wir so gut wie nichts (abgesehen vom Museum in Wallerstein). Sie befanden sich für gewöhnlich in der Privatwohnung des Sammlers. Die interessanteste Quelle in diesem Zusammenhang ist eine nach Räumen geordnete Bilderliste aus Rechbergs Nachlaß, in der aber die Raumfunktionen nicht spezifiziert sind, so daß wir nicht erfahren, ob es sich um abgetrennte Galerieräume handelte. Aus den Notizen, die sich Waagen in der Wohnung des verstorbenen Otto August Rühle von Lilienstern machte, geht gerade einmal hervor, in welcher Reihenfolge sie hingen. Über die Hängung von Gemälden an einzelnen Wänden schweigen die Quellen. Sie muß dicht gedrängt gewesen sein, wie es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts allgemein üblich war, wobei wir nicht davon ausgehen können, daß die Bilder einer bürgerlichen Sammlung alle an der Wand hingen. Der Versteigerungskatalog der Sammlung Martinengo verrät nur, daß die vorhandenen altdeutschen Gemälde alle in einem Raum und zwar getrennt von den neuzeitlichen Bildern untergebracht waren. Wenn irgendwo die Farbe eines Bilderrahmens erwähnt wird, dann am ehesten in einem solchen Versteigerungskatalog.

Durchgehend üblich war es, spätgotische Tafeln ohne ein geschnitztes Gesprenge aufzubewahren. Gelegentlich wurde ein kunstvoller zeitgenössischer Rahmen eigens für ein altdeutsches oder altniederländisches Gemälde, etwa im neogotischen Stil, angefertigt.

Zugänglichkeit der Sammlungen

In Breslau war das 1815 eröffnete „Königliche Museum für Kunst und Altertümer“ der Universität im ehemaligen Augustiner-Chorherrenstift mit seinen 59 altdeutschen Tafelbildern öffentlich zugänglich. Die dafür notwendige Eintrittskarte war einen Tag vorher in einer Privatwohnung zu erstehen.

Das Museum auf Schloß Wallerstein konnte, wie seine Bezeichnung es bereits impliziert, besichtigt werden, wobei sein Besitzer im abgelegenen Standort den Vorteil sah, daß die wirklich Interessierten dort unter sich blieben. Hausmanns Sammlung war sonntags zwischen 12 und 14 Uhr in seinem Wohnhaus zu besichtigen. Darüber hinaus bot er an, Reisende nach Voranmeldung gegebenenfalls auch außerhalb dieser Zeiten durch seine Sammlung zu führen. Diese Bedingungen wurden in Hannoveraner Adreßbüchern öffentlich bekannt gemacht. Die Sammlung scheint für damalige Verhältnisse ziemlich gut besucht gewesen zu sein. Hausmann und Oettingen-Wallerstein haben Gästebücher ihrer Sammlungen hinterlassen. In das von Hausmann ausgelegte „Erinnerungs-Buch“ trugen sich im Zeitraum von 16. Dezember 1828 bis zum 6. September 1856 wohl an die 2700 Sammlungsbesucher ein (das Gästebuch des Fürsten war mir nicht zugänglich). Von solchen Gästebüchern haben sich in Deutschland nur einige wenige erhalten, um so höher ist ihre Bedeutung als sammlungsgeschichtliche Quelle anzuschlagen.

Von den behandelten bürgerlichen Sammlern hatte nur der Stuttgarter Obertribunalsprokurator Abel die Möglichkeit, seine altdeutschen und alt-niederländischen Gemälde über einen längeren Zeitraum hinweg in einem repräsentativen Rahmen außerhalb seiner eigenen Privatwohnung der interessierten Öffentlichkeit zu präsentieren, nämlich von 1843 bis 1858 im Ludwigsburger Schloß.

Es war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchaus möglich, als Reisender die Privatwohnung eines Sammlers aufzusuchen, um die dort vorhandenen Bestände zu sehen. Privatadressen von Sammlern mit knapper Angabe der dazugehörigen Sammlungsbestände finden sich häufig in örtlichen Stadt- und Reiseführern. Bei der Sammlung Martinengo in Würzburg ist das im Jahre 1805 zum ersten Mal der Fall. Campe ist 1819 in einem Nürnberger Stadtführer als Sammler, Bartels 1836 in einem Aachener Stadtführer erwähnt. Ein Berliner Stadtführer von 1834 berücksichtigt von den Gemälden der Sammlung Rühle von Lilienstern nur die altdeutschen Tafelgemälde. Unter welchen Voraussetzungen Privatsammler bereit waren, örtlichen oder reisenden Kunstfreunden den Zutritt zu ihrer Sammlung zu gestatten, und welche Konventionen für einen solchen Sammlungsbesuch galten, ist solchen Quellen leider nicht zu entnehmen.

Eine gewisse Öffentlichkeit konnte sich für eine bürgerliche Sammlung durch die Mitgliedschaft des Sammlers in einem Kunst- oder Altertumsverein herstellen. So war der Geistliche Schellenberger als Mitglied des Bamberger Kunstvereins verpflichtet, seinen Kunstbesitz zumindest den anderen Mitgliedern zugänglich zu machen. Als Vereinsmitglied bot sich dem einzelnen Sammler unter Umständen die Möglichkeit, das eine oder andere Objekt aus seinem Besitz auf einer kollektiven Ausstellung zu präsentieren.

Der Zutritt zu einer privaten bürgerlichen Sammlung konnte durchaus verweigert werden. In Nürnberg waren Campes Mitarbeiter oder Diener

nicht bereit, in Abwesenheit des Hausherrn einem Gelehrten wie Waagen die Sammlungsräume zu öffnen, während Sulpiz Boisserée diese Sammlung einige Jahre zuvor bereits zum zweiten Mal gesehen hatte. Insgesamt können wir aber davon ausgehen, daß in Deutschland eine Reihe von Sammlungen mit einem höheren Anteil altdeutscher und altniederländischer Tafelbilder – zu welchen Bedingungen im einzelnen auch immer – öffentlich zugänglich waren.

Die Sammlungen in der zeitgenössischen Kunstliteratur

Von etwa 1830 an wurden die meisten der hier behandelten Sammlungen in der zeitgenössischen überregionalen Kunstpresse zumindest gestreift, häufig sogar ausführlicher behandelt. Drei wichtige deutsche Kunstzeitschriften des 19. Jahrhunderts sind in diesem Zusammenhang einschlägig: „Deutsches Kunstblatt“ (Stuttgart, 1854-1858), die Berliner Zeitschrift „Museum. Blätter für bildende Kunst“ (1833-1842), hauptsächlich aber das von Johann Friedrich Cotta verlegte „Kunstblatt“ (bis 1839, Nr. 20, Kunst-Blatt), welches ursprünglich als Beilage zum „Morgenblatt für gebildete Stände“ erschien (Stuttgart, 1816-1849). Die Gruppe der Kunsthistoriker, die etwas über diese Sammlungen publizierten, ist überschaubar, aber prominent: Ernst Förster (1800-1885), Franz Theodor Kugler (1808-1858), Wilhelm Lübke (1826-1893), Johann David Passavant (1787-1861) und vor allem Gustav Friedrich Waagen (1794-1868). Wie sich der Kontakt zum Sammler im einzelnen angebahnt hat, geht aus den Veröffentlichungen nicht hervor. Waagen kam auf seinen Exkursionen durch Franken (1839) und Südwestdeutschland (1842) zu Martinengo, Reider und Abel. Die Sammlung Hirscher, über die er 1848 berichtet, mag er zu einem späteren Zeitpunkt kennengelernt haben. Jedenfalls dürfte Waagen im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts der beste Kenner der ‘altdeutschen’ Sammlerszene gewesen

sein, was möglicherweise auch mit Bezug auf England zutrifft, wo in diesem Zeitraum ebenfalls altdeutsche und altniederländische Tafelgemälde gesammelt wurden. Abhandlungen über zeitgenössische Sammlungen in Kunstzeitschriften, Reisebeschreibungen und kunstgeschichtlichen Handbüchern sind außerordentlich nützliche Hilfsmittel zur Rekonstruktion von Gemäldebeständen. Nur interessieren sich solche Texte leider kaum für die Persönlichkeit des Sammlers und verraten schon gar nichts über dessen Beziehung zum Autor. Wie eine Gemäldesammlung Gegenstand eines Zeitschriftenartikels werden konnte, bedürfte einer näheren Untersuchung, die in dieser Übersicht nicht zu leisten ist. – Übrigens nutzte einer der Sammler die Kunstpresse, um sich selbst und seine Sammlung der interessierten Öffentlichkeit vorzustellen: Fürst Ludwig Kraft von Oettingen-Wallerstein im Kunstblatt.

Psychologische Beobachtungen

In seinen Artikeln äußert sich der Fürst nicht grundsätzlich zu seinen Beweggründen, warum er überhaupt Kunst sammelt. Solche persönlichen Stellungnahmen vermissen wir auch bei den anderen Sammlern, mit denen sich die vorliegende Arbeit beschäftigt. Abel schreibt ganz allgemein von einem „Sinn für Alterthum“ und von seiner „Liebhaberei“ für bestimmte Objekte. Nach Motiven von Sammlern zu forschen, scheint nicht Aufgabe der Kunsthistoriker zu sein. Aber selbst die psychologische Fachliteratur hat sich mit dem Phänomen Kunstsammeln nur ansatzweise beschäftigt. Werner Muensterberger deutet das Kunstsammeln letztlich als Kompensation frühkindlicher Entbehrungen.¹⁴ Solche Erklärungsmodelle leuchten bis zu einem gewissen Grad ein, erklären aber nicht das Sammeln als kulturelle Leistung.

¹⁴ Muensterberger, Werner, Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft. Psychologische Perspektiven, aus dem Amerikanischen von H. Jochen Bußmann (Erstausgabe USA 1994 u. d. T. Collecting. An Unruly Passion), Berlin 1995

Das illustriert wiederum das Beispiel von Oettingen-Wallerstein. In seinen Entwicklungsjahren erfährt der Sammler als Prinz den Verlust der Souveränität durch die Mediatisierung seines Fürstentums. Außerdem ist seine Jugend überschattet von den Bemühungen seiner Mutter, durch eine rigide Sparpolitik die durch die Hofhaltung des Vaters zerrüttete Finanzlage zu konsolidieren. Vor diesem biographischen Hintergrund liegt die Vermutung nahe, der Fürst habe sich als Erwachsener durch zahlreiche Erwerbungen für solche frühen Verluste und Entbehrungen entschädigen wollen. Zugleich gerät der Fürst durch die mit dem Aufbau seiner eigenen Sammlung einhergehende vollständige Zerrüttung seines Vermögens – salopp ausgedrückt – in den Ruch des Pathologischen. Um aber sowohl der Persönlichkeit des Fürsten als auch seiner Sammlung gerecht zu werden, muß andererseits seine Fähigkeit berücksichtigt werden, ein in sich differenziertes und rational nachvollziehbares System für die Klassifizierung und räumliche Aufbewahrung der einzelnen Objekte in seinem Museum auf Schloß Wallerstein zu entwickeln.

Genau daran scheiterten andere Sammler, die quantitativ und qualitativ kaum weniger zusammengetragen haben (wenn man denn von scheitern sprechen möchte). Das bekannteste Beispiel dafür ist unter den Mittelaltersammlern des frühen 19. Jahrhunderts Wallraf. An Wallrafs Sammelstrategie erinnert Reider, wenn auch seine geistigen Interessen weniger weit als bei Wallraf ausgespannt waren. Beide hinterließen ihren sehr umfangreichen und heterogenen Kunstbesitz völlig ungeordnet und weitgehend nicht inventarisiert. Sie lebten in vollgestopften Wohnungen und sparten sich ihre Anschaffungen vom Munde ab. Eine solche Lebenshaltung ist freilich mit Liebe zur Kunst und Wissenschaft nicht befriedigend zu erklären und scheint geradezu, so möchte man hinzufügen, nach einer psychologischen Analyse zu verlangen. Eine Analyse, die unter Umständen zu klären hätte, ob denn dem „Chaos“, in dem diese Männer zum Befremden ihrer Zeitgenossen lebten, nicht auch irgend ein kreatives Moment abgewonnen werden könnte.

Eine dieser Sammlerhaltung offenbar entgegengesetzte Einstellung ist die 'Leichtigkeit', mit der sich ein Sammler wie Hirscher, – obwohl er von der Mühe schreibt, mit der er seine Bilder auf Reisen aufgespürt habe – wiederholt von kompletten Sammlungsbeständen trennt, noch dazu, um offenbar karitative Zwecke zu unterstützen.

Uns begegnet im Rahmen dieser Arbeit auch der Typus des unspektakulären, sozusagen 'vernünftigen' Sammlers wie etwa Schellenberger, der – offenbar im Rahmen seiner finanziellen Verhältnisse – eine überschaubare Sammlung religiöser Malerei als komplementäre Ergänzung seiner theologisch akzentuierten Bibliothek anlegt und nicht versäumt, ihren Kernbestand beizeiten der Allgemeinheit zu stiften.

Rechberg verdient ein eigenes kurzes Psychogramm, das sich auf seine in Wallerstein erhaltene Korrespondenz und auf Gesprächsnotizen in Sulpiz Boisserées Tagebuch stützen kann. Der Graf sprach selbst von seiner „Ungeduld“ beim Bilderkaufen, die er im Nachhinein meist bedauert habe. Sein Bilderbesitz überschreitet deutlich den zum Repräsentieren seiner gesellschaftlichen Stellung notwendigen Umfang. Aber immer wieder gibt er Bilder ab, um sich bald darauf neue zu kaufen. Er ist ein vielleicht etwas kauziger Liebhaber der spätgotischen Tafelmalerei, der stolz auf seine kleinformatigen Kabinettstücke ist, wie er sie nennt, und sich von gängigen Kunsturteilen nicht von seinen persönlichen Vorlieben abbringen läßt. Sein Kunstinteresse scheint überhaupt 'nostalgisch' geprägt zu sein, jedenfalls kann man ihn sich kaum als Förderer zeitgenössischer Kunst vorstellen.

Die Auflösung der Sammlungen

Von den in dieser Arbeit vorgestellten Sammlungen ist keine vollständig in Familienbesitz geblieben. Soweit der Sammler seine Gemälde nicht bereits zu Lebzeiten veräußert hatte, wurden sie spätestens von seinen Erben verkauft oder eher versteigert. Deshalb sind vier der behandelten Sammlungsbestände heute so gut wie ganz verstreut und verschollen. So ist es den Sammlungen Martinengo, Campe, Holzhausen und Rühle von Lilienstern ergangen.

In der Regel ist aber gerade die Auflösung einer Sammlung der Anlaß, den Bestand überhaupt einmal zu inventarisieren, vorzugsweise in einem gedruckten Versteigerungskatalog, und auch publik zu machen, etwa durch eine Zeitungsnotiz, welche auf die bevorstehende Versteigerung hinweist und einige Angaben über den Gemäldebestand enthält. Weil die Existenz eines Versteigerungskataloges allein noch nicht besagt, ob überhaupt und wenn ja mit welchem Erfolg die angekündigte Versteigerung stattfand, ist es wünschenswert, wenn auf ein annotiertes Exemplar zurückgegriffen werden kann, in dem die Erlöse und möglichst auch die Namen der Käufer notiert sind, wie es bei der Durchsicht der Quellen für diese Arbeit denn auch wiederholt möglich war.

Den Namen der Käufer im einzelnen nachzugehen, hätte weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausgeführt. Deshalb sei an dieser Stelle nur noch eine Fragestellung für sich anschließende Forschungen formuliert: Sind die altdeutschen und altniederländischen Tafelbilder aus dem Sammlerbesitz des frühen 19. Jahrhunderts eher zerstreut oder zu größeren Teilen von jüngeren Sammlungen aufgenommen worden? Zu denken wäre etwa an die bereits erwähnte Sammlung des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen und diejenige des Industriellen Barthold Suermondt (1818-1887), die erst um die

Jahrhundertmitte herum, - also zu spät, um für diese Arbeit relevant zu sein -, ihre reichen altdeutschen und altniederländischen Gemäldebestände ausformten.¹⁵

Einige der behandelten Gemäldebestände konnten bereits im 19. Jahrhundert für die museale Aufbewahrung erworben werden. Es zeigt sich an konkreten Beispielen aus dieser Arbeit, daß dieser Weg der einzige war, um ganze Bildergruppen für die Gegenwart 'zu retten'. Das war vor allem möglich, - um die betroffenen Institutionen bei ihrem heutigen Namen zu nennen -, in der Kunsthalle Karlsruhe, der Staatsgalerie Stuttgart, im Landesmuseum Münster, im Nationalmuseum Breslau, im Bayerischen Nationalmuseum und in der Alten Pinakothek zu München. Zahlreich sind aber leider auch die für die öffentliche Hand verpaßten Chancen, Sammlungsbestände noch komplett zu erwerben.

Wo es gelang, spielten Gutachten eine entscheidende Rolle, die vor der jeweiligen Investition eingeholt wurden. Sie dokumentieren in gewisser Weise das Nachspiel zur Geschichte der in dieser Arbeit vorgestellten Sammlungen. Die hier einschlägigen Gutachten wurden zwischen 1843 bis 1857 erstellt, und zwar wiederholt von Kunstkennern aus den örtlichen Kunstschulen, deren Positionen im einzelnen hinterfragt werden müßten, um die jeweilige Situation auszuleuchten. Selten handelte es sich um Liebhaber der altdeutschen Tafelmalerei, die ihre ästhetischen Vorbehalte mehr oder weniger direkt äußerten. Aus ihren Ausführungen geht aber auch hervor, daß die Sammlungswürdigkeit der altdeutschen Tafelmalerei als solche in dem genannten Zeitraum nicht mehr in Frage gestellt werden konnte. Ausschlaggebend für die Argumentation der Gutachter war in den einzelnen Fällen, ob die angebotenen Gemälde die vorhandenen Bestände sinnvoll

¹⁵ Siehe Lepper, Herbert, Kunsttransfer aus der Rheinprovinz in die Reichshauptstadt. Der Erwerb der Gemälde-Sammlung des Aachener Industriellen Barthold Suermondts durch die Kgl. Museen zu Berlin i. J. 1874. Ein Beitrag zur Museumspolitik Preußens nach der Reichsgründung, in: Aachener Kunstblätter 56/57, 1988/89, S. 183-342. Auf S. 181 werden einige Sammlungen als Provenienzen für Suermondts altdeutsche Tafelgemälde genannt.

ergänzen. Das war aus ihrer Sicht gegeben, wenn die einheimische Malerei der Spätgotik im Hause noch nicht befriedigend oder gar nicht vertreten war. Dies war die Situation in der Stuttgarter Galerie vor dem Ankauf von altschwäbischen Tafelgemälden aus der Abelschen Sammlung. Die Beschränkung auf eine oder mehrere geographisch benachbarte Regionen erwies sich nun als Vorteil. Dieses Verfahren führte aber auch dazu, daß die hervorragenden altdeutschen Gemälde außerschwäbischer Provenienz, die Abel ebenfalls besaß, von der schwäbischen Regierung 1859 eben nicht berücksichtigt wurden.

Altniederländische, aber auch altdeutsche Tafelmalerei wurde in England ebenfalls gesammelt. Krüger verkaufte 1854 – nach vergeblichen Verhandlungen mit der Berliner Gemäldegalerie – den größten Teil seines Gemäldebestandes für 2800 Pfund Sterling an die National Gallery.

Die Bedeutung der altdeutschen Tafelbilder für diese Sammlungen

Von Rechberg und Fürst Ludwig sind Bekundungen ihrer erklärten Vorliebe für die altdeutsche Tafelmalerei überliefert. Bei den anderen Sammlern müssen wir aus verschiedenen Quellen und vor allem aus der Zusammensetzung ihrer Sammlungen Zielrichtung und Intensität ihres Interesses erschließen. Das scheint bei den wenigen Sammlern am einfachsten zu sein, die eigene Abhandlungen über das Mittelalter und seine Kunst veröffentlicht haben (Krüger, Abel, Campe).

Eines unterscheidet alle diese Sammler von den Boisserées. Keiner von ihnen hat sich auf das Sammeln von Gemälden und auch nicht auf das Sammeln einer bestimmten Epoche beschränkt. Sieht man die Tendenz der Boisserées zur modernen Fachsammlung als für das frühe 19. Jahrhundert

innovatorisch an, fallen diese Sammler alle sammlungsgeschichtlich hinter die Boisserées zurück.

Als Ausweis für die Bedeutung des Mittelalters in einer Sammlung kann der proportionale Anteil seiner Kunst im Gesamtbestand dienen. Den Stellenwert der altdeutschen Tafelmalerei in einem konkreten Sammlungskontext wird man verhältnismäßig gering ansetzen müssen, wenn sich bei den Erwerbungen ein Bogen von der frühchristlichen Zeit bis in den Spätbarock spannt, überhaupt qualitativ mehr Kunstgewerbe als Tafelmalerei gekauft wird, wie es bei Reider der Fall war. Dieser Sammler ließ sich von der aufgeklärten Idee der Universalsammlung leiten.

Das darf auch von Oettingen-Wallerstein behauptet werden. Aber in seinem „Museum“ wurde der Tafelmalerei eine eigene, von anderen Beständen gesonderte Abteilung in einem umfassenden Sammlungskonzept zugewiesen, so daß die einzelnen Gemälde nicht in der Menge der insgesamt vorhandenen Gegenstände ‘untergehen’ konnten.

Für Büsching als dem ersten Professor für Deutsche Altertumskunde an der Universität Breslau mußten die Altdeutschen schon im Hinblick auf seine eigene Lehrtätigkeit eine überragende Bedeutung haben, auch wenn sie in dem Inventar vom 19. Oktober 1821 nicht einmal ein Viertel des gesamten Gemäldebestandes „seiner“ Sammlung ausmachten. Im gewissen Sinne darf Büsching als der Entdecker der spätgotischen Tafelmalerei in Schlesien gelten. Hat er sie doch als erster in einer öffentlich zugänglichen Sammlung zusammengestellt. Allerdings hatte er keine genuin ästhetischen Interessen. Auf dem Gebiet der bildenden Kunst dürfte seine Vorliebe eher dem schlesischen Barockmaler Michael Willmann (1630-1706) gegolten haben, der in der Breslauer Sammlung hervorragend vertreten war. In der langen Bibliographie seiner altertumskundlichen Publikationen ist vor allem sein Dürer-Aufsatz von 1810 der altdeutschen Malerei gewidmet. Büschings Formulierungen lassen vermuten, daß er spätgotischen und frühneuzeitli-

chen Tafelgemälden einen eher historischen als ästhetischen Wert zumaß. Explizit wertet er in dieser Abhandlung die Malerei vor Dürer ab.

Abel hat sich im Laufe eines längeren Zeitraumes zunehmend auf den Erwerb altdeutscher und altniederländischer Tafelmalerei beschränkt. Bei Hirscher war es umgekehrt. Er hat seine Gemäldesammlung mehrmals neu angelegt und dabei sein Spektrum erweitert, indem er zunächst die altniederländische Tafelmalerei, schließlich auch Werke der französischen, spanischen und vor allem niederländischen Barockmalerei einbezog.

Interaktionen zwischen den einzelnen Sammlern und den Boisserées

Sulpiz Boisserée hat von den vorgestellten Sammlungen diejenigen von Holzhausen in Frankfurt, Rechberg in München und Oettingen-Wallerstein auf Schloß Wallerstein gesehen und von Holzhausen und Rechberg einige Bilder erworben beziehungsweise getauscht. Seine eigenen Bilder hatte Sulpiz Boisserée 1814 und 1815 Rechberg und Oettingen-Wallerstein in Heidelberg persönlich gezeigt. Zu diesem Zeitpunkt hatten diese mit dem Sammeln von Altdeutschen bereits begonnen. Oettingen-Wallerstein, der in seinen eigenen Unterlagen angab, 1811 mit dem Sammeln angefangen zu haben, berief sich – als fürstlicher Sammler! – ausdrücklich auf das Vorbild der Boisserées und verstand seine eigene Sammlung als deren oberdeutsche Ergänzung. Die Sammlung des Fürsten hat nachweislich auch Hirscher besucht.

Die Brüder Boisserée und Büsching waren indirekt miteinander verbunden, weil sie sich mit Friedrich Schlegel über ihre Sammlungen austauschten. Es war auch Schlegel, der Büschings Dürer-Aufsatz 1810 in einer seiner

Zeitschriften herausgab und die Boisserées brieflich auf Büschings Sammel-tätigkeit hinwies.

Rühle von Lilienstern besuchte die Sammlung Boisserée am 15. Dezember 1813 in Heidelberg. Das geschah fünf Jahre vor der Veröffentlichung eines Artikels, in dem er zum ersten Mal in den Quellen als Sammler erwähnt wird. Dieser Artikel stammt aus der Feder von Helmina von Chézy (1783-1856), die auch einen der frühesten Aufsätze über die Sammlung Boisserée verfaßte.

Am 13. September 1822 besuchte Hausmann die Sammlung Boisserée in Stuttgart. Die beiden hatten sich bereits 1801 kennengelernt, aber danach längere Zeit nicht gesehen. Sulpiz Boisserée erneuerte die Bekanntschaft mit seinem freundschaftlichen Brief vom 20. Oktober 1812, der sich zugleich wie ein geschichtlicher Abriß zur Sammlung Boisserée liest. In diesem Jahr 1812 fing auch Hausmann mit dem Sammeln von Gemälden an, – auf „sehr zufällige Veranlassung“, wie er selber meinte. In Hausmanns Gästebuch wiederum trug sich am 1. April 1829 Krüger ein, von dem wir nicht sicher wissen, ob er zu diesem Zeitpunkt schon selbst sammelte.

Abel muß als Stuttgarter die Sammlung Boisserée, die sich von 1819 bis 1827 in seiner Heimatstadt befand, aus eigener Anschauung gekannt haben, wenn sich auch ein Sammlungsbesuch nicht nachweisen läßt. Zu einer persönlichen Bekanntschaft kam es offenbar nicht, denn in Sulpiz Boisserées Tagebuch kommt Abel nicht vor. Die Sammlung Abel befand sich aber in Stuttgart. Wie die Boisserées hat auch Abel eine größere Anzahl von altdeutschen und altniederländischen Gemälden jahrelang öffentlich ausgestellt, – im Ludwigsburger Schloß unweit von Stuttgart. Deshalb darf Abel als der Nachfolger der Boisserées in Stuttgart betrachtet werden.

Diese 'altdeutschen' Sammler waren also nur lose untereinander vernetzt. Für eine Reihe von ihnen lassen sich keine direkten Beziehungen zu den

Boisserées nachweisen. Von der ganzen Gruppe zu behaupten, sie hätte nach dem Vorbild der Boisserées gesammelt, scheint eine unzulässige Verallgemeinerung zu sein. Und doch stellt sich die Frage, was außer der Sammlung Boisserée eine so verbreitete 'altdeutsche' Mode ausgelöst haben sollte. Von dem Presseecho, das die boisseréesche Sammlung auf sich gezogen hat, dürften alle Sammler altdeutscher und altniederländischer Tafelmalerei profitiert haben. Nicht weniger als fünf oder sechs von vierzehn behandelten Sammlern kannten nachweislich die Sammlung Boisserée aus eigener Anschauung. Mit Hausmann, Rechberg und Oettingen-Wallerstein waren drei herausragende Vertreter dieser Gruppe persönliche Bekannte der Brüder Boisserée.

Die Boisserées verkauften 1827 ihre komplette Sammlung an den bayerischen König. Mit der abklingenden romantischen Begeisterung für die altdeutsche und altniederländische Tafelmalerei war deren Sammlungs- und Rezeptionsgeschichte keineswegs abgeschlossen. In Deutschland wurde die mittelalterliche Kunst nach der Reichsgründung von 1870/71 unter veränderten materiellen und weltanschaulichen Bedingungen wieder verstärkt gesammelt. Dies geschah nun auch unter Einbeziehung der gotischen (Holz-) Skulptur und der romanischen Kunst.

V. 1.

Sulpiz Boisserée

(2. Aug. 1783 Köln – Bonn 2. Mai 1854)

Melchior Boisserée

(23. April 1786 Köln – Bonn 14. Mai 1851)

Johann Baptist Bertram

(6. Feb. 1776 Köln – München 19. April 1841)

Vorbilder

Die Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und ihr Freund Johann Baptist Bertram waren im 19. Jahrhundert die bedeutendsten Sammler altdeutscher und altniederländischer Tafelmalerei in Deutschland.¹ Sie waren die ersten überhaupt, die sich auf dieses Sammelgebiet spezialisierten. Ihre Gemäldesammlung war hierzulande nicht die umfangreichste, aber zweifellos die angesehenste ihrer Art. Das Zusammentragen von Gemälden war bei diesen Sammlern ästhetisch reflektiert, wurde von historischen und kunsttheoretischen Überlegungen sowie von eigenen kunstgeschichtlichen Forschungen auf diesem Gebiet begleitet und diente nicht zuletzt kunstpolitischen Zielen. Eine geschickt auf öffentliche Wirkung bedachte Ausstellung ihrer Bilder und vor allem das für die Verhältnisse des frühen 19. Jahrhunderts gewaltige publizistische Echo, das diese Gemäldesammlung hervorrief, hat dem Sammeln altdeutscher Kunst überhaupt ästhetische Aufmerksamkeit und

¹ Siehe grundlegend zur Slg.: Firmenich-Richartz, Eduard, Die Brüder Boisserée, Bd. 1: Sulpiz und Melchior als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik (mehr nicht erschienen), Jena 1916. Dieser Band ist schon deshalb nicht völlig überholt, weil er aus vielen heute noch unveröffentlichten Quellen zitiert.

gesellschaftliche Anerkennung verschafft. Deshalb kann man die Boisserées als Vorbilder einer Generation von deutschen Mittelaltersammlern ansprechen, auch wenn ihre ‘Nachfolger’ auf diesem Gebiet zweifelsohne nicht mit denselben Maßstäben gemessen werden dürfen.

Die Sammlung Boisserée, wie sie im folgenden vereinfachend genannt wird, dürfte die am besten, wenn auch keineswegs erschöpfend erforschte deutsche Mittelaltersammlung sein. Das Fachinteresse an der Tätigkeit der Boisserées hat sich in jüngerer Zeit intensiviert.² Mit seiner ausgreifenden Arbeit zur Konzeption und literarischen Rezeption der Gemäldesammlung hat Uwe Heckmann das gegenwärtige Standardwerk zu den Brüdern Boisserée vorgelegt.³ Aus diesem Grunde wird dieses Kapitel hier als reines Forschungsresümée eingeschaltet, während die folgenden Sammlerkapitel weitgehend auf eigenen Archivforschungen beruhen.

Sulpiz und Melchior wurden als die jüngsten Söhne eines früh verstorbenen Kölner Großkaufmanns geboren. Als früh verwaiste Miterben des Handelshauses Nicolas de Tongre, dessen Geschäftsführung dem zweitältesten Bruder Bernhard (1773-1845) oblag, waren die Brüder über längere Zeit in der finanziellen Lage, das Sammeln und Forschen als ihren ‘Beruf’ auszuüben. Die Auswertung des Briefwechsels der Sammler mit Bernhard könnte wohl Aufschluß über die so gut wie unbekanntenen ökonomischen Rahmenbedingungen geben, unter denen diese Sammlung entstand.

² Siehe die Veröffentlichung von Tagungsbeiträgen zu verschiedenen Aspekten bei: Gethmann-Siefert, Annemarie, u. Otto Pöggeler (Hg.), *Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée – ein Schritt in der Begründung des Museums* (Neuzeit und Gegenwart. Philosophische Studien, Bd. 8, hrsg. v. Klaus Düsing, Carl-Friedrich Gethmann u. A. G.-S. u. a.), Bonn 1995. – Sulpiz Boisserées Schriften u. Bibliographie bis einschließlich 1996 siehe: Kiewitz, Susanne, Artikel: Boisserée, Sulpiz, Boisserée, Melchior, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. XV, begründet u. hrsg. v. Friedrich Wilhelm Bautz †, fortgeführt v. Traugott Bautz, Herzberg 1999, Sp. 246-250, URL: www.bautz.de/bbkl/b/boisserée.shtml (Stand v. 7. Sept. 1999).

³ Heckmann, Uwe, *Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung*, zugleich überarbeitete Fassung der Diss. phil. Marburg 1996 (Neuzeit & Gegenwart. Philosophie in Wissenschaft und Gesellschaft. Schriftenreihe mit Unterstützung der FernUniversität Hagen, hrsg. v. Annemarie Gethmann-Siefert zusammen mit Klaus Düsing, Volker Gerhardt, Carl Friedrich Gethmann u. a.), Paderborn 2003.

Von den drei Sammlern ist Sulpiz Boisserée der bekannteste.⁴ Sulpiz vertrat die Sammlung gewissermaßen nach außen. Anspruch und Entwicklung der Sammlung sind im wesentlichen durch seine Schriften bekannt. Das gilt zunächst für sein über Jahrzehnte geführtes Tagebuch, welches heute in einer fünfbändigen Edition vorliegt und eine noch unzureichend ausgeschöpfte kulturgeschichtliche Quellenschrift des 19. Jahrhunderts darstellt.⁵ Eine vergleichbare Edition hätten seine Briefe verdient, die, soweit überhaupt veröffentlicht, heute noch zum weitaus größten Teil in der von seiner Witwe zusammengestellten Auswahl von 1862 vorliegen.⁶ Ein umfangreicher Briefnachlaß der Brüder Boisserée und ihres gemeinsamen Freundes Bertrams im Historischen Archiv der Stadt Köln dokumentiert ein weitgespanntes Kommunikationsnetz im geistigen Deutschland. Sulpiz Boisserées Autobiographie blieb leider ein Fragment, das nur die Zeit bis 1808 behandelt, immerhin aber wertvolle Informationen über das Elternhaus und den Bildungsweg der Brüder enthält.⁷

Sulpiz war es, der durch seinen Besuch in Weimar am 3. und 4. Mai 1811 einen folgenreichen Kontakt zu Goethe anknüpfte und über Jahrzehnte hinweg durch seine Korrespondenz pflegte.⁸ Die Bekanntschaft der drei Freunde zu Goethe ist in der Literatur oft behandelt worden. Goethe hat in einem umfangreichen, auf kunstgeschichtlichen Notizen der Sammler beru-

⁴ Ein ausführlicher biographischer Abriß findet sich bei: Wolff, Arnold, Sulpiz Boisserée. Ansichten, Risse und einzelne Teile des Domes von Köln, mit einem Begleitheft neu hrsg. v. Arnold Wolff, Köln 1979, S. 7-20 im Begleitheft.

⁵ Sulpiz Boisserée, Tagebücher 1808-1854, Bd. 1-5, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Register in Bd. 5 besorgt von Marianne Pültz, Darmstadt 1978-1995.

⁶ (Boisserée, Sulpiz), S. B., Briefwechsel/Tagebücher, Bd. 1, Faksimiledruck nach der v. Mathilde Boisserée besorgten Erstausgabe v. Stuttgart 1862, mit einem Nachwort neu hrsg. u. durch ein Personenregister erg. v. Heinrich Klotz (Deutsche Neudrucke, Reihe: Texte des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Walther Killy), Göttingen 1970.

⁷ Boisserée, Sulpiz, Fragmente einer Selbstbiographie 1783-1808, in: S. B. Tagebücher 1808-1854, Bd. 1: 1808-1823, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1978, S. 1-40.

⁸ (Boisserée, Sulpiz) S. B., Briefwechsel/Tagebücher, Bd. 2 (einzeln mit dem Untertitel: Briefwechsel mit Goethe), Faksimiledruck nach der v. Mathilde Boisserée besorgten Ausgabe v. Stuttgart 1862, mit Nachwort u. Personenregister neu hrsg. v. Heinrich Klotz (Deutsche Neudrucke, Reihe: Texte des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Walther Killy), Göttingen 1970.

henden Aufsatz die Sammlung gewürdigt.⁹ Anders als sein jüngerer Bruder und Bertram ist Sulpiz auch als Kunstschriftsteller hervorgetreten.

Melchiors Anteil am Aufbau der Sammlung ist anhand der Quellen schwer zu bestimmen. In seinem Nachruf auf den jüngeren Bruder ehrt Sulpiz ihn in allgemeinen Wendungen als „Kenner, Freund und Förderer der altdeutschen Tafelmalerei“.¹⁰ Melchior scheint sich um eher praktische Aufgaben wie etwa die Ausstellung der Gemälde gekümmert zu haben. Auf seinen Reisen durch die Niederlande erwarb er eine Reihe wichtiger Gemälde. Um diese Angelegenheiten hat sich auch Sulpiz gekümmert, eine generelle Arbeitsteilung gab es also unter den Brüdern nicht.

In seiner Autobiographie erinnert sich Sulpiz, wie er mit Bertram, der in Erlangen Philosophie studiert hatte, im Frühsommer 1800 in Köln bei einem Buchbinder unversehens in ein literarisches Streitgespräch geriet.¹¹ Auch Bertram hat wenig Schriftliches hinterlassen, was in seinem Fall um so bedauerlicher ist, als er in der intellektuellen Entwicklung der Brüder eine große Rolle gespielt haben muß.¹² Von ihm wurden die Brüder, wie Sulpiz weiter mitteilt, mit den ästhetischen Schriften Goethes, Ludwig Tiecks (1773-1853), August Wilhelm (1767-1845) und Friedrich (1772-1829) Schlegels bekannt gemacht. Auf Bertrams Vorschlag hin hielten sie sich zu dritt vom 20. September 1803 bis Ende April 1804 in Paris bei Friedrich

⁹ Goethe, Johann Wolfgang, Heidelberg, in: J. W. G. (Hg.), *Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn* 1, 1818 (1816-1817), Heft 1 (einzeln u. d. T.: *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden*), 1816, S. 132-183, ediert in: J. W. G., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnkamp u. a., 1. Abt.: *Sämtliche Werke*, Bd. 20: J. W. G., *Ästhetische Schriften 1816-1820. Über Kunst und Altertum I-II*, hrsg. v. Hendrik Birus, Frankfurt am Main 1999, S. 70-99, dazu Kommentar des Herausgebers S. 768-813.

¹⁰ (Boisserée, Sulpiz) Nachruf Nr. 101: Melchior Boisserée. Kenner, Freund und Förderer der altdeutschen Malerei zu Bonn, in: *Neuer Nekrolog der Deutschen* 29, Weimar 1853 (für 1851), Teil 1, hrsg. v. Bernh(ard) Friedr(ich) Voigt, S. 369-374. – Dieser Nachruf ist namentlich nicht bezeichnet, S. B. wird aber auf S. XXIII (als Sulpice B.) unter den Mitarbeitern des Werks aufgeführt.

¹¹ Boisserée, Sulpiz, *Fragmente einer Selbstbiographie 1783-1808*, in: S. Boisserée 1978, S. 14f.

¹² Siehe zur Person: (Boisserée, Melchior) Nachruf Nr. 136: Johann Bertram, Dr. der Philosophie zu München, in: *Neuer Nekrolog der Deutschen* 19, Weimar 1843 (für 1841), Teil 1, hrsg. v. Bernh(ard) Friedr(ich) Voigt, S. 433-436. – Dieser Nachruf ist namentlich nicht bezeichnet, M. B. wird aber auf S. XIX unter den Mitarbeitern des Werks aufgeführt.

und Dorothea (1763-1839) Schlegel auf, die in ihrer Wohnung einige deutsche Pensionsgäste beherbergten. In dieser Zeit gab ihnen Schlegel Privatvorlesungen.¹³

Kölner Dom

Die Gemäldesammlung ist nur eines von zwei großen Projekten gewesen, die Sulpiz Boisserée in seinem Leben erfolgreich abgeschlossen hat. Das andere Anliegen war der Kölner Dom, dessen Architektur seit der Einstellung der Bauarbeiten im Jahre 1560 der Vollendung harrte.¹⁴ Dieses Unternehmen hatte Joseph Görres (1776-1848) in einem öffentlichen Aufruf aus dem Jahre 1814 propagiert, weil er in der gotischen Kathedrale ein nationales Denkmal der Befreiung von der napoleonischen Besetzung sah.¹⁵ Boisserée gehörte zu den wichtigsten Wegbereitern der schließlich am 4. September 1842 unter preußischer 'Schirmherrschaft' erfolgten Wiederaufnahme des Dombaus.¹⁶ Seine Absicht war, einerseits durch Bauaufnahmen, die er spätestens von 1808 an selbst anfertigte, andererseits durch seine baugeschichtlichen Forschungen die theoretischen Grundlagen für das Dombauprojekt zu schaffen und für seine Verwirklichung zu werben.¹⁷

Zu diesem Zweck gab Boisserée das „Domwerk“ in achtzehn großformatigen Kupferstichen und einem erläuternden Textband in Folio heraus, von denen er selbst je zwei Auflagen besorgte. Die Kupferstichtafeln, sechzehn zum Kölner Dom und zwei mit Vergleichsbeispielen aus der Kirchenarchitektur des vierten bis sechzehnten Jahrhunderts, erschienen zunächst zwi-

¹³ Siehe zu diesem Abschnitt: Boisserée, Sulpiz, Fragmente einer Selbstbiographie 1783-1808, in: S. Boisserée 1978, S. 14-24.

¹⁴ Zu diesem Abschnitt siehe einführend: Wolff, Arnold, Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln, in: A. Gethmann-Siefert u. O. Pöggeler 1995, S. 185-196.

¹⁵ Görres, Joseph, Rheinischer Merkur, Nr. 151 v. 20. Nov. 1814.

¹⁶ Siehe zur Baugeschichte: A. Wolff 1979, S. 61.

¹⁷ Zu Boisserées eigenen Bauzeichnungen siehe: A. Wolff 1979, S. 9, S. 26f. u. S. 53f.

schen 1821 und 1831 in vier Lieferungen und 1842 im verkleinerten und preisgünstigeren Format der zweiten Auflage.¹⁸ In dem dazugehörigen, in den Jahren 1823 und 1842 verlegten Textband stehen Boisserées Baubeschreibung des Kölner Domes und seine ausführlichen Bemerkungen zu den einzelnen Tafeln.¹⁹ Die bereits zitierte Neuauflage der Kupferstiche, 1979 vom damaligen Kölner Dombaumeister Arnold Wolff besorgt, reproduziert diese im Offset-Nachdruck mit Sacherklärungen des Herausgebers in einem Begleitheft.

Für deutsche Verhältnisse setzte ein Kupferstichwerk dieser Art neue Maßstäbe im Buchdruck, was die verwendeten Schrifttypen und Papiersorten, die Anfertigung der gezeichneten Druckvorlagen nach komplizierten Bauaufnahmen und deren drucktechnische Ausführung betraf. Einunddreißig namentlich bekannte Mitarbeiter waren an diesem Unternehmen beteiligt, darunter Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), der die Titelvignette für die Kupferstichtafeln entwarf.²⁰ Im Ergebnis geht das Domwerk über eine bloße Baudokumentation der damals bereits existierenden Teile hinaus, die freilich schon als solche ihre Verdienste hat. So ist die Tafel VI mit dem Durchschnitt des Chors in der Breite von 1821 „die erste gültige Innenansicht des Kölner Domes überhaupt“.²¹ Das Domwerk bietet auch eine Vor-

¹⁸ (Boisserée, Sulpiz) Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln, mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst und vergleichende Tafeln der vorzüglichsten Denkmale. Von Sulpiz Boisserée. Stuttgart; auf Kosten des Verfassers und der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, MDCCCXXI [eingesehenes Ex. der Univ.-Bibl. Heidelberg: C 6578-1-5 GROSS SK::Taf]; (Boisserée, Sulpiz) Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln, mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters, nebst geschichtlichen Untersuchungen und einer Beschreibung des Gebäudes, von Sulpiz Boisserée. München in der Literarisch-Artistischen Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, zweite veränderte Auflage. MDCCCXLII. gedruckt von H. Felsing in Darmstadt [vom Verf. nicht eingesehen; siehe Faksimile des Titelbl. bei: A. Wolff 1979, Titel ist davon abweichend auf S. 21 abgedruckt].

¹⁹ (Boisserée, Sulpiz) Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, nebst Untersuchungen über alte Kirchenbaukunst, als Text zu den Ansichten, Rissen und einzelnen Theilen des Doms von Köln. Von Sulpiz Boisserée, Stuttgart, auf Kosten des Verfassers und der J. C. Cotta'schen Buchhandlung. 1823 [eingesehenes Ex. der Univ.-Bibl. Heidelberg: C 6578-1-5 GROSS SK::Text]; (Boisserée, Sulpiz) Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln von Sulpiz Boisserée. Zweite umgearbeitete Ausgabe mit fünf Abbildungen, München, Literarisch-Artistische Anstalt 1842 [eingesehenes Ex. der Univ.-Bibl. Heidelberg: C 65-1-5 Folio].

²⁰ Angaben zu den Mitarbeitern bei: A. Wolff 1979, S. 57-60.

²¹ Nach A. Wolff 1979, S. 33.

stellung des erst noch zu vollendenden Bauwerks, die sich als Rekonstruktion der (verlorenen) mittelalterlichen Baupläne ausgibt, tatsächlich aber in vielen Zügen eine Architekturfiktion ist. Besonders aufschlußreich ist der Vergleich der Fassade des Südquerhauses auf Tafel VI mit der nach Ernst Friedrich Zwirners (1802-1861) Entwürfen zwischen 1842 und 1855 realisierten Lösung. Sulpiz Boisserée entwirft das Idealbild einer gotischen Kathedrale.

Geschichte der Sammlung

Ihr erstes spätgotisches Tafelbild erwarben die Freunde 1804 auf einem Spaziergang durch die Kölner Altstadt.²² In ihrer von Frankreich annektierten Heimatstadt, die längst auf ein provinzielles Niveau gesunken war und die ihren wirtschaftlichen Aufschwung im Laufe des 19. Jahrhunderts noch vor sich hatte, gab es eine Fülle von begehrenswerten Kunstobjekten zu erwerben, allerdings auch eine im Verhältnis zu anderen deutschen Städten große Szene von potenten Mittelaltersammlern. Die Konkurrenz besonders mit Franz Ferdinand Wallraf (1748-1824) wird einer der Gründe gewesen sein, welche die Freunde bewogen, im Jahre 1810 mit ihren Bildern nach Heidelberg zu ziehen, wo ihre Gemäldesammlung in beengten Räumlichkeiten ein internationales Kunstpublikum anzog.²³ Um 1815 herum erreichte der Gemäldebestand der Boisserées seinen endgültigen Umfang. In diesen Jahren stellte sich für die Freunde bereits die Frage nach der Zukunft der Sammlung, in welche sie die für ihre Alterssicherung erforderlichen Mittel

²² Siehe Boisserée, Sulpiz, Fragmente einer Selbstbiographie 1783-1808, in S. Boisserée 1978, S. 26; Schlegel, Friedrich, Brief an S. Boisserée v. 10. Jan. 1810, in: S. Boisserée I 1862/1970, S. 73-77.

²³ Zur Heidelberger Zeit siehe: Krüger, Enno, Die 'altdeutsche' Bildersammlung der Boisserées, in: Strack, Friedrich (Hg.), 200 Jahre Heidelberger Romantik, Akten des gleichnamigen Kolloquiums im Internationalen Wissenschaftsforum der Universität Heidelberg, 1. bis 5. Nov. 2006, veranstaltet v. Jochen Hörisch, Helmuth Kiesel u. F. S. = Heidelberger Jahrbücher 51, 2007, S. 517-528 (mit Auswahlbibliographie).

investiert hatten. Eine Versteigerung und damit Zerstreung der Bilder schlossen sie von vorneherein aus. Ein solches Vorgehen wäre auch dem kunstpolitischen Anspruch der Sammlung nicht gerecht geworden. Die günstigste Aussicht schien ihnen die Residenzstadt Stuttgart zu bieten, in die sie 1819 mit ihren Schätzen umzogen.²⁴ Ihre Hoffnungen auf eine Übernahme der Sammlung durch die Krone erfüllten sich jedoch nicht: Nach dem unerwartet frühen Tod der ihnen wohlgesonnenen Königin Katharina (1788-1819) fehlte es im konstitutionell regierten Württemberg an politischer Unterstützung für eines solches Projekt. Auch Preußen winkte ab. Die frühzeitig mit Schinkels Hilfe eingefädelten Verhandlungen konnten schon deshalb nicht zum Erfolg führen, weil der zuvor erfolgte Erwerb der Sammlung des englischen Kaufmanns Edward Solly (1776-1844) für das Berliner Museum bereits sehr kostspielig war.²⁵ So begann der Aufenthalt in Stuttgart quälend zu werden, als schließlich Ludwig I. von Bayern (1786-1868) im Jahre 1827 die gesamte Sammlung Boisserée zu einem außerordentlich hohen Betrag erwarb.²⁶ Der Gemäldebestand ist wiederholt inventarisiert worden, nur haben die Sammler die dazugehörigen Provenienzen, Preise und Erwerbsdaten nicht vollständig protokolliert. Informationen dieser Art liegen etwa zur Hälfte der Bilder vor, verstreut über Briefe, Reisenotizen und Tagebücher.²⁷ Es ist erstaunlich, daß solche Informationen bisher für die Entstehungsgeschichte der Sammlung noch nicht systematisch ausgewertet worden sind.

²⁴ Fleischhauer, Werner, Die Boisserée und Stuttgart, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 45, 1986, S. 229-283, erneut abgedruckt in: A. Gethmann-Siefert u. O. Pöggeler 1995, S. 74-106.

²⁵ Siehe zuletzt: Bock, Henning, Das Profane und das Heilige. Die Sammlung Solly und Boisserée im Wettstreit um die Übernahme durch Preußen, in: A. Gethmann u. O. Pöggeler 1995, S. 107-112.

²⁶ Eikemeier, Peter, Die Erwerbungen altdeutscher und altniederländischer Gemälde, in: „Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...“. Ludwig I. und die Alte Pinakothek, Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986, hrsg. v. den Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen, München 1986, S. 63-67.

²⁷ Erstmals zusammengestellt bei: E. Firmenich-Richartz 1916, S. 449-490 (= Anhang III), ohne Quellenangaben.

Das Lithographische Werk

Die Boisserées gaben großformatige lithographische Wiedergaben ihrer Gemälde auf grünlich-grau gefärbtem Groß-Colombier-Papier (84 mal 64 Zentimeter) heraus. Dieser Zyklus war ursprünglich auf 144 Bilder angelegt, erschien aber tatsächlich zwischen 1821 und 1833 mit 114 Bildern in 38 Lieferungen. Dieses „Lithographische Werk“, wie die Sammler es nannten, führte Johann Nepomuk Strixner (1782-1855) zusammen mit einigen Mitarbeitern seiner Werkstatt technisch außerordentlich versiert und mit einem sichtbaren Einfühlungsvermögen in die spätgotische Malerei im Steindruckverfahren aus, wobei er sich einer von ihm entwickelten Kombination von Kreide- und Federmanier bediente, welche die Plastizität der Darstellung erhöhte.²⁸

Diese Blätter wurden zur Subskription angeboten und dies offenbar erfolgreich, weil die Liste der Subskribenten bereits nach der zweiten Liste geschlossen wurde. Die Blätter eigneten sich, auch einzeln, als Werbebeschenke, mit denen sich die Sammler selbst vor Angehörigen des Hochadels nicht zu schämen brauchten.

Nimmt sich schon die Aufmachung dieser Lithographien repräsentativ aus, so gewinnen die Blätter auch in ihrer stilistischen Gestaltung den Wert von Rezeptionsdokumenten, indem sie durch eine Reihe von geringfügigen, aber signifikanten Abweichungen von den Originalen Strixners Verständnis seiner spätmittelalterlichen Vorlagen ausdrücken. Das erreicht der Künstler am augenfälligsten, wenn er, wie es mehrfach geschieht, Einzelheiten aus größeren szenischen Zusammenhängen auswählt und sie isoliert wie in sich geschlossene Kompositionen ins Bild setzt. Er versteht es auch, bei einem

²⁸ Zum Lithographischen Werk siehe: AK Gemälde der Sammlung Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann B. Bertram lithographiert von Johann Nepomuk Strixner, Neuss, Clemens-Sels-Museum Neuss, 19. Okt. bis 28. Dez. 1980, Kurpfälzisches Museum Heidelberg, 17. Jan. bis 1. März 1981, Neuss o. J. (1980); Feldhaus, Irmgard, Die Lithographien Johann Nepomuk Strixners, in: A. Gethmann-Siefert u. O. Pöggeler 1995, S. 152-174.

sehr hohen Grad als Originaltreue gewisse Details so herauszuarbeiten, daß sie bei aufmerksamer Betrachtung mehr über die Ästhetik des frühen 19. Jahrhunderts, als über die der Spätgotik verraten, und die Tafelbilder auf diese Weise nicht nur reproduzieren, sondern auch interpretieren, um nicht zu sagen: korrigieren.

Die Gemälde

Der Gemäldebestand der Sammlung Boisserée ist durch zeitgenössische Verzeichnisse vollständig dokumentiert. Von Gisela Goldberg stammt ein verdienstvolles Gesamtverzeichnis der Sammlung Boisserée, das in zwei in kurzer Zeit aufeinanderfolgenden Fassungen entstand.²⁹ Das gilt zumindest für die 215 Gemälde, die an die bayerische Krone verkauft wurden.³⁰ Neunzehn von diesen Gemälden sind aus verschiedenen Gründen nicht in den Besitz des Freistaates Bayern übergegangen.³¹ Soweit die Gemälde der Boisserées heute öffentlich ausgestellt sind, hängen sie bis auf wenige Ausnahmen in der Alten Pinakothek, im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, in der Staatsgalerie Bamberg, im Bayerischen Nationalmuseum zu München, im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln und nicht zuletzt im Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg.³²

²⁹ Siehe G. Goldberg, Die Sammlung Boisserée 1827 und 1995 (Konkordanz), in: Gethmann-Siefert, Annemarie, u. Otto Pöggeler (Hg.), Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée – ein Schritt in der Begründung des Museums (Neuzeit und Gegenwart. Philosophische Studien, Bd. 8, hrsg. v. Klaus Düsing, Carl Friedrich Gethmann, A. G.-S., Clemens Menze, Samuel Ijsseling, O. P., Ludwig Siep, Red.: A. G.-S.), Bonn 1995, S. 228-328; Dies., Die Sammlung Boisserée 1827 und 1998 (Konkordanz). Abschrift des Gemälde-Verzeichnisses der Gemäldesammlung der H. Boisserée und ihres Freundes Bertram 1827, in: Hiltrud Kier u. Frank Günter Zehnder (Hg.), Lust und Verlust II. Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen 1800-1860, bearb. v. Susanne Blöcker, Nicole Buchmann, G. G. u. Roland Krischel, Köln 1998, S. 354-403.

³⁰ Bei der Zählung ist zu beachten, daß im letzten Inv. die Nrn. 52 und 114 jeweils doppelt zugeteilt sind.

³¹ Siehe G. Goldberg 1995, S. 121.

³² Siehe G. Goldberg 1995, S. 119ff.

Die Spitzenwerke der Boisserées sind in Bildbänden und in Fachaufsätzen wiederholt und teilweise in sehr qualitativollen Farbaufnahmen publiziert. Das täuscht leicht darüber hinweg, daß der Bestand in seiner Ganzheit bis heute keine seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung adäquate Dokumentation gefunden hat. Bei Goldberg wurde der gesamte Gemäldebestand erstmals durchgehend – wenn auch notgedrungen in sehr kleinen Abbildungen (Schwarzweiß) – fotografisch publiziert.

Die Boisserées besaßen altdeutsche und altniederländische Bilder vom 14. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Zwei kölnische Reliquienaltärchen aus dem 14. Jahrhundert sind die ältesten Objekte in diesem Bestand (Nr. 26 u. 27).³³ Aufgrund ihres kleinen Formats wurden diese Altarwerke nicht in ihre einzelnen Bestandteile zerlegt, wie es auch bei den Boisserées sonst üblich war. Die Malerei der Internationalen Gotik ist in einigen herausragenden Beispielen vertreten, darunter das namensgebende Werk vom Meister der Münchner heiligen Veronika (Nr. 3).

Die Werke altniederländischer Meister des 15. Jahrhunderts sind so bedeutend, daß die Hauptwerke einzeln genannt werden müssen. Rogier van der Weydens Flügelaltar stammt aus der Kölner Pfarrkirche St. Kolumba (Nr. 40-42). An einem Werk wie diesem waren die Kommissare der französischen Besatzungsarmee offenbar nicht interessiert. Und die Boisserées ließen sich weder von der Malweise noch von den Ausmaßen von 139 mal 193 Zentimetern abschrecken. Rogier van der Weyden ist noch mit einem weiteren Werk vertreten, das in den Niederlanden erworben werden konnte, dem 'Hl. Lukas, der die Maria malt' (Nr. 42).

Ein Flügelaltar von Dieric Bouts mit mittleren Abmessungen wurde in der Sammlung als „Perle von Brabant“ propagiert (Nr. 49-51). Den Boisserées galt er als ein Werk von Hans Memling („Johann Hemmling“).

³³ Siehe Hilger, Hans Peter, Gisela Goldberg u. Cornelia Ringer, Der Kleine Dom (Bayerisches Nationalmuseum, Bildführer 18), München 1990.

Zutreffend war ihre Zuschreibung an Hans Memling im Falle der auffallend breiten Tafel mit der Darstellung der 'Sieben Freuden Mariae' (Nr. 52 bis).

Die überschaubare Gruppe der altniederländischen Werke des 15. Jahrhunderts ragt durch ihre Qualität aus der Sammlung heraus. Einzelne Tafeln mögen ihrer repräsentativen Wirkung willen erworben sein.

Zeitlich schließt sich eine umfangreichere Gruppe kölnischer Malerei des 15. Jahrhunderts an. Die Sammler waren im Besitz beispielsweise von zuletzt sieben Bildern aus dem Marienzyklus des Meisters des Marienlebens (Nr. 60-64, 79-80, Anhang Nr. 3). Auch Werke vom Meister der Lyversberg-Passion konnten sie vorzeigen, etwa die Flügelaußenseite eines Passionsaltars mit der Darstellung der Verkündigung an Maria (Nr. 70). Diese beiden Meister sind ebenso wie der jüngere Meister der Heiligen Sippe jeweils mit einem größeren Werkkomplex vertreten.

Ein kapitaless Werk der Malerei um 1500 ist zweifellos der Bartholomäus-Altar, der seinem Meister zu seinem Notnamen verhalf (Nr. 107-109). Auch dieses Altarwerk konnte aus der Kölner Pfarrkirche St. Kolumba erworben werden, so daß diese Kirche diejenige ist, der die Sammler am meisten verdanken.

Ein weiterer Schwerpunkt ist die Malerei des frühen Manierismus in den Niederlanden. Den Sammlern war Joos van Cleves Flügelaltar mit der Darstellung des Marientodes wichtig. In der Qualität könnte man Mabuses kleinformatige Madonna mit Kind daneben stellen. Mit Barent van Orley lassen sich mehrere Arbeiten seiner Werkstatt, seines Umkreises und seiner Nachfolge verbinden.

Unter den neueren Zuschreibungen begegnen uns eine Reihe von deutschen und niederländischen Kleinmeistern: Meister des Münchner Kreuzigungs-Altars, Meister von Frankfurt, Meister der Mansi-Magdalena, Jakob van Utrecht.

Der Ältere Bartholomäus Bruyn ist ein weiterer Künstler, der mit einer größeren Gruppe von Werken präsent ist, was zweifellos auch durch das engere Einzugsgebiet der Sammlung bedingt ist. Im letzten Verzeichnis der Boisserées sind ihm allerdings nur einige der Werke zugeschrieben, die sie von ihm besaßen (Nr. 143-160). Andere, mit diesen durchaus vergleichbare Bruyn-Werke sind auf verschiedene Meister verteilt, wir finden sie unter der Zuschreibung an die Art von Johann Schoreel (Nr. 130f.), Johann von Melem (Nr. 133-140) und die Schule von Maarten van Heemskerck (Nr. 176-180).

Die oberdeutsche Malerei der Spätgotik, die rund ein Siebtel des gesamten Gemäldebestandes ausmacht, ist quantitativ und größtenteils qualitativ ein schwacher Anhang zur vorhandenen altniederländischen und altnieder-rheinischen Tafelmalerei. Schon aus kunsttheoretischen Überlegungen heraus war es für die Boisserées unverzichtbar, etwas von Dürer aufweisen zu können, den die Literatur der deutschen Frühromantik als den größten deutschen Maler des Mittelalters preist. Als eines der letzten damals noch im alten Nürnberger Familienbesitz befindlichen Dürer-Werke kam 1816 (von Martin Peller gekauft) das Epitaph der Familie Holzschuher mit der Darstellung der 'Beweinung Christi' zu ihnen (Nr. 191). Wenn die Boisserées auch nicht an der heute fraglichen Eigenhändigkeit dieser 'Beweinung' zweifelten, so registrierten die Sammler den schlechten Erhaltungszustand mit Enttäuschung. Außer der 'Beweinung' wies die Sammlung auch die beiden Flügelinnenseiten des sogenannten Jabachschen Altars mit den Figuren stehender Heiliger auf (Nr. 192f.). Eine besondere Vorliebe der Sammler für besondere Sujets läßt sich nicht erkennen. Vom kleinen Andachtsbild bis hin zum großformatigen Flügelaltar ist nahezu jedes Format vertreten.

Übrigens enthält der nach Bayern verkaufte Gemäldebestand nur eine Fälschung (Nr. 204). Sie stammt aus der Freiburger Werkstatt des Joseph

Marcus Hermann (1732-1811), der sich in jüngerer Zeit als eifriger Fälscher altdeutscher Tafelmalerei herausgestellt hat.

Die Ausstellung der Sammlung

In Heidelberg logierten die Sammler in einem Barockpalais am heutigen Karlsplatz, in dem auch ihre Sammlung untergebracht war. Um die Bilder zu sehen mußte man eine heute noch vorhandene Treppe ins Obergeschoß hinaufsteigen. Die Raumeinteilung in diesem Gebäude, in dem heute das Germanistische Seminar der Heidelberger Universität untergebracht ist, wurde durch mehrere Umbauten verändert, ein zeitgenössischer Grundriß fehlt. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts existierte dort ein Paradeappartement, in dem den Boissérées zwei oder drei größere Räume und der angrenzende Flur zur Verfügung standen, um ihre Bilder auszustellen.

Von Mitte Mai 1819 bis ins Jahr 1827 waren die Gemälde in Stuttgart im sogenannten Offizierspavillon ausgestellt. Werner Fleischhauer zitiert einige zeitgenössische Beschreibungen, ohne den Bau zu rekonstruieren.³⁴ Diesen heute nicht mehr existierenden Pavillon hatte Wilhelm I. von Württemberg den Sammlern kostenlos zur Verfügung gestellt, wie wir aus einem Brief an Goethe erfahren.³⁵ Er lag auf der Königsstraße schräg gegenüber der Eberhardskirche und in der Nähe des Schloßplatzes außerordentlich zentral.³⁶ Das 1807 vom Hofbaumeister Nicolaus Thouret (1767-1845) errichtete Gebäude diente zuvor als Unterkunft für ledige Gardeoffiziere. Der Hofarchitekt Johann Gottfried Klinsky (1765-1828) nahm bauliche Veränderungen

³⁴ W. Fleischhauer 1986, bes. S. 240ff.; 1995, bes. S. 80ff.

³⁵ Boissérée, Sulpiz, Brief an Goethe v. 21. Dez. 1818, in: S. Boissérée II 1862/1970, S. 236ff.

³⁶ Angaben nach W. Fleischhauer 1986, S. 240; 1995, S. 81.

vor. Unter einem Dach konnten nun die Wohnung der Sammler, die Sammlung und die Lithographische Anstalt vereinigt werden.

Fleischhauer schreibt von einem langgestreckten Bau mit Stallungen im Erdgeschoß und zwei Wohngeschossen mit vierundvierzig Räumen. Man möchte Schinkel die zuverlässigste Beschreibung der Raumdisposition zu-
trauen, seine stammt aus dem Jahre 1824: „Das Local besteht in einer Reihe
mäßiger Zimmer nach der Straße und eine andere gegen den Garten zu, zwi-
schen welchen ein Corridor läuft. Die Zimmer gegen den Garten enthalten
die Capitalstücke, gewöhnlich jedes Zimmer nur eins, welches so gestellt ist,
wie ich die Aufstellung im neuen Museum beabsichtige, daß das Licht von
einer Seite dagegen streift.“³⁷

Einzelheiten über die Präsentation der einzelnen Gemälde erfahren wir
aus einem Artikel, den Cottas Morgenblatt 1819 von Heinrich Rapp (1761-
1832) veröffentlichte.³⁸ Sechs Zimmer seien für die besten Bilder der
Sammlung bestimmt und jedes nehme eine Wand für sich ein. Die Angabe
widerspricht Schinkel, aber die Hängung kann sich in der Zwischenzeit ge-
ändert haben. Die Wände waren in milddunkelgrüner Farbe ausgeschlagen.
Die einzelnen Bilder standen auf zwei Fuß, das heißt etwa sechzig Zentime-
ter hohen Fußgestellen, vor ihnen waren niedrige Absperrschranken ange-
bracht. Alexander Pagenstechers (1799-1869) Bemerkung in seinen Erinne-
rungen über seinen Besuch der Sammlung Boisserée scheint Rapps Bericht
zu bestätigen: „In einfach schmucklosen Gemächern waren die Bilder auf-
gestellt, immer nur wenige und zusammengehörige in einem Raum, ja die

³⁷ Schinkel, Karl Friedrich, Tagebücher der zweiten Italienreise v. 17. Juli 1824, in: K. F. S. Lebenswerk, begründet v. Paul Ortwin Rave, Bd. XIX, hrsg. v. Helmut Börsch-Supan u. Gottfried Riemann: Georg Friedrich Koch, Die Reisen nach Italien 1803-1805 und 1824, überarb. u. erg. v. H. B.-S. u. G. R. (= Denkmäler deutscher Kunst, hrsg. v. Deutschen Verein für Kunstwissenschaft), München u. Berlin 2006, S. 210.

³⁸ Nach W. Fleischhauer 1995, S. 81, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 146 v. 19. Juni 1819.

allerköstlichsten, die Perlen der Sammlung, je in einem besonderen kleinen Raum, dessen einziges Fenster sein ganzes Licht auf das Bild fallen ließ.“³⁹

Forschungen zur spätgotischen Tafelmalerei

Sulpiz Boisserée war der altdeutschen Tafelmalerei nicht nur als Sammler, sondern auch als Forscher zugewandt.⁴⁰ Die Außenwirkung der Sammlung beruhte zu einem nicht geringen Teil auf dem Anspruch der Eigentümer, ihre Gemälde in stilgeschichtlichen Reihen präsentieren zu können. Die damit verbundenen Forschungen begannen, wie Sulpiz in seiner Autobiographie berichtet, bereits in den ersten Jahren ihrer Tätigkeit als Sammler, und zwar noch vor Schlegels Wegzug aus Köln 1808.

Schlegel hatte bereits in einem Europa-Aufsatz von 1805, wohl als erster Deutscher überhaupt, Hypothesen zur stilgeschichtlichen Entwicklung der altdeutschen und altniederländischen Tafelmalerei geäußert.⁴¹ Auf welche Weise der in Köln gepflogene persönliche Umgang mit Schlegel die Boisserées zu eigenen kunstgeschichtlichen Konstruktionen inspirierte, ist im einzelnen nicht mehr auszumachen. Aber es kann kein Zufall sein, daß es sich bei dem ersten Text, in dem die ‘altdeutsche’ Stilgeschichte in einer für

³⁹ Pagenstecher, Alexander, Als Student und Burschenschaftler in Heidelberg von 1816 bis 1819. Erster Teil der Lebenserinnerungen von Dr. med. C[arl] H[einrich] Alexander Pagenstecher, hrsg. v. Alexander Pagenstecher (= Voigtländers Quellenbücher, Bd. 56), Leipzig 1913, S. 111f.

⁴⁰ Siehe Fork, Christiane (= CF), Artikel: Boisserée, Sulpiz/Boisserée, Melchior, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon, 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, bearb. v. Peter Betthausen, Peter H. Feist u. Christiane Fork unter Mitarbeit v. Karin Rührdanz u. Jürgen Zimmer, 2., aktualisierte u. erweit. Aufl., Stuttgart u. Weimar 2007, S. 35ff.

⁴¹ Siehe Schlegel, Friedrich, Dritter Nachtrag alter Gemälde, in: Europa 2, 1803/1805, Heft 2, S. 109-145, in: F. S. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. v. Ernst Behler, 1. Abt.: Kritische Neuausgabe, Bd. 4: F. S. Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, hrsg. v. Hans Eichner, München, Paderborn, Wien u. Zürich: 1959, bes. S. 121-129.

die Boisserées charakteristischen Auffassung zusammenhängend entwickelt wird, um einen Brief eben an Schlegel handelt.⁴² Dieser Brief gibt sich höflich als Ergänzung Schlegelscher Ideen aus, um ihnen dann aber einen Alternativentwurf entgegenzusetzen. Sein Verfasser ist Sulpiz, der in der Folgezeit als einziger des Sammlertrios kunstgeschichtliche Abhandlungen konzipieren und – zu einem sehr geringen Anteil – auch publizieren sollte.

Am 13. Februar 1811, dem Entstehungsdatum dieses Briefes, war die boisseréesche Kunstgeschichte also im wesentlichen ausformuliert. Heckmann untersucht dieses Gedankengebäude erstmalig systematisch auf die ihm zugrundeliegenden methodischen Prämissen und kunstgeschichtlichen Verfahrensweisen.⁴³ Zu der von ihm angeführten Literatur sollte noch ein älterer, an entlegener Stelle in niederländischer Sprache veröffentlichter Aufsatz ergänzt werden, der in klugen Ansätzen, aber weniger konsequent Sulpiz Boisserée als Kunsthistoriker behandelt.⁴⁴

Im Mittelpunkt der von den Brüdern und ihrem Freund Bertram vertretenen und nicht zuletzt in vielen Galeriegesprächen und Galerieführungen verbreiteten Kunstgeschichte der ‘altdeutschen’ Tafelmalerei steht Jan van Eyck als die überragende Künstlerpersönlichkeit, der zugetraut wird, eine allgemeine Stilwende von einem international-idealisierten hin zu einem national-realistischen Malstil bewirkt zu haben. Die niederländische und deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts wird in einer schulmäßigen Abhängigkeit vom Eyck-Stil gesehen. Diese Auffassung hat Konsequenzen etwa für Dürers Stellung in der Kunstgeschichte. Man kann Dürers Auftreten weiterhin als Höhepunkt der altdeutschen Malerei betrachten, wie die Boisserées es nahelegen, aber er büßt unausgesprochen vieles von der Son-

⁴² Siehe Boisserée, Sulpiz, Brief an F. Schlegel v. 13. Feb. 1811, in: S. Boisserée I 1862/70, S. 96-105.

⁴³ Siehe U. Heckmann 2003, S. 81-99.

⁴⁴ Siehe Schulte-Nordholt, H(enk), Sulpiz Boisserée en zijn Betekenis voor de Ontwikkeling der Kunstgeschiedenis als historische Wetenschap, in: Liber amicorum. Weerklang op het Werk van Jan Romein, Amsterdam-Anvers 1953, S. 176-189.

derstellung ein, welche ihm die frühromantische Kunsttheorie zugemessen hatte.

Der originellste Beitrag der Boisseréeschen Kunstgeschichte betrifft die Stilstufe vor Jan van Eyck, die sich nach Auffassung der Sammler bis zu Stefan Lochner einschließlich erstreckt, der ja tatsächlich in etwa gleichzeitig mit den Brüdern van Eyck tätig war. Zu dieser Epoche zählten sie die Meisterwerke der Internationalen Gotik in ihrem Gemäldebestand. Sie stehen nach Meinung der Boisserées in einer von der griechisch-byzantinischen Kunst herführenden Tradition, die gerade in Köln in einer spezifischen, später für den ganzen deutschen Sprachraum verbindlich gewordenen Ausprägung vorliegt.⁴⁵ In diesem Zusammenhang wird erkennbar, daß man, um den Boisserées gerecht zu werden, diese Anschauungen über ihren Gebrauchswert für Datierungen und Zuschreibung hinaus als eigenständige Geschichtskonzeption des 19. Jahrhunderts bewerten muß, was Heckmann in wesentlichen Ansätzen geleistet hat.⁴⁶

Grundlage seiner kunstgeschichtlichen Anschauungen ist die Zuschreibung so gut wie jedes Bildes auf den Namen eines Meisters, der indirekt auch in der Zuschreibung von zahlreichen Werken an seine (postulierte) Schulfolge oder an seinen (ebenso postulierten) Umkreis verbindlich bleibt. Über die Tauglichkeit der Zuschreibungen zu diskutieren, welche die Boisserées als wahre Pioniere der Stilkritik vorgenommen haben, ist ein wenig zielführendes Unterfangen. Es wäre dagegen einer eigenen Untersuchung wert, wo die Boisserées die von ihnen verwandten Künstlernamen finden konnten, erfunden haben sie keine. Zweifellos lagen auf diesem Gebiet ausgebreitete historisch-antiquarische, bereits lexikalisch vermittelte Forschungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (Descamps, Meusel, Füßli, Fiorillo) vor. Sulpiz versuchte selbst, allerdings recht unsystematisch, durch archivalische und literarische Recherchen vergessene Meisternamen wiederzuentdecken und auf seine Gemälde zu beziehen.

⁴⁵ Siehe dazu: U. Heckmann 2003, bes. S. 83-87

⁴⁶ Siehe dazu: U. Heckmann 2003, S. 81-99.

Ein größeres Verdienst der Sammler besteht darin, Künstler, die bereits vor ihnen namentlich bekannt waren, aus der Grauzone bloßen Buchwissens befreit und einem größeren Kunstpublikum bekannt gemacht zu haben, beispielsweise Hans Memling, über den Sulpiz einen biographischen Aufsatz für das Kunstblatt verfaßte.⁴⁷ Diese Popularisierung hat auch die Aufmerksamkeit von Kunsthistorikern wie Johann David Passavant (1787-1861) und Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) verstärkt auf einzelne Künstler gelenkt.

⁴⁷ Boisserée, Sulpiz (= S. B.), Ist der vortreffliche Maler Hans Memling in Konstanz geboren?, in: Kunst-Blatt, Nr. 11 v. 5. Feb. 1821, S. 41ff.

V. 2.

Graf Joseph von Rechberg und Rothenlöwen

(4. März 1769 Donzdorf – München 27. März 1833)

Die Kabinettbilder „eines kunstdilettantischen Originals“

In Sulpiz Boisserées Tagebuch finden wir anlässlich seines Aufenthalts in München die wenig freundliche Charakterisierung eines ansässigen Sammlers: „Widerwärtiger Anblick eines kunstdilettantischen Originals ein alter edler Mann, der sich mit unzulänglicher Kennerschaft die Langeweile vertreibt und sich mit altem Kunst-Trödel umgibt!“¹

Gemeint ist der bayerische Generalleutnant Graf Joseph Maria von Rechberg und Rothenlöwen, Katholik aus schwäbischem Uradel.² Er wurde am 4. März 1769 im württembergischen Donzdorf (Kreis Göppingen) geboren und starb unverheiratet am 27. März 1833 in München.³

Seine Bekanntschaft mit den Brüdern Boisserée und ihrem Freund Johann Baptist Bertram (1776-1841) ging auf das Jahr 1814 zurück, als er,

¹ Boisserée, Sulpiz, Tagebuch v. 15. Nov. 1827, in: S. B., Tagebücher, Bd. 2: 1823-1834, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1981, S. 228f. – Rechberg ist als Sammler erwähnt bei: Calov, Gudrun, Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, zugleich Diss. phil. Köln 1968, in: Sonderbd. Museumskunde 3. F. 10 = 38, 1969, Heft 1-3, S. 93.

² Bei den Recherchen zur Biographie des Sammlers war S. E. Albert G. Graf von Rechberg und Rothenlöwen behilflich. Zur Familiengeschichte siehe: Klemmer, Lieselotte, Aloys von Rechberg als Bayerischer Politiker (1766-1849), zugleich Diss. phil. München 1975 (Miscellanea Bavarica Monacensia, Dissertationen zur Bayerischen Landes- und Münchner Stadtgeschichte, Bd. 60, hrsg. v. Karl Bosl/Michael Schattenhofer, Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, Heft 80), München 1975, S. 8-18.

³ Name und Lebensdaten nach verschiedenen Unterlagen in Josephs von Rechberg Personalakte, z. B. Taufzeugnis des Donzdorfer Pfarrers Joseph Alois Rink v. 13. Juli 1810 (Bayerisches Hauptstaatsarchiv/Abt. IV: Kriegsarchiv, OP 81362).

„aus seinem Hauptquartier von Übrerrhein“ kommend, am 29. Mai in Heidelberg bei ihnen einkehrte.⁴ Der General besaß, wie Sulpiz Boisserée (1783-1854) festhielt, damals „selbst eine Sammlung altdeutscher Bilder“, die nach eigener Angabe „wohl 80 Stück“ umfaßte.⁵

Sein biographischer Hintergrund erregte Sulpiz Boisserées Interesse: „Rechberg ist in spanischen Häfen, in Sicilien und Malta gewesen, er ist Malteser-Herr.“⁶ 1782 trat Rechberg als Unterleutnant der Infanterie in die kurpfalz-bayerische Armee ein.⁷ Er erhielt sogleich einen dreijährigen Urlaub, um sich dem Malteser-Orden zur Verfügung stellen zu können, zunächst als Edelknabe des Malteser-Großmeisters auf Malta. Zum Malteser-Ritter geschlagen nahm er bereits mit fünfzehn Jahren am Seekrieg gegen das von Türken beherrschte Algier teil. Nach seiner Rückkehr empfahl er sich dem pfalz-bayerischen Kurfürst Carl Theodor (1724-1799) mit einem detaillierten Kriegstagebuch.⁸ Rechberg wurde 1813 zum Generalleutnant, 1815 zum Generalkommandanten in Würzburg und 1823 zum General befördert.

Gerade in der Entstehungszeit seiner Sammlung verlief seine militärische Laufbahn sehr bewegt. In den Jahren 1800, 1805, 1806, 1807, 1809 und

⁴ Boisserée, Sulpiz, Tagebuch zum 29. Mai 1814, in: S. B., Tagebücher, Bd. 1: 1808-1823, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1978, S. 145.

⁵ Ebd.

⁶ S. Boisserée, Tagebuch v. 28. Mai 1815, in: S. Boisserée 1978, S. 170. Siehe zur Biographie des Sammlers: Freller, Thomas, Korsarenjäger, General und Gesandter – Joseph Maria von Rechberg und Rothenlöwen. Stationen einer Karriere am Übergang vom Ancien Régime zum Nationalstaat, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 99, 2006, S. 165-183.

⁷ Verschiedene Unterlagen zur militärischen Laufbahn in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv/Abt. IV: Kriegsarchiv, OP 81362: Personalakte Graf Joseph von Rechberg (von T. Freller 2006 nicht ausgewertet); die wichtigsten Daten nennt: Schärfl, Walter, Die Zusammensetzung der bayerischen Beamtenschaft von 1806 bis 1918 (Münchener Historische Studien, Abt. Bayerische Geschichte, hrsg. v. Max Spindler, Bd. 1), München 1955, S. 264f. Siehe zur Person auch: Schrettinger (Baptist), Der Königlich Bayerische Militär-Max-Joseph-Orden und seine Mitglieder, München 1882, S. 674-684.

⁸ Rechberg, Joseph Maria von, Seekriegszug gegen Algier, Tagebuch aus dem Französischen übersetzt u. mit einem Anhang hrsg. v. Emil Gemeinder, Schwäbisch Gmünd 1971 (von S. E. Albert G. Graf von Rechberg und Rothenlöwen freundlicherweise übersandt). Das Original befindet sich im Gräflich Rechbergschen Archiv Donzdorf. Porträt des Sammlers in Ölmalerei im Besitz der Familie von Rechberg siehe S. 39, Abb. links, ohne Angabe des Künstlers.

1813/14 nahm er in wechselnden politischen Konstellationen an Feldzügen gegen Österreich, Preußen, Rußland und Frankreich teil. So führte er aus dem napoleonischen Rußlandfeldzug Anfang 1813 die Reste der mit Frankreich verbündeten bayerischen Truppen in die Heimat zurück, um nach dem Übertritt Bayerns in die Allianz gegen Napoleon bis zu dessen endgültiger Niederwerfung zu kämpfen, zuletzt als Kommandeur einer Division.

Als Rechberg 1815 erneut bei den Boisserées und ihrem Freund Bertram einkehrte, wurde ihm die nicht allen Sammlungsbesuchern gewährte Ehre zuteil, auch vor den im Besitz der Boisserée befindlichen Kölner Domriß geführt zu werden.⁹ In einem an Goethe gerichteten Brief aus dem Jahr 1815 bezeichnet Sulpiz Boisserée den Grafen sogar als Freund.¹⁰

Dies ist die Kehrseite der späteren Mißgunst, die Boisserée nicht selten anderen potenten Sammlern entgegenbrachte. Wie sehr ihm der General einmal imponiert hatte, wird in der verhältnismäßigen Häufigkeit und Ausführlichkeit der ihn betreffenden Einträge im Tagebuch deutlich. Beide haben sich 1814 und 1815 wiederholt in Heidelberg zu eingehendem Meinungsaustausch getroffen. Ihre Gespräche erstreckten sich auf historische, politische, kunstgeschichtliche und ästhetische Themen. Was Rechberg ihm mitteilte, hat Boisserée in mitunter seitenlangen Aufzeichnungen festgehalten, die auch in ihrer Subjektivität gewisse Rückschlüsse auf Bildung und Neigungen des Grafen erlauben.

Diese Gesprächsnotizen dokumentieren ein lebhaftes, vom Tagebuchschreiber selbstgefällig registriertes Interesse des Grafen an den kunstgeschichtlichen Meinungen der Boisserées: „Rechberg konnte gar nicht davon; die Geschichte der Kunst, ihr Gang, das Verhältnis zu d. Ital., die Bestim-

⁹ S. Boisserée, Tagebuch v. 28. Mai 1815, in: S. Boisserée 1978, S. 170.

¹⁰ Boisserée, Sulpiz, Brief an J. W. Goethe v. 11. Nov. 1815, abgedruckt in: S. B., Briefwechsel/Tagebücher, Bd. 2, unveränd. Faksimiledruck der v. Mathilde Boisserée besorgten Erstausgabe Stuttgart v. 1862, einzeln u. d. T.: Briefwechsel mit Goethe, mit Nachwort u. Personenregister neu hrsg. v. Heinrich Klotz (Deutsche Neudrucke, Reihe: Texte des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Walther Killy), Göttingen 1970, bes. S. 76f.

mung der Schulen beschäftigte ihn ganz gewaltig, er kam noch nachmittags wieder und versprach mehr Bilder zu schicken, um unsere Meinung zu hören [...]“¹¹

Es lag nahe, daß sich die Gespräche der Sammler denn auch oft um die „Bestimmung der Schulen“ drehten: „R. findet Nürnbergisches in der Zeichnung von der Versuchung Christi, aber auch wieder Niederländisches und Erinnerung an Lucas van Leyden, an dem Gegenstück der Weisen und Törichten Jungfrauen.“¹² In Heidelberg gab Rechberg an, Bilder von „Martin Schön ganz authentische, Hans Schäufelein usw.“ zu haben, nach Sulpiz Boisserée hielt er „dies. Letzt. Und Hans von Culmbach für die größten oberdeutschen Maler, größer als Dürer [...]“¹³ Mit diesen Namen ist bereits angedeutet, daß Rechbergs Sammlerinteresse vor allem der oberdeutschen Malerei der Spätgotik galt und dabei nicht zuletzt den schwäbischen Meistern kam das Gespräch auf die mittelalterlichen Zustände Schwabens, konnte der Graf sich erwärmen; „seine alte Verfassung, Abteien Reichs-Städte Edelleute usw.“ schienen ihm ein „Glücklicher Zustand“ gewesen zu sein.¹⁴

Mit der Überreichung einer Instruktion über Detailfragen der Gemälde-restaurierung („Note über die Wachs- und Ei-Malerei“) konnte sich Rechberg seinen Gastgeber sogar nützlich erweisen.¹⁵ Seine Kunstgespräche mit Boisserée dehnten sich mitunter sogar auf die Architekturgeschichte aus: „Nachmittag Besuch und Spaziergang mit ihm – über den Einfluß der Sarazenen und andererseits der Gräber und Catacomben auf die gotische Baukunst. Steinmetzen.“¹⁶ Offenbar hatte Boisserée in dem Grafen einen dankbaren Zuhörer gefunden, dem er seine eigenen Auffassungen zusammenhängend entwickeln konnte.

¹¹ S. Boisserée, Tagebuch zum 29. Mai 1814, in: S. Boisserée 1978, S. 145f.

¹² S. Boisserée, Tagebuch v. 7. Juni 1815, in: S. Boisserée 1978, S. 181.

¹³ S. Boisserée, Tagebuch v. 28. Mai 1815, in: S. Boisserée 1978, S. 169f.

¹⁴ S. Boisserée, Tagebuch v. 14. Juni 1815, in: S. Boisserée 1978, S. 195f.

¹⁵ S. Boisserée, Tagebuch v. 16. Juni 1815, in: S. Boisserée 1978, S. 197 (der Verf. kann diese Schrift nicht nachweisen).

¹⁶ S. Boisserée, Tagebuch v. 28. Mai 1815, in: S. Boisserée 1978, S. 169f.

Erwerb und Verkauf der Sammlung

Es war Boisserée, der in seinem Brief vom 11. November 1815 Goethe mitteilte, die Sammlung des → Fürsten Ludwig zu Oettingen-Wallerstein (1791-1870) habe sich „kürzlich durch die ganze Sammlung unseres Freundes, des Grafen Rechberg, vermehrt“.¹⁷ Im fürstlichen Museum auf Schloß Wallerstein, von dem im nächsten Kapitel ausführlicher die Rede sein wird, wurden die Rechbergschen Bilder unter Angabe ihrer Herkunft zunächst in ein sogenanntes Grundbuch und später in einen Bestandskatalog eingetragen.¹⁸ Zum altdeutschen und altniederländischen Gemäldebestand der Sammlung Rechberg sind dies die beiden ausführlichsten und zuverlässigsten Quellen.

In seinem Brief vom 15. März 1815, dem ein förmliches Kaufangebot vorausgegangen sein muß, hatte Rechberg den Fürsten um eine die Erwerbung seiner Sammlung betreffende Erklärung gebeten und hinzugefügt: „Mein Wunsch wäre, daß sie beysammen in Ihren Händen blieb. Sie werden erkennen daß eine so zahlreiche acquisition nicht wohlfeiler seyn kann. Eine Schätzung, die ich zu Händen habe, geht über 20.000 fl. [...]“ (der von Rechberg geforderte Preis wird also darunter gelegen haben).¹⁹ An Goethe schrieb Sulpiz Boisserée, Rechberg habe dem Fürsten seine Sammlung nur

¹⁷ Boisserée, Sulpiz, Brief an J. W. Goethe v. 11. Nov. 1815, in: S. Boisserée II 1970, S. 77.

¹⁸ Fürstlich Oettingen-Wallersteinisches Archiv Schloß Harburg (im folgenden abgekürzt FÖWAH), MA I. 2 D 102: (Kohler, Johann Kaspar, Franz Xaver Schmidt) Grundbuch der Hochfürstlich Oettingen-Wallersteinischen Gallerie altdeutscher Gemählde, Teil 1 (weitere Teile nicht vorhanden), 1817 u. 1818 (Kopie in München, Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen [im folgenden abgekürzt BStGS]/Registatur); Kat. Fürstliches Museum Wallerstein: Katalog der Galerie zu Wallerstein, (Wallerstein) 1827 (lithographisch vervielfältigt), Verf. sah in München, Archiv der BStGS/Registatur, Fotokopie eines Handexemplars mit zeitgenössischen hs. Notizen ein.

¹⁹ FÖWAH, MA I. 2. D 56: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 15. März 1815.

unter der Bedingung verkauft, daß sie dem Fideikommiß des Hauses Oettingen-Wallerstein angegliedert und jedes einzelne Bild mit seinem Namen versehen werde.²⁰

Bei den meisten Bildern ist im fürstlichen Grundbuch angegeben, daß sie 1815 mit der sogenannten größeren Rechbergschen Sammlung erworben wurden. Zeitpunkt und Bedingungen dieses Handels lassen sich nicht genauer bestimmen. Dem Verkauf von 1815 folgten kleinere Nachschübe. In einer Anweisung vom 26. April 1817 schreibt der Wallensteiner Museumsintendant Johann Kaspar Kohler (gest. 1844), der Fürst habe vom „Grafen Jos. von Rechberg noch 28 sogenannte Anbergungsbilder gekauft, von denen der erste Transport im Monat August des vor. Jahres, der letzte erst vor einigen Wochen angekommen ist.“²¹ Mit der „größeren Sammlung“ ist also der größere Teil derselben Sammlung gemeint und nicht etwa die größere von zwei Sammlungen verschiedener Angehöriger der Familie von Rechberg.²² Zu einem späteren Zeitpunkt des Jahres 1817 erwarb der Fürst nochmals fünfunddreißig Gemälde.²³ Insgesamt hat Rechberg an die 170 altdeutsche und altniederländische Tafelgemälde nach Wallenstein verkauft, mithin einen beträchtlichen Teil des fürstlichen Gemäldebestandes, der 1828 in den Besitz der bayerischen Krone übergang (dazu mehr in Kap. V. 3.).

²⁰ Boisserée, Sulpiz, Brief an Johann Wolfgang Goethe v. 11. Nov. 1815, in: S. Boisserée II 1970, S. 77.

²¹ FÖWAH, MA I. 2. D 53: Kohler, Johann Kaspar, Dienstanweisung an die Galerie Wallenstein v. 26. April 1817. Die Zahl der Anbergungsbilder wird in anderen Quellen mit 27 angegeben. Für diese Bildergruppe forderte Rechberg zweihundert Louisd'or, den Selbstkostenpreis gab er mit 243 Louisd'or an (siehe FÖWAH, Ma I. 2. D 53, fol. 45v: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 5. Juli 1816).

²² Seine Brüder Carl (1775-1847) und Anton (1776-1837) legten ebenfalls Sammlungen an, die nach ihrem Tode versteigert wurden. Nach N. N., Bilderpreise aus Großväterzeiten, in: Antiquitäten-Zeitung 30, 1922, S. 154f., befanden sich in Graf Antons Slg. auch Altdeutsche.

²³ Diese Bilder erscheinen noch einmal gesondert im „Verzeichniß über die gräflich von Rechbergsche Gemälde-Galerie v. 13. Nov. 1817“ bzw. „Verzeichnis über die von S. E. dem Herrn Gnerallieutenant Grafen von Rechberg beim Herrn Peter Gross Künstler in München in Verwahrung [unleserlich]ten Gemälde. 13.11.1817“ (FÖWAH, MA I. 2. D 85a; eine zeitgenössische Abschrift liegt in München, Archiv der BStGS/Registatur, ad Fach XI, lit. W., Nr. 1)

Es macht etwas stutzig, daß der Verkauf einer Gemäldesammlung an den selben Käufer stückweise und in so kurzen Abständen erfolgte. Näheren Aufschluß über Rechbergs eigene Sammelweise geben die im Oettingen-Wallersteinischen Archiv erhaltenen vierzehn Briefe des Sammlers an Fürst Ludwig.²⁴ Bereits der älteste Brief dieses Konvoluts vom 25. Dezember 1814 setzt eine persönliche Bekanntschaft voraus, die sich am Münchner Hof ergeben haben mag.²⁵ Vertraulich kann man den Ton, den der General in diesen Briefen anspricht, allerdings nicht nennen. Persönliches bleibt in der Korrespondenz ausgespart. Rechberg beschränkt sich vielmehr weitestgehend darauf, von Gemäldeangelegenheiten, von Kauf und Verkauf, zu schreiben, er tut dies in einer stilistisch etwas unbeholfenen, aber direkten Weise.

Leider liegt nur ein einziges, an Rechberg gerichtetes Schreiben des Fürsten vor, so daß wir den erhaltenen Briefwechsel der Sammler nicht mehr als Interaktion nachvollziehen können.²⁶ Rechberg moniert immer wieder das Ausbleiben von Antworten. Überhaupt dürfte er in dieser Korrespondenz die treibende Kraft gewesen sein. Das hatte freilich einen handfesten Grund darin, daß Rechberg auf diesem Weg seinen Bilderhandel mit dem Fürsten einfädelt.

In seinem Brief vom 5. Juli 1816, mit dem er die Anbergungsbilder zum Kauf anbot, hatte er noch ausdrücklich erklärt, er habe „allen Einkauf von Bildern ganz aufgegeben, und werde auch nichts mehr hierin thun. Daher sind mir jene teutsche Bilder die ich voriges Jahr aus Frankreich und vom Rhein mitbrachte äusserst lästig.“²⁷ Die Anbergungsbilder sind anscheinend erst nach der Veräußerung der „größeren Sammlung“ angeschafft worden. Auch später hat der Sammler weiterhin Bilder erworben und verkauft. Seine

²⁴ FÖWAH, MA I.2. D 52, 53, 56 u. 85.

²⁵ FÖWAH, MA I. 2. D 52: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 25. Dez. 1814.

²⁶ FÖWAH, MA I. 2. D 53: Oettingen-Wallerstein, Ludwig zu, Brief an J. von Rechberg v. 24. Sept. 1815 (zweifache Ausfertigung).

²⁷ FÖWAH, MA I. 2. D 53: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 5. Juli 1816, fol. 45r.

Umtrieblichkeit in Kunstgeschäften kommt in seinen Briefen immer wieder zum Ausdruck. 1828 wies das „Kunstkabinett“, wie Rechberg seine Gemäldesammlung einmal nennt, (wieder oder immer noch) acht Altdeutsche auf, von denen er eine Darstellung aus dem Leben der hl. Ursula im Schiff gegen die Werkstattkopie einer Rembrandtskizze aus dem Besitz des Fürsten zu tauschen wünschte.²⁸ Rembrandts Erwähnung ist ein beiläufiger Hinweis, daß sich Rechberg nicht oder nicht länger auf die spätgotische Tafelmalerei zu spezialisieren gedachte.

Sulpiz Boisserée hält in seinem Tagebuch ein mündliches Eingeständnis des Sammlers fest: „Rechberg: teuerste Bilder die schlechtesten, wenn er zu Hause gesessen, habe er oft aus Ungeduld gekauft, um wieder etwas Neues zu haben.“²⁹ Daß er seine Bilder in kurzen Zeitabständen immer wieder veräußerte, ist für einen Sammler seiner Zeit allerdings weniger erstaunlich als die Tatsache, daß er seine Bilder ab einem gewissen Zeitpunkt offenbar nur an Fürst Ludwig abgegeben hat. Die Anbergungsbilder schickte er von sich aus zur Ansicht nach Wallerstein.³⁰ So ist er mehrmals auch mit einzelnen Bildern verfahren. Man könnte geradezu den Eindruck gewinnen, als habe sich Rechberg als Bilderlieferant andienen wollen. Darin scheint er selbst ein heikles Moment gespürt zu haben, weil er wie beiläufig die Bemerkung einfließen läßt: „Ueberhaupt kaufe ich keine Bilder als mit dem Vorsatz, sie zu behalten, wenn sie Ihnen nicht gefallen, da ich schon weiß wo ich sie hingeben kann.“³¹

Direkt bezieht sich dieser Satz auf die Zusendung von zwölf Bildern, „die mir aus Würzburg zukommen, und die ich, der ich dieß Jahr schon doppelt so viel Geld ausgegeben als ich bestimmte, für mich zu theuer finde, wenn schon 4-5 Stücke dabey sind, die meiner und jeder ausgesuchten

²⁸ FÖWAH, MA I. 2. D 85: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 23. Nov. 1818, fol. 6v.

²⁹ Boisserée, Sulpiz, Tagebuch v. 16. Juni 1815, in: S. Boisserée 1978, S. 199.

³⁰ FÖWAH, MA I. 2. D 53: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 29. Nov. 1817.

³¹ FÖWAH, MA I. 2. D 53: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 6. Aug. 1815, fol. 5v.

Sammlung würdig wären.³² Für diese Bilder wurden sechzig Louisdör verlangt. Die in diesen Zeilen anklingende finanzielle Verlegenheit drückt der Graf in einem anderen Brief noch etwas drastischer aus, wenn er seinen Briefpartner beschwört, ihm gegenüber Zahlungsfristen einzuhalten: „[...] ich sehe aus meiner Münchner Korrespondenz daß Lerchenfeld meinen Gläubigern nicht richtig zahlt. Diß macht mir unsäglichen Schaden; ich müßte deshalb neue Gelder aufnehmen.“³³ Seine finanziellen Probleme dürften letztlich die fortgesetzte Veräußerung der Bilder erzwungen haben, aus dem gleichen Grund sollte sich auch der Fürst später von Gemälden trennen müssen.

Als Fürst Ludwig 1821 seine Sammlung dem Fideikommiß seiner Familie einverleibte, war seinen Geschäften mit dem Grafen der Boden entzogen. Rechberg hielt sich seit 1816 als außerordentlicher Gesandte und bevollmächtigter Minister Bayerns am preußischen Hof in Berlin auf.³⁴ Der Sammler, der nach seinem Ausscheiden aus dem Staatsdienst im Jahr 1825 nach Bayern zurückkehrte, konnte das Bilderkaufen nicht lassen.³⁵ Er soll bei seinem Tod 980 Gemälde hinterlassen haben.³⁶ Dieser Bestand, in dem sich noch über zwei Dutzend spätgotische Tafelbilder befanden, wurde von Brüdern des Grafen 1834 zur Versteigerung angeboten.³⁷

³² FÖWAH, MA I. 2. D 52: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 25. Dez. 1814.

³³ FÖWAH, MA I. 2. D 53: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 5. Juli 1816, fol. 44v./45r.

³⁴ Siehe W. Schärli 1955, S. 265.

³⁵ Siehe T. Frellner 2006, S. 183.

³⁶ Dillis, Georg von, Brief an König Ludwig I. v. 28. Juli 1833, abgedruckt in: Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, hrsg. u. bearb. v. Richard Messerer (Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte, hrsg. v. der Kommission für bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 65), München 1966, S. 706, Nr. 630.

³⁷ Verst.-kat. München 1834: Verzeichnis der vorzüglichen Gemaelde, welche die hinterlassene Sammlung S[eine]r Excellenz des verstorbenen Herrn Generals der Infanterie Joseph Grafen von Rechberg und Rothenlöwen enthält, aus dem Gesamt-Verzeichnisse gezogen, bes. S. 25-29 (Handex. im Gräflich Rechbergschen Archiv Donzdorf, als Kopie eingesehen, die ich der Freundlichkeit S. E. Albert G. Graf von Rechberg und Rothenlöwen verdanke).

Vor der Münchner Auktion hatte Georg von Dillis (1759-1841) diesen Rechbergschen Kunstnachlaß im Auftrag König Ludwigs I. (1786-1868) zu begutachten. Sein Gesamturteil fiel sehr abschätzig aus. Neben der geringen Qualität und dem schlechten Erhaltungszustand der meisten Bilder bemängelte Dillis die Unzuverlässigkeit der vorgenommenen Zuschreibungen. Davon nahm er drei Gemälde aus, die seiner Meinung nach zu Recht als Werke Albrecht Altdorfers, Hans Burgkmairs d. Ä. und Michael Ostendorfers („M. Oßinger“) ausgegeben wurden.³⁸ Der König ordnete an, die beiden Bilder von Burgmair d. Ä. und Ostendorfer, die sich von Dillis als sinnvolle Ergänzung des Münchner Galeriebestandes vorstellen konnte, „um Billiges“ zu ersteigern.³⁹ Ob sie wirklich angeschafft wurden, ist allerdings nicht nachweisbar.⁴⁰

Bei der Leidenschaft des bayerischen Königs für alte Bilder stellt sich die Frage, ob denn die Rechbergsche Sammlung nicht bereits früher in sein Blickfeld geraten sei. 1815 berichtete der Graf von einem Gespräch mit dem Kronprinzen, der von dem Verkauf der Bilder an den Fürsten unterrichtet gewesen sei, von der Sammlung aber „keine große Idee“ hatte.⁴¹ Der Kronprinz habe ihm später vorgeworfen, daß Rechberg ihm die Bilder „nicht definitiv angeboten habe“, und ihm mitgeteilt, daß er nun beabsichtige, dem Fürsten 30.000 Gulden für die ihm vom General überlassenen Bilder zu bieten.⁴² Dem Fürsten bliebe also die Möglichkeit eines Weiterverkaufes der Rechbergschen Sammlung, falls er die Anschaffung inzwischen bereute.

³⁸ Dillis, Georg von, Briefe an Ludwig I. v. 28. Juli 1833 u. 7. Aug. 1833, in: R. Messerer 1966, S. 707f., Nr. 630f. mit Zitat; vgl. zu den Bildern: Verst.-kat. München 1834, S. 28, Nr. 486f.

³⁹ Ludwig I. von Bayern, Brief an G. v. Dillis v. 9. Aug. 1833, in: R. Messerer 1966, S. 708, Nr. 632 mit Zitat.

⁴⁰ Freundliche Mitteilung von Frau Dr. Gisela Goldberg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, mit Schreiben v. 17. Jan. 1996: Die Bilder erscheinen weder im Zugangsinv. v. 1822-1856 noch im Verz. der Schleißheimer Versteigerung v. 1851. – Laut Eintrag im Verst.-kat. München 1834, S. 28, Nr. 486f., sind beide Bilder für zusammen hundert Gulden versteigert worden. An wen sie gingen, ist nicht vermerkt.

⁴¹ FÖWAH, MA I. 2. D 53: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 6. Aug. 1815.

⁴² Ebd.

Auch das Berliner Museum nutzte die Versteigerung der Rechbergschen Bilder, wobei es sich von Carl Waagen (1800-1873) vertreten ließ, der sich für seinen Bruder Gustav Friedrich (1794-1868) als Berliner 'Kunstagent' in Süddeutschland umschaute. Während der Vorbesichtigung, die im Münchener Haus des Grafen stattfand, hatte er sich neben einem Selbstbildnis von Franz Mieris auch ein Porträt Friedrich von Zollerns reservieren lassen, dessen Katalogzuschreibung an Dürer er offenbar nicht bezweifelte.⁴³ Die Berliner Museumsleitung war mit seiner Auswahl einverstanden, aber nicht in der Lage, die geforderte Summe aus ihrem Etat zu bestreiten. Deshalb wandte sich Graf Karl Friedrich von Brühl (1772-1837) als Intendant der Berliner Museen in dieser Angelegenheit an den preußischen Kronprinzen. Er führte an, daß weder Dürer noch Franz Mieris in der Galerie vertreten seien, und die für diese Werke verlangten Preise von 300 und 180 Gulden mäßig seien. Auf seine Bitte hin übernahm Friedrich Wilhelm (IV.) diese Summen.⁴⁴

Einzugsgebiet der Sammlung

Das bereits erwähnte Grundbuch überliefert für Rechbergs Sammlung auch Provenienzen. Das geschieht leider nur selten und unregelmäßig, denn offenbar bestand auf Schloß Wallerstein kein durchgängiges Interesse an den älteren Provenienzen der angekauften Bilder. In dieser Hinsicht wird das Grundbuch ergänzt durch eine gesonderte Auflistung von zwanzig Bildern

⁴³ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/GG 35, Mappe Nr. 4: Waagen, Carl, Brief an G. F. Waagen v. 31. März 1834.

⁴⁴ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/GG 72, Nr. 57f./1834: Brühl, Carl Friedrich von, Brief an Ritter (Friedrich Adolf) von Willisen, Adjutant des preußischen Kronprinzen, v. 24. März 1834; Willisen (Friedrich Adolf von), Brief an C. F. von Brühl v. 26. März 1834, in: Acta [der Artistischen Commission] betr[effend] die Erwerbung von Gemälden in Deutschland und den Niederlanden, Bd. 1: Ende 1831-Juli 1834. – Laut freundlicher Auskunft v. Herrn Dr. Rainer Michaelis, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz/Gemäldegalerie, Berlin, mit Schreiben v. 20. Jan. 1997, läßt sich der 'Dürer' nicht in den Berliner Galerieinventaren nachweisen, er war zumindest mit Sicherheit nie ausgestellt.

aus Rechbergs Besitz, in der sich mehrere Provenienzzangaben finden, die nicht in die fürstlichen Inventare übertragen worden sind.⁴⁵

Ein Überblick über seine Sammlung, auf deren Bilderauswahl im Zusammenhang mit dem Gemäldebestand des Fürsten Ludwig zu Oettingen-Wallerstein eingegangen (in Kapitel V. 3.) wird, läßt von vorne herein vermuten, daß Rechberg die meisten seiner Anschaffungen im schwäbischen Raum tätigte, mutmaßlich öfter in seinen bayerischen als in seinen württembergischen Landesteilen.

Bernhard Strigels 'Maria mit Kind', die zum Devotionsdiptychon des Memminger Patriziers Hans Funk (1465-1513) gehört, wurde aus Schwäbisch Gmünd erworben.⁴⁶ Aus der alten Reichsstadt in der Nähe von Donzdorf, Rechbergs Geburtsort, wurden dem Sammler noch weitere Tafelbilder geliefert.⁴⁷ In einiger Entfernung zu Rechbergs Heimat liegt etwa die ehemalige Reichskarthause Buxheim bei Memmingen im Allgäu.⁴⁸ Das Einzugsgebiet der gräflichen Sammlung erstreckte sich bis nach Altbayern: Die ehemalige Benediktinerabtei St. Benedikt in Benediktbeuren und der Pilgerort Altötting sind ebenfalls als Provenienzen genannt.⁴⁹

Wie Rechberg seinen Bildererwerb organisiert hat, geht aus diesen Angaben nicht hervor. Die im Grundbuch als Provenienz für seine Bilder genannten Orte wird der so oft in Kriegshandlungen verstrickte General nicht alle selbst aufgesucht haben. Allerdings boten auch die Feldzüge gegen Napoleon zwischen 1813 und 1815 manche Gelegenheit zum Bilderkauf im

⁴⁵ FÖWAH, MA I. 2. D 53, fol. 2: Undat. Liste mit zwanzig Gemälden der Slg. Rechberg (Abschrift in München, Archiv der BSTGS/Registatur, ad Fach XI, lit. W., Nr. 1). Etliche dieser Bilder sind außerdem im Verz. Rechberg v. 13. Nov. 1817 aufgeführt.

⁴⁶ Siehe Kat. Wallerstein 1827, Nr. 132, bzw. Grundbuch Oettingen-Wallerstein 1817/18, § 238.

⁴⁷ Siehe Kat. Wallerstein 1827, Nr. 100-104 u. Nr. 269, bzw. Grundbuch Oettingen-Wallerstein 1817/1818, § 125f., § 228 u. 259ff.

⁴⁸ Siehe Kat. Wallerstein 1827, Nr. 123f., bzw. Grundbuch Oettingen-Wallerstein 1817/1818, § 239f.

⁴⁹ FÖWAH, MA I. 2. D 53, fol. : Undat. Liste mit zwanzig Gemälden der Slg. Rechberg, Nr. 3f., 10 u. 13f. (Bilder nicht zu identifizieren).

Rhein-Main-Gebiet, etwa in Aschaffenburg, Mainz und Heidelberg.⁵⁰ Sogar in Paris hat sich Rechberg umgesehen und beispielsweise einen kleinen Flügelaltar als vermeintlichen Memling erstanden.⁵¹ Am 6. August 1815 schreibt er aus Paris, daß er sich eine Woche nach Alterthümern umgeschaut, aber wenig von Wert gefunden habe. „Gute Sachen findet man selten außer den Sammlungen.“⁵² Erwerbungen aus Paris und aus den Rheinlanden waren wie gesagt die achtundzwanzig Anbergungsbilder.

Der Kunsthandel muß beim Aufbau seiner Sammlung eine große Rolle gespielt haben. Auch darüber wissen wir nur wenig. Ein gewisser Bertolini verkaufte ihm 1811 ein Mädchenporträt als angeblichen Lucas von Leyden.⁵³ Dies ist übrigens das früheste in den fürstlichen Inventaren im Zusammenhang mit der Sammlung Rechberg genannte Datum. Geschäftliche Beziehungen gab es zu einem Kunsthändler Birmann in Basel, der mit dem Künstler Peter Birmann (1758-1844) identisch gewesen sein dürfte.⁵⁴ Nicolaus Müller (1770-1851), der Konservator der Mainzer Stadtgalerie, ist mehrfach als Bilderlieferant für Rechberg genannt.⁵⁵ „Nachmittag Graf Rechberg“, notiert Boisserée am 7. Juni 1815 in sein Tagebuch, „hat Brief v. Maler Müller zu Mainz über eine Menge Bilder die er für ihn gekauft und an uns geschickt.“⁵⁶ In Bezug auf diesen Müller teilte Rechberg seinem Briefpartner in Wallerstein mit: „Letzterer schickte mir 2 Kisten nach Heidelberg um sehr starke Preise [...] die ich auch gleich wieder zurückschickte,

⁵⁰ Siehe Kat. Wallerstein 1827, Nr. 274, bzw. Grundbuch Oettingen-Wallerstein 1817/18, § 250.

⁵¹ Siehe Kat. Wallerstein 1827, Nr. 41, bzw. Grundbuch Oettingen-Wallerstein 1817/18, § 30.

⁵² FÖWAH, MA I. 2. D 53: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 6. Aug. 1815, fol. 3r.

⁵³ Siehe Kat. Wallerstein 1827, Nr. 78, bzw. Grundbuch Oettingen-Wallerstein 1817/1818, § 48.

⁵⁴ FÖWAH, MA I. 2. D 56: Birmann (Peter), Brief an J. v. Rechberg v. 28. Feb. 1815.

⁵⁵ Zu den Kunstgeschäften mit Nikolaus Müller siehe: FÖWAH, MA I. 2. D 56: Rechberg, Joseph von, Brief L. zu Oettingen-Wallerstein v. 6. Aug. 1815, fol. 7v; S. Boisserée, Tagebuch v. 7. u. 14. Juni 1815, in: S. Boisserée 1978, S. 181 u. 195; Kat. Wallerstein 1827, Nr. 229, bzw. Grundbuch Oettingen-Wallerstein 1817/18, § 235.

⁵⁶ Boisserée, Sulpiz, Tagebuch v. 7. Juni 1815, in: S. Boisserée 1978, S. 181.

obschon ein sehr gutes Bild (Amberger Kopf) dabei war.“⁵⁷ Albrecht Altdorfers ‘Kalvarienberg’ in Nürnberg („kleine Kreuzigung, die schönste altdeutsche Composition“) kaufte Rechberg für 25 Carolin „in Leipzig von einem Kaufmann Hillig, der nur Italiener haben will und gerne altdeutsche dafür gibt, wenn er sie hat“.⁵⁸

Auch aus den süddeutschen Privatsammlungen Albrechts von Derschau (gest. 1842) in Nürnberg und → Gotthard Martinengo (1764-1857) in Würzburg gelangten Bilder in Rechbergs Besitz.⁵⁹ Die von dem Grafen persönlich eingefädelten Tauschgeschäfte mit den Boisserées sind in der Fachliteratur behandelt, nur wird übersehen, daß er sie im Namen von Fürst Ludwig tätigte, dem er die betreffenden Werke bereits überlassen hatte.⁶⁰ Um ein vermeintliches Werk von ‘Martin Schön’ zu bekommen, der in ihrer Sammlung noch nicht vertreten war, überließen die Boisserées dem Fürsten für einen Bernhard Strigel den linken Flügel von Stefan Lochners Altar aus der Kölner Johanniter-Kommende St. Johannes und Cordula.⁶¹ Auf die von den Boisserées in den Niederlanden aufgestöberte ‘Darbringung’ vom Meister des Marienlebens machte Rechberg den Fürsten eigens aufmerksam („dieß wäre ein Capitalbild für ihre Sammlung“).⁶² Es gelang ihm, sie 1815

⁵⁷ FÖWAH, MA I. 2. D 53, fol. 7v: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 6. Aug. 1815.

⁵⁸ Laut S. Boisserée, Tagebuch v. 16. Juni 1815, in: S. Boisserée 1978, S. 199 mit Zitat; Kat. Wallerstein 1827, Nr. 149, bzw. Grundbuch Oettingen-Wallerstein 1817/18, § 141.

⁵⁹ Zu den Bildern siehe: Kat. Wallerstein 1827, Nr. 105, bzw. Grundbuch Oettingen-Wallerstein 1817/18, § 86 (Slg. Derschau); FÖWAH, MA I. 2. D 53, fol. 2: Undat. Liste der Slg. Rechberg, Nr. 2 (Slg. Martinengo).

⁶⁰ Siehe zum Folgenden: Firmenich-Richartz, Eduard, Die Brüder Boisserée, Bd. 1: Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik (mehr nicht erschienen), Jena 1916, S. 248. Zu den Rechbergschen Bildern in der Slg. Boisserée siehe: Verz. der Slg. Boisserée 1827, Nr. 183f., abgedruckt in: E. Firmenich-Richartz 1916, S. 481f. Die Boisseréeschen Bilder in der Slg. Rechberg sind erwähnt in: Grundbuch Oettingen-Wallerstein 1817/18, § 52 u. 72.

⁶¹ Zu den Bildern siehe: Kat. Wallerstein 1827, Nr. 73; Goldberg, Gisela (unter Mitarbeit v. Nicole Buchmann u. Jochen Roessle), Die Sammlung Boisserée 1827 und 1998 (Konkordanz), in: Kier, Hiltrud, u. Frank Günter Zehnder (Hg.), Lust und Verlust II. Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen 1860-1860, bearb. v. Susanne Blöker, Nicole Buchmann, Gisela Goldberg u. Roland Krischel, Red. Nicole Buchmann, Köln 1998, S. 393, Nr. 185 mit Lit. u. Abb.; S. 400, Nr. 2 mit Lit. u. Abb.

⁶² FÖWAH, MA I. 2. D 53: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 6. Aug. 1815. In diesem Brief wird der Bildertausch unter Hinweis auf die damaligen Zuschreibungen begründet (bes. fol. 3-6). Zum Bild siehe: Kat. 1827, Nr. 73, bzw. Grundbuch Oettingen-Wallerstein 1817/18, § 52; G. Goldberg 1998, S. 400, Nr. 3 mit Lit. u. Abb.

gegen eine 'Sintflut' Carel van Manders einzutauschen, die er für 36 Louisdor in Paris gekauft hatte.⁶³ Sulpiz Boisserée wurde mit dem Bild nicht ganz glücklich, zumal Goethe, der es in Heidelberg sah, „gleich den Mangel an Composition“ tadelte.⁶⁴

Die Hängung der Bilder

Rechberg hat viele Hebel in Bewegung gesetzt, um einen großen altdeutschen Gemäldebestand anzulegen. Kam bisher, wie es die Quellenlage nahelegte, vor allem die organisatorische Seite seiner Tätigkeit als Sammler zum Tragen, gewährt uns nun ein Dokument von seiner eigenen Hand einen unverstellten Blick in die Sammlung. Es handelt sich um eine undatierte Auflistung von 99 Bildern, welche die Bezeichnung „über den 1sten Transport der Gemählde“ trägt.⁶⁵ Dieser Titel und der Umstand, daß dieses Dokument in das Archiv der Fürsten zu Oettingen-Wallerstein gelangte, lassen den Schluß zu, daß wir es mit einem Verzeichnis der „größeren Sammlung“ zu tun haben, das 1815 anlässlich ihres Verkaufs an den Fürsten angelegt worden sein dürfte. Leider lassen sich die einzelnen Bilder anhand dieser Liste nicht sicher identifizieren, weil sie nur die damals vorgenommenen Zuschreibungen enthält, aber keine Angaben zum Sujet der Werke macht. Dafür bietet diese Liste den unschätzbaren Vorteil, daß sie die Künstlernamen in der Reihenfolge nennt, in der Rechberg die betreffenden Bilder bei sich gehängt hatte.

⁶³ G. Goldberg 1998, S. 390, Nr. 166 mit Lit. u. Abb.

⁶⁴ Boisserée, Sulpiz, Tagebuch v. 6. Okt. 1815, in: S. Boisserée 1978, S. 282.

⁶⁵ FÖWAH, MA I. 2. D 53, fol. 46ff. u. 84ff. : Rechberg, Joseph von, „Eigenhändiges Verzeichnis des General-Lieutenants Grafen von Rechberg über den 1ten Transport der Gemählde“ (nebst zeitgenössischer Abschrift), Abschrift als Tiposkript in München, Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen/Registratur, ad Fach XI, lit. W, Nr. 1. Nach W. Schärl 1955, S. 265, war Rechberg von 1813 an Generalleutnant.

Wir entnehmen dieser Zusammenstellung, daß diese Sammlung in zwei sogenannten Kabinetten und drei sogenannten (wohl etwas größeren) Zimmern untergebracht war. Ob wir damit einen Einblick in abgesonderte Gallerieräume erhalten, ist mangels genauerer Funktionsbezeichnung nicht klar. Jedenfalls wurde diese räumliche Aufteilung zur Hängung nach Epochen und Schulen genutzt.

In den ersten beiden Kabinetten befanden sich fünfzehn, zum Teil als ägyptisch, griechisch, russisch, altniederländisch und altbayerisch bezeichnete Bilder, von denen die Liste drei ins 14. Jahrhundert datiert. Dies war offenkundig der älteste Teil des Bestandes.

Die im ersten Zimmer untergebrachten dreiunddreißig Bilder stammten, wie in der Liste angegeben, nach Ansicht des Sammlers aus dem 15. Jahrhundert. Sie waren so angeordnet, daß man Altniederländer auf der einen Wand, Werke der altschwäbischen Schule auf der zweiten, weitere oberdeutsche Bilder auf der dritten und zwei große, dem ältesten [sic] Holbein zugeschriebene Gemälde an „der hintern Wand“ betrachten konnte.⁶⁶

Das Verfahren, die Bilder einer Epoche oder eines Jahrhunderts, schulmäßig voneinander getrennt, auf die einzelnen Wände zu verteilen, wurde im zweiten Zimmer beibehalten, das 39 Bilder (vermeintlich) des 16. Jahrhunderts aufwies. Hier traf man altniederländische, altbayerische und altschwäbische Stücke an, wobei Vater und Sohn Cranach der schwäbischen Schule hinzugesellt wurden.

Von dem aufgezeigten Ordnungsgebiet abweichend, vereinigte das letzte Zimmer elf Werke verschiedener oberdeutscher Schulen. Ein einziges Bild wird als niederländisch bezeichnet.

⁶⁶ Ebd.

Bedauerlicherweise ist in diesem Verzeichnis nicht vermerkt, an welchem Ort sich die so ausgestatteten Räume eigentlich befanden. Sulpiz Boisserée hat sich notiert, daß der Graf eine Sammlung „in München“ habe.⁶⁷ Innerhalb von München hat der General wiederholt seinen Wohnsitz gewechselt.⁶⁸ In den Quellen findet sich gelegentlich noch der Hinweis auf Mindelheim als Aufbewahrungsort für Bilder aus seiner Sammlung.⁶⁹ Dort gehörten ihm von 1820 an Teile des ehemaligen Jesuitenkollegs und zugehöriger Wirtschaftsgebäude, in dem bis 1808 die von ihm geführte Malteserkomturei St. Johannes untergebracht war.⁷⁰

Zur Struktur und zum Erscheinungsbild der Sammlung kann eine wichtige Ergänzung gemacht werden. Der Sammler unterschied nämlich im Format die (zeittypische) Unterscheidung zwischen Galerie- und Kabinettbild. Er selbst bevorzugte das Kleinformat. Als er Ende 1818 Fürst Ludwig ein Gemälde zum Kauf anbot, machte er eine Bemerkung über die fürstliche Sammlung, die genauso für seinen eigenen bis dahin veräußerten Bestand zutrifft: „Das Bild das ich Ihnen adressiere geht im Grunde nicht ab; es kann Ihnen eigentlich nur in dem Punkt wichtig seyn als es sehr groß und ein Gallerie Bild ist, die großen Stücke Ihnen abgehen und Ihre Sammlung mehr Kabinett als Gallerie ist.“⁷¹ Über seine eigene Sammlung fügte er hinzu: „In meinem kleinen Kunstkabinette von 32 Stück sind 8 ausgesuchte

⁶⁷ Laut S. Boisserée, Tagebuch zum 29. Mai 1814, in: S. Boisserée 1978, S. 145.

⁶⁸ Stadtarchiv München: Ein Polizeimeldebogen für Joseph von Rechberg führt ohne Daten folgende Anschriften auf: Maximiliansplatz 1360, Sonnenstraße 48, Jägerstraße 634, Schönfeldstraße 106, Barerstraße 274. Nach freundlicher Auskunft v. Herrn Hecker, Stadtarchiv München, mit Schreiben v. 29. Jan. 1997, ist die Slg. Rechberg allerdings nicht weder bei Lorenz Hübner, Beschreibung der kurbaierischen Haupt- und Residenzstadt München, 2. Abt., München 1805, noch bei Joseph Anton Eisenmann, Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München, 2. verb. Aufl., München 1814, S. 134ff., unter den Münchnern Privatsammlungen erwähnt.

⁶⁹ Siehe FÖWAH, MA I. 2. D 53, fol. 2: Undat. Liste mit Gemälden der Slg. Rechberg, Bemerkung zu Nr. 25f.; Kat. Wallerstein 1827, § 303 v. 14. Sept. 1818 („Graf Joseph von Rechberg besitzt diese beyde Bildnisse noch und sie befinden sich auf seinem Gute in Mindelheim“); vgl. Nachbemerkung zu § 88-94 u. 97.

⁷⁰ Vgl. dazu T. Freller 2006, S. 175-178 u. S. 181f. Laut freundlicher Auskunft v. Herrn Reinhard H. Seitz, Staatsarchiv Augsburg, mit Schreiben v. 12. Feb. 1997, erfolgte die Überlassung der „Commende Realitäten ad Sanctam Mariam zu Mindelheim“ an Joseph von Rechberg nach allerhöchstem Reskript v. 14. Juni 1820, der Kaufpreis belief sich auf 34.000 Gulden (Abschrift in: Rentamt Mindelheim, A 147).

⁷¹ FÖWAH, MA I. 2. D 85: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 23. Nov. 1818.

aber sehr kleine altdeutsche, die wenn sie sehen würden, wegen ihrer Charakteristik, Ihnen Vergnügen machen würden.“⁷² In diesem Sinne heißt es weiter: „Ich habe noch ein Bild welches schon für mich zu groß ist.“⁷³ In einem anderen Brief werden Tafelbilder als „Cabinetstücke“ bezeichnet.⁷⁴

Rechberg als Sammler

Rechberg hat die Säkularisation von 1803 für den Aufbau einer beachtlichen Privatsammlung altoberdeutscher und altniederländischer Tafelmalerei genutzt. Charakteristisch für sein Vorgehen als Sammler ist ein energisches, nicht immer auf die Qualität des Einzelstücks bedachtes Zugreifen. Er repräsentiert den Typ des leidenschaftlichen Bilderliebhabers, der sich für sein „Kunstkabinett“ nahezu ruiniert.

Die Absicht, Altertümer zu retten oder zu erforschen, stand bei ihm nicht im Vordergrund. Den künstlerischen und materiellen Wert von Bildern taxierte er selbst, wie profunde seine Kennerschaft auch immer gewesen sein mag. Von diesem Sammlertyp erwarten wir keine theoretisierenden Ausführungen über Kunstfragen. Im akademischen Sinne zweifellos ein „Dilettant“ (wie fast alle Privatsammler seiner Zeit), war er doch auf eine gewisse kunstgeschichtliche Bildung bedacht. Johann Dominikus Fiorillos Werke empfahl er dem Fürsten zur Lektüre.⁷⁵ Er scheint keinen Wert auf die Publizität seiner Sammlung gelegt zu haben, wie es auch keinen Hinweis darauf gibt, daß seine Sammlung öffentlich zugänglich war. Nach seiner Ernennung zum außerordentlichen bayerischen Gesandten in Berlin, wo er

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ FÖWAH, MA I. 2. D 52: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 6. Aug. 1815, fol. 5v.

⁷⁵ FÖWAH, MA I. 2. D 85: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 23. Nov. 1818.

von 1816 bis 1825 wirkte, hat er nicht mehr in großem Stil spätgotische Tafelmalerei gesammelt, vielleicht erlahmte das Interesse mit der Zeit.⁷⁶ Wie ausgeprägt seine Passion gerade für die altdeutsche Malerei einmal gewesen war, offenbart sich in seiner von Sulpiz Boisserée überlieferten Bemerkung über das ihm am Hofe Max I. Josephs (1756-1825) entgegen gebrachte Unverständnis: „Der König von Bayern liebt in der Kunst nichts als Viehstücke, die Königin nichts als die italienische Schule. Er, Rechberg, wird immer aufgezogen mit seiner Liebhaberei für d. altdeutsche, er sagt dann sie würde mit jedem Tag fester.“⁷⁷

⁷⁶ Siehe Bayerisches Hauptstaatsarchiv/Abt. IV: Kriegsarchiv, OP 81362: Personalakte Joseph von Rechberg.

⁷⁷ S. Boisserée, Tagebuch v. 15. Juni 1815, in: S. Boisserée 1978, S. 197.

V. 3.

Fürst Ludwig Kraft zu Oettingen-Wallerstein

(31. Jan. 1791 Wallerstein – Luzern 22. Juni 1870)

„zugewandt der eben scheidenden Vorzeit“

Wallerstein, die ehemalige Residenzstadt eines reichsunmittelbaren Fürstentums, liegt im Ries abseits der großen süddeutschen Kulturzentren. In dieser Landschaft wuchs Fürst Ludwig Kraft zu Oettingen-Wallerstein auf, der zu den bedeutendsten Sammlern mittelalterlicher Kunst seiner Zeit gezählt werden muß.¹ Neben vielen anderen Kunstobjekten stellte er rund dreihundert spätmittelalterliche Tafelgemälde in einem von ihm gegründeten „Museum“ aus, das er am 1. Mai 1816 in Schloß Wallerstein eröffnete. Obwohl diese fürstliche Sammlung seit dem Ankauf von 216 Bildern aus ihrem Bestand durch König Ludwig I. (1786-1868) von Bayern im Jahre 1828 auch für die Münchner Museumsgeschichte von Belang ist, fehlt eine neuere sammlungsgeschichtliche Darstellung.²

Als Fürst Ludwig am 1. Februar 1812 volljährig geworden war, hatte sein Fürstentum sechs Jahre zuvor durch Mediatisierung wesentliche Hoheits-

¹ Zur Biographie siehe einführend: Deuerlein, Ernst, Ludwig Kraft Fürst von Oettingen-Wallerstein, in: Lebensbilder aus dem bayerischen Schwaben, hrsg. v. Götz Freiherrn von Pölnitz, (Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte, Veröffentlichungen Reihe 3, Bd. 2), München 1953, S. 349-375.

² Zur Slg. siehe einführend: Calov, Gudrun, Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, zugleich Diss. phil. Köln 1968, Sonderbd. Museumskunde 3. F. 10 = 38, 1969, Heft 1-3, S. 92-95.

rechte an die bayerische Krone abgeben müssen.³ Als Oberhaupt eines mediatisierten Hauses gehörte Ludwig allerdings zur Spitze des bayerischen Adels und genoß besondere politische Privilegien. So stand ihm in der Ersten Kammer der Ständeversammlung, dem Reichsrat, ein erblicher Sitz zu, den er 1819 einnahm. Der König setzte ihn auf Lebenszeit in das oberste bayerische Hofamt des Kronobersthofmeisters ein. In die bayerische Geschichte ist der Fürst, der von 1831 bis 1837 als Innenminister und 1847/48 als Außen- und Kultusminister amtierte, vor allem als ein zwischen Konservatismus und Liberalismus schwankender Landespolitiker eingegangen.

Das Sammeln ging dieser Laufbahn im wesentlichen voraus. Nach eigener Angabe begann Ludwig damit 1811, also kurz vor Erreichen seiner Volljährigkeit.⁴ Dieser Leidenschaft sollte indessen eine rasant zunehmende Verschuldung ein unerwartet frühes Ende setzen. Bereits 1821 war der Fürst durch seine finanzielle Lage gezwungen, die Verfügungsvollmacht über die Sammlung der Familie zu überlassen. Hinzu kam noch, daß seine Erstgeburtsrechte 1823 nach der unstandesgemäßen Liebesheirat mit der Tochter eines Hofgärtners an den Bruder Friedrich (1793-1842) übergingen. Die Glanzzeit seiner Sammlungen war damit überschritten; an ihrem weiteren Ausbau war der Familie und insbesondere dem Nachfolger wenig gelegen. 1826 wurden Kunstschatze aus dem Residenzschloß in Wallerstein in das aufgehobene Benediktinerkloster (Mönchs-) Deggingen überführt.

In seinem Lebensstil und als Sammler folgte Ludwig seinem im Geist des aufgeklärten Absolutismus regierenden Vater Kraft Ernst (1748-1802), den

³ Zur Biographie siehe vertiefend: Zuber, Karl-Heinz, Der „Fürst Proletarier“ Ludwig von Oettingen-Wallerstein (1791-1870). Adeliges Leben und konservative Reformpolitik im konstitutionellen Bayern, (Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte, Beiheft 10, Reihe B), München 1978.

⁴ Laut Harburg, Schloß Harburg, Fürstlich Oettingen-Wallersteinisches Archiv Harburg, MA I. 2. D 102: Kat. Fürstliches Museum Wallerstein: Katalog der Galerie zu Wallerstein, (Wallerstein) 1827 (lithographisch vervielfältigt), Einleitung (eingesehen als Fotokopie eines Handex. mit zeitgenössischen hs. Notizen in München, Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Registratur: Inv. Wa 827/1)

er mit elf Jahren verloren hatte. Laut Zuber „unterhielt Fürst Kraft Ernst einen prächtigen Hofstaat - bei der Hoftafel speisten täglich zwischen 30 und 40 Personen - beschäftigte eine Vielzahl von Beamten und entwickelte den Ehrgeiz, das Wallersteiner Schloß auch zu einer Residenz der Musen zu erheben: seine Musikkapelle war weit berühmt, und die umfangreiche Sammlung von Gemälden, Kupferstichen und Naturalia zogen die Bewunderung der Besucher auf sich.“⁵

Mit diesem Vorbild vor Augen dürfte der jugendliche Prinz es um so schmerzlicher empfunden haben, daß sich der Wallersteiner Hof nach dem Tode seines Vaters unter dem Druck ruinöser Schulden zu einem sparsamen Lebensstil bequemen mußte. So konnte in seinem ausführlich begründeten, an die Mutter und Regentin Wilhelmine Friederike (1764-1817) gerichteten Vorschlag vom Dezember 1810 - dem wohl frühesten erhaltenen Zeugnis seiner Kunstinteressen - auch nur davon die Rede sein, den Gemäldebesitz seines Hauses in Wallerstein zu vereinigen und vom Hofmaler restaurieren zu lassen.⁶ Wie um sich für diese Entbehrungen zu entschädigen, stürzte sich der Prinz in neue Schulden, sobald er in München leben und selbständig über Mittel verfügen konnte.

Jedenfalls hat Ludwig in seiner Rede zur Eröffnung der Museumssitzungen am 5. August 1812 kein Programm seiner eigenen Sammeltätigkeit entworfen, sondern rückblickend der Verdienste seines Vaters gedacht: „Er der wahrhaft große Mann, verdient rühmlicher Erwähnung in den Annalen unseres Musäums, denn das höchste hat er vollbracht durch seine Vorarbeiten bedingend die Möglichkeit unsers Vereins.“⁷ In dieser Rede ist festgehalten, daß Ludwig Bücher, Gemälde, Kupferstiche, Naturalien, Gemmen und (andere) Antiken sowie mathematisch-physikalische Instrumente von

⁵ K.-H. Zuber 1978, S. 17.

⁶ Siehe Fürstlich Oettingen-Wallersteinisches Archiv Harburg (im folgenden mit FÖWAH abgekürzt), M.A. I. I. D1: Oettingen-Wallerstein, Ludwig zu, Denkschrift an Fürstin Wilhelmine Friederike zu Oettingen-Wallerstein v. 20. (22. ?) Dez. 1810.

⁷ FÖWAH, MA I. I. E 2: Ders., Rede zur Eröffnung der Wallensteiner Museumssitzungen v. 5. Aug. 1812.

seinem Vater erbte, also eine Sammlung, deren Zusammensetzung von den enzyklopädischen Interessen der Spätaufklärung geprägt war. Seine eigene Sammlung vermehrte nicht nur das Vorhandene beträchtlich, der Sohn setzte nun neue Akzente im Bereich der mittelalterlichen Kunst. „Im gleichen Sinne“ wie die → Brüder Boisserée und ihr Freund Johann Baptist Bertram (1776-1841) wollte der Fürst seine Sammlung begonnen haben.⁸

Das Wallersteiner Museum war öffentlich zugänglich und verfolgte nicht zuletzt pädagogische Ziele. So heißt es in der Stiftungsurkunde: „Art. II. Der Zweck dieser Anstalt ist, die nach dem Wesen ihrer Natur geordnete Werke der Künste und Wissenschaften dem Publicum zu eröffnen und Bildung des Geistes sowohl als Liebe für die Künste im allgemeinen zu befördern.“⁹

Vorliebe für das Mittelalter

Eine ausgeprägte Vorliebe des Fürsten für die altdeutsche Kunst äußert sich in einem seiner Briefe an → Graf Joseph von Rechberg (1769-1833), der auch die persönliche Bedeutung unterstreicht, die das Museum für seinen Stifter hatte:

„Ueberhaupt ist das hohe deutsche Mittelalter mir durch Studium sowohl als Kunstanschauung ungemein lieb geworden, so zwar, daß ich mein Museum altdeutscher Kunst die Idee meines Herzens nenne, und darinn jenes Denkmal stiften möchte, das mein und meines innigsten Freundes Denken und Streben spätern Zeiten aufbewahren soll.“¹⁰

⁸ Kat. Wallerstein 1827, Vorwort.

⁹ FÖWAH, MA I. I. A 2: Ders., Stiftungsurkunde des Fürstlichen Museums Wallerstein v. 5. Aug. 1811 (in doppelter Ausfertigung), Artikel II.

¹⁰ FÖWAH, MA I. II. D 53: Ders., Brief an J. v. Rechberg v. 24. Sept. 1815, fol. 25r.

Woran sich diese Liebe zur Kunst des Mittelalters entzündete und wie sie sich herausbildete, werden wir im historischen Abstand zum Sammler kaum mehr nachvollziehen können. Seine romantische Hinwendung zur „Vorzeit“ läßt sich jedenfalls nicht aus der strengen und sonst durchaus vielseitigen Erziehung ableiten, der es, nach den in Wallerstein aufgestellten Lehrplänen zu urteilen, aber nicht auf ästhetische Bildung ankam.¹¹

Ludwig selbst verrät in einem autobiographischen Abriß nur wenig über seinen geistigen Werdegang. Lakonisch stellt er fest, „eine innige Freundschaft mit Eduard v. Schenk“ habe „ihm die ganze Tiefe teutscher Litteratur und Kunst“ erschlossen.¹² Ihr Austausch könnte wohl für den Bildungsweg eines süddeutschen Prinzen in die Romantik aufschlußreich sein, hätte er sich nur in Briefen oder Tagebuchaufzeichnungen niedergeschlagen. Der spätere Innenminister und engste kulturpolitische Berater des bayerischen Königs von Schenk (1788-1841) ist mit seinen in Mußestunden verfaßten Dramen und Gedichten als Schiller-Epigone in die bayerische Literatur eingegangen und kann deshalb nicht ohne weiteres als vollblütiger Romantiker gelten. Zum Dürerjahr 1828 wurde in München sein Lustspiel „Dürer in Venedig“ uraufgeführt, das den Wettstreit zwischen ‘deutschen’ und ‘italienischen’ Kunstidealen in Szene setzt.¹³

Ludwig und Schenk verkehrten in Landshut, wo der Prinz von 1807 bis 1810 Jura studierte, im Hause Friedrich Carls von Savigny (1779-1861).¹⁴ Dort versammelte der protestantische Rechtsgelehrte einen Kreis von Stu-

¹¹ Siehe Grupp, Georg, Die Jugendzeit des Fürsten Ludwig von Oettingen-Wallerstein und die Mediatisierung, in: Jahrbuch des Historischen Vereins für Nördlingen und Umgebung 4, 1915, bes. 59-62.

¹² FÖWAH, VIII 15. 6c - 3 Nr. 3: Oettingen-Wallerstein, Ludwig zu, Erbetene Notizen für einen Artikel des Conversations-Lexikons der Gegenwart, Konzept, 12 Bll., in: Grundmomente meiner Biographie, Entwürfe, Zitat auf fol. 3v bzw. 14v.

¹³ Siehe Weyden, Josef, Eduard von Schenk. Ein bayerischer Dichter und Staatsmann, zugleich Diss. Nijmegen 1932, Graz 1932, S. 137f.; der Autor erwähnt auf S. 11f. u. S. 231-235 Ludwig nicht unter Schenks Bekannten.

¹⁴ Zur Studienzeit des Fürsten siehe G. Grupp 1915, S. 91; K.-H. Zuber 1978, S. 26-29.

dentem um sich, darunter viele Adlige, die sich später in Staatsämtern bewähren sollten.¹⁵

Der angehende Münchener Arzt Johann Nepomuk von Ringseis (1785-1880), den der mit dem Professor verschwägerte Clemens Brentano (1778-1842) bei Savigny einführte, lernte dort den Prinzen kennen. In seinen Erinnerungen vermittelt von Ringseis einen Eindruck von der geistigen Atmosphäre in diesem Kreis.¹⁶ Religiöse und philosophische Kontroversen wurden tunlichst vermieden, Themen der schönen Literatur und der Bildenden Kunst aber lebhaft diskutiert.

Zuber ist der Auffassung, der Prinz habe hier entscheidende Anregungen empfangen: „Hier, im Hause Savignys, von wo aus sich zwanglos Fäden zur Familie Brentano nach Heidelberg und zu den Gebrüdern Boisserée nach Köln spannen, reifte wohl auch der Entschluß Ludwigs, die Kunstsammlungen seines Vaters weiterzuführen und mit einer besonderen Vorliebe für das deutsche Mittelalter geschickt und kenntnisreich abzurunden.“¹⁷

Diese Annahme kann sich auf ein Indiz stützen, das Zuber nicht kennt. Savigny, der eine „Vorliebe für das Mittelalter“ hegte, hatte nämlich selbst eine kleine altdeutsche Sammlung, insbesondere Kupferstiche und Zeichnungen, angelegt.¹⁸ Stolz war er auf seine Blätter von Grünewald. Daß Ludwig bei ihm auch altdeutsche Tafelbilder entdeckt hatte, sagte er Sulpiz Boisserée (1783-1854), der es in seinem Tagebuch überliefert: „Er sah die ersten altdeutschen Bilder 4 bei Savigny in Landshut 1808, er hatte sie auf der Rheinreise in diesem Jahr gekauft - machten ihm einen Eindruck er

¹⁵ Siehe (Beckenbauer, Alfons), Briefe zweier Landshuter Universitätsprofessoren (F. C. von Savigny/F.Tiedemann), eingeleitet u. kommentiert v. A. B., hrsg. v. Historischen Verein für Niederbayern, Landshut 1985, S. 16.

¹⁶ Siehe Ringseis, Johann Nepomuk von, Erinnerungen, gesammelt, ergänzt u. hrsg. v. Emilie Ringseis, Bd. 1, Regensburg u. Amberg 1886, S. 93-102.

¹⁷ K.-H. Zuber 1978, S. 28.

¹⁸ A. Beckenbauer 1985, S. 17. Siehe zur Slg. mit Belegen: Stoll, Adolf, Friedrich Karl von Savigny. Ein Bild seines Lebens mit einer Sammlung seiner Briefe, Bd. 1: Der junge Savigny. Kinderjahre, Marburger und Landshuter Zeit Friedrich Karl von Savignys. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Romantik, mit 217 Briefen aus den Jahren 1792-1810, Berlin 1927, S. 272 u. 279.

wurde nun aufmerksam auf die Altertümer in seinem Fürstentum und Nachbarschaft [...]“¹⁹

Fürst Ludwig hielt sich 1806, 1811 und 1814 in Paris auf.²⁰ Und wiederum übermittelt Boisserée im Tagebuch, was der Fürst ihm darüber berichtete: „ – 1811 ging er nach Paris erfreute und belehrte sich dort an den altdeutschen Gemälden und legte sich ernstlich aufs Sammeln [sic!] [...]“²¹ In Paris waren gerade in den genannten Jahren altniederländische und altdeutsche Tafelgemälde im Musée Napoleon ausgestellt. Noch in diesen Zeitraum fällt sein Besuch der Sammlung Boisserée in Heidelberg am 28. Mai 1814. Aus diesem Anlaß notierte sich Sulpiz Boisserée in sein Tagebuch, der Fürst habe „zuerst durch Savigny in Landshut von den kölnischen Gemälden gehört“.²²

Die altdeutschen Tafelgemälde in Wallerstein, um die es in diesem Kapitel vorzugsweise geht, waren nur Bestandteil eines ausgreifenden, nie vollständig realisierten Sammlungskonzeptes, das insgesamt neun Abteilungen vorsah: Bibliothek, Gemäldegalerie, Kupferstichkabinett, Münz- und Antikenkabinett, Musikalisches Kabinett, Mathematisch-Physikalisches Kabinett, Technologisches Kabinett, Naturalienkabinett und Forstkabinett.²³ An dieser Aufzählung der bereits vom Vater gepflegten Sammlungsgebiete macht stutzig, daß sie Ludwigs eigenen Interessen nur im Ansatz entspricht. Es war insbesondere der Gemäldebestand, den er in der Folgezeit ausbaute, so daß die Galerie zum Herzstück des ganzen Museums wurde. War diese Entwicklung nicht von Anfang an geplant? Ob es ihm zunächst darum ging, die väterliche Sammlung zu reorganisieren oder deren Teile in ein neues andersartiges Konzept zu integrieren, ist kaum noch auszumachen. Für die

¹⁹ Boisserée, Sulpiz: Tagebuch v. 1. Jan. 1835, in: S. B., Tagebücher, Bd. 3: 1835-1843, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1983, S. 13.

²⁰ Laut G. Grupp 1915, S. 72 u. 98.

²¹ S. 1983, S. 13.

²² Boisserée, Sulpiz, Tagebuch v. 28. Mai 1814, in: S. B., Tagebücher, Bd. I: 1808-1823, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1978, S. 145.

²³ Siehe FÖWAH, MA I. I. A 2: Ders., Stiftungsurkunde des Fürstlichen Museums Wallerstein v. 5. Aug. 1811 (in doppelter Ausfertigung), Artikel VIII.

Kunstinteressen des Sohnes ist jedenfalls die für die Folgezeit zu beobachtende Verschiebung der Schwerpunkte bezeichnend. Gegenstände der bildenden Kunst und des Kunsthandwerks sollten zusammen mit zeitgenössischen Büchern und Handschriften ein umfassendes Studium des Mittelalters ermöglichen.

Verwaltung des Museums

Die Stiftungsurkunde des Wallersteiner Museums sah die Funktionen eines Direktors, eines Generalsekretärs und eines Leiters für jede Abteilung mit abgesteckten Kompetenzen vor. Indem er den Geschäftsgang des Museums im einzelnen regelte, band der Fürst seine Mitarbeiter eng an seine Person. Sie wurden angehalten, regelmäßig miteinander zu konferieren und ihrem Fürsten für ihre Abteilung Rechenschaft abzulegen.²⁴

Seinen Verwaltungsbeamten und juristischen Berater Johann Kaspar Kohler (1778-1844) ernannte der Fürst zunächst zum Generalsekretär und später zum Leiter des Museums mit dem Titel eines Intendanten.²⁵ Grupp stellt ihn als einen historisch interessierten und literarisch ambitionierten Mann dar, der sich offenbar „ganz in die Gedankenwelt des Fürsten eingelebt“ hat.²⁶

Die Stelle des Konservators der Gemälde und Kupferstiche, auch Galerieinspektor genannt, besetzte der Fürst mit Franz Xaver Schmidt (gest. um 1822), der schon unter seiner Mutter als Zeichenlehrer und Hofmaler ge-

²⁴ Siehe FÖWAH, MA I. I. A 2: (Oettingen-Wallerstein, Ludwig zu) Stiftungsurkunde des Museums v. 5.8.1811 (in doppelter Ausfertigung).

²⁵ Siehe FÖWAH, MA I. I. C 1: Ders., Ernennungsdekret v. 4.7.1812. Zur Person siehe Grupp, Georg, Fürst Ludwig zu Oettingen-Wallerstein als Museumsgründer, in: Jahrbuch des Historischen Vereins für Nördlingen und Umgebung 6 (für 1917), 1918, S. 74f.

²⁶ G. Grupp 1918, S. 75.

dient hatte. Von ihm sagt Ludwig, er sei nach einer klassizistischen Ausbildung „mit einer tiefen Verachtung gegen alles Altdeutsche ausgerüstet“ nach Wallerstein gekommen.²⁷

Die mittelalterlichen Gemälde des Fürsten wurde zunächst in einem sogenannten „Grundbuch“ verzeichnet.²⁸ Diese erste Inventarisierung nahmen Kohler und Schmidt zusammen mit einem Museumsactuar Bäuerlein vom 19. Mai 1817 bis zum 14. September 1818 in fünfzehn Durchläufen vor.²⁹ 1819 diente das Grundbuch als Basis für ein „förmliches Verzeichniß“ der Altdeutschen.³⁰

Für die Geschichte der Sammlung müssen wir uns vor allem an das Grundbuch halten, denn es sollte „nicht nur das Verzeichniß und die Beschreibung der Bilder enthalten, sondern auch alle gesammelte und noch zu sammelnde historische und artistische Notizen darüber aufnehmen, alle künftigen Veränderungen in der Gallerie bezeichnen, und sonst eine fortlaufende Kronik derselben bilden. Eine nehere (sic!) Beilage wird über die Ankaufspreise Auskunft geben.“³¹

Diese sonderbare Konzeption, das Inventar mit einer fortlaufenden Chronik der Galeriegeschichte zu verbinden, ist nicht verwirklicht worden. Handelt es sich bei den beiden genannten Verzeichnissen um interne Bestandsaufnahmen, so wendet sich ein 1827 erschienener, lithographisch vervielfäl-

²⁷ Siehe L. (= Ludwig zu Oettingen-Wallerstein), Noch einiges über die Sammlung altdeutscher Gemälde in dem fürstl. Oettingen-Wallersteinischen Schlosse Wallerstein und über die dortigen sonstigen Kunstschatze, Teil 2, in: Kunst-Blatt 5, Nr. 90 v. 8. Nov. 1824, S. 359.

²⁸ FÖWAH, MA I. II. D 102: (Kohler, Johann Caspar u. Schmidt, Franz Xaver) Grundbuch der Hochfürstlich Oettingen-Wallersteinschen Galerie altdeutscher Gemählde, Teil 1 (weitere Teile nicht vorhanden), Wallerstein 1817/18; Kopie in München, Archiv der Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen/Registatur: Inv. Wa A 817/1 (im folgenden zit. als Grundbuch Wallerstein 1817/18).

²⁹ Siehe Grundbuch Wallerstein 1817/18, Vorwort.

³⁰ Grundbuch Wallerstein 1817/18, Vorwort. – FÖWAH, Verzeichniß der altdeutschen Gemaelde der Fürstlich Oettingen Wallersteinischen Bilder Gallerie in Wallerstein, verfaßt im Jahre 1819, eingesehen als Fotokopie in München, Archiv der Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen, Registatur: Inv. Wa A 819/1 (im folgenden abgekürzt: Verz. Wallerstein 1819), Zitat im Vorwort.

³¹ Grundbuch Wallerstein 1817/18, Vorwort.

tigter Katalog an das Publikum.³² Mit seinen 304 Nummern enthält er den vollständigen Wallensteiner Bestand an spätgotischer Tafelmalerei. 294 Gemälde davon enthielt schon das Grundbuch. Seit 1817/18 hatte es also kaum Veränderungen gegeben.

Strategien des Bilderkaufs

Diese stattliche Anzahl kam in nur wenigen Jahren zusammen. Über die Anfänge berichtet der Fürst selbst: „Ankäufe der Periode von 1812 bis 1814 vermehrten vielfach den kleinen Anfang. Dem Jahre 1815 jedoch blieb es vorbehalten, den bis dahin schwachen Keim schnell zur kräftigeren Blüthe zu treiben. Verbindungen mit Paris, insbesondere aber der Ankauf der reichen Gemäldesammlung des durch Kunstsinn und glückliche Stellung zum Retter vieler Denkmale berufenen Grafen Joseph v. Rechberg, erweiterten den Vorrath an Zahl und Gehalt dergestalt, daß schon zu Ende des Jahres 1815 an eine förmliche Ausstellung gedacht werden konnte.“³³

In dieser Zeit hielt Ludwig sich in der Region auf. 1813 vertraute ihm Kronprinz Ludwig von Bayern die allgemeine Reservistenbewaffnung im Oberdonaukreis (heutiger Regierungsbezirk Schwaben) an. Als der König ihn 1826 zum Regierungspräsidenten von Augsburg ernannte, war die Sammeltätigkeit des Fürsten bereits größtenteils abgeschlossen.³⁴

Das Grundbuch verzeichnet auch viele Provenienzen und Erwerbsdaten, nur leider unregelmäßig und unvollständig. Solche finden wir auch in einem

³² Kat. Wallerstein 1827.

³³ Oettingen-Wallerstein, Ludwig zu, Noch einiges über die Sammlung altdeutscher Gemälde in dem fürstl. Oettingen-Wallersteinischen Schlosse Wallerstein und über die dortigen Kunstschatze, Teil 1, in: Kunstblatt 5, Nr. 89 v. 4. Nov. 1824, S. 353.

³⁴ Siehe Grupp, Georg, Fürst Ludwig v. Oettingen-Wallerstein als Kreiskommandant der Landwehr, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg 42, 1916, S. 83-127.

Handexemplar des Kataloges von 1827 mit zeitgenössischer Feder nachgetragen.³⁵ Außerdem sagen die Museumsakten und ein größeres Konvolut an den Fürsten gerichteter Briefe etwas darüber aus, wie es möglich war, in nur wenigen Jahren die rund einhundertdreißig spätgotischen Bilder zusammenzubringen, die nicht über Joseph von Rechberg in die Wallersteiner Galerie gelangten. Dieser Ertrag ist um so erstaunlicher, als der alte fürstliche Hausbesitz an altdeutscher Tafelmalerei nur Weniges und Unbedeutendes aufwies.³⁶

Gewiß fielen durch die Säkularisation die Klöster in Kirchheim (Schwaben), Maihingen und (Mönchs-) Deggingen, auch die entfernteren Benediktinerabteien Hl. Kreuz in Donauwörth und St. Mang in Füssen an den Fürsten, doch hätte die daraus gewonnene Ausbeute allein noch keine Gemäldesammlung gebildet.³⁷

Die in diesen aufgehobenen Einrichtungen vorgefundenen mittelalterlichen Bilder wurden bei der Besitznahme kaum beachtet, wie Fürst Ludwig selbst erfahren mußte:

„Bei Gelegenheit einer Reise nach den Südämtern Unseres Fürstenthums haben wir uns überzeugt daß die zu Saecularisation der Abtei St. Manz deli-girte Commissionen den artistischen Theil der Klostermobilienshaft keiner Rücksicht würdigten und die vorhandenen Gemälde, Skulpturen und Kunst-objekte theils veräusserten theils auch uninventarisirt in dem Klostergebäu-de zurückließen.“³⁸

³⁵ Siehe Kat. Wallerstein 1827, Fotokopie dieses Handexemplars eingesehen in München, Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Registratur.

³⁶ FÖWAH, MA I. II. D 33, 94 u. 97: Unterlagen der fürstlichen Verwaltung, den alten Hausbesitz betr[effend]

³⁷ Siehe Mempel, Hans Christian, Die Vermögenssäkularisation 1803/10. Verlauf und Folgen der Kirchengutenteignung in verschiedenen deutschen Territorien, Teil 1: Materialien (tuduv-Studien: Reihe Sozialwissenschaften, Bd. 15), München 1979, S. 108f.

³⁸ FÖWAH, MA I. II. D 36: Oettingen-Wallerstein, Ludwig zu, Commission Haupt Instruction v. 29. Aug. 1812 (an Pater Sales Endres u. Galerieinspektor F. X. Schmidt).

So wurde denn Galerieinspektor Schmidt 1812 nach St. Mang geschickt, damit er „alles aufsuche und verzeichne, was nur irgend an Kunstsachen aller Art in den Klostergebäuden, in der Kirche, Kapellen, Keller, Gewölben Dachböden pp. vorhanden seyn mag...“³⁹ Wiederum wirft es ein bezeichnendes Licht auf die Begleitumstände der Säkularisation, wenn Fürst Ludwig, obwohl zur Entfernung von Kunstgegenständen aus der ehemaligen Abtei zweifellos berechtigt, von seinem Galerieinspektor erwartet, daß er dabei „der Klugheit gemäß alles Aufsehen vermeidet“.⁴⁰

Schmidt wurde vom Fürsten von 1812 bis 1817 auch nach Rothenburg, Nürnberg und München geschickt, um Bilder aufzuspüren und zu erwerben.⁴¹ Ein Kollege (Kohler ?) reiste in Bildergeschäften 1817 nach Ulm.⁴² Die Bevollmächtigten des Fürsten trafen sich gelegentlich mit Einheimischen, die ihm vor Ort zuarbeiteten. Nach der erhaltenen Kunstkorrespondenz zu urteilen, muß Theodor Keim in Nürnberg eine für die fürstlichen Kunstanschaffungen wichtige Rolle gespielt haben.⁴³

Ein Maler Thiele aus Feuchtwangen wurde 1812 beauftragt, sich in den Rheinlanden und in Westfalen nach altdeutschen Kunstobjekten (also nicht nur Tafelgemälden) umzusehen. Zu diesem frühen Zeitpunkt hätte eine solche Exkursion eine große Ernte einfahren können, besonders in Westfalen, wo damals die großen Sammler altwestfälischer Kunst noch nicht tätig geworden sind. über die Ergebnisse einer solchen Kunstexpedition schweigen Akten und Inventare. Ob sie überhaupt stattgefunden hat, ist schon deshalb zweifelhaft, weil der Wallersteiner Gemäldebestand aus diesen Regionen so

³⁹ FÖWAH, MA I. II. D 36: Ders., Anweisung an Galerieinspektor F. X. Schmidt v. 2. Juli 1812.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ FÖWAH, MA I. II. D 36; MA I. I. H 7 u. 8: Anweisungen, Reiseberichte, Spesenabrechnungen u. verschiedene Reiseunterlagen.

⁴² FÖWAH, MA I. II. D 67: N. N., Bericht, die in Ulm erkaufte Gemälde betreffend.

⁴³ FÖWAH, MA I. II. D 35 a: Zehn Briefe verschiedener Schreiber und Adressaten 1814-1816, die sich auf Th. Keims Tätigkeit am Hof beziehen.

gut wie keine Beispiele aufwies. Verwunderlich ist die Auflage, bei diesen geplanten Erwerbungen mit nur 250 Gulden auszukommen.⁴⁴

Für seinen Auftrag, die Schweiz zu erkunden, wurde Jacob Rieter aus Winterthur 1814 mit 150 Gulden ausgestattet. Unter den Kunstobjekten, die er nach Wallerstein brachte, scheinen sich jedoch keine Tafelgemälde befunden zu haben.⁴⁵

Trotz der - wenig systematisch durchgeführten - Erwerbungsreisen seiner Agenten war Fürst Ludwig darauf angewiesen, Gemälde von Privatpersonen zu beziehen. Die in den Unterlagen aufgeführten Verkäufer von Bildern hat Grupp zusammengestellt.⁴⁶

Unter den Vorbesitzern finden sich ein Dinkelsbühler Spitalpfarrer, der Nördlinger „Kronenwirt“ Erdmannsdörfer und ein Ravensburger Advokat Sauter. Mehrere Bilder lieferte von 1812 bis 1815 der Zeichenmeister und Maler Johann Sebald Baumeister (1775-1829) aus Schwäbisch Gmünd.⁴⁷ Die meisten dieser Verkäufer lebten in Bayerisch-Schwaben, Seeschwaben und Oberbayern. Häufig wandten sie sich von sich aus an den Fürsten, weil sie vom Aufbau seiner Sammlung gehört hatten. Wie sich das in der Provinz herumgesprochen hat, möchte man gerne wissen, zumal ein öffentlicher Aufruf zur Einlieferung von Bildern offenbar nicht erfolgte. Jedenfalls erweist sich aus dieser Korrespondenz, wie breitgestreut der Privatbesitz an altdeutscher Tafelmalerei in den Jahren nach der Säkularisation in geographischer und sozialer Hinsicht gewesen ist.

Wie diese Anbieter zu ihren Altdeutschen kamen, verraten sie selten. Gemälde, die der Augsburger Johann Anton Vanoni verkaufen wollte, „sind

⁴⁴ FÖWAH, MA I. I. H 1: Aktennotiz des Fürstlichen Museums v. 11. Sept. 1812, einen nicht zu identifizierenden Maler Thiele betreffend (eine Personalakte über Thiele existiert nicht).

⁴⁵ FÖWAH, MA I. II. D 51: Museumsakte v. 2. April 1814.

⁴⁶ Zu den Vorbesitzern der Tafelbilder siehe: G. Grupp 1918, S. 90-97.

⁴⁷ Hinsichtlich der Tafelmalerei ist der erhaltene Briefwechsel mit J. S. Baumeister nicht ergiebig (FÖWAH, MA I. 2. D 40).

150 Jahre lang in einem Hause einer angesehenen Familie gestanden, und nur seit 6 Monaten bin ich deren Besitzer“.⁴⁸ Hier können wir belegen, was wir in vielen anderen Fällen voraussetzen müssen, daß sich nämlich einzelne altdeutsche Bilder erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus altem Familienbesitz lösen und der Handel mit ihnen in Bewegung kommt.

Die meisten dieser Anbieter scheinen nicht im größeren Umfang gesammelt zu haben, zumindest erwähnen sie in ihren Briefen keine eigenen Sammlungen. Eine wichtige Ausnahme war der Augsburger Gastwirt Johann Georg Deuringer. Seine ziemlich umfangreiche Korrespondenz mit Wallerstein zeigt, wie langwierig sich das Aushandeln der Kaufmodalitäten gestalten konnte, wenn der Fürst es mit einer selbstbewußten Sammlerpersonlichkeit zu tun hatte.⁴⁹

Verkauf von Gemälden nach München

Die von Ludwig zusammengebrachte Sammlung spätmittelalterlicher Tafelmalerei wurde noch zu seinen Lebzeiten abgegeben, zum größeren Teil verkauft an König Ludwig I. von Bayern, zum kleineren Teil Prinz Albert von Sachsen-Coburg und Gotha (1819-1861), Queen Victorias deutschen Gatten, überlassen. Die meisten dieser Bilder sind später in die Bestände der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, der National Gallery zu London und in die Sammlung der britischen Königin eingegangen. Öffentlich zugänglich sind heute allerdings nur noch wenige (Spitzen-) Stücke, vor allem in London, München, Augsburg und Nürnberg. Ein geringer Rest befindet sich noch im fürstlichen Privatbesitz auf Schloß Harburg im Ries.

⁴⁸ FÖWAH, MA I. II. D 75: Vanoni, Johann Anton, Brief an Fürst Ludwig v. 27. Nov. 1817.

⁴⁹ FÖWAH, MA I. II. D 59: Deuringer, Johann Georg, Briefe an Fürst Ludwig.

Was den bayerischen König im einzelnen bewogen hat, mit Vertrag vom 1. Juni 1828 aus der Oettingen-Wallersteinischen Sammlung 218 Bilder zu erwerben, ist nicht bekannt.⁵⁰ Die Weigerung des Hauses Oettingen-Wallerstein, sich auf den Verkauf einzelner Bilder einzulassen, ist keine ganz hinreichende Erklärung für diesen Schritt.⁵¹ Eigentlich muß dem König eine solche Anschaffung ein Jahr nach dem Ankauf der sehr teuren Sammlung Boisserée ungelegen gekommen sein. Offensichtlich verstand aber auch der König die Wallersteiner Galerie, die er übrigens am 5. April 1823 selbst gesehen hat, als deren notwendige oberdeutsche Ergänzung.⁵²

Es hat auch den Anschein, daß der König einer drohenden Abwanderung der Sammlung ins Ausland zuvorkommen wollte. Schon daß die Bilder 1826 aus dem fürstlichen Museum entfernt und ins aufgehobene Kloster (Mönchs-) Deggingen gebracht wurden, zeigte das Desinteresse der Familie. Eine im gleichen Jahr veröffentlichte französische Fassung des Wallersteiner Kataloges verstärkte vielleicht den Verdacht, daß man sich von der Sammlung trennen wollte.⁵³ In seinem Brief an König Ludwig vom 26. März 1828 schreibt Eduard von Schenk unter Berufung auf Kohler von einem Angebot des Fürstenhauses an Preußen.⁵⁴

⁵⁰ Siehe zum folgenden: Eikemeier, Peter, Die Erwerbungen altdeutscher und altniederländischer Gemälde, in: „Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...“. Ludwig I. und die Alte Pinakothek, Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986, hrsg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 1986, S. 63-67, mit einer genaueren Darstellung der Umstände dieses Verkaufs.

⁵¹ Siehe München, Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Registratur, ad Fach XI, lit. W. : Nr. 1: König Ludwig I., Dienstanweisung an G. von Dillis v. 14. Mai 1828.

⁵² Kronprinz Ludwig I.: Brief an G. v. Dillis v. 6. April 1823, in: (Messerer, Richard) Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, hrsg. u. bearb. v. R. M. (Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte, hrsg. v. der Kommission für bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 65), München 1966, S. 583, Nr. 498.

⁵³ Kat. Fürstliches Museum Wallerstein: Catalogue de la Gallerie de Wallerstein, lithographisch vervielfältigt, Wallerstein 1826.

⁵⁴ In einem Brief Eduards von Schenk an König Ludwig I., abgedruckt in: Spindler, M(ax), Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Eduard von Schenk 1823-1841, eingeleitet u. hrsg. v. M. S., München 1930, S. 47.

Die Entscheidung, die fürstliche Sammlung zu kaufen, stützte sich wesentlich auf ein Gutachten Georgs von Dillis (1759-1841).⁵⁵ Der Münchener Galeriedirektor und Kunstberater seines Königs hatte bereits fünf Jahre zuvor Kronprinz Ludwig geschrieben: „Die Sammlung von Gemälden in dem Schloße Wallerstein ist wegen der Zeitfolge sehr wichtig und zimlich vollständig in den incunablen der Kunst.“⁵⁶ Nun empfahl er, sich auf die in Wallerstein vorhandenen Altdeutschen zu beschränken. Die byzantinischen, altitalienischen, altniederländischen und altniederrheinischen Meister schienen in München bereits ausreichend vertreten zu sein. Für die altdeutschen Tafelbilder aus Wallerstein gab Ludwig 80.000 Gulden aus, - gerade ein Drittel der für die Sammlung Boisserée entrichteten Summe.⁵⁷

Englisches Nachspiel

Nach dem Verkauf an den bayerischen König unternahm das Fürstenhaus weitere Anstrengungen, auch den Rest zu veräußern. 1836 setzte der Generalintendant der Königlichen Museen zu Berlin, Graf Carl Friedrich von Brühl (1772-1837), diese Angelegenheit auf die Tagesordnung der für Anschaffungen zuständigen Artistischen Kommission: „Das beifolgende Verzeichniß von Gemälden, welche den Fürsten zu Oettingen-Wallerstein gehören, ist mir schon vor längerer Zeit von dem hiesigen K. K. Gesandten, Herrn Grafen von Trautmannsdorf, zugekommen, und habe bereits durch

⁵⁵ München, Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Registratur, Fach XI, Lit. W. Nr. 1: Dillis, Georg von, Gutachten über die Slg. Oettingen-Wallerstein v. 28. Mai 1828; dort auch diverse Reiseunterlagen.

⁵⁶ Dillis, Georg von, Brief an Kronprinz Ludwig von Bayern v. 13. April 1823, abgedruckt in: R. Messerer 1966, S. 585, Nr. 499.

⁵⁷ München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Abt. Geheimes Hausarchiv, Kabinettskasse König Ludwig I. 52/1/5: König Ludwig I., Zahlungsanweisung an die Hofkasse über 80.000 Gulden zugunsten des Fürsten Friedrich zu Oettingen-Wallerstein v. 14. Juli 1828.

Herren Professor Schlesinger von Herren Boisserée aus München Notizen über diese Bildersammlungen einziehen lassen.“⁵⁸

Noch im selben Jahr ergab sich auf einer Erkundungsreise, die Heinrich Gustav Hotho (1802-1873) als Assistent der Berliner Museen mit seinem Freund Christian Xeller (1784-1872), dem Maler und Gemälderestaurator, durch Süddeutschland machte, die Gelegenheit, die fürstliche Sammlung am Ort begutachten zu lassen. Sie kamen zu dem Ergebnis, daß dort die Namen großer Meister „auch auf bloße Schulbilder verschwenderisch übertragen“ worden seien und rügten an den meisten Stücken schlechte Erhaltung und Übermalungen.⁵⁹

Ein weiteres Kaufangebot unterbreitete der Fürst 1846 über Graf Wilhelm von Württemberg dem ihm verwandten württembergischen Königshaus. Dabei führte er an, daß für diese Gemälde 60.000 Gulden aufgewendet worden seien. Wilhelm I. (1781-1864) ließ die Stellungnahme der Stuttgarter Kunstschule einholen. Dabei stellte sich heraus, daß nur ein Mitglied der Kunstschuldirektion und der Galerieinspektor die Sammlung auf Schloß Wallerstein aus eigener Anschauung kannten, aber nur noch sehr vage Angaben machen konnten. „Weiteres habe durch Nachfrage bei hiesigen Kunstkennern nicht in Erfahrung gebracht werden können.“⁶⁰ An einen Ankauf der Bilder, den die Kunstsachverständigen prinzipiell für wünschenswert erklärten, war bei dem Etat der im Aufbau begriffenen Staatsgalerie

⁵⁸ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/GG 74, Nr. 104/1836: Brühl, Carl Friedrich von, Schreiben an die Mitglieder der Artistischen Kommission v. 7.4.1836, in: Acta betr. die Erwerbung von Gemälden in Deutschland und den Niederlanden, Bd. III: Von Jan. 1836 bis Okt. 1837.

⁵⁹ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/GG 1, Beilage zu Nr. 715/1836: Hotho, H(einrich) G(ustav)/Xeller, Chr(istian), Reisebericht v. 18.12.1836, in: Acta betr. die Einrichtung, Instandhaltung p. p. der Bilder-Galerie desgl. die Inventarisierung der dort aufgestellten Gemälde, Bd. I: Vom Jahre 1830 bis Ende 1843, fol. 110-115, Zitat fol. 110v.

⁶⁰ Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Bestand E 11, Kabinettsakten III, Büschel 79: Bericht des Ministers des Inneren (an den König) betreffend des von dem Fürsten Ludwig zu Oettingen-Wallerstein angebotenen Ankauf seiner Gemäldesammlung, Stuttgart, den 31. Juli 1846 (Fürst Ludwigs Schreiben v. 15. Juli 1846, auf das Bezug genommen wird, ist in diesem Bestand nicht vorhanden).

freilich gar nicht zu denken, und weder der Innenminister noch der König dachten daran, für diesen Zweck außerplanmäßige Mittel bereitzustellen.⁶¹

Schließlich wandte sich der Sammler nach England.⁶² Im November 1843 hatte er Prinzgemahl Albert, mit dem er über seine Mutter verwandt war, in Windsor Castle aufgesucht. Seine finanzielle Lage war am englischen Hofe bekannt. Prinz Albert übernahm 1847 sogar die Bürgschaft für einen Kredit über dreitausend Pfund, den Lionel de Rothschild (1808-1879) Ludwig gewährte. Als sich ein Jahr später herausstellte, daß der Fürst diese Summe nicht würde zurückzahlen können (oder wollen), gingen die von ihm als Sicherheit eingesetzten Bilder in den Besitz des Prinzgemahls über, der sich schließlich weigerte, mit Ludwig persönlich zu verhandeln.⁶³

Prinz Albert wollte diese altniederländischen und altitalienischen Bilder zuerst nicht behalten und stellte sie in der Hoffnung, einen Käufer zu finden, im Kensington Palace aus. Nachdem sich kein privater Kaufinteressent für diese Bilder fand, bot sie der Prinzgemahl über den Händler Henry Mogford am 8. August 1851 und erneut am 31. März 1852 der National Gallery an, die sich am 5. April 1852 entschloß, das Angebot abzulehnen. Wie Florian Illies darlegt, manifestierte sich in England ein Geschmack an der Tafelmalerie der Spätgotik mindestens eine Generation später als in Deutschland.⁶⁴ Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) verfaßte über diese Gemälde einen

⁶¹ Vgl. zur württembergischen Kulturpolitik die Kap. über die Slg. Boisserée u. die Slg. C. G. Abel.

⁶² Siehe zum Folgenden: Weintraub, Stanley, Albert. *Uncrowned King*, London 1997, S. 173f. u. Anm. S. 448f.

⁶³ Weitere Einzelheiten zu diesem Vorgang bei: Ames, Winslow, *Prince Albert and Victorian Taste*, London 1967, S. 135f.

⁶⁴ Siehe Florian Illies, Gustav Friedrich Waagen, Prinz Albert und die Manchester Art Treasures Exhibition von 1857, in: *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche/Art in Britain and Germany in the Age of Queen Victoria and Prince Albert*, hrsg. v. Franz Bosbach u. Frank Büttner in Zusammenarbeit mit Michaela Braesel u. Christoph Kampmann (Prinz-Albert-Studien, Bd. 15), München 1998, bes. S. 134ff.

Katalog.⁶⁵ Über diese Aufmerksamkeit, die man in England den Gemälden aus Wallerstein entgegenbrachte, konnte man sich in Deutschland aus der Presse informieren. 1848 erschien im Kunstblatt eine kurze Nachricht mit Hinweis auf einen ausführlichen Artikel in der Daily News.⁶⁶ Und das Deutsche Kunstblatt berichtete, daß Waagen die niederländischen Tafelbilder des Fürsten zu Oettingen-Wallerstein katalogisierte.⁶⁷

Nun könnte man aus den Umständen, unter denen ihm diese Sammlung zufiel, und aus seinen lange gehegten Verkaufsabsichten schließen, Prinz Albert habe auf diese Art von Kunst keinen Wert gelegt. Das traf jedoch keineswegs zu. Vor 1848 hatte das Königspaar eine Reihe altitalienischer und altdeutscher Bilder erworben.⁶⁸ Lorne Campbell weist allerdings darauf hin, daß Victoria (1819-1901) und Albert sich mit dem Ankauf von Altniederländern zurückhielten, mithin die deutschen und italienischen Schulen bevorzugt haben könnten.⁶⁹ Jedenfalls gehörten sie in England zu einer sehr kleinen Gruppe von Sammlern, die sich um die Jahrhundertmitte der mittelalterlichen Malerei zuwandten. Alberts Eintreten für die Oettingen-Wallersteinische Sammlung – so urteilt Frank Davies – „was the purchase of a connoisseur, not merely that of a relative. Here again his scholarly taste was far in advance of his time.“⁷⁰

⁶⁵ Descriptive Catalogue of a Collection of Byzantine, Early Italian, German, and Flemish Pictures Belonging to his Royal Highness Prince Albert, Kensington Palace, bearb. v. Gustav Friedrich Waagen, London 1854; zit. nach Kat. Royal Collections London: The early Flemish pictures in the collection of Her Majesty The Queen, bearb. v. Lorne Campbell (The Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen), Cambridge 1985, im Lit.-verz. S. XIX. – Dieser Kat. erschien bereits 1848 in provisorischer Form. – Waagen reiste im Sommer 1839 vergebens nach Wallerstein, um Gemälde zu sehen. Zu einem späteren Zeitpunkt kam es in München zu einem persönlichen Gespräch mit Fürst Ludwig. Siehe Waagen, G(ustav) F(riedrich), Kunstwerke und Kuenstler in Deutschland, Theil 1: Kunstwerke und Kuenstler im Erzgebirge und in Franken, Leipzig 1843, S. 342.

⁶⁶ Siehe Kunstblatt 29, Nr. 64 v. 30. Dez. 1848, 256.

⁶⁷ Siehe Deutsches Kunstblatt 5, Nr. 18 v. 4. Mai 1854, S. 159 (Red.).

⁶⁸ Zur Sammeltätigkeit des Prinzen Albert siehe: Cust, Lionell, The Royal Collections, Teil 1: H. R. H. Prince Albert as an Art Collector, in: The Burlington Magazine 5, 1904, S. 7-11; – Davies, Frank, Victorian Patrons of the Arts. Twelve Famous Collections and Their Owners, London 1963, S. 20-25, Abb. 3-14, S. 93-100; – Lloyd, Christopher, The Royal Collection. A Thematic Exploration of the Paintings in the Collection of Her Majesty The Queen, mit einem Vorwort des Prinzen von Wales, London 1992, S. 71-74.

⁶⁹ Kat. London 1985, in der Einführung S. L.

⁷⁰ F. Davies 1963, S. 22.

Auf der 1857 von Prinz Albert eröffneten „Exhibition of Art-Treasures“ in Manchester, auf der die Entwicklung der Kunst anhand von chronologisch geordneten unbekanntem Werken aus Privatbesitz dargestellt wurde, kamen die Gemälde aus Wallerstein noch einmal zu Ehren.⁷¹ Waagen, dem wieder die Aufgabe zufiel, die Bilder für den Ausstellungskatalog zu bearbeiten, unterrichtete darüber das deutsche Publikum.⁷²

Nach Alberts Tod 1861 durfte sich die National Gallery, wie er es in seinem Testament bestimmt hatte, nach eigenem Gutdünken Bilder aus diesem Bestand aussuchen. Sie übernahm 25 Tafelbilder im Februar 1863. Der Rest verblieb in den königlichen Schlössern.

Konzeption und Einrichtung des Museums

Kehren wir zur fürstlichen Galerie in Wallerstein zurück. Sein Selbstverständnis als Sammler formuliert der Fürst selbst für die Öffentlichkeit so: „Die neue Schöpfung war als das Werk eines Mannes gedacht, der lebend in der zweyten Hälfte des 16ten Jahrhunderts und zugewandt der eben scheidenden Vorzeit, gestrebt hätte, deren Hervorbringungen zu sichern und aufzustellen. Darum war auch alle Mühe dahin gerichtet, das Gebäude in dem Style des beginnenden 16ten Jahrhunderts zu decoriren, selbes mit einer schon früher im mittelalterlichen Geschmacke behandelten Capelle in Verbindung zu bringen, und so die vorhandenen Schätze möglichst in der Atmosphäre ihrer Zeit zurückzusetzen.“⁷³

⁷¹ Siehe Koch, Georg Friedrich, Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967, S. 267, Anm. 558.

⁷² Waagen, G(ustav) F(riedrich), Ueber die Kunstaussstellung in Manchester, in: Deutsches Kunstblatt 8, 1857, Teil 1: Nr. 22 v. 28. Mai, S. 185ff., Teil 2: Nr. 24 v. 11. Juni, S. 205ff., Teil 3: Nr. 25 v. 18. Juni, S. 213ff. (die letzten beiden u. d. T.: Ueber besonders ausgezeichnete Bilder in der Kunstaussstellung zu Manchester).

⁷³ L. zu Oettingen-Wallerstein I 1824, S. 354.

Eine solche Projektion eigener Sammelinteressen auf eine fiktive Figur aus der frühen Neuzeit ist für einen Sammler des frühen 19. Jahrhunderts eine zweifellos sehr originelle Idee, die in der Literatur der Romantik keine Parallele findet. Doch hat der Fürst dieses Konzept nicht konsequent verwirklicht. Schon seine Intention, daß der zur Galerie führende Korridor mit acht spitzgewölbten, zum Teil farbig verglasten Fenstern, „ein Bild der - in ihrer Alterthümlichkeit jetzt so seltenen Kreuzgänge“⁷⁴ abgäbe, fügt sich streng genommen nicht zur Vorstellung einer – wie auch immer aufgebauten – Privatsammlung.

Bibliothek und Sammlung waren im 1651 errichteten Westtrakt des Wallersteiner Schlosses, Galeriebau genannt, untergebracht.⁷⁵ Der Flügel hat (in lichten Maßen) eine Breite von etwa zehn Meter und eine Weite von etwa fünfunddreißig Meter. Während der Bibliothek das Erdgeschoß vorbehalten war, nahm die Galerie fast das gesamte Obergeschoß ein. Dort führte eine Enfilade von sieben Galerieräumen in ein „Oratorium“, das sich zur nördlich anschließenden spätmittelalterlichen Schloßkapelle St. Anna hin öffnete. In diesem Oratorium und in einem an der Ost- und Hofseite dieser Zimmerflucht entlanglaufenden Gang befanden sich, von den Tafelbildern offenbar ganz getrennt, Skulpturen, Bildteppiche, Kunsthandwerk und Waffen des Mittelalters, die der Fürst ebenfalls sammelte.⁷⁶

Die mittelalterlichen Tafelbilder waren ebenso getrennt von den Werken jüngerer Schulen aufgehängt, die der Fürst auch sammelte. Ihre Hängung berücksichtigte die von Dillis später in der Münchner Galerie angewandten Prinzipien: „Die Aufstellung der Gemälde ist nicht so sehr das Werk des Stifters, als vielmehr ein Erzeugniß vielseitiger Berathung mit dem könig-

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Vgl. Grundriß des Erdgeschosses im Residenzschloß Wallerstein bei: (Gröber, Karl, u. Adam Horn) Die Kunstdenkmäler von Schwaben, Bd. 1: Bezirksamt Nördlingen, bearb. v. K. G. u. A. H.), mit einer historischen Einleitung v. Anton Diemand u. mit zeichnerischen Aufnahmen v. Werner Meyer (Die Kunstdenkmäler von Bayern. Regierungsbezirk Schwaben, hrsg. v. Georg Lill), München 1938, Abb. 614 S. 470. Ein zeitgenössischer Grundriß existiert im FÖWAH.

⁷⁶ Siehe L. Oettingen-Wallerstein II 1824, S. 358f.

lich baierischen Gallerie-Direktor Ritter v. Dillis.⁷⁷ Das bedeutete im Kern eine Gliederung nach Schulen bei einer sehr dichten Hängung ohne Rücksicht auf ehemalige Werkzusammenhänge des einzelnen Bildes.⁷⁸

Die damalige Ausstattung der Wallersteiner Galerieräume kennen wir nur noch aus der Beschreibung, die der Sammler für das Kunstblatt verfaßt hat. Daher läßt sich nicht mehr sagen, wie es ihm gelang, „das Gebäude in dem Style des beginnenden 16ten Jahrhunderts zu decoriren“.⁷⁹ Das gilt auffälligerweise gerade für die Galerieräume im engeren Sinne. Offenbar waren nur im Oratorium und in der Schloßkapelle die Objekte in ein historisierendes Ambiente einbezogen. So entdeckte man, wie der Fürst überliefert „am Schlusse dieser Zimmer-Reihe in gelungener Perspektive das mit Teppichen des 13ten, 14ten und 15ten Jahrhunderts behängte Oratorium und die alte Ritterkapelle mit ihren düstern Glasfenstern, mit ihren Basreliefs, mit ihren Wappen, Fahnen und Rüstungen, und mit Reminiscenzen und Reliquien aus den Kreuzzügen der Oettingischen Grafen: so fühlt wenigsten jedes kunst-sinnige Gemüth, Liebe und nicht blos Sammlerlust habe diese Bilder zusammengebracht.“⁸⁰

In diesen Teilen des Westtraktes wandte der Fürst die durchaus zeitübliche Methode an, verschiedene mittelalterliche Objekte zu einem „stimmungsvollen“ Ensemble zu arrangieren. Zusammen mit der beschriebenen Ausstattung von Oratorium und Kapelle bildeten die auf dem an der Galerie entlang führenden Gang untergebrachten Skulpturen, Waffen und kunstgewerblichen Gegenstände gewissermaßen einen Rahmen für die Bilder, ohne in einer unmittelbaren optischen Wechselbeziehung mit ihnen zu stehen. So war die Galerie für sich allein betrachtet – auch mit der Kapelle als Schluß-

⁷⁷ L. zu Oettingen-Wallerstein I 1824, S. 354.

⁷⁸ Siehe Oertzen, A. von, Einrichtung der Münchner Gemäldegalerien durch Mannlich und Dillis, in: Museumskunde 17, 1924, S. 38-58.

⁷⁹ L. zu Oettingen-Wallerstein I 1824, S. 354. Nach freundlicher mdl. Auskunft von Herrn Dr. Wilfried Sponsel, FÖWAH, werden die Galerieräume nach einer gründlichen Modernisierung von Angehörigen der fürstlichen Familie als Wohnräume benutzt und sind nicht zu besichtigen.

⁸⁰ Ebd.

und Höhepunkt ihrer Raumfolge – nicht etwa ein ‘Andachtsraum’ für eine verklärende Kunstschau, wie Wilhelm Wackenroder und Ludwig Tieck es theoretisch gefordert hatten, sondern wegen der räumlichen Trennung der Kunstgattungen eine für die Verhältnisse ihrer Zeit sogar recht moderne Fachsammlung, die sich allerdings nicht auf den ersten Blick als solche zu erkennen gab. Damit folgt die Anlage der Galerie im wesentlichen durchaus ihrem erklärten Vorbild, der Sammlung Boisserée.

Hängung in kunstgeschichtlichen Reihen

Es kam in Deutschland nicht oft vor, daß sich ein Fürst in einer Kunstzeitschrift über seine private Kunstsammlung aussprach, wie Ludwig zu Oettingen-Wallerstein es 1824 im Kunstblatt tat.⁸¹ Das war um so ungewöhnlicher, als er dabei den Ausführungen seines eigenen Beamten im selben Organ über eben diese Sammlung widersprach. Kohler hatte in seinen zwei Artikeln die altdeutsche Galerie in Wallerstein erst einem größeren Kunstpublikum bekannt gemacht.⁸² „Bisher war wenig über diese Sammlungen gesprochen worden [...]“, merkte die Redaktion an.⁸³

Die Sammlung sei in der Absicht angelegt, so meinte Kohler, „die deutsche Malerey in Kunstdenkmälern, so weit als möglich, von dem ersten Ursprung bis zu dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts aufzustellen [...]“⁸⁴ Tatsächlich waren sowohl ober- als auch niederdeutsche Schulen berücksichtigt. Ober- und niederdeutsch waren die beiden grundlegenden geogra-

⁸¹ Siehe L. zu Oettingen-Wallerstein I 1824, S. 353-356, II 1824, S. 357-360.

⁸² Kohler, J(ohann) C(aspar), Die Sammlung altdeutscher Gemälde in dem fürstlichen Schlosse zu Wallerstein, in: Kunst-Blatt 5, Teil 1: Nr. 80 v. 4. Okt. 1824, S. 317ff., Teil 2: Nr. 81 v. 7. Okt. 1824, S. 321f.

⁸³ Kunst-Blatt 5, 1824, Nr. 89, S. 353 (Anm. der Red.)

⁸⁴ J. C. Kohler I 1824, S. 317.

phischen Kategorien, in die man die altdeutsche Kunst damals einteilte. Die 63 vorhandenen niederdeutschen Tafelbilder, zu denen hier auch die Altniederländer gezählt wurden, machten immerhin ein Fünftel des gesamten Bestandes aus und hingen in einem Raum für sich. Über zwei Eingängen war in den Galerieräumen denn auch die Inschrift angebracht: „Zustand der christlichen Malerei überhaupt bis zum Ende des XV. und XVI. Jahrhunderts“, und zwar mit dem Zusatz „Niederländische Schule“ beziehungsweise „Oberdeutsche Schule“.⁸⁵

Einen so umfassenden Anspruch wies Fürst Ludwig im Kunstblatt von sich. Er wollte seine Galerie nunmehr als oberdeutsche Ergänzung der → Boisseréeschen Sammlung verstanden wissen. Mit der Beschränkung auf Oberdeutschland erkannte Ludwig gewissermaßen von vorne herein die Überlegenheit der Sammlung Boisserée an, führte er doch selbst aus, „wie der Rheinstrom und zunächst das alte Cöln als die Wiege der wiederauflebenden deutschen Kunst betrachtet werden muß.“⁸⁶

So heißt es zur Konzeption der eigenen Sammlung: „Seine Sammlung von Oelgemälden sollte sich an die Boisserée'sche anschließen. Wie diese vorzüglich aus niederdeutschen, so sollte jene vorzugsweise aus oberdeutschen Bildern sich bilden. Die niederdeutschen Werke der letzteren sollten seyn, was bey den Boisserée die Dürer, die Wohlgemuth, Grundzüge der in der Nachbarsammlung näher entwickelten Schule, und so sollten beyde Gallerieen vereint, nicht aber eine ohne die andere ein vollständiges Bild der deutschen Malerey aufstellen.“⁸⁷

Kohler teilte den oberdeutschen Gemäldebestand, wiederum einer allgemein verbreiteten Ansicht folgend, in vier Schulen ein: die schwäbische, nürnbergische und bayerische, sowie die Schule des Lukas Cranach.⁸⁸ Dem

⁸⁵ Verz. Wallerstein 1819, Vorwort.

⁸⁶ L. zu Oettingen-Wallerstein II 1824, S. 357.

⁸⁷ L. zu Oettingen-Wallerstein I 1824, S. 355.

⁸⁸ Siehe J. C. Kohler I 1824, S. 319.

widersprach Ludwig energisch. Er bestand darauf, daß sich die mittelalterliche Malerei weniger in Regionalschulen als vielmehr in „Künstler-Cyklen“ oder „Künstler-Stämmen“ ausgebildet habe, wobei er unter einem solchen Zyklus offenbar die über Generationen reichende lineare Überlieferung von Technik und Stil jeweils von einem Meister zum Schüler verstand. In der altoberdeutschen Malerei unterschied er vier solcher Zyklen, die er nach ihren vermeintlichen Hauptvertretern benannte: „den Cyklus von Schön, Zeitblom und Schaffner, den Cyklus von Wohlgemut und Dürer, den Cyklus von Cranach und den Cyklus von Holbein“.⁸⁹

Mit diesen umständlich vorgetragenen Ausführungen, die in der Galeriepraxis auf die bewährte Unterscheidung nach Regionalschulen hinausliefen, war kunstgeschichtlich freilich wenig gewonnen.

Den Anspruch einer umfassenden Darstellung auch nur der oberdeutschen Malerei wies Ludwig auch in chronologischer Hinsicht von sich. Er war sich darüber im klaren, daß die Entwicklung nicht mit den großen Meistern der Dürer-Zeit einsetzte: „Wohl existirt seines Ermessens vor Wohlgemuth und Cranach eine lange, in ihren Momenten, wie in ihren Meistern noch unbekante Entwicklungsperiode.“⁹⁰ – „Bilder der charakterlosen und der Entwicklungs-Malerey (Uebergangsbilder)“, also vor etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts entstandene Werke, waren in der Wallersteiner Galerie aber kaum vertreten.⁹¹

Allerdings fand man „einige Momente der byzantinischen und altitalienischen Schulen“ im Eingangszimmer der Galerie vor, „gleichsam als Vorrede, Einleitung und Citate zu der Kunstgeschichte, die die Gallerie selbst eröffnen soll.“⁹² Damit waren nach dem Verständnis des Fürsten die stilge-

⁸⁹ L. zu Oettingen-Wallerstein I 1824, S. 355.

⁹⁰ L. zu Oettingen-Wallerstein I 1824, S. 355.

⁹¹ Ebd.

⁹² J. C. Kohler I 1824, S. 318.

schichtlichen Voraussetzungen der mittelalterlichen deutschen Malerei sichtbar gemacht.

Daß die fürstliche Sammeltätigkeit der kunstgeschichtlichen Forschung den Boden bereite, war Kohlers Überzeugung, denn er fand in der Aufstellung der Wallersteiner Galerie „Grundlinien und Anfangspunkte“ einer zu schreibenden „Geschichte der altdeutschen Malerey, vorzüglich von Oberdeutschland“, es bliebe allerdings „noch Vieles zu erörtern über die Verhältnisse der Schulen gegeneinander, und über Meister und Schüler selbst“.⁹³ Der hier bereits angedeutete Anspruch, nach kunstgeschichtlichen Kriterien zu sammeln, deutet klar auf die Brüder Boissérée.

Der ‘altdeutsche’ Gemäldebestand

Sowohl Ludwig als auch Kohler haben den mittelalterlichen Gemäldebestand im fürstlichen Museum zu Wallerstein, in dem die Kleinformate überwiegen, in ihren Aufsätzen für das Kunst-Blatt vorgestellt.⁹⁴ Ihre Beiträge gehen nur am Rande auf einzelne Werke ein, was bei dieser Bilderfülle verständlich ist, und zählen hauptsächlich die in ihren Augen wichtigsten, in der Sammlung vertretenen Künstler auf.

Es fehlt nicht an glanzvollen Zuschreibungen: Dürer, Michael Wolgemut, Grünewald, Vater und Sohn Holbein und Altdorfer. Zu diesen schon vor 1800 bekannten Malern gesellen sich in den Wallersteiner Inventaren etliche Kleinmeister wie Sebastian Dayg, Hans Behaim der Ältere, Martin Schwarz oder Ulrich Mair („Mayer“), deren bloße Nennung den Zuwachs an archivalisch-kunstgeschichtlichen Kenntnissen seit der Jahrhundertwende anzeigt. Bis auf wenige Ausnahmen, die unter allgemeinen Schulbezeichnungen wie

⁹³ J. C. Kohler II 1824, S. 322.

⁹⁴ Siehe J. C. Kohler I. u. II 1824; L. zu Oettingen-Wallerstein I u. II 1824.

„Altniederländisch“ laufen, verteilt das Grundbuch die rund dreihundert Bilder auf nur 42 Künstlernamen, ohne irgendwelche Notnamen zu verwenden (die es damals auch noch nicht gab).

Die Gemälde der „Mutterschule der deutschen Malerei, oder niederdeutsche Schule“, also die niederrheinischen und niederländischen Werke, (Nr. 23-85 im Wallensteiner Katalog von 1827) wurden, soweit sie in die National Gallery gelangten, zuletzt von Martin Davies, soweit sie in den Royal Collections verblieben, zum Teil von Lorne Campbell katalogisiert.⁹⁵

Im Wallensteiner Katalog sind Jan van Eyck, Joachim Patenier, Heinrich Aldegrever und Jan Mabuse mehrmals eingetragen. Außerdem glaubte der Fürst, einzelne Bilder etwa von Hans Memling, Cornelius Engebrechtsz. („Engelbrecht“), Herri met de Bles und Israhel van Meckenem zu besitzen. Die Zuschreibung der Katalognummer 83 an Roger van der Weyden wurde mit Vorbehalt ausgesprochen.

Nun haben sich durch stilkritische Forschung vier vermeintliche Werke Jan van Eycks als Arbeiten aus der Werkstatt oder Nachfolge von Hans Memling oder Dierick Bouts herausgestellt.⁹⁶ Der sogenannte Engebrechtsz. wird von Davies in den Umkreis oder die Nachfolge Bernaerd van Orleys und zwei angeblich in der Manier Joachim Pateniers gemalte Bilder in die Nähe des Meisters der weiblichen Halbfiguren gesetzt.⁹⁷ So stößt man bei der Durchsicht der aktualisierten Zuschreibungen immer wieder auf mehr oder weniger bedeutende niederländische Künstler meist des frühen 16. Jahrhunderts, ohne daß die Eigenhändigkeit oder Mitarbeit der betreffenden Meister gegeben ist. Für die Bilder der National Gallery gilt erst recht, was Campbell über die altflämischen Tafelbilder in Hampton Court und im

⁹⁵ Kat. Wallerstein 1827, Rubriktitlel. — Kat. National Gallery London: Early Netherlandish School, bearb. v. Martin Davies, Textbd.: 2., rev. Aufl. London 1955, Tafelbd.: London 1947; Kat. London 1985.

⁹⁶ Vgl. Kat. Wallerstein 1827, Nr. 40, 39, 35, 38 mit Kat. London I 1955, S. 15f. u. 95, II 1947, Tf. 9ff. u. 86.

⁹⁷ Vgl. Kat. Wallerstein 1827, Nr. 47, 32, 31 mit Kat. London I 1955, S. 88f. u. S. 118f., II 1947, Tf. 78, 80 u. 111.

Buckingham Palace meint: "None of these pictures is of startling quality, but several are pleasing and some are of historical importance."⁹⁸

Aus diesem Sammlungskomplex ragt eigentlich nur Gerard Davids 'Betender Kleriker', eventuell der rechte Flügel eines Diptychons, heraus.⁹⁹ Zu den Spitzenwerken der ganzen Sammlung gehören natürlich auch die Flügel von Stefan Lochner und vom Meister des Bartholomäusaltars, die aus der Sammlung Boisserée in den Besitz des Fürsten wechselten.¹⁰⁰

Wenn Kohler von der altschwäbischen Malerei spricht, bemerken wir eine besondere Wertschätzung. Ihr Charakter sei aus der niederdeutschen und eyckschen Schule hervorgegangen: „Unter den oberdeutschen Schulen ist diese diejenige, die dem Reiz der Anmuth vorzüglich huldigt, und ihre Abstammung nicht verläugnet. Helle ovale Gesichter, der Ausdruck einfach, aber bestimmt, und fern von allen fremdartig italienischen und störenden Nachahmungen, sind dieser Schule eigen.“¹⁰¹

Friedrich Herlin führt Kohler als den Maler an, der die Abhängigkeit seiner Schule von den Niederlanden am deutlichsten in seinen Werken erkennen lasse. Unter seinem Namen verzeichnet der Katalog mehrere Tafeln vom aufgelösten Sippenaltar aus der St. Anna-Kapelle in Kloster Kirchheim (Schwaben), die heute dem Meister von Kirchheim gegeben werden.¹⁰²

Als Hauptsitz der schwäbischen Schule nimmt Kohler Ulm (und nicht Augsburg) an, weil mit Bartholomäus Zeitblom und Martin Schaffner „zwei der vorzüglichsten Meister aus dem funfzehnten Jahrhundert“ aus dieser

⁹⁸ Kat. London 1985, in der Einführung S. 49.

⁹⁹ Kat. Wallerstein 1827, Nr. 43; Miegroet, Hans J. van, Gerard David, hrsg. v. Peter Ruyffelaere u. Paul van Calster, Antwerpen 1989, S. 301, Kat.-nr. 34.

¹⁰⁰ Dazu ausführlicher im Kap. über die Slg. Rechberg.

¹⁰¹ J. C. Kohler I 1824, S. 319.

¹⁰² Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, bearb. v. Kurt Löcher unter Mitarbeit v. Carola Gries, technologische Befunde: Anna Bartl u. Magdalena Gärtner (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Red.: K. L. u. Wolfgang Pülhorn unter Mitarbeit v. C. G.), Ostfildern-Ruis 1997, S. 283-287.

Stadt stammten.¹⁰³ Von Zeitblom besaß die Sammlung zwei Altarflügel mit den Figuren stehender Heiliger und eine Predella, ebenfalls mit Halbfiguren von Heiligen.¹⁰⁴ Schaffner war schon mit dem Bildnis des Grafen Wolfgang I. zu Oettingen gut vertreten.¹⁰⁵

Der in diesem Sammlungskomplex am besten repräsentierte Künstler ist Bernhard Strigel, dessen Name in den Inventaren nicht erscheint. Seine Werke werden im Katalog unter Martin Schongauer und Hans Baldung Grien geführt. Mit der Familiengeschichte der Grafen Rechberg eng verbunden ist der von ihm 1505/06 ausgeführte Sippenaltar aus der St. Anna-Kapelle der Stephanskirche zu Mindelheim.¹⁰⁶ Ikonographisch bemerkenswert seine kleinformatige ‘Rückkehr Davids mit dem Haupt des Goliath’.¹⁰⁷ Ebenso konnte die heute wieder mit dem Portrait des Memminger Patriziers Hans Funk (1465-1513) zu einem Devotionsdiptychon verbundene ‘Maria mit Kind’ diese Sammlung nur auszeichnen.¹⁰⁸

Der „Zyklus von Wolgemut, Dürer und ihre Schule“ (Nr. 137-233) oder die „Nürnberger Schule“ war besonders umfangreich. „Als Gegensatz zu der schwäbischen Schule bemerken wir“, führt Kohler aus, „daß hier kein Einfluß der Eyckschen oder der Cölner Schule sichtbar ist, aber sehr früh das Studium der italienischen und vorzüglich der lombardischen Meister hervortritt. Ein gewisses Wagen in den Compositionen, in dem Faltenwurfe und in der Vertheilung des Schattens, und überhaupt eine gewandte Technik, offenbaren sich lange vor Dürer, und das Typusartige in den Köpfen und Figuren, welchem die schwäbische Schule noch anhängt, verschwindet hier, und geht in eine freyere Behandlung über.“¹⁰⁹

¹⁰³ J. C. Kohler I 1824, S. 319.

¹⁰⁴ Siehe Kat. Alte Pinakothek München: Altdeutsche Tafelmalerei, bearb. v. Christian Altgraf zu Salm u. Gisela Goldberg (Kat. II, hrsg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen), München 1963, S. 199ff.

¹⁰⁵ Siehe Kat. Alte Pinakothek München: Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei. Kat. der ausgestellten Gemälde, Bd. 2, Red.: Martin Schawe, hrsg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 2006, S. 268.

¹⁰⁶ Siehe Kat. Nürnberg 1997, S. 487-497.

¹⁰⁷ Siehe Kat. München 2006, S. 277.

¹⁰⁸ Siehe Kat. München 2006, S. 276.

¹⁰⁹ J. C. Kohler II 1824, S. 321.

Von den sechs angeblichen Dürers der Sammlung ist als anerkanntes Original immerhin das Bildnistriptychon für Oswolt Krell übriggeblieben.¹¹⁰ Leider kommen die prominenten Dürer-Schüler in dieser Reihe ziemlich schlecht weg. Ein bemerkenswertes Werk ist Hans Baldung Griens 'Bildnis eines Jünglings mit Rosenkranz', im Katalog als vermeintlicher Heinrich von Bles unter die Niederländer eingereiht.¹¹¹ Zwei Standflügel des Annenaltars aus der St. Lorenzkirche in Nürnberg standen für das Werk Hans von Kulmbachs.¹¹²

Eine befriedigende Auswahl bot die Sammlung in dieser Abteilung eigentlich nur von Hans Leonhard Schäufelein: Sie zeigte etwa mehrere Teile des 'Christgartner Altars' aus der Kartause Christgarten und das lebensgroße Bildnis des Abtes Alexander Hummel aus dem ehemaligen Benediktinerkloster (Mönchs-) Deggingen.¹¹³

Albrecht Altdorfer finden wir ebenfalls in diese Schule eingereiht. Seine „Donaulandschaft mit Schloß Wörth“ galt allerdings als ein Hirschvogel.¹¹⁴ Richtig zugeschrieben war ihm eine Szene aus dem Leben des Hl. Florian ('Die Bergung der Leiche').¹¹⁵

Der Zyklus „Mayer von Landshut und seine Nachfolger“ umfaßt nur sechszehn Tafelbilder. Das hatte einen tieferen Grund, denn die „Bayerische Schule“ stand in Wallerstein in keinem hohen Ansehen: „Eine eigene baye-

¹¹⁰ Siehe Kat. München 2006, S. 128f.

¹¹¹ Siehe Osten, Gert von der: Hans Baldung Grien, Gemälde und Dokumente, zugleich Jahrgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1981/1982, Berlin 1983, S. 54f., Nr. 8.

¹¹² Siehe Kat. München 1963, S. 112f.

¹¹³ Siehe Metzger, Christof, Hans Schäufelin als Maler, verb. Fassung der Diss. phil. Augsburg 1999, Berlin 2002, S. 122-126 (Zyklus), S. 372-387, Kat.-nr. 42, S. 483-486, Kat.-nr. 70 (Bildnis).

¹¹⁴ Siehe Kat. München 1963, S. 32f. u. Abb. S. 276.

¹¹⁵ Winzinger, Franz, Albrecht Altdorfer. Die Gemälde. Tafelbilder, Miniaturen, Wandbilder, Bildhauerarbeiten. Werkstatt und Umkreis, München u. Zürich 1975, S. 31, S. 90, Kat.-nr. 35.

rische Schule aber schien streng genommen nicht zu existieren, da die älteren Bilder Bayerns in Styl, in Steifheit der Draperie und in effektsuchenden karikaturartigen Beyzierden sich auf keine Weise von den übrigen Bildern theils des Vor-Cranachischen und Vor-Wohlgemuthischen Cyklus, theils der sogenannten Wohlgemuthischen Manier unterscheiden [...]“¹¹⁶ Was unter diesen Schulbegriff (zum Teil auch an altschwäbischen) Werken vereinigt wurde, ist in keiner Weise repräsentativ für Altbayerns spätgotische Malerei.

Nicht weniger als 25 Werke sind dem Älteren Cranach oder seiner Schule zugewiesen. Diese starke Berücksichtigung bezeugt wieder einmal dessen außerordentliche, eigentlich das ganze 19. Jahrhundert anhaltende Wertschätzung. Die Stileigentümlichkeiten der Cranach-Werkstatt wurden in Wallerstein nicht mit anderen Künstlern verwechselt, auch war man sich wohl bewußt, daß diese Bilder „in ihren Eigenschaften so verschieden sind, daß sie wohl eine Schule, aber nicht einen Meister bezeugen.“¹¹⁷

Freilich sind mehrere vermeintlich eigenhändige Bilder im Laufe der Zeit zu Arbeiten der Werkstatt oder der Nachfolge „degradiert“ worden. Das mit 1526 bezeichnete Porträt des Hans (?) Melber verdient dagegen besondere Beachtung.¹¹⁸

Während Kohler Vater und Sohn Holbein zusammen mit anderen schwäbischen Malern behandelt, ordnet sie der Katalog einem eigenen Zyklus zu (Nr. 276-304). Zwei Madonnenbilder des Vaters finden sich in diesem Komplex.¹¹⁹ Auch das zur Sammlung gehörende Porträt der Veronica Welser, Priorin des Augsburger Dominikanerinnenklosters St. Katharina, ist ein

¹¹⁶ L. zu Oettingen-Wallerstein II 1824, S. 355.

¹¹⁷ J. C. Kohler II 1824, S. 322

¹¹⁸ Siehe Kat. München 2006, S. 122.

¹¹⁹ AK Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik, Stadt Augsburg, 21. Aug. bis 7. Nov. 1965 (im Rathaus Augsburg), Augsburg 1965, S. 62f., Nr. 6, Abb. 4; S. 70, Nr. 27, Abb. 28.

Werk des Älteren Holbeins.¹²⁰ Während dieser also in der Sammlung nicht schlecht vertreten war, wies dieselbe – entgegen der Meinung ihres Besitzers – kein Werk des Sohnes auf. Hinter der Bezeichnung „Hans Holbein Sohn“ im Katalog stehen verschiedene altniederländische und altdeutsche Meister. Ihm waren zwei Tafelbilder großen Ausmaßes zugeschrieben, die durchaus zu recht als wichtige Stücke galten, und zwar das Familienporträt des Konrad Rehlinger des älteren und seiner acht Kinder von Bernhard Strigel („zwey ganz vollendete Bilder des ersten Ranges, von ausgezeichnete Schönheit und höchstem Werthe“).¹²¹

Eikemeier läßt „streng genommen“ nur Dürers Krel-Triptychon, Altdorfers ‘Donaulandschaft mit Schloß Wörth’ und die ‘Bergung des Hl. Florian’ sowie des Älteren Cranachs Melber-Bildnis als herausragende Werke der Sammlung gelten.¹²² Den Rest der Sammlung beurteilt er so: „Diesen gegenüber steht eine Fülle von Werken mittlerer und kleinerer Meister aus Schwaben und Franken, die eine farbige und facettenreiche Dokumentation der künstlerischen Aspekte jener Landschaft aus den Jahrzehnten des zu Ende gehenden Mittelalters und der beginnenden Neuzeit vermitteln, gleichwohl aber die Geschlossenheit des Bildes, wie es die Boisserées darzustellen vermochten, vermissen lassen.“¹²³

Fürst Ludwig als Sammler

Der Sproß eines Fürstengeschlechts konnte sich seinen Gemäldebestand wohl nicht anders als in einem seiner Schlösser gehängt vorstellen. Schließ-

¹²⁰ Siehe Kat. Staatsgalerie Augsburg u. Städtische Kunstsammlungen Augsburg: Bd. 1: Altdeutsche Gemälde, 3. Aufl. mit ergänzendem Anhang, bearb. v. Gisela Goldberg, Christian Altgraf zu Salm u. Gisela Scheffler, Überarbeitung dieser Aufl. v. Gisela Goldberg, München 1988, S. 157f. u. Abb. 85.

¹²¹ Siehe Kat. München 2006, S. 280f.

¹²² P. Eikemeier 1986, S. 65.

¹²³ P. Eikemeier 1986, S. 65f.

lich standen im Jahre 1811 bereits die erwähnten, durch Säkularisation an das Fürstenhaus gefallen Klöster zur Verfügung. In einem Residenzschloß untergebracht, aber getrennt von der höfischen Sphäre, vertritt diese Galerie gleichwohl den verhältnismäßig jungen Typus des öffentlich zugänglichen Museums in Deutschland.

Als Aristokrat war Ludwig gegenüber dem öffentlichen Interesse an seiner Sammlung anders eingestellt als etwa die Boisserées, die ihr persönliches Ansehen und ihre finanzielle Versorgung engstens an ihre Bilder geknüpft hatten. Er registrierte es, indem er Gästebücher im Museum auslegen ließ.¹²⁴ Auf großen Zulauf legte er jedoch keinen Wert. Den Boisserées soll er gesagt haben, in Wallerstein könne seine Sammlung „ein Ganzes bilden und einen reinen Eindruck machen, auch bleiben von einem kleinen Ort die unberufenen Gaffer eher weg, denen aber etwas daran gelegen, die kämen doch und wären um so viel ungestörter. Er gestattet nämlich jedem, der sich an seinen Inspektor wendet, freien Zutritt.“¹²⁵ Das publizistische Echo, das die Wallersteiner Galerie hervorgerufen hat, läßt sich nicht annähernd mit der Rezeption der Sammlung Boisserée vergleichen.

Der Fürst selbst hat Ziele und Aufbau seiner Sammlung im Kunstblatt gewandt dargestellt (was die kunstpolitische Bedeutung dieser Zeitschrift unterstreicht). Das ist außergewöhnlich für den deutschen Hochadel des 19. Jahrhunderts. Aber er hatte nicht die theoretische Begabung und wohl auch nicht das Qualitätsurteil eines Sulpiz Boisserée. Seine Sammlung war zu ihrer Zeit die größte ihrer Art in Süddeutschland. Gewiß hätte sie – ihrem Anspruch gemäß – das Material für kunstgeschichtliche Forschungen zur oberdeutschen Kunst des Spätmittelalters geboten, doch hat sie solche nicht unmittelbar angeregt. Erst durch besondere Umstände veranlaßt, führte Waagen den nach England gelangten Teilbestand in die Kunstliteratur ein.

¹²⁴ FÖWAH, MA I. II. D 11: Oettingen-Wallerstein, Ludwig zu (= L.) Dekret über die Einführung von Fremdenbüchern v. 11.9.1812

¹²⁵ Boisserée, Sulpiz, Brief an Goethe v. 11 Nov. 1815, in:

Das lag aber auch daran, daß Ludwig offenbar nicht den Anschluß an die gelehrte Kunstwelt suchte. Organisation und Katalogisierung der Sammlung überließ er seinem altgedienten, zum Galerieinspektor avancierten Hofmaler und einem Verwaltungsbeamten, der sich in seinen für das Kunstblatt verfaßten Aufsätzen allerdings erstaunlich eingehend mit der Entwicklung der altdeutschen Tafelmalerei auseinandersetzte.

Vor dem biographischen Hintergrund des Fürsten mag es nahe liegen, seine Sammeltätigkeit als Kompensation nicht mehr realisierbarer politischer und sozialer Ansprüche zu interpretieren. Das war die Sammlung zweifellos auch. Was sich indessen in Ludwigs Sammlung eher als ein auf gesellschaftlichen Status bedachtes Denken ausdrückt, ist ein 'romantisches' Kunstverständnis, welches bestrebt war, das kulturelles Erbe des Mittelalters in großem Stil zu retten, sachgerecht aufzubewahren, nach gelehrten Prinzipien zu ordnen und den interessierten Zeitgenossen zur geistigen Aneignung freizugeben.

Mit seiner Sammlung wollte Fürst Ludwig zu Oettingen-Wallerstein sich, wie er es selbst ausdrückte, ein „Denkmal“ seines Denkens und Strebens errichten.¹²⁶ Das heute noch rege Interesse an seiner Sammeltätigkeit spricht dafür, daß ihm das in gewisser Weise gelungen ist, auch wenn seinem Wallersteiner Museum, das viel zu ausgreifend (und zu kostspielig) angelegt war, nur eine sehr kurze Lebensdauer beschieden war.

¹²⁶ FÖWAH, MA I. II. D 53, fol. 25r: Oettingen-Wallerstein, Ludwig zu (= L.), Brief an J. von Rechberg v. 24. Sept. 1815, fol. 25r.

V. 4.

Gotthard Martinengo

(? Mai 1764 – Würzburg – 20. November 1857)

Ein Würzburger Regierungsrat und sein Holbein-Zyklus

„An Reichtum und Mannigfaltigkeit wurden vor Kurzem noch sämtliche Sammlungen der Stadt durch jene des Regierungsrathes Martinengo übertriffen“, meinte der Zeitgenosse Andreas Niedermayer in seiner ‘Kunstgeschichte der Stadt Wirzburg’.¹ Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) erinnerte sich „mit Vergnügen“ an seinen Besuch bei Gotthard Martinengo, den er als einzigen Würzburger Sammler erwähnt.² Ankäufe aus Martinengos Kunstbesitz zählen zu den ersten fundamentalen Erwerbungen des neugegründeten Bayerischen Nationalmuseums.³ Um so erstaunlicher, daß diese zu ihrer Zeit so geschätzte Sammlung der kunstgeschichtlichen Fachliteratur kaum bekannt ist.⁴

Bislang lagen auch kaum biographische Angaben vor. Martinengo starb in seiner Geburtsstadt Würzburg am 20. November 1857 im Alter von 93

¹ Niedermayer, Andreas, Kunstgeschichte der Stadt Wirzburg, 2. Aufl., Freiburg im Breisgau 1864, S. 405.

² Waagen, G(ustav) F(riedrich), Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken, Teil 1, Leipzig 1843, S. 371.

³ Siehe Kat. Bayerisches Nationalmuseum München: Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts, bearb. v. Theodor Müller (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, Bd. XIII, 2), München 1959, S. 6.

⁴ Am ausführlichsten: Nogossek, Hanna, Das Kunstleben in Unterfranken im 19. Jahrhundert, zugleich Diss. phil. Würzburg 1989, hrsg. v. den Freunden mainfränkischer Kunst und Geschichte e. V., u. dem Historischen Verein Schweinfurt e. V. (Mainfränkische Studien, Bd. 50), Würzburg 1991, S. 70ff.

Jahren und sechs Monaten.⁵ In den Quellen zu seiner Person begegnet er uns vor allem als höherer Regierungsbeamter. Privatleben und Persönlichkeit bleiben weitgehend im Dunkeln. Über seinen geistigen Werdegang wissen wir nur, daß er am 26. November 1779 an der Würzburger Humanistenfakultät immatrikuliert wurde.⁶ Setzen wir voraus, daß dieser Sammler der Sohn jenes kurtrierischen und hochfürstlich würzburgischen Münzrates Nicolaus Martinengo war, der zusammen mit seiner ebenfalls in Koblenz gebürtigen Ehefrau Anna Gertrudis am 11. April 1765 das Würzburger Bürgerrecht erhielt, so hat er den Beruf seines Vaters ergriffen.⁷

Vor der Säkularisation führte Gotthard Martinengo, der 1791 in den Staatsdienst eingetreten war, ebenfalls den Titel eines hochfürstlich würzburgischen Hofrates.⁸ Die Aufhebung des Fürstbistums tat seiner Laufbahn keinen Abbruch, vielmehr wurde er im April 1803 zum (bayerisch-) kurfürstlichen Rat der 3. Deputation der Landesdirektion (Regierungsrat) in Würzburg ernannt. Von 1806 bis 1810 war ihm bei der Rentkammer die Ausmünzung der Scheidemünzen übertragen. 1813 war er unter anderem für das Münzamt zuständig, – eine ehrenvolles Amt.⁹ Und ein gut datiertes dazu. Ein Patent vom 8. Oktober 1805 beschied ihm ein Jahresgehalt von zweitausend Gulden, daß er bis zu seiner Pensionierung 1817 bezog, zuzüglich eines Zuschusses von dreihundert Gulden für seine Wohnung.

⁵ Laut Stadtarchiv Würzburg: Leichenschau-Schein, am 21. November 1857 in Würzburg ausgestellt. Laut freundlicher Auskunft v. Herrn Werner Trenkamp, Katholisches Matrikelamt Würzburg, mit Schreiben v. 26. Juni 1997, liegt ein Taufmatrikel für Martinengo nicht mehr vor (die meisten Würzburger Matrikel wurden im März 1945 zerstört).

⁶ Siehe Merkle, Sebastian (Hrsg.), Die Matrikel der Universität Würzburg (Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte, 4. Reihe, Bd. 5), München und Leipzig 1922, S. 779, Nr. 21840.

⁷ Das Bürgerrecht ist im Ratsprotokoll 217, fol. 425, vermerkt (freundliche Auskunft v. Frau Sybille Grübel, Stadtarchiv Würzburg, mit Schreiben v. 31. Juli 1997).

⁸ Folgende Angaben zur Laufbahn nach: München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MF 14919: Akt des bayerischen Finanzministeriums mit personenbezogenen Unterlagen zu Martinengo und einem Autograph des Sammlers.

⁹ Siehe Großherzoglich Würzburgischer Hof- und Staatskalender für das Jahr 1813, S. 41 u. 49 (freundliche Auskunft v. Frau Dr. Ingrid Heeg-Engelhart, Staatsarchiv Würzburg, mit Schreiben v. 1. März 1995).

Übrigens soll Martinengo „schöne Kenntnisse und Geschäftsgewandtheit vereint“ haben.¹⁰ Sie mögen ihm auch beim Erwerb von Kunstobjekten zugute gekommen sein, für den er finanziell hinreichend ausgestattet war. 1829 gehörte der Sammler zu den Gründungsmitgliedern des örtlichen Kunstvereins.¹¹ Von einem über die private Sammeltätigkeit hinausführenden kulturellen Engagement ist nichts bekannt.

Ein Kenner der lokalen Kunstszene wie Niedermayer rechnet – mit moralisierendem Unterton – Martinengo als Sammler zu den örtlichen ‘Säkularisationsgewinnlern’, die es verstanden hätten, im richtigen Moment zuzugreifen.¹² Tatsächlich spricht einiges dafür, daß der Regierungsrat während der Säkularisation überhaupt erst in großem Umfang mit dem Sammeln begonnen hat. Das wird aus dem Aufbau seiner Sammlung deutlich werden. In den Würzburger Stadtführern wird Martinengo erstmals 1805 als Sammler erwähnt.¹³ In den Jahren nach 1800 war er, wie wir sahen, in seiner beruflichen Laufbahn gut vorangekommen, was möglicherweise zu erhöhten Repräsentationsansprüchen geführt hatte.

Der Bestand

Nähere Angaben zu den örtlichen Privatsammlungen veröffentlichte zu Martinengos Lebzeiten nur C. Erbacher, der im Haus des Sammlers (Innerer Graben) „eine sehr ausgezeichnete und große Sammlung von Kunststücken allerley Art, in Malereyen, Kupferstichen, Handzeichnungen, plastischen

¹⁰ München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MF 19919: Bericht v. 28. Juni 1816.

¹¹ Siehe H. Nogossek 1991, S. 172.

¹² Siehe A. Niedermayer 1864, S. 401. Eine zuletzt von H. Nogossek 1991, S. 70, behauptete Tätigkeit des Sammlers als Säkularisationskommissar ist nicht nachweisbar.

¹³ Siehe Scharold, Carl Gottfried, Würzburg und die umliegende Gegend. Für Fremde und Einheimische kurz beschrieben, Würzburg 1805, S. 75; vgl. H. Nogossek 1991, S. 66.

und antiquarischen Kunstwerken, nebst typographischen Seltenheiten sc. sc.“ angetroffen hat.¹⁴

Diese Übersicht rollt ein breiteres Spektrum auf und ist dennoch nicht vollzählig. Nach Martinengos Tod erwarb das Bayerische Nationalmuseum aus seinem Nachlaß etliche Waffen, Holzskulpturen, Glasgemälde und kunstgewerbliche Gegenstände des Mittelalters.¹⁵ Unter diesen Objekten befand sich der 1532/33 von Hans Ringler hergestellte Brustharnisch Kurfürst Ottheinrichs.¹⁶ Als Provenienz für den Riemenschneider-Altar im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg ist die Sammlung Martinengo allerdings nicht gesichert.

Dagegen sind die Schätze an Graphik, Zeichnungen und Gemälden, die offenbar den Schwerpunkt dieser Sammlung bildeten, so gut wie völlig verstreut worden. Dazu existiert ein Versteigerungskatalog aus dem Jahre 1861, dessen Titel schon das Interesse des Sammlers an unterschiedlichen Kunsttechniken ausdrückt.¹⁷ Von den 846 verzeichneten Gemälden galten rund

¹⁴ Erbacher, C., Beschreibung des Sehens- und Merkwürdigsten in und um Würzburg. Den gebildeten Reisenden gewidmet, Würzburg 1824, S. 47. Laut Stadtarchiv Würzburg: Grundliste, wohnte Gotthard Martinengo zuletzt (ab 1817) in seinem eigenen Haus Nr. 108 im Bezirk II (Innerer Graben 59).

¹⁵ München, Bayerisches Nationalmuseum, Dokumentationsbüro: Quittung über Barauszahlung v. 9500 Gulden an den Würzburger Franz Siligmüller v. 3. Januar 1859 nebst Verz. mit 152 Nrn. (Abschrift) u. ein weiteres Verz. v. Antiquitäten aus der Slg. Martinengo v. 26. Juni 1860 (Abschrift, mit Angabe der Preise). – Zum Erwerbsvorgang siehe: Aretin, Karl Otmar Freiherr von, Karl Maria Freiherr von Aretin. Der erste Direktor des Bayerischen Nationalmuseums, in: Eikelmann, Renate, u. Ingolf Bauer (Hg.), Das Bayerische Nationalmuseum 1855-2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, im Auftrag des Bayerischen Nationalmuseums hrsg. v. R. E. u. I. B., unter Mitarbeit v. Brigitta Heid u. Lorenz Seelig, München 2006, S. 79.

¹⁶ Siehe Seelig, Lorenz, Kunstwerke aus den Wittelsbacher Sammlungen im Bayerischen Nationalmuseum, in: R. Eikelmann u. I. Bauer 2006, S. 37.

¹⁷ Siehe Verst.-kat. Würzburg v. 30. Sept. 1861: Catalog der grossen und werthvollen Privat-Sammlung von Oelgemälden, Oelminiaturen, Miniaturen auf Elfenbein, Pergament etc., Guache- und Aquarell-Malereien, Kupferstichen, Lithographien, Handzeichnungen, Kunstwerke in Lieferungen, gebundenen Kupferwerken und einigen diversen Kunstarbeiten, Gemälden auf Marmor etc. aus der Verlassenschaft des k. g. Regierungsrathes Martinengo, welche auf Antrag der Erben in Folge gerichtlicher Verfügung Montag den 30. Sept. 1861ff. und die folgenden Tage [...] zu Würzburg [...] öffentlich versteigert [...] werden (eingesehene Exemplare in der Univ.-Bibl. Würzburg: 53 / Franc. 2957 u. im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt am Main).

sechzig als altdeutsch oder altniederländisch.¹⁸ Wie wir aus dem Katalog ersehen, hingen die altdeutschen und altniederländischen Tafelbilder so gut wie alle in einem Raum für sich, so daß sie in der Vielzahl der inventarisierten Bilder nicht untergehen konnten.

Nach diesem Versteigerungskatalog zu urteilen, muß es sich bei den meisten dieser Tafelbilder um Teilstücke aus narrativen Altarzyklen gehandelt haben. Mehr oder weniger vollständig gelangten nur einige kleinere Hausaltäre in Martinengos Sammlung. Dementsprechend überschreitet das Bildformat nur selten eine mittlere Größe. Zur überschaubaren Gruppe der vorhandenen Porträts gehörte Conrad Faber von Creuznachs Paar der jeweils mit 1529 bezeichneten gleichgroßen Bildnisse des 29jährigen Frankfurter Patriziers Wiker Raiss (gestorben 1559) und seiner 32jährigen Schwester (sic) Christina Raiss (gestorben 1541).¹⁹

Als Zuschreibungen werden in manchen Nummern des Kataloges wenig vertrauenserweckend Albrecht Dürer, Michael Wolgemut, Hans Memling, Lucas van Leyden, Matthias Grünewald, Hugo van der Goes, Heinrich Aldegrever und Albrecht Altdorfer genannt. Bereits den Zeitgenossen leuchteten diese Zuschreibungen offenbar nicht mehr durchweg ein. Niedermayer spricht von „den wenigen Meisterwerken“, die er in der Sammlung sah.²⁰ Auch fielen die Erlöse, soweit sie in eines der beiden Exemplare des Versteigerungskataloges in der Bibliothek des Städelschen Kunstinstitutes eingetragen sind, verhältnismäßig bescheiden aus.

Bei einigen der Tafelgemälde, deren Herkunft aus der Sammlung noch nachweisbar ist, hält die damalige Wertschätzung jedoch dem heutigen Urteil stand. So erzielte ein ‘Urteil des Paris’ von Lukas Cranach d. Ä. („Inte-

¹⁸ Siehe Verst.-kat. Würzburg 1861, S. 29-35, Nr. 353-417.

¹⁹ Siehe Verst.-kat. Würzburg 1861, S. 31, Nr. 375f.; den Hinweis zur Identifizierung der Bildnisse verdanke ich Dr. Kurt Löcher, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, mit Schreiben v. 18. Feb. 1998; Brücker, Wolfgang, Conrad Faber von Creuznach, zugleich Diss. phil. 1960 Frankfurt am Main (Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main, Bd. XI), Frankfurt am Main 1963, Nr. 9, S. 163, Nr. 11, S. 164f.

²⁰ A. Niedermayer 1864, S. 405.

ressantes Gemälde“), das sich heute in der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel befindet, beachtliche vierhundert Gulden.²¹

Der Frankfurter Dominikaneraltar

Bei Martinengo befanden sich auch sieben von ursprünglich acht Passionsdarstellungen der ersten Wandlung des 1500/1501 entstandenen ehemaligen Hochaltars der Frankfurter Dominikanerkirche. Eine der wenigen kommentierenden Bemerkungen des Versteigerungskataloges zu einem altdeutschen Tafelgemälde bezieht sich auf diesen Zyklus: „Obige sieben Gemälde sind von einer Güte und Meisterhand, schöner Composition, figurenreich und von gleicher Grösse.“²² Diese Formulierung deutet (zeittypisch) den ursprünglichen Werkzusammenhang mit einem Altarretabel nicht einmal an. Der Katalog gibt die Bilder noch als eigenhändige Werke des Älteren Holbeins aus, bei dem die Dominikaner das Altarwerk in Auftrag gegeben hatten.²³

Das Frankfurter Exemplar des Versteigerungskataloges verzeichnet den Erlös der Frankfurter Passionsfolge von 1980 Gulden. Das ist die mit weitem Abstand höchste Bewertung für einen altdeutschen Werkzusammenhang aus dieser Kollektion. Die Erben waren mit dem Erlös jedoch nicht zufrieden und zogen die Passionsbilder zurück. Sie verkauften den Zyklus zwei Jahre später zu einem unbekanntem Preis an den hohenzollernschen

²¹ Siehe Verst.-kat. Würzburg 1861, S. 33, Nr. 405; Friedländer, Max, u. Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, 2. Aufl., Basel, Boston u. Stuttgart 1979, S. 121, Nr. 253.

²² Verst.-kat. Würzburg 1861, S. 30, Nr. 363-369.

²³ Zum Werkkomplex siehe: Kat. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main: Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550, bearb. v. Bodo Brinkmann u. Stephan Kemperdick (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Bd. V., hrsg. v. Herbert Beck u. Jochen Sander), Mainz 2005, S. 388-428 mit Abb. 326-329 u. Lit.; Martinengo ist als Provenienz auf S. 406 angeführt. Irrige Angaben zur Provenienz bei Lieb, Norbert, u. Alfred Stange, Hans Holbein der Ältere, o. O. (München u. Berlin), o. J. (1960), S. 60.

Hofrat Dr. Georg Schäfer in Darmstadt, der sie 1866 dem Städelschen Kunstinstitut für viertausend Gulden überließ. Das erfahren wir aus dem Schreiben eines Dr. Griesinger in Darmstadt, der dieses Geschäft vermittelte.²⁴ Laut Griesinger galten die Bilder lange Zeit als verloren. In einem weiteren Brief an die Administration des Städelschen Kunstinstituts behauptet Griesinger, Martinengo habe den Besitz dieser Gemälde geheimgehalten, „weil er sie in unrechtmäßiger Weise an sich gebracht hatte.“²⁵

Diese Beschuldigung läßt aufhorchen. Sie geht auf ein so prominentes Mitglied der Frankfurter Kunstszene wie Johann David Passavant (1787-1861) zurück und stand in seinem Brief an den Vorstand der Frankfurter Museumsgesellschaft vom 12. Februar 1848.²⁶ Eduard Rüppelt ging noch weiter, indem er 1855, – also noch zu Lebzeiten Martinengos, allerdings ohne seinen Namen zu nennen –, in einen gedruckten Aufsatz, wenn auch versteckt in einem anderen Zusammenhang, einfließen ließ, es sei „jetzt authentisch nachgewiesen, daß der permanente Aufseher des Museums, der verstorbene Maler Schütz nicht allein mehrere alte werthvolle Oelbilder, die bei dem Secularisiren der hiesigen Kirchen und Klöster dem Museum zur Aufbewahrung überwiesen wurden, entwendet hat, und z. B. theilweise nach Würzburg verkaufte [...]“²⁷

Vergegenwärtigen wir uns kurz das Schicksal des ehemaligen Dominikanerhochaltars kurz vor und nach der Säkularisation. 1802 waren seine Passi-

²⁴ Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Archiv, P. 1. Ankauf alter Bilder, P. Ankauf älterer Bilder resp. von zur Zeit deren Ankaufs nicht mehr lebenden Meistern: Dr. Griesinger (Darmstadt), Schreiben an die Städel-Administration v. 3. Feb. 1866 (Herr Dr. Sander, Städelsches Kunstinstitut, war so freundlich, die mit dem Ankauf der Passionsfolge verbundene Korrespondenz in Fotokopien zu übersenden).

²⁵ Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Archiv, P. 1. Ankauf alter Bilder, P. Ankauf älterer Bilder resp. von zur Zeit deren Ankaufs nicht mehr lebenden Meistern: Dr. Griesinger (Darmstadt), Schreiben an die Städel-Administration v. 12. Feb. 1866 (Unterschrift stark zusammengezogen, Handschrift im Briefftext wie im Schreiben v. 3. Feb. 1866).

²⁶ Nach Weizsäcker, Heinrich, Die Kunstschatze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt am Main, Textbd., München 1923, S. 48. Die Quelle ist nach freundlicher Mitteilung v. Herrn Dr. Konrad Schneider, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, mit freundlichen Schreiben v. 9. Juli 1997, ein Kriegsverlust.

²⁷ Rüppelt, Eduard, Schaumünzen, welche zum Andenken von Bewohnern Frankfurts oder in dieser Stadt gebornen Personen gefertigt wurden, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Heft 7, 1855, S. 52f.

onstafeln bei der Aufhebung des Dominikanerkonvents noch am Ort vorhanden. Der Zyklus erscheint nämlich in einer Liste von Gemälden in diesem Konvent, die – leider undatiert – ganz in der gewohnt vagen Art eines Übernahmeprotokolls abgefaßt ist.²⁸ 1803 wurde im Gebäude des aufgehobenen Dominikanerkonvents ein städtisches Depot für eine Anzahl konfiszierter Bilder eingerichtet.²⁹ Zusammen mit diesem Bestand wurden im Mai 1804 mehrere gemalte Teile des wohl schon 1683 demontierten Hochaltarkomplexes, nun aber ohne die Passionstafeln, verzeichnet und wohl zu einem späteren Zeitpunkt taxiert.³⁰

Martinengo könnte also die Passionsszenen zwischen der 1802 erfolgten Aufhebung des Konvents und dem Mai 1804 an sich gebracht haben, als sie juristisch bereits Eigentum der Kommune waren. Wie aber konnte er als Auswärtiger rechtzeitig zur Stelle sein, bevor der säkularisierte Kunstbesitz sachverständig gesichtet und geordnet wurde? Ohne persönliche Beziehungen zu einheimischen Funktionsträgern wird das nicht gut möglich gewesen sein. Der Maler Johann Georg Schütz (1758-1813), der angeblich diese Stücke veruntreut und an Martinengo veräußert haben soll, ist allerdings erst von 1809 an für den im ehemaligen Dominikanerkonvent zusammengetragenen Gemäldebestand verantwortlich gewesen.³¹

Dabei ist es eigentlich nicht von Bedeutung, wer Martinengo zu diesem Bildererwerb verhalf. Die Leichtfertigkeit offizieller Stellen im Umgang mit dem kulturellen Erbe der Klöster und Stifter begünstigte Sammler wie ihn. Die nachträglich beschlossene Einrichtung eines Gemäldedepots im ehemaligen Dominikanerkloster und die Inventarisierung des dort aufbewahrten Gemäldebestandes folgten der Aufhebung der Frankfurter Klöster mit deut-

²⁸ Das Protokoll ist abgedruckt bei: H. Weizsäcker 1923, S. 356f., Nr. 12.

²⁹ Siehe H. Weizsäcker 1923, S. 47.

³⁰ Christian von Mechels Verz. v. Mai 1804 (ohne Taxation) ist abgedruckt bei: H. Weizsäcker 1923, S. 357-366, Nr. 13. Undatierte Taxation der v. Christian von Mechel katalogisierten Gemälde durch Joseph Chandelle u. Johann Georg Schütz dem Jüngeren, ist mit einem Nachtrag v. 14. März 1809 abgedruckt bei H. Weizsäcker 1923, S. 367f., Nr. 15.

³¹ Zu Johann Georg Schütz siehe H. Weizsäcker 1923, S. 48f. u. 366f. (als Christian Georg Schütz).

licher Verzögerung. Daß eine solche Bilderreihe damals überhaupt in privaten Besitz kommen konnte, wendet sich eher gegen Frankfurt als gegen Martinengo, der sich wohl kaum 'krimineller' als andere Sammler zu dieser Zeit verhalten haben dürfte.

Es handelte sich bei den Passionstafeln schließlich nicht um anonyme, auf den Säkularisationsmarkt geschwemmte Kunstware. Vielmehr wurden diese Tafelgemälde in den Jahrzehnten vor der Säkularisation in Ehren gehalten. Sie gehörten im Franziskanerkonvent, – bereits 1752 auseinandergesägt, in ihre Vorder- und Rückseiten gespalten und neu gerahmt – zur Ausstattung des Sommerrefektoriums.³² „In diesem Speißzimmer kommen viele merkwürdige Gemähde der älteren Zeiten vor, dergleichen beträchtliche Anzahl sonst nicht leicht mehr auf einen Platz beysammen angetroffen wird [...]“³³ Mit dieser Einsicht war Heinrich Sebastian Hüsgen (1744-1807) vielen seiner Zeitgenossen voraus. Er hat den Passionszyklus noch vor Ort gesehen und bewunderte sie 1790 als vermeintliche Werke des Älteren Holbeins, der sie „acht großen, hier ebenfalls vorkommende [sic] Passionsstücke mit vielem Fleiß sehr meisterhaft ausgeführet hat.“³⁴

Wie war es möglich, daß die Entfernung dieser dokumentierten Bilder aus dem Dominikanerkonvent erst mit einer Verzögerung von rund einem halben Jahrhundert öffentlich beklagt wurde? „Einer etwaigen Reclamation der sieben Bilder würde, abgesehen von anderen Schwierigkeiten, schon die erlöschende Verjährung der Vindicationsklage entgegen stehen“, meint der Frankfurter Jurist und Kunsthistoriker Philipp Friedrich Gwinner (1796-1868) in seiner 1862 gedruckten Kunstgeschichte Frankfurts.³⁵ Der Autor behauptet auch, der Martinengo habe Schütz für diese Tafelbilder insgesamt

³² Siehe H. Weizsäcker 1923, S. 60, vgl. S. 41-46 zum Galeriecharakter des Refektoriums.

³³ Hüsgen, Heinrich Sebastian, *Artistisches Magazin*, Frankfurt am Main 1790, S. 561.

³⁴ H. S. Hüsgen 1790, S. 562.

³⁵ Gwinner, Ph(ilipp) Friedrich, *Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts*, Fotomechanischer Neudruck der Ausgabe v. Frankfurt am Main 1862, Leipzig 1975, S. 34.

siebenhundert Gulden bezahlt.³⁶ Das wäre allerdings, gemessen an den erwähnten Gemäldetaxierungen, ein für die damaligen Verhältnisse exorbitant hoher Preis gewesen. Wurde doch der Wert der zum selben Werkkomplex gehörenden Stammbaumbilder (auf den Rückseiten der äußeren Flügel) 1804 auf gerade einmal sechzehn Gulden geschätzt.³⁷ Heinrich Weizsäcker äußert sich denn auch distanziert zu den gegen Schütz vorgebrachten Anschuldigungen.³⁸ Das Bayerische Nationalmuseum lehnte den Ankauf der Passionsbilder übrigens 1861 aus Etatgründen ab.³⁹

Auflösung der Sammlung

In einigen nachweisbaren Fällen veräußerte Martinengo Gemälde. → Graf Joseph von Rechberg etwa erwarb von ihm eine damals Pieter Breughel dem Älteren zugeschriebene 'Kreuzigung'.⁴⁰ Möglicherweise versuchte er, mit den Boisserées in Kontakt zu treten. In Sulpiz Boisserées Tagebuch ist der Empfang eines Briefes von einem Martinengo kommentarlos erwähnt.⁴¹ In Würzburg, wo sich Sulpiz wiederholt aufhielt, scheinen sich die beiden allerdings nicht begegnet zu sein.

Von seiner Sammlung im Ganzen hat sich Martinengo zu Lebzeiten nicht getrennt. Der Sammler starb lange nach seiner Frau Catharina, wie es

³⁶ P. F. Gwinner 1862/1975, S. 33.

³⁷ Undatierte Taxation der v. Christian von Mechel katalogisierten Gemälde durch Joseph Chandelle u. Johann Georg Schütz mit Nachtrag v. 14. März 1809, abgedruckt bei H. Weizsäcker 1923, S. 367f., Nr. 15.

³⁸ Siehe H. Weizsäcker 1923, S. 48f.

³⁹ Siehe Weniger, Matthias, Gemälde vor 1550, in: R. Eikermann u. I. Bauer 2006, S. 256.

⁴⁰ Siehe München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Archiv/Registatur, ad Fach XI, lit. W., Nr. 1: Undatierte Liste mit Gemälden der Sammlung Joseph von Rechberg, Nr. 2.

⁴¹ Siehe Boisserée, Sulpiz, Tagebuch v. 12. September 1822, in: S. B., Tagebücher, Bd. 1: 1808-1823, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1978, S. 833.

scheint, kinderlos (sofern er nicht seine Kinder überlebt hat).⁴² Sein Vermögen ging an eine Erbengemeinschaft über, deren Mitglieder namentlich nicht genannt werden.⁴³ Offenbar waren diese entschlossen, den gesamten Besitz so rasch wie möglich zu veräußern.⁴⁴

Zunächst boten sie die Sammlung der Stadt Würzburg an. In der Ratssitzung vom 29. Dezember 1857 kam diese Angelegenheit zur Sprache.⁴⁵ Am 19. Januar 1858 wurde beschlossen, einige Sachverständige heranzuziehen, unter anderen Carl Heffner und Ludwig Wickenmayer.⁴⁶ Leider liegen ihre Stellungnahmen nicht mehr vor. Würzburg hat diese Gelegenheit jedenfalls nicht genutzt, sich in diesen Jahrzehnten mit Investitionen in die Kultur überhaupt sehr zurückgehalten. In den Würzburger Adreßbüchern wird die Sammlung ab 1862 nicht mehr aufgeführt, was auf ihre völlige Auflösung hindeutet.

⁴² In Würzburg, Stadtarchiv: Personalbogen für Gotthard Martinengo, und in Würzburg, Stadtarchiv: Grundliste, Bezirk II, Nr. 108 (Innerer Graben 59), sind Kinder nicht genannt, müssen nach zeitüblicher Praxis aber auch nicht genannt werden. Siehe auch: Würzburg, Stadtarchiv, Biomappe Catharina Jos. Martinengo, geb. Ackermann: Die Todesanzeige für die 1836 verstorbene Ehefrau des Sammlers ist nicht von Kindern unterzeichnet, in dieser Quelle wird sie als Gattin, aber nicht als Mutter angesprochen.

⁴³ Siehe z. B. das Würzburger Adreßbuch von 1859, S. 121 u. 134.

⁴⁴ So hat nach Würzburg, Stadtarchiv: Grundliste, Bezirk II, Nr. 108 (Innerer Graben 59), ein Fabrikant Carl August Bischoff das Wohnhaus des Sammlers „laut gerichtl. Verlautbarung vom 7. Mai 1859 von Martinengo's Erben um 18.000 fl. erkaufte“.

⁴⁵ Siehe Würzburg, Stadtarchiv, Ratsprotokoll 234: Plenar-Sitzungs-Protokoll v. 29. Dez. 1857 (Nr. 5301), fol. 79f.

⁴⁶ Siehe Würzburg, Stadtarchiv, Ratsprotokoll 234: Plenar-Sitzungs-Protokoll v. 19. Jan. 1858 (Nr. 6594), fol. 96f.

V. 5.

Andreas Augustin Schellenberger

(7. März 1746 - Bamberg – 26. Februar 1832)

„Gemälde von einem geistlichen Gegenstande“

„Die Stadt ist voll von Sammlern verschiedener Antiquitäten und Kunstsachen und hat in der Beziehung Ähnlichkeit mit Köln.“¹ Diese Auffassung gewann Karl Lebrecht Immermann (1796-1840) in Bamberg auf seiner Reise durch Franken im Herbst 1837. Dabei schienen in Bamberg die politischen Voraussetzungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts für einen solchen Reichtum keineswegs günstig zu sein. Die am 28. November 1802 erfolgte Eingliederung des aufgelösten Bamberger Hochstifts in das Königreich Bayern versetzte Bamberg in den Rang und Zustand einer Provinzstadt. Tatsächlich war aber die Anzahl privater Bamberger Sammlungen in den folgenden Jahrzehnten erstaunlich hoch. Der Bericht des örtlichen Kunstvereins von 1843 verzeichnet nicht weniger als sechsunddreißig größere Sammlungen, denen sich zusätzlich noch etliche Sammlernamen hinzugesellen, die wir in den damaligen Bamberger Reiseführern vermerkt finden.²

Sehen wir die Angaben dieser Reiseführer zum Bestand dieser Sammlungen durch, wird deutlich, daß der Besitz von altdeutschen Tafelbildern

¹ Immermann, Karl Lebrecht, Fränkische Reise, in: K. I. Werke in fünf Bänden, Bd. 4: Autobiographische Schriften, unter Mitarbeit v. Hans Asbeck, Helga-Maleen Gerresheim, Helmut J. Schneider u. Hartmut Steinecke hrsg. v. Benno von Wiese, Frankfurt am Main 1973 (Erstausgabe 1843), S. 291.

² Siehe: Bericht über den Kunst-Verein zu Bamberg seit seinem Entstehen am 12. Dezember 1823 bis zum Jahre 1843, Bamberg 1843, S. 11-16; (Schwarz, Ignaz Chr.) Bamberg und seine Umgebungen, ein Wegweiser für Fremde und Einheimische, Bamberg 1834, § 87, S. 150-159 (weitere Bamberger Stadtführer siehe unten).

verbreitet gewesen ist. Eine Voraussetzung war die in Bamberg rasch durchgeführte Kirchengutssäkularisation. Vom 13. September 1803 an bis Ende 1808 wurden im Bamberger Intelligenzblatt örtliche Versteigerungen säkularisierten Kloostervermögens angekündigt, bei denen auch Tafelgemälde angeboten wurden.³ So stellte der für die aufgehobene Dominikanerkirche zuständige Administrator bereits Mitte 1804 bei der Kurfürstlichen Landesdirektion den Antrag, die noch in der Kirche verbliebenen Gemälde versteigern zu dürfen, ein Obrist von Siebein, offenbar der neue Eigentümer, auf Räumung dränge. Diese Bilder zu taxieren fiel dem Maler Johann Lorenz Rotermund (1760-1820) zu, der von einem der Gemälde meinte, daß es „wegen seiner außerordentlichen Höhe, kaum in einer Gemählde-Sammlung tauglich seyn“ dürfte.⁴

Die meisten der damals in Bamberg vorhandenen altdeutschen Bilder sind nach Auflösung dieser Sammlungen verstreut und verschollen. Von den zeitgenössischen Bamberger Sammlungen mit einem größeren Bestand an spätgotischer Tafelmalerei ist nur eine einzige, und diese auch nur teilweise, am Ort erhalten geblieben.

Mit dem Kirchnerssohn Augustin Andreas Schellenberger begegnet uns ein ausgemachter Sammler mittelalterlicher Kunst. Sein Lebenskreis blieb geographisch im wesentlichen auf seine Bamberg beschränkt, wo er am 7. März 1746 geboren wurde. Hier wirkte er fünfzig Jahre bis zu seinem Tod am 26. Februar 1832 als Pfarrer in der Oberen Pfarrei „Zu unserer Lieben

³ Siehe Ankündigung einer Versteigerung in: Bamberger Intelligenzblatt, Nr. 71 v. 13. Sept. 1803 (Anhang), S. 369, abgedruckt bei: Goldberg, Gisela, Gemäldetransfers Bamberg-München. Spurensuche in den Jahren 1803/1804 (Text- u. Katalogteil), in: AK Bamberg wird bayerisch. Die Säkularisation des Hochstifts Bamberg 1802/03, Bamberg, Archiv des Erzbistums Bamberg, Diözesanmuseum Bamberg, Historisches Museum Bamberg, Historischer Verein Bamberg, Naturkunde-Museum Bamberg, Staatsarchiv Bamberg, Stadtbibliothek Bamberg, Stadtarchiv Bamberg, 10. Sept. bis 9. Nov. 2003 (im Historischen Museum), hrsg. v. Renate Baumgärtel-Fleischmann, Bamberg 2003, S. 215, Anm. 25; vgl. zu diesem Zeitungstext: Kippes-Bösche, Christine, Die Säkularisation der Kloosterausstattungen, Kircheneinrichtungen und einzelner Kunstwerke, in: AK Bamberg 2003, S. 203f., Kat.-nr. 110, S. 206, Kat.-nr. 113 (Verst.-Protokoll).

⁴ Siehe Staatsarchiv Bamberg, K 3 C I, Nr. 295: Die Veräußerung der in der Dominikaner Kirche noch vorhandenen Altäre und Gemälde betr[effend]. 1804

Frauen“. 1791 zum Wirklichen Geistlichen Rat ernannt, war er nach der Säkularisation zudem an der Leitung der Diözese beteiligt.⁵ Im September 1796 hielt er die durch die französische Besetzung Bambergers bedingten Störungen im liturgischen Ablauf des kirchlichen Lebens in einem möglicherweise für diesen Zweck angelegtem Tagebuch fest.⁶ In diesen Aufzeichnungen distanzierte er sich von den Anhängern der Französischen Revolution in Bamberg.

König Maximilian I. (1756-1825) zeichnete ihn anlässlich seines fünfzigjährigen Priesterjubiläums mit der Goldenen Zivildienstmedaille aus, wohl auch wegen seines Engagements für den Aufbau des Allgemeinen Krankenhauses in Bamberg (als Mitglied des Beirates), dem er sein Vermögen und einen großen Teil seiner Kunstsammlung hinterließ.

Über Schellenbergers Umgang in den Kreisen der örtlichen Kunstfreunde und Gelehrten wissen wir leider nichts. Zu den Gründungsmitgliedern des Kunstvereins gesellte er sich jedenfalls nicht. Der Historische Verein in Bamberg wurde jedoch in seinem Pfarrhaus und unter seiner Mitwirkung ins Leben gerufen.⁷ Sein historisches Interesse schlägt sich auch in einer Monographie nieder, in der Schellenberger in einer für damalige Verhältnisse wohl eingehenden Weise Geschichte, Bau und Ausstattung seiner Kirche „Zu Unserer Lieben Frauen“ behandelt.⁸ Die Arbeit an diesem Buch bot

⁵ Zur Biographie siehe Fischer, Manfred F., Andreas Augustin Schellenberger (1746-1832). Pfarrverweser, Stadtpfarrer, Geistlicher Rat, in: Historischer Verein Bamberg (für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums), 141. Bericht, 2005, S. 252-255, mit Porträt aus der Zeit um 1830 im Historischen Museum Bamberg auf S. 255; abweichend von diesem Autor wird der Sammler in der älteren Lit. Augustin Andreas Schellenberger genannt (in dieser Reihenfolge!), so bei: Wachter, Friedrich, General-Personal-Schematismus der Erzdiözese Bamberg 1007-1907, Bamberg 1908, Nr. 8659 mit den wichtigsten Daten.

⁶ Siehe Pfändter, Bernhard, Der Franzoseneinfall vom August 1796 in Bamberg, nach einem Tagebuch des Augustin Andreas Schellenberger, aus dem Lateinischen übersetzt v. Hans Hollfelder, eingeleitet, kommentiert u. erg. v. B. P., in: Historischer Verein für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg, 117. Bericht, 1981, S. 204-232, mit Porträt des Sammlers u. Faksimile seiner Unterschrift auf S. 204.

⁷ Nach B. Pfändtner 1981, S. 206.

⁸ Siehe Schellenberger, A(ndreas) A(ugustin), Geschichte der Pfarre zu U. L. Frauen in Bamberg an den 4ten Jubeljahre der dermaligen Pfarrkirche herausgegeben, o. O. (Bamberg) 1787.

seinem Verfasser keine Gelegenheit, auf spätgotische Altarwerke einzugehen, wahrscheinlich weil solche bereits durch die weitreichende Barockisierung dieser Kirche untergegangen sind. Dem literarischen Stil dieser Abhandlung nach steht zu erwarten, daß er über altdeutsche Tafelmalerei in dieser Kirche in einer sachlich-unpathetischen Weise geschrieben hätte.

Natürlich stellt auch Schellenbergers umfangreiche, in der Testamentsrechnung verzeichnete Bibliothek, auf die Joseph Heller (1758-1849) in seinem Stadtführer eigens hinweist, seinen gelehrten Neigungen ein beredtes Zeugnis aus.⁹ Leider erlaubt sie aber gerade über sein Kunstverständnis keinen näheren Aufschluß. Außer den Titeln über Theologie, Kirchengeschichte, Philosophie, Geschichte und Literatur der Antike sowie neuere Geschichte finden wir zwar eine Reihe von Reiseführern und Reisebeschreibungen, aber nur sehr wenig Kunstliteratur. Die bekanntesten, in dieser Bibliothek vertretenen Autoren auf diesem Gebiet sind die 'Klassiker' Joachim von Sandrart (1606-1688), Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) und Christoph Gottlieb von Murr (1733-1811). Allerdings findet sich noch etwas Spezialliteratur über das Mittelalter, nämlich die vier insgesamt erschienenen Bände der in Erfurt herausgegebenen Zeitschrift „Die Vorzeit“ (1817-1821).

Anfang und Entwicklung der Schellenbergschen Sammlung liegen im dunkeln. Christian Gottlieb von Murr kennt Schellenberger in seiner Stadtbeschreibung von 1799 nicht als Sammler, erwähnt ihn aber neben Martin von Reider „unter den jetzt lebenden Gelehrten“ in Bamberg.¹⁰ Joachim Heinrich Jäck (1777-1847) führt den Geistlichen in seinem Bamberger

⁹ Siehe Stadtarchiv Bamberg, Bestand C 26, Nr. 748: Testaments-Rechnung und Inventarium über die Verlassenschaft des verlebten Herrn geistl. Rats und Stadtpfarrers Augustin Schellenbergers (v. 17. März 1832), S. 142-203, mit Lebensdaten auf S. 1; vgl. Schottenloher, Bamberger Privatbibliotheken aus alter und neuer Zeit, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen 24, 1907, S. 451f.

¹⁰ Murr, Christoph Gottlieb von, Merkwürdigkeiten von der Fürstbischöflichen Residenzstadt Bamberg, Nürnberg 1799, S. 75, vgl. S. 187ff.

Stadtführer von 1815 ebenfalls nicht als Sammler an.¹¹ Im Tagebuch von Sulpiz Boisserée (1783-1854), der sich im Juni 1816 in Bamberger Sammlungen umgeschaut hat, steht Schellenberger auch nicht.¹² Möglicherweise erreichte die Sammlung Schellenberger erst in den darauf folgenden Jahren einen größeren Umfang. Sie zählte nämlich zu den Sammlungen, zu deren Besichtigung die Mitglieder des örtlichen Kunstvereins seit dessen Gründungsjahr 1823 ausdrücklich eingeladen waren.¹³

Geschichte der Sammlung

Die Sammlung stellt der Bericht des Bamberger Kunstvereins von 1843 vor:

„29. Die Kunst-Sammlung des geistl. Raths und Pfarrers A. Schellenberger bestand aus vorzüglichen Gemälden der altdeutschen Schule, schönen plastischen älteren Arbeiten aus Elfenbein, und Glasgemälden. Die vorzüglichsten Werke vermachte Schellenberger dem hiesigen Krankenhause, und sie wurden vom Magistrate der städtischen Sammlung auf dem Michaelsberge einverleibt. Die Glasgemälde schmücken die Fenster der restaurirten Burg-Kapelle der gleichfalls städtischen Altenburg.“¹⁴

Schellenberger spezialisierte sich also keineswegs auf Tafelmalerei. Sechzig Elfenbein- und Holzschnitzwerke aus seiner Sammlung gelangten

¹¹ Siehe Jäck, Joachim Heinrich, Taschenbuch auf 1815, enthaltend Beschreibungen von Naturalien- und Kunst- Sammlungen – allen Ritterguetern – Wasser u. Straßenbaeuen Bamberg's e[t]c. , Erlangen o. J. (1815), S. 126-134.

¹² Siehe Boisserée, Sulpiz, in: S. B. , Tagebücher, Bd. 1: 1808-1823, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1978, S. 340ff.

¹³ Siehe: Bericht über den Kunst-Verein zu Bamberg seit seinem Entstehen am 12. Dezember 1823 bis zum Jahre 1843, Bamberg 1843, S. 25f.

¹⁴ Bericht über den Kunst-Verein zu Bamberg seit seinem Entstehen am 12. Dezember 1823 bis zum Jahre 1843, Bamberg 1843, S. 15.

in Bamberger Museumsbesitz.¹⁵ Zu seinen Glasgemälden, die der Bericht des Bamberger Kunstvereins erwähnt, gehörte eine mit der Jahreszahl 1510 bezeichnete Vierpassscheibe nach einem Entwurf von oder nach Hans Schäufolein, die 1835 in ein Butzenscheiben-Fenster der Kapelle auf der Altenburg ganz in der Nähe von Bamberg eingesetzt wurde.¹⁶

Schellenbergers Testament verzeichnet 139 Gemälde, darunter auch Werke des 17. und 18. Jahrhunderts.¹⁷ Gut die Hälfte wurden am 17. März 1832, wie er es verfügt hatte, von den Testamentsvollstreckern verkauft oder versteigert. Die Taxierungen und Erlöse sowie die Namen der Käufer, unter denen Martin von Reider mehrmals erscheint, wurden festgehalten. 67 Bilder kamen ins Spital, und zwar, wie im Testament bestimmt, die „besten Gemälde von einem geistlichen Gegenstände in meinem blauen Zimmer, in meinem Wohn- und Schlafzimmer [...]“¹⁸ Erwerbsdaten und Provenienzen sind in diesen Testamentsakten, wenn wir von einem Hinweis auf das örtliche Klarenkloster einmal absehen, nicht enthalten.

Aus diesem Erbteil wurden von 1838 an oder früher rund drei dutzend Bilder in der Gemäldegalerie auf dem Michaelsberg ausgestellt.¹⁹ Nach ihren Taxierungen in den Testamentsrechnungen zu beurteilen, stellten sie eine positive Auslese aus dem hinterlassenen Bestand dar. Unter ihnen befanden sich 25 altdeutsche Tafelbilder, welche sich heute im Besitz des His-

¹⁵ Siehe: Katalog der städtischen Kunst- und Gemälde-Sammlung in Bamberg, Bamberg 1927, S. III, S. 48 u. 50f. Siehe zu diesen Objekten: Waagen, G(ustav) F(riedrich), Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Theil 1: Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken, Leipzig 1843, S. 113f.

¹⁶ Siehe Müller, Bruno, Ein Scheibenzyklus Hans Schäufoelins, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 17, 1963, S. 89-98.

¹⁷ Siehe Stadtarchiv Bamberg, Bestand C 26, Nr. 748: Testaments-Rechnung und Inventarium über die Verlassenschaft des verlebten Herrn geistl. Rats und Stadtpfarrers Augustin Schellenberger (v. 17. März 1832), S. 123-132.

¹⁸ Schellenberger, Augustin Andreas, Testament, abgedruckt in: Wöchentliches Anzeiger für die katholische Geistlichkeit, besonders für jene der Erzdiözese Bamberg 1, 1832, Nr. 7, Sp. 90-98, Zitat in Sp. 96f.

¹⁹ Siehe Stadtarchiv Bamberg, Bestand C 25, Nr. 715 b: Inventarium der Schellenbergerschen Stiftung in Bamberg, revidierte Fassung für das Etatsjahr 1859/60 v. 25. Januar 1861, mit Verzeichnis der in der Städtischen Galerie ausgestellten Bilder; vgl. zum ausgestellten Gemäldebestand: Krug, B. Joseph, Die Städtisch-Hemmerlein'sche Gemälde-Galerie auf dem Michaelsberge zu Bamberg, o. O. (Bamberg) 1839; vgl. G. F. Waagen 1843, S. 112), der die Bilder vor Ort sah.

torischen Museums der Stadt Bamberg befinden.²⁰ Einige von ihnen hängen in der Bamberger Staatsgalerie.²¹

Gemäldebestand

Unter den Gemälden der Sammlung Schellenberger nimmt ein geschichtliches Ereignisbild eine ikonologische Sonderstellung ein. Es handelt sich um eine 152 Zentimeter hohe Darstellung aus dem Wirken des Wanderpredigers Johannes Capestrano und ihre (heute abgespaltene) Rückseite mit fünfzehn, um die Figur des Salvator mundi gruppierten Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament.

Die Vorderseite zeigt, wie Bamberger Bürger während einer Bußpredigt des Franziskaners Capestrano auf einem freien Platz Luxusgegenstände in ein Feuer werfen und damit offenbar einen Aufruf des Predigers befolgen. Im Hintergrund wird ein Jude von zwei Schergen herangeführt. Solche Vorgänge mögen sich abgespielt haben, als dieser Prediger um 1450 in Bamberg auftrat. Für die jüngere Forschung erwies sich dieses Bild als so interessant und ergiebig, dass ihm 1989 eine eigene „didaktische Ausstellung“ gewidmet werden konnte. Der Katalog behandelt es unter verschiedenen kirchen-, kunst- und kulturgeschichtlichen Aspekten.²²

Insgesamt öffnete sich dem Besucher dieser Sammlung ein überschaubarer christlicher Themenkreis, in dem sich, was den weitaus größten Teil des

²⁰ Siehe Kat. Bamberg 1927, S. 1-5.

²¹ Siehe Kat. Staatsgalerie Bamberg, bearb. v. Gisela Goldberg u. Rüdiger an der Heiden (Grosse Kunstführer, Bd. 139), Zürich 1986.

²² Siehe AK Der Bußprediger Capestrano auf dem Domplatz in Bamberg. Eine Bamberger Tafel um 1470/75, Bamberg, Historisches Museum Bamberg u. Lehrstuhl I für Kunstgeschichte an der Universität Bamberg, 28. Mai bis 29. Oktober 1989 (im Historischen Museum), Red.: Hubert Russ (Schriften des Historischen Museums Bamberg. Ausstellungen-Berichte-Führer, hrsg. v. Lothar Hennig, Nr. 12), Bamberg 1989.

altdeutschen Bestandes betrifft, die Zahl der vorhandenen Heiligenbilder mit den Darstellungen der Passion, Kreuzigung und Auferstehung Christi in etwa die Waage hielt.

Schellenberger erwarb nur ein spätgotisches Altarwerk so gut wie vollständig: ein kleinformatisches „oberdeutsches“ Triptychon mit Darstellungen der Passion und Kreuzigung Christi aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.²³

Aus dem Gemäldebestand dieser Sammlung ragt ein achteiliger Zyklus qualitativ heraus: Sieben Szenen aus der Vita der hl. Klara und eine dazugehörige ‘Stigmatisierung des hl. Franziskus’ (je 104 mal 104 Zentimeter), auf gespaltenen Flügeln zu jeweils zwei Feldern übereinander angeordnet, mußten schon aufgrund ihres Formats ins Auge fallen. Für diese Reihe aus der Zeit um 1470 ist im Inventar das Bamberger Klarissenkloster St. Clara als Provenienz angegeben.²⁴ Den Meister des Bamberger Klaren-Altars sieht Alfred Stange von der altniederländischen Malerei geprägt: „Niederländisch sind die feinfühlig und etwas empfindsame Zeichnung, die differenzierte Palette, die Einordnung der Figuren in die Bildräume und deren Anerkennung als Grundlage für die Figuralkomposition, die Akribie, mit der auch das kleinste Beiwerk liebevoll geschildert ist, die hohe Kultur der Formgestaltung ganz allgemein.“²⁵

Beziehen wir die für diese Bilder vorgenommenen Taxierungen mit ein, so ergeben sich einige von heutigen Maßstäben leicht abweichende ‘Wertschätzungen’.²⁶ Es mag überraschen, daß eine dem Meister des Hersbrucker Hochaltars zugeschriebene ‘Grablegung Christi’ mit 96 Gulden die höchste

²³ Siehe Kat. Bamberg 1927, S. 4, Nr. 58.

²⁴ Siehe zum Zyklus: Kat. Bamberg 1927, S. 3, Nr. 29-36; Stange, Alfred, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 9: Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500, Berlin 1958, S. 89f., Abb. 191f.; Ders., Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 3: Franken, hrsg. v. Norbert Lieb, bearb. v. Peter Strieder u. Hanna Härtle (Bruckmanns Beiträge zur Kunstwissenschaft), München 1978, S. 110, Nr. 253.

²⁵ A. Stange 1958, S. 90.

²⁶ Siehe Stadtarchiv Bamberg, Bestand C 25, Nr. 748

für ein altdeutsches Tafelbild dieser Sammlung vorgenommene Taxierung erzielte.²⁷ Es kann nicht allein an der damaligen Zuschreibung an Michael Wolgemut gelegen haben.²⁸ Eine heute dem jüngeren Hans Traut zugeschriebene und kurz vor 1500 angesetzte ‘Trennung der Apostel’ galt 1832 ebenfalls als ein Werk Wolgemuts und wurde dennoch nur auf zwanzig Gulden geschätzt, auf noch einmal 18 Gulden die dazugehörige Reihe heiliger Frauen und Männer.²⁹ Ein ‘Christi Abschied von Maria, den Frauen und den Jüngern’ weist die Stifterfiguren und Wappen des Bamberger Kammermeisters Hans Braun und seiner Frau auf.³⁰ Dieses stilistisch in die Nähe des Bamberger Hofmalers Hans Wolf gerückte Werk wurde ebenso auf beachtliche siebenzig Gulden geschätzt wie eine ‘Auferstehung Christi’, die heute als Arbeit des künstlerisch unbedeutenden Bamberger Malers Hans Sebald Lautensack gilt.³¹ Ein Bild aus der Werkstatt des Älteren Cranach, das noch Joseph von Heller als eigenhändiges Werk des Jüngeren Cranach zu den Hauptstücken dieser Sammlung zählte, rangierte bei nicht mehr als sechzig Gulden.³² Die Capestrano-Tafel wurde, offenbar zusammen mit ihrer heute abgespaltenen Rückseite, vergleichsweise zurückhaltend auf vierzig Gulden geschätzt; die Tafeln des Klarenaltars auf jeweils 24 bis 36 Gulden.

Zwischen den aufgeführten Tafelbildern und den meisten übrigen liegt ein beträchtliches qualitatives Gefälle, das sich auch sehr deutlich in den vorgenommenen Taxierungen niedergeschlagen hat. Das gilt allerdings nur bedingt für zwei kleinformative, möglicherweise salzburgischen Arbeiten: ‘Christus am Ölberg’ und ‘Die schlafenden Jünger am Ölberg’ etwa aus der

²⁷ Zur Zuschreibung siehe: Baumgärtel-Fleischmann, Renate, Bamberger Plastik von 1470 bis 1520, zugleich Diss. phil. Erlangen-Nürnberg 1963, in: Historischer Verein für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg, 104. Bericht, 1968, S. 209f.

²⁸ Siehe B. J. Krug 1839, S. 15, Nr. 30.

²⁹ Siehe B. J. Krug 1839, S. 12, Nr. 18 mit rev. Zuschreibung (als unbekannt u. der nieder-rheinischen Schule verwandt); A. Stange 1958, S. 74.

³⁰ Siehe Historisches Museum der Stadt Bamberg: Bildakte G 15; Kat. Bamberg 1927, S. 2, Nr. 15 (mit Zuschreibung an Hans v. Kulmbach).

³¹ Siehe Kat. Bamberg 1927, S. 2, Nr. 17.

³² Siehe Kat. Bamberg 1927, S. 1, Nr. 7; Heller, Joseph von, Taschenbuch von Bamberg. Eine topographische, statistische, ethnographische und historische Beschreibung der Stadt und ihrer Umgebungen. Als Führer für Fremde und Einheimische, Bamberg 1831, S. 194.

Zeit um 1420/30.³³ Unter den bekannten Bildern der Sammlung Schellenberger sind es die mit Abstand ältesten. Ihre Taxierung von jeweils sechs Gulden berücksichtigt kaum ihren bloßen ‘Altertumswert’ und mag als Indiz für einen Kunstgeschmack gelten, dem eine Stilhaltung der Internationalen Gotik möglicherweise zu ‘archaisch’ war. Übrigens wurden diese beiden Bilder 1839 noch der „Byzantinisch-niederrheinischen Schule“ zugeordnet, was ein für diese Region und Zeit bemerkenswerter Beleg für die Verwendung eines charakteristischen Begriffes aus der Kunsttheorie der Brüder Boisserée ist.³⁴

Ein kleines Triptychon mit einem Seitenbild, welches eine ausgeschnittene Miniaturmalerei auf Pergament ist, wurde auf zwei Gulden geschätzt. Vielleicht haben der oder die Taxatoren es bereits als eine „Nachahmung“ der Spätgotik im 19. Jahrhundert erkannt.³⁵

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der altdeutsche Gemäldebestand der Sammlung Schellenberger zwar nicht in seiner Breite, wohl aber in seinen besseren Werken die letzten Jahrzehnte der spätgotischen Tafelmalerei in Bamberg ziemlich gut repräsentiert.

³³ Siehe Kat. Bamberg 1927, S. 3, Nr. 40f. (mit Datierung ins späte 15. Jahrhundert!); Historisches Museum der Stadt Bamberg: Bildakte G 40 u. G 41.

³⁴ B. J. Krug 1839, S. 10, Nr. 2 u. 4. Siehe Heckmann, Uwe, Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung zwischen 1804 und 1827, zugleich Diss. phil. Marburg 1996 (Neuzeit & Gegenwart. Philosophie in Wissenschaft und Gesellschaft, Schriftenreihe mit Unterstützung der FernUniversität Hagen, hrsg. v. Annemarie Gethmann-Siefert zusammen mit Klaus Düsing, Volker Gerhardt, Carl Friedrich Gethmann u. a.), München 2003, S. 85ff.

³⁵ Siehe Historisches Museum der Stadt Bamberg: Bildakte G 59.

V. 6.

Martin Joseph von Reider

(30. Aug. 1793 Bamberg – München 5. Feb. 1862)

Die „Sammelmanie“ eines Zeichenlehrers

Der bedeutendste Bamberger Privatsammler seiner Zeit war Martin Joseph von Reider, der in Bamberg am 30. August 1793 geboren wurde. Von der Biographie des Sammlers und der Geschichte seiner Sammlung, die er 1859/60 an das Bayerische Nationalmuseum abtrat, handelt eine gründliche und materialreiche Abhandlung, die ihm Fridolin Dreßler gewidmet hat.¹ Auf die zahlreichen altdeutschen Tafelbilder der von Reiderschen Sammlung geht Dreßler jedoch nicht näher ein, so daß es sich lohnt, diesen wichtigen Teilbestand für sich zu beleuchten.

Reider war der Sproß einer eingessenen höheren Juristen- und Beamtenfamilie. Sein Vater Elias Adam (1763-1807) hatte durch die Aufhebung der Bamberger Universität seine juristische Professur verloren, wurde aber vom bayerischen Staat als Beamter im Range eines Hofgerichtsrats übernommen. Nach dem frühen Tode seines Vaters offenbar weitgehend auf sich allein gestellt, absolvierte der Sammler nach Lateinschule und Lyzeum eine vierjährige Ausbildung an der von seinem Onkel gegründeten Ingenieur-

¹ Siehe Dreßler, Fridolin, Martin von Reider (1793-1862) und die Übergabe seiner Sammlungen an das Bayerische Nationalmuseum in München (1859/60), in: Historischer Bericht für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg, 122. Bericht, 1986, S. 27-71. Vgl. die Kurzbiographie: Dreßler, Fridolin, Martin Joseph von Reider (1793-1862). Zeichnungslehrer, Sammler und Forscher, in: Historischer Verein Bamberg (für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums), 141. Bericht, 2005, S. 239ff. mit Porträt des Sammlers. Der 3. August als Angabe des Geburtsdatums ist ein Druckfehler.

und Zeichenakademie in Bamberg, die er von 1824 an bis zu ihrer Umgestaltung 1833 selbst leitete. Seine berufliche Laufbahn schloß er als „Lehrer des technischen Zeichnens“, wie er sich selbst nannte.² Zwei Jahre vor seinem Tod am 5. Februar 1862 folgte er seiner Sammlung nach München, wo er auch bestattet wurde.

Reider richtete seine Aufmerksamkeit auf Urkunden, Siegel und Münzen. Dem Frankfurter Historiker Johann Friedrich Böhmer schrieb er: „Schon seit 1805 sammelte ich alles, was sich auf Bamberg und Würzburg bezieht – dann auf altdeutsche Baukunst.“³ Vor seiner festen Anstellung als Zeichenlehrer hatte er versucht, als Archivar oder Bibliothekar unterzukommen, weil sich in ihm „von früher Jugend an eine vorherrschende Neigung zu den Alterthümern regte“.⁴ Seine von den Zeitgenossen gerühmten Kenntnisse auf diesem Gebiet begann er sich schon während seiner insgesamt eher glanzlos verlaufenen Schul- und Ausbildungszeit autodidaktisch anzueignen: „Ich widmete mich in meinen Nebenstunden der älteren vaterländischen Geschichte, Diplomatie, Wapenkunde [sic] und Genealogie mit ausschließender Vorliebe und übte mich durch eigenes Studium in der Kunde, deutsche, lateinische und französische Urkunden fertig zu lesen, sie zu verstehen, und zu kopieren, Wapen und Siegel zu zeichnen, zu illuminieren und Stammbäume zu fertigen.“⁵ Wenn wir nun auf das Sammeln von altdeutscher Tafelmalerei zu sprechen kommen, müssen wir uns vergegenwärtigen, wie sehr von Reiders Interessen historisch-antiquarisch geprägt gewesen sind.

² Aus Briefen des Sammlers zit. nach T. Dreßler 1986, S. 33.

³ Stadt- u. Univ.-bibl. Frankfurt am Main, Ms. Ff. J. F. Böhmer 1 K 5'R Nr. 25: Reider, Martin Joseph von, Brief an Johann Friedrich Böhmer, zit. nach Dreßler 1986, S. 36, Anm. 18 (Datum nicht angegeben).

⁴ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, MInn 34620: Reider, Martin Joseph von, Anstellungsgesuch an das Königliche Staatsministerium des Äußern und des Hauses v. 21. Mai 1821, zit. nach F. Dreßler 1986, S. 31.

⁵ Ebd.

Das Sammlungsinventar

Reider hinterließ über die Entstehung seiner Sammlung keine zusammenhängenden Aufzeichnungen. Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck gibt in seiner Gedenkrede auf den Sammler vom 1. März 1862 einen Hinweis: „Reider’s tiefe Wunde, die niemals heilen konnte, war die Brutalität, mit welcher im Jahre 1816 bei der Säcularisation im Dome zu Bamberg gehaust wurde.“⁶ Damals wurden wertvolle Objekte des Bamberger Domschatzes mutwillig beschädigt oder zerstört. „Um selbst etwas davon zu erwerben“, heißt es bei Hefner-Alteneck weiter, „besaß damals Reider weder die nöthigen Mittel noch die zureichende Kenntniß, er war aber der Erste, welcher bald darauf wo möglich noch Trümmer als Ueberreste dieser Kunstschatze und Heiligtümer zu erwerben suchte [...]“⁷

Was Reider sammelte, fächert sich weit auf: Objekte – mehr des Kunstgewerbes als der bildenden Kunst – aus der Zeit des frühen Christentums bis zum Spätbarock. Gegenstände aus Metall, Keramik und Glas finden sich ebenso darunter wie Textilien, Elfenbein- und Holzschnitzarbeiten. Ganze Kirchenkanzeln und selbst eine steinerne Grabplatte waren dem Sammler nicht zu unhandlich. Meistens handelt es sich um Teile bürgerlichen Hausrates, Reste von Kirchenschätzen und -ausstattungen.

Die altdeutschen Tafelgemälde, die dem Sammler neben Graphik und Miniaturmalereien gehörten, bilden einen verhältnismäßig kleinen Ausschnitt dieses Bestandes, wenn sie auch für sich genommen schon eine beachtliche Gemäldesammlung abgeben würden. Dagegen erreichen die übri-

⁶ Hefner-Alteneck, J(akob) H(einrich) von, Erinnerung an Martin von Reider. Ein in der Versammlung des historischen Vereins von und für Oberbayern am 1. März 1862 gehaltenen Vortrag. Sonderdruck aus dem 24. u. 25. Jahresbericht des Vereins, München 1864, S. 5.

⁷ Ebd.

gen Gemälde und die Skulpturen aus seinem Besitz selten einen höheren künstlerischen Rang. Eine große Anzahl dieser altdeutschen Tafelgemälde scheint Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), der sich 1839 zum letzten Mal in Bamberg aufhielt, bereits im Haus des Sammlers gegenüber dem Theater vorgefunden zu haben.⁸

Reider hinterließ kein Verzeichnis seiner Sammlung. Ein unvollständiges sogenanntes „Inventar“, das die Gemälde ohne Maßangaben und viele Gegenstände bloß summarisch aufführt, setzten Hefner-Alteneck als bayerischer Landeskonservator und Karl Maria von Aretin, der damalige Generaldirektor des Bayerischen Nationalmuseums, 1859/60 anlässlich der Übergabe der Sammlung auf. Dieses Inventar liegt in zwei gelegentlich voneinander abweichenden Fassungen vor. Die Handschrift im Bayerischen Nationalmuseum mit ihren 534 Nummern ist bei Dreßler abgedruckt.⁹ Eine Identifizierung der fast achtzig in diesem Inventar aufgelisteten altdeutschen Tafelbilder hat Dreßler nicht vorgenommen. Bis auf wenige Ausnahmen sind diese Stücke im Gemäldekatalog des Bayerischen Nationalmuseums von 1908 nachweisbar.¹⁰ Ein ansehnlicher Teil der Reiderschen Bilder hängt heute in der 1983 als Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums eröffneten Fränkischen Galerie auf der Veste Rosenberg zu Kronach und wurde von Alfred Schädler erneut katalogisiert.¹¹

⁸ Siehe Waagen, G(ustav) F(riedrich), *Kunstwerke und Künstler in Deutschland*, Teil 1: *Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken*, Leipzig 1843, bes. S. 116f.

⁹ Siehe *Inv. der Slg. von Reider 1859/60*, abgedruckt bei F. Dreßler 1986, S. 51-69 (im folgenden abgekürzt: *Inv. Reider 1859/60*); vgl. zu dessen Entstehung u. Überlieferung die Angaben des Autors auf S. 44 u. 50.

¹⁰ Siehe *Kat. Bayerisches Nationalmuseum München: Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums*, bearb. v. Karl Voll, Heinz Braune u. Hans Buchheit (*Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums in München*, Bd. 8), München 1908.

¹¹ Siehe *Kat. Fränkische Galerie Kronach: Die Fränkische Galerie. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseum (Veste Rosenberg Kronach)*, bearb. v. Alfred Schädler, hrsg. v. Bayerischen Nationalmuseum München, 3. Aufl., München 1987.

Gemäldebestand

Bei den altdeutschen Tafelgemälden, die Reider sammelte, handelt es sich in der Mehrzahl um oberfränkische Werke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Das stattlichste altdeutsche Altarwerk der Sammlung von Reider ist der inschriftlich auf 1429 datierte 'Bamberger Passionsaltar' mit der vielfigurigen Darstellung der Kreuzigung Christi auf seiner Mitteltafel. Für einen Mann wie Reider, der offenbar aus einem gewissen lokalhistorischen Verantwortungsgefühl heraus gehandelt hat, mag es bezeichnend sein, daß er sich von dem beachtlichen Format – allein diese „Kreuzigung“ ist 225 Zentimeter hoch und 285 Zentimeter breit – nicht abschrecken ließ.¹²

Dieser Passionsaltar ist das bestdokumentierte altdeutsche Altarbild der Reiderschen Sammlung. Er stammt, wie das Inventar überliefert, aus dem Bamberger Franziskanerkloster, welches 1810 abgerissen worden ist.¹³ Sulpiz Boisserée entdeckte es 1816 in Bamberg beim Antiquar und Sammler Paul Bundle (1750-1819).¹⁴ Eine kurze ästhetische Würdigung formulierte Johann David Passavant (1787-1861), der den Altar 1846 beim Bamberger Arzt Dr. Friedrich Kirchner (1792-1850) sah, für das Kunstblatt: „Die schwarz umrissene Zeichnung, ohne fein und schön zu seyn, ist jedoch lebendig, und stellte die edeln Charaktere edel, die gemeinen dagegen oft bis zur Karrikatur hässlich dar. Der Faltenwurf ist noch rund geschwungen, ohne eckige Brüche. Die Färbung derb mit tief braunen Schatten.“¹⁵ Ein

¹² Siehe Stange, Alfred, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 9: Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500, Berlin 1958, S. 13ff.

¹³ Inv. Reider 1859/60, Nr. 354. – Siehe Paschke, Hans, Das Franziskanerkloster an der Schranne zu Bamberg, in: Historischer Verein für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg, 110. Bericht, 1974, S. 167-318, bes. S. 227ff. u. 305.

¹⁴ Siehe H. Paschke 1974, S. 305ff.

¹⁵ Passavant, Johann David, Beiträge zur Kenntniß der alten Malschulen Deutschlands bis in das sechzehnte Jahrhundert, Teil 6: Fränkische Malerschulen, in: Kunstblatt 27, 1846,

dermaßen unhandliches Altarwerk, welches für die Ausstattung einer bürgerlichen Privatwohnung gänzlich ungeeignet ist, wechselte also tatsächlich mindestens einmal seinen Besitzer, bevor Reider es frühestens 1846 erwarb. Das ist ein Hinweis auf seine anhaltenden Bemühungen, den eigenen Bestand an altdeutschen Tafelbildern zu erweitern, und zeigt zugleich, daß die besonders eifrigen Bamberger Sammler wie Reider oder etwa → Andreas Augustin Schellenberger am Ort keinesfalls konkurrenzlos sammelten.

Ungefähr gleichzeitig mit dem großen Passionsaltar entstand um 1430 eine 'Maria im Ährenkleid'.¹⁶ Das Tafelbild stammt aus der Marienkapelle in der Bamberger Judengasse, welche im Inventar unter der Nummer 147 als „Judenkapelle“ bezeichnet wird. Diese Kapelle erwarb der oben erwähnte Bundle im Jahre 1805. Nach seinem Tod trennte sich die Witwe von dem Gebäude und kündigte in Anzeigen des Bamberger Intelligenzblattes für den 20. Oktober und den 3. November 1819 die Versteigerung von insgesamt vierhundert Gemälden aus seinem Nachlaß an.¹⁷ Ob das Marienbild darunter war und bei dieser Gelegenheit in Reiders Besitz überwechselte, läßt sich wohl nicht mehr feststellen.

Ein beidseitig mit Passionsszenen bemalter Altarflügel und ein nicht dazugehöriger 'Marientod' werden in die Zeit um 1450 datiert.¹⁸ Drei zusammengehörende Tafeln mit Szenen aus dem Leben Christi, datiert um 1470, bilden ein mainfränkisches Element in diesem von der oberfränkischen Malerei dominierten Sammlungskomplex.¹⁹

S. 190, erneut abgedruckt bei: H. Paschke 1974, S. 306. Zur Identifizierung Dr. Friedrich Kirchners siehe: H. Paschke 1974, S. 306.

¹⁶ Siehe zum Bild: Kat. München 1908, S. 102, Nr. 330 mit Abb.; Stange, Alfred, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 3: Franken, hrsg. v. Norbert Lieb, bearb. v. Peter Strieder u. Hanna Härtle (Bruckmanns Beiträge zur Kunstwissenschaft), München 1978, S. 108, Nr. 245; F. Dreßler 1986, Abb. 9.

¹⁷ Laut H. Paschke 1974, S. 307.

¹⁸ Siehe Inv. Reider 1859/60, Nr. 216f. (Bezug unsicher) u. Nr. 245. Siehe zu den Bildern: A. Stange 1958, S. 102; Kat. Kronach 1987, S. 16 u. 51, Abb. 21f.; A. Stange 1978, S. 35, Nr. 42 (Zuschreibung des „Marientodes“ an den Meister des Deocarus-Altars), S. 46, Nr. 70 (Zuschreibung an den Meister des Auferstehungs-Epitaphs).

¹⁹ Inv. Reider 1859/60, Nr. 202ff. Siehe zu diesen Bildern: A. Stange 1978, S. 127, Nr. 313.

Wenn wir uns mit den heutigen Zuschreibungen von Bildern der Reiderschen Sammlung beschäftigen, dürfen wir die Problematik der Pleydenwurff-Werkstatt nicht übergehen.²⁰ Hans Pleydenwurff, der vermutlich in Bamberg geboren wurde und wohl auch dort tätig war, kam bereits als Meister nach Nürnberg, wo ihm 1457 das Bürgerrecht zugesprochen wurde. Es wird angenommen, daß der (in den Quellen nicht belegte) Bamberger Werkstattbetrieb auch nach Pleydenwurffs Umzug nach Nürnberg weitergeführt wurde. Die 'Pleydenwurff-Werkstatt', der zwei nicht zusammengehörende, um 1480 bemalte Altarflügel aus der Reiderschen Sammlung zugeschrieben werden, kann auf heutigem Kenntnisstand nur ein Sammelbegriff für die Tätigkeit verschiedener als Maler nachgewiesener Mitglieder der Familie Pleydenwurff, ihrer Mitarbeiter und Nachahmer sein.²¹

Zwei um 1489/90 angesetzte Kompartimente eines Altarflügels veranschaulichen Ereignisse aus der Vita des hl. Wolfgang: 'Der hl. Wolfgang erscheint dem Herzog und späteren Kaiser Heinrich' und 'Heilung des gestürzten Herzogs durch den hl. Wolfgang'.²² Die Forschung hat sich intensiv mit diesen Bildern beschäftigt und sie Wolfgang Katzheimer zugeschrieben, der von 1465 bis 1508 etliche Male in Bamberger Quellen erscheint und viele Aufträge vom fürstbischöflichen Hof erhielt. „Da keine der dort genannten Arbeiten erhalten ist und signierte Werke bisher fehlen“, meint Alfred Stange, „bleibt die Zuschreibung der Werkgruppe an den Maler hypothetisch.“²³

²⁰ Siehe Hörsch, Markus, Zur Bamberger Malerei in der Jugendzeit Lucas Cranachs, in: AK Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken, Haus der bayerischen Geschichte, München, 17. Mai bis 21. Aug. 1994 (auf der Festung Rosenberg, Kronach), 7. Sept. bis 6. Nov. 1994 (im Museum der bildenden Künste Leipzig), hrsg. v. Claus Grimm, Johannes Erichsen u. Evamaria Brockhoff (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Nr. 26/94, hrsg. v. Haus der Bayerischen Geschichte), Coburg 1994, S. 96f.

²¹ Siehe zu den Bildern: Inv. Reider 1859/60, Nr. 190 u. 219; A. Stange 1978, S. 109, Nr. 249f., Kat. Bamberg 1987, S. 55, Nr. 40f. u. Abb. 40f.

²² Inv. Reider 1859/69, Nr. 200f. Siehe zu den Bildern: A. Stange 1978, S. 210, Nr. 289; Kat. Kronach 1987, S. 19, 48 u. 56, Farbtf. 5, Abb. 44.

²³ A. Stange 1978, S. 119; zur Katzheimer-Forschung siehe M. Hörsch 1994, S. 98-102.

Das trifft auch für die inschriftlich mit 1478 bezeichnete Tafel zu, die den hl. Jakobus zwischen dem hl. Kaiser Heinrich und der hl. Kunigunde darstellt.²⁴ Heinrich trägt das überproportional große ‘Modell’ des Domes, seine Gattin dasjenige der von ihr gestifteten Stiftskirche St. Stephan. Dieses streng gefügte Bild mit seinen formatfüllenden Standfiguren in ihren großteiligen Gewändern repräsentiert, indem es mit dem Kaiserpaar die Gründer und Patrone der Bamberger Diözese vorführt, eindrucksvoll auch die Geschichte der Stadt und mag schon aus diesem Grunde Reiders Aufmerksamkeit erregt haben, während es einem anderen Sammler vielleicht zu wenig gefällig erschienen wäre.

Nach 1500 besaß Paul Lautensack die größte Malerwerkstatt in Bamberg. „Er ist bestimmt kein großer Künstler“, meint Renate Baumgärtel-Fleischmann, „hat aber doch einer produktiven Werkstatt vorgestanden, die Bamberg für ungefähr 25 Jahre beherrscht.“²⁵ Von ihm waren mehrere Tafelbilder in der Sammlung vorhanden; sechs von ihnen verbindet das Inventar aufgrund der Signatur PL und einer dazugesetzten gemalten Laute mit seinem Namen.²⁶ Baumgärtel-Fleischmann verteilt sie auf drei von ihr rekonstruierte Altäre.²⁷

Wir stoßen auch auf Bilder von Hans von Kulmbach. Eine Darstellung der ‘Hl. Genovefa zwischen der hl. Barbara und dem hl. Nikolaus’, ursprünglich wohl die Mitteltafel eines Triptychons, schreibt ihm bereits das zeitgenössische Sammlungsinventar zu.²⁸

²⁴ Inv. Reider 1859/60, Nr. 144. Zum Bild siehe A. Stange 1978, S. 119, Nr. 283, Kat. Kronach 1987, S. 18f. u. 47f., Farbt. Nr. 4; AK Kronach 1994, S. 277, Nr. 93 (Helga Nora Franz-Duhme).

²⁵ Baumgärtel-Fleischmann, Renate, *Bamberger Plastik von 1470 bis 1520*, zugleich Diss. phil. Erlangen-Nürnberg 1963), in: Historischer Verein für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg, 104. Bericht, 1968, S. 65.

²⁶ Im Inv. Reider 1859/60 steht Paul Lautensacks Name bei Nr. 206, 207, 208, 211, 213 u. 231; ohne diese Zuschreibung, aber zugehörig Nr. 212 (beidseitig bemalt).

²⁷ Siehe R. Baumgärtel-Fleischmann 1968, S. 223-230; die dort in die Rekonstruktion mit einbezogenen Tafelbilder „Verkündigung an Anna“ u. „Begegnung an der Goldenen Pforte“ erscheinen nicht im Inv. Reider 1859/60.

²⁸ Inv. Reider 1859/60, Nr. 195. Zum Bild siehe: Kat. Kronach 1987, S. 39 u. 49f., Farbt. 10.

In diesem Bestand häufen sich Votivtafeln, Epitaphien und Gedächtnisbilder.²⁹ Ein Epitaph zeigt die 1443 gestorbene Dominikanerin Gerhaus Ferrin, die vom Evangelisten Johannes der Maria empfohlen wird. Diese Tafel wird ursprünglich in der Bamberger Dominikanerinnenkirche zum Heiligen Grab gehangen haben.³⁰ Aus der Nürnberger Katharinenkirche kam das nach 1456 entstandene, dem Meister des Wolfgangaltars oder einem seiner Mitarbeiter zugewiesene Votivbild des Pfarrers Johannes Paur von Pechtal.³¹ Auf einem Gedächtnisbild aus der Zeit gegen 1500 finden wir Mitglieder der Nürnberger Familie Dietherr auf einem schwarzen Bildstreifen unter einer qualitätvollen 'Geburt Christi' dargestellt.³² Von den wenigen Porträts in der Sammlung sei Hans Hoffmanns Bildnis der Barbara Möhringer mit der Jahreszahl 1573 genannt.³³

Es ist vorstellbar, daß solche Gemälde schon wegen ihrer Inschriften von Reiders historisches Interesse ansprachen. Dieser Sammler hat denn auch in keinem Fall versucht, durch Tilgung von Wappen und Stifterfiguren sowie durch das Entfernen von Inschriften spezifische Hinweise auf historische Personen zu löschen, um solche Darstellungen in 'geschichtslose' Kabinettsbilder umzufunktionieren.

Es ist wohl nur der Bamberger Passionsaltar, der aus diesem Gemäldebestand wirklich herausragt. Der Rest kommt über ein respektables museales Niveau nicht hinaus, ein gewisser Anteil liegt noch darunter. Von den besseren Bildern gilt Waagens Urteil, sie lieferten „interessante Beläge [sic] für

²⁹ Siehe Inv. Reider 1859/60, Nr. 149, 150, 196, 215, 218, 249, 252, 254, 255, 257 u. 258.

³⁰ Inv. Reider 1859/60, Nr. 149. Zum Bild siehe: A. Stange 1958, S. 36 u. 87, Abb. 187; F. Dreßler 1986, Abb. 10 (der Namen der dargestellten Nonne wird in der Lit. unterschiedlich angegeben).

³¹ Inv. Reider 1859/60, Nr. 258 (mit der falschen Jahresangabe 1451). Zum Bild siehe: A. Stange 1978, S. 50, Nr. 82; Kat. Kronach 1987, S. 16 u. 51f., Abb. 23.

³² Inv. Reider 1859/60, Nr. 255. Zum Bild siehe: A. Stange 1978, S. 310; Kat. Bamberg 1987, S. 19f. u. S. 48, Farbtf. 6.

³³ Inv. Reider 1859/60, Nr. 188. Zum Bild siehe: Kat. Kronach 1987, S. 63, Abb. 76.

die Geschichte der Malerei“, noch heute.³⁴ Das gilt für die spätgotische Tafelmalerei in Bamberg und darüber hinaus auch in Nürnberg beziehungsweise im oberfränkischen Raum.

Die Provenienzen sind bis auf die genannten Ausnahmen nicht überliefert. Der Bamberger Domkapitular Johann Rothlauf (1806-1881) merkt dazu in seinem Nachruf auf den Sammler an, dieser habe „nicht nur in seiner Vaterstadt, sondern auch in den Nachbarstädten Nürnberg, Fürth, Würzburg u.s.w.“ gesucht, und zwar vor allem „auf dem Lande und hier besonders in Pfarrhöfen“.³⁵

Reider als Sammler

Diese Anschaffungen waren nur möglich, weil der Sammler in anderen Lebensbereichen auf vieles verzichtete. Sein nicht gerade geräumiges Haus stopfte er mit gesammelten Objekten voll, wie Hefner-Alteneck aus eigener Anschauung wußte: „[...] er mußte erst Stuhl oder Bett von Kunstsachen und Altertümern räumen, wenn er sitzen oder schlafen wollte. Er litt wirklich oft bittere Not, entbehrte oft Kleidung und Nahrung, wenn er das Geld brauchte, ein altes Werk der Wissenschaft oder Kunst zu erwerben.“³⁶ Einen Teil seiner Sammlung mußte er außerhalb seines Hauses aufbewahren. Von einmal erworbenen Gegenständen, auch Doubletten, konnte er sich nicht mehr trennen, er soll nicht einmal bereit gewesen sein, sie zum Abzeichnen oder für Studienzwecke auszuleihen. Hefner-Alteneck traf bei Reider

³⁴ G. F. Waagen 1843, S. 116. Vgl. Weniger, Matthias, Gemälde vor 1550, in: Eikelmann, Renate, u. Ingolf Bauer (Hg.), Das Bayerische Nationalmuseum 1855-2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, im Auftrag des Bayerischen Nationalmuseums hrsg. v. R. E. u. I. B., unter Mitarbeit v. Brigitta Heid u. Lorenz Seelig, München 2006, bes. S. 253f. mit Würdigung einzelner altdeutscher Tafelgemälde aus der Slg. Reider.

³⁵ Rothlauf, Johann, Gedenkrede auf Dr. Georg Thomas von Rudhart, Martin Joseph von Reider und Dr. Johann Lukas von Schönlein, in: 27. Bericht über das Wirken und den Stand des historischen Vereins zu Bamberg im Jahre 1863/64, 1864, S. 121.

³⁶ J. H. v. Hefner-Alteneck 1864, S. 5.

Kunstschätze „vermischt mit vielem Werthlosen angehäuft“ an.³⁷ So sehr Hefner-Alteneck und Rothlauf in ihren Nachrufen Reiders Verdienste als Sammler anerkennen, haben sie den Zustand seiner Sammlung doch als Ausdruck einer wunderlichen Persönlichkeit, „einer jener Originalitäten, die immer seltener werden“ aufgefaßt.³⁸ Die bei den Autoren durchaus anklingende Sympathie schlägt in Befremden um, wenn es schließlich heißt, die „Liebe zur Kunst und allem Schönen“ sei bei ihm „in Sammelmanie übergegangen“.³⁹ Die an Reider geübte Kritik läßt erkennen, wie hoch die Anforderungen an das Qualitätsbewußtsein eines Sammlers, an den systematischen Aufbau einer Sammlung und ihre ansprechende Präsentation gewachsen waren.

³⁷ Ebd.

³⁸ Siehe J. H. v. Hefner-Alteneck 1864 ; J. Rothlauf 1864, bes. S. 119-129 (Zitat S. 129).

³⁹ Siehe Hefner-Alteneck, J(akob) H(einrich) von, Lebens-Erinnerungen, München 1899, S. 210-217, Zitat S. 210.

V. 7.

Friedrich Campe

(13. Sept. 1777 Deensen bei Holzminden – Nürnberg 9. Aug. 1846)

Rechner und Romantiker

Die Kunstsammlung des Nürnberger Verlegers Dr. August Friedrich Andreas Campe hat bislang keine ihrer Bedeutung entsprechende Würdigung erfahren.¹ Sogar seine Biographen Elisabeth Reynst und August Jegel, die während des letzten Weltkrieges noch Zugang zum Teilnachlaß in der Nürnberger Stadtbibliothek hatten, der wenig später zum größten Teil durch Kriegseinwirkung zerstört wurde, zeigen wenig Interesse an der Kollektion.²

Geboren wurde Campe am 13. September 1777 in Deensen (heute Teil der Samtgemeinde Stadtoldendorf im niedersächsischen Landkreis Holzminden) als Sohn des Geschäftsmannes Friedrich Heinrich Campe (1744-1796). Sein Onkel Joachim Heinrich Campe (1746-1818), ein damals berühmter Jugendschriftsteller, bildete ihn zum Verlagsbuchhändler aus. Zur Promotion gelangte der Sammler ohne Universitätsstudium, weil ein Giesener Professor auf Grund eines landgräflichen Privilegs berechtigt war, ihm 1802 den Dokortitel zu verkaufen. Allerdings hegte Campe, durch den frü-

¹ Der Verleger ist als Kunstsammler nicht mit dem Leipziger Heinrich Wilhelm Campe (1771-1862) zu verwechseln, der ebenfalls altdeutsche Tafelgemälde besaß.

² Siehe Reynst, Elisabeth, Friedrich Campe und sein Bilderbogen-Verlag zu Nürnberg. Mit einer Schilderung des Nürnberger Kunstbetriebes im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hrsg. im Auftrag der Stadt Nürnberg – Schul- und Kulturreferat – v. der Stadtbibliothek (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Nürnberg, Bd. 5), Nürnberg 1962, bes. S. 23-52 u. 56-65 (laut Angabe auf S. 55 entstand diese Arbeit 1942/43); Jegel, August, Friedrich Campe. Das Leben eines deutschen Buchhändlers, Nürnberg, Bamberg u. Passau 1947.

hen Tod seines Vaters zu einem ansehnlichen Vermögen gekommen, keine Ambitionen auf eine akademische Laufbahn.

Vielmehr baute er sich zielstrebig eine geschäftliche Existenz als Buch-, Kunst-, Musikalien- und Landkartenhändler auf, nachdem er sich 1805 endgültig in dem damals noch reichsfreien Nürnberg niedergelassen hatte. In geistig und politisch beengenden Verhältnissen kämpfte Campe für Gewerbefreiheit und gegen die auch den Buchhandel niederdrückende Zensur. Bei seinen Mitbürgern galt er als Freidenker (1808 nannte er einen Sohn nach Napoleon).

Sein Geschäft erweiterte er mehrfach, bis er ihm 1825 noch eine eigene Buchdruckerei angliedern konnte, die er mit drucktechnischen Neuerungen ausstattete. Die zahlreichen von ihm herausgegebenen Bilderbogen mit Darstellungen zeitgenössischer Schlachten, tagespolitischen Anspielungen und Ansichten des alltäglichen Lebens erreichten ein breites Publikum.

Ein ausgedehntes kommunalpolitisches, soziales und kulturelles Engagement begleitete seine unternehmerische Tätigkeit. Dabei beschränkte sich sein Wirken keineswegs auf seine Wahlheimat Nürnberg. In Leipzig gehörte er zu den Mitbegründern des Börsenvereins des deutschen Buchhandels, dessen Vorsitzender er in den ersten drei Jahren seines Bestehens war.

Für seine Zeit war Campe, des Englischen und Französischen mächtig, ein weitherumgekommener Mann, der Italien, Großbritannien, Frankreich, Belgien und die Niederlande mehrmals bereiste. Die beiden genannten Biographen bemühen sich, – während und kurz nach dem Zweiten Weltkrieg –, den weltbürgerlichen Zug seiner Gesinnung zu relativieren. In der historischen Distanz erweist sich Campe als charakteristischer Vertreter des aufstrebenden liberalen Besitzbürgertums. Er starb in Nürnberg am 9. August 1846.

Schicksal der Sammlung

Campes Gemälde sind in den Jahren nach seinem Tod verstreut worden. Sie wurden zweimal, 1847 in Nürnberg und 1849 in London, zur Versteigerung ausgerufen. Der deutsche Versteigerungskatalog führt in zweihundert Nummern fast alle vom Sammler hinterlassene Gemälde auf.³ Das Vorwort verfasste der mit ihm befreundete Architekt Karl Alexander Heideloff (1788-1865), damals Professor der Polytechnischen Schule in Nürnberg. Dieser wird irrtümlich als Bearbeiter des Kataloges bibliographiert. Es war jedoch, wie Heideloff selbst mitteilt, ein M. Düring.⁴ Gemeint ist offenbar der Oberpostamts-Offizial Michael Düring (1787-1854), den Martin von Reider in Jäcks Künstlerlexikon als „Kunstliebhaber“ und Graphiksammler vorstellt. Düring war Mitglied der Kunstakademie und der Künstlergesellschaft in Nürnberg.⁵

Über die Anfänge der Sammlung Campe macht Heideloff eine allgemeine Bemerkung: „Die großen Staatsumwälzungen zu Ende des vorigen und Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts, welche die Aufhebung der Klöster, und mit ihr die Zerstreung ihrer Literatur und Kunstschatze zur Folge hatten, die darauf folgenden Kriege, welche so manche Sammler in die Nothwendigkeit versetzten, sich von ihrer Kunsthabe zu trennen, wirkten günstig für die Zwecke des Verewigten, sie verschafften ihm die Gelegenheit anzukaufen, was unter andern Verhältnissen nie oder nur selten in den

³ Verst.-kat. Nürnberg 1847: Verzeichniss der Dr. Friedrich Campe'schen Sammlung von Oelgemälden und geschmelzten Glasmalereien in Nürnberg, bearb. v. M(ichael) Düring mit einem Vorwort v. C(arl Alexander) Heideloff (eingesehenes Ex. im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Signatur: K. 2325a). Zum Bestand siehe S. 51: „Ausser vorstehenden Gemälden sind noch einige andere vorhanden, die entweder einzeln oder in Parthien abgegeben werden.“

⁴ Siehe Verst.-kat. Nürnberg 1847, S. V. Zur Freundschaft des Sammlers mit Heideloff siehe A. Jegel 1947, S. 49f.

⁵ Siehe Jäck, Joachim Heinrich, Leben und Werke der Künstler Bamberg's, in Verbindung mit Joseph Heller und Martin von Reider, Teil 1, Erlangen 1821, S. 88f.

Handel gekommen sein würde; seine von Sachkenntniß und Geschmack geleisteten Erwerbungen wurden mit dem ausgezeichnetsten Erfolge gekrönt.“⁶

Mit diesen Sätzen bereitet uns Heideloff eine Überraschung, wenn wir den 1825 erschienenen Nürnberger Versteigerungskatalog der Sammlung Hans Albrecht von Derschau einsehen. Aus dessen Vorwort schrieb sie der Autor, der offensichtlich nicht mit der Archivierung solcher Verzeichnisse rechnete, nämlich nahezu wörtlich ab.⁷ Leider gilt das auch für einige weitere Bemerkungen über die Gepflogenheiten und Verdienste des Sammlers, die damit ihren Quellenwert für Campe verlieren.

Im Verzeichnis dieses Versteigerungskatalogs ist die ansehnliche Menge der vorhandenen Tafelgemälde nach nationalen „Schulen“ und innerhalb dieser Abteilungen alphabetisch nach Künstlern geordnet, nämlich deutsche (Nr. 1-65), niederländische (Nr. 66-100), italienische (Nr. 101-138) und französische (Nr. 139-145). Darunter befanden sich rund fünfundfünfzig altdeutsche und altniederländische Werke. Hinzu kommen noch Bilder, die als namentlich nicht zuschreibbar bezeichnet werden, darunter auch etliche altdeutsche (Nr. 146-200).

Düring zeigt als Verfasser des Katalogs wenig Scheu vor den großen Namen der Kunstgeschichte. Besonders eindrucksvoll lesen sich seine Zu-

⁶ Verst.-kat. Nürnberg 1847, S. IIIf.

⁷ Vgl. Verst.-kat. Nürnberg v. 1. Aug. 1825 [und folgende Tage]: Verzeichnis der seltenen Kunst-Sammlungen von Oehlgemälden, geschmelzten Glasmalereyen, Majolika, Kunstwerken in Bronze u. a. Metallen, in Elfenbein, Wallrosszahn, Holz u. a. Massen, Gefäßen von Rubinfluss, mathematischen Instrumenten, geschnittenen Steinen, Handzeichnungen, Wassermalereyen mit Gold aufgehöhht, Malereyen, Wappen, Zeichnungen und Handschriften aus Stammbüchern, illuminirten mit Gold aufgehöhhten Kupferstichen und Holzschnitten, Kupferstichen und Holzschnitten aus allen Schulen, Manuscripten und Büchern aus den Hauptfächern der Wissenschaften des dahier verstorbenen Königlich-Preussischen [sic] Hauptmanns Herrn Hans Albrecht von Derschau welche zu Nürnberg in der Adlerstrasse, Lit. L. 313. der 2 ten Etage von Montag den 1 ten August 1825 und an den folgenden Tagen jedes Mal von 2 Uhr Nachmittags anfangend, gegen gleich baare Bezahlung versteigert werden sollen. Nürnberg, bei dem verpflichteten Auctionator Schmidmer (J. L.), S. III-VI mit Zitat S. V (eingesehenes Ex. in der Univ.-Bibl. Heidelberg: C 6050-14-300).

schreibungen der italienischen Bilder an Correggio, Giorgione, Tizian, Leonardo da Vinci und andere bekannte Künstler überwiegend des 16. Jahrhunderts. Etwas vertrauenswürdiger klingen die Zuschreibungen der niederländischen Werke beispielsweise an Gerrit Lundens, Jan van Goyen, Paul Potter und Jakob Ruisdael. In dieser letzteren Abteilung ist erwartungsgemäß die Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts stark vertreten.

Gewiß spiegeln die für einen Versteigerungskatalog üblichen Anpreisungen nicht unbedingt die Meinung des Sammlers über seine Bilder wieder, aber wir erkennen doch den Anspruch der Sammlung, die italienische, niederländische und französische Malerei der Renaissance und des Barocks, also gerade derjenigen Epochen und Nationen, die das kunstliebende Bürgertum der Zeit wohl am meisten schätzte, in möglichst ausgesuchten Beispielen aufzuweisen. Es drückt eine große Wertschätzung aus, daß die altdeutschen Meister wie selbstverständlich in eine solche Auswahl mit hineingenommen sind.

Der zwei Jahre jüngere englische Versteigerungskatalog der Sammlung Campe enthält einen Restbestand von vierzehn altdeutschen und altniederländischen Tafelbildern und einem Triptychon.⁸ Für weitere Recherchen nach dem Verbleib dieser Bilder dürfte es nützlich sein, daß neben den Erlösen auch die Nachnamen der Käufer notiert sind.

⁸ Siehe Verst.-kat. London v. 18. Mai 1849: Catalogue of the Valuable and Highly Interesting Collection of Italian, German, and Flemish Pictures. Formed by that Well-known Amateur, Doctor Frederick Campe, of Nuremberg [...] Which Will Be Sold by Auction, by Messr. Christie and Manson, at their Great Room, 8, King Street, St. James Square, on Friday, May 18, 1849, at One O'Clock Precisely [...] (Kopien verdanke ich Frau Elspeth J. Hector, The National Gallery London/Libraries and Archive). Vgl. die Angaben zu den gleichen Gemälden im Verst.-kat. Nürnberg 1847, Nr. 2, 3, 8f., 15, 20 (?), 60-63, 76f., 82, 85f.

Die Umrise

An die Seite der Campeschen Versteigerungskataloge tritt ein Galeriewerk. „Von mehreren Gemälden hat derselbe Umrise besorgen lassen, die er Kunstfreunden bereitwillig mittheilt“, heißt es in einem 1819 gedruckten Nürnberger Stadtführer von Campe.⁹ Dieser zwar nicht besonders qualitätsvolle, aber sammlungsgeschichtlich aufschlußreiche Zyklus liegt in der Graphischen Sammlung der Stadtgeschichtlichen Museen zu Nürnberg als Konvolut loser Blätter, in der Bibliothek der National Gallery zu London als gebundene Ausgabe mit insgesamt achtzehn Umrissen vor, von denen zehn altdeutsche und altniederländische Kompositionen wiedergeben.¹⁰ Seine Vollständigkeit können wir mit Heideloffs Hilfe überprüfen, der die zu den Blättern gehörigen Nummern des deutschen Versteigerungskatalogs angibt.¹¹ Drei dieser Kupferstiche sind von einem „Fleischmann“ und einer von „C. Geißler“ signiert. Andreas Fleischmann (1811-1878) begleitete Campe auf mehreren Auslandsreisen.¹² Bei dem letzteren wird es sich um den Nürnberger Peter Carl Geißler (1802-1872) handeln, der wie Fleischmann in Campes Bilderbogenproduktion eingespannt war.¹³ Bei der Auswahl der Gemälde kam es zu einer signifikanten Verschiebung: Die altdeutschen und altniederländischen Tafelgemälde machen im Versteigerungskata-

⁹ (Mainberger, Carl) Neues Taschenbuch von Nürnberg, enthaltend eine topographisch-statistische Beschreibung der Stadt nebst einer geschichtlichen Einleitung und einem vollständigen Sach- und Namensregister, Bd. 1, Nürnberg 1819, S. 183.

¹⁰ Die gebundene Ausgabe in London trägt ohne weitere Angaben den Titel: „Umrise zu Oelgemaelden aus der Dr. F. Campe'schen Sammlung in Nürnberg.“ Neben einer Kopie des Titelblattes verdanke ich Frau Lauren Parker, The National Gallery London, mit freundlichem Schreiben v. 13. März 1998 diesen Hinweis: „This book is a hard-bound book and not a portfolio or pamphlet. There is no further information on the collection (apart from the engravings) in the book, nor are there any handwritten notes contained within it.“

¹¹ Das betrifft: Verst.-kat. Nürnberg 1847, S. V., Nr. 2, 3, 5, 8, 9, 20, 55, 62, 63 u. 84 ; in Nürnberg fehlt Stich zu Nr. 9. Dafür liegen in Nürnberg die Umrise von zwei altdeutschen Gemälden vor, die nicht im Verst.-kat. 1847 verzeichnet sind.

¹² Siehe A. Jegel 1947, S. 23, 34, 36 u. 45.

¹³ Siehe A. Jegel 1947, S. 23, u. E. Reynst 1962, S. 40.

talog von 1847 zwar nur ein knappes Drittel, jedoch in der Reihe der Umrissse dagegen mehr als die Hälfte aus.

Die „Dürer“-Kreuzigung

Einen seiner Umrissse verwendete Campe, um sich als Sammler in zwei Zeitschriften einem größeren Publikum vorzustellen. Es handelt sich um den Stich nach der Vorderseite eines Tafelbildes mittlerer Größe (147 mal 142 Zentimeter) mit einer Darstellung der Kreuzigung Christi, die ein falsches Dürer-Monogramm trägt. Sie wurde in neuerer Zeit dem Meister des Hersbrucker Hochaltars zugeschrieben.¹⁴ Auf der Londoner Versteigerung von 1849 wurde diese ‘Kreuzigung’ als Dürer für 12 Pfund 17 Schilling einem Niuvenhuys zugeschlagen.¹⁵

Zum einen finden wir den Umriß nach der Kreuzigung einem 1816 gedruckten Artikel des Deutschen Unterhaltungsblattes für gebildete Leser aus allen Ständen, einem kurzlebigen und wahrscheinlich nicht sehr verbreiteten schönggeistigen Magazin, beigegeben. Der Verfasser begrüßt es, daß mit dieser ‘Kreuzigung’ eines der vielen für Nürnberg verlorenen Werke Dürers in seine Heimat zurückgekehrt sei.¹⁶

Zum anderen erschien der Umriß 1832 im Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters. Diese Zeitschrift war kein Organ für Kunstkritik, dementsprechend kurz mußte die Besprechung dieses Gemäldes gehalten sein. Wohl um die Aufnahme dieses Artikels zu rechtfertigen, wird ausdrücklich

¹⁴ Siehe Stange, Alfred, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 3: Franken, Neuausgabe bearb. v. Peter Strieder u. Hanna Härtle, hrsg. v. Norbert Lieb (Bruckmanns Beiträge zur Kunstwissenschaft), München 1978, S. 115, Nr. 272.

¹⁵ Siehe Verst.-kat. London 1849, S. 5.

¹⁶ Siehe –l-r., Kunstwerke in Nürnberg, Teil 1, in: Deutsches Unterhaltungsblatt für gebildete Leser aus allen Ständen 1, Nr. 97 v. 4. Dez. 1816, S. 385f.

auf die Realien, die Vielfalt der gemalten Waffen, verwiesen. Der Bildbeschreibung ist insofern ein gewisses Unbehagen anzumerken, als eine auf „das Mangelhafte der Wohlgemuth’schen Schule“ zurückgeführte „Magerkeit der Extremitäten“ festgestellt wird, andererseits will der Verfasser in der Charakterisierung der Köpfe und in der lebendigen Komposition Dürersche Qualitäten wiedererkennen und erklärt diese ‘Kreuzigung’ kurzerhand zum ersten selbständigen Werk des Meisters nach seiner Lehrzeit bei Michael Wolgemut.¹⁷ Ralf von Rettberg gehörte zu den ersten Zeitgenossen, die sich gegen die Zuschreibung an Dürer aussprachen.¹⁸

Für die Entstehungsgeschichte der Campeschen Sammlung hat diese ‘Kreuzigung’ eine besondere Bedeutung, weil es das einzige Gemälde ist, über dessen Erwerbungsstände wir näheres wissen. Der Sammler kaufte es am 23. Juli 1816 in Paris bei einem Bilderhändler Simon, der das (gefälschte) Dürer-Monogramm nicht erkannt und das Bild für einen Cranach gehalten haben soll. Der Händler wollte es für 1500 Francs in Brüssel erworben haben, wo es in einer Kapelle der Beguinen aufbewahrt worden sei. Campe bezahlte für diesen ‘Dürer’ und acht weitere Bilder zusammen tausend Francs. Diese Angaben waren dem heute nicht mehr existierendem Tagebuch seiner zweiten Reise nach Paris zu entnehmen.¹⁹

Der Besitz eines (vermeintlichen) Werkes von Dürer mußte für einen in Nürnberg ansässigen Kunstsammler von hoher ideeller Bedeutung sein, zumal nach 1800 kaum noch eines in örtlichem Privatbesitz vorhanden war. Darüber hinaus hat sich Campe um die Beschäftigung mit Dürer verdient gemacht, wenn man auch nicht von einer wissenschaftlichen Tätigkeit sprechen kann. Jedenfalls ist der von ihm 1828 zum 300. Todestag herausgege-

¹⁷ N. N., Kreuzigung von A. Dürer [unter der Rubrik: „Mannigfaltiges“], in: Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters 1, 1832, Sp. 289ff.

¹⁸ Siehe Rettberg, R(alf) von, Nürnberger Briefe (zur Geschichte der Kunst), Hannover 1846, S. 155.

¹⁹ Siehe Stadtbibl. Nürnberg, Nor. H. 1235 a: Nachlaß Campe. Rekonstruiert nach steno-graphischen Aufnahmen v. August Jegel, Typoskript, Nürnberg 1961, S. 24 u. 100f. Eine detailliertere Nacherzählung dieser Episode findet sich bei: J. G., Aus Friedrich Campes Nachlaß, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 98, Nr. 26 v. 31. Jan. 1931, S. 89f.

bene und gedruckte Teilabdruck von Brief- und Tagebuchauszügen ein wichtiger früher Beitrag zur Editions-geschichte von Dürers schriftlichem Nachlaß.²⁰ Campe war im Kreis der Nürnberger Dürer-Verehrer aktiv. Sulpiz Boisserée begegnete ihm am Vorabend des Dürer-Festes 1828.²¹

Im besagten Artikel des Unterhaltungsblattes ist 1816 von einer Sammlung noch nicht die Rede. 1819 stellt Carl Mainberger sie in seinem „Neuen Taschenbuch von Nürnberg“ vor und erwähnt Werke von Michael Wolgemut, Dürer, Cranach, Hans Burgkmair, Hans von Kulmbach und von einem der beiden Holbeins.²² In dieser Zeit von etwa 1816 bis 1819 scheint Campe seine Sammlungstätigkeit in größerem Umfang begonnen zu haben.

Die Bilder

„Die Gemäldesammlung des Herrn Dr. Campe, welche schöne Sachen enthalten soll, konnte ich leider nicht zu Gesicht bekommen, obgleich ich mich zwei Mal daselbst an mir von seinen Leuten angegebenen Stunden eingefunden“, bedauerte Gustav Friedrich Waagen nach einem längeren Aufenthalt in Nürnberg.²³ Es spricht entschieden für ein überregionales Ansehen, das die Campesche Sammlung bereits um 1840 genossen haben muß, daß er sie trotzdem als eine der wenigen Privatsammlungen in Nürnberg erwähnt.

²⁰ Campe, Friedrich, Reliquien von Albrecht Dürer, seinen Verehrern geweiht. Taschenbuch für Deutschlands Kunstfreunde zu Albrecht Dürers Dritter Secularfeier [sic] 1828, Nürnberg: Druck und Verlag der Campeschen Handlung, Nürnberg 1828. Siehe zu dieser Ausgabe: Mende, Matthias, in: AK Nürnberger Dürerfeiern 1828-1928, Nürnberg, Museen der Stadt Nürnberg, Stadtarchiv Nürnberg, 30. Juli bis 31. Dezember 1971 (im Dürerhaus), Nürnberg 1971, S. 67f., Nr. 48.

²¹ Boisserée, Sulpiz, Tagebuch v. 5. April 1828, ed. in: S. B., Tagebücher, Bd. 2: 1823-1834, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1981, S. 289. Vgl. zur Dürerfeier 1828: Matthias Mende, 1828, in: AK Nürnberg 1971, Text u. Dokumentenanhang S. 27-41, Kat. S. 42-82.

²² Siehe C. Mainberger 1819, S. 182f.

²³ Waagen, G(ustav) F(riedrich), Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Teil 1: Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken, Leipzig 1843, S. 292.

Seine Bilder bewahrte Campe übrigens in dem Haus L. 198 (Kaiserstraße 37) auf, in dem sich seine Buch- und Kunsthandlung befand.²⁴ In dem 1814/15 erworbenen und 1822 umgebauten Wohnhaus Lange Zeile 87 mit seinem Bankettsaal im ersten Stock umgab sich der Sammler also nicht mit diesen Bildern.²⁵

Was Waagen seinerzeit im einzelnen entgangen ist, als ihm der Zutritt verwehrt wurde, entzieht sich leider weitgehend unserem Urteil, solange wir die meisten Bilder der Campeschen Sammlung nicht identifizieren können. Der Katalog führt nur kleinere bis mittlere Formate an. Die Beschreibungen einiger Marienbilder im deutschen Katalog lassen sogleich Andachtsbilder vermuten, was sicher auch für den ebenfalls verschollenen ‘Hl. Franziskus’ (Nr. 43) gilt, der ohne Rahmen in einem Schubkästchen aufbewahrt wurde. Dasselbe wird noch von den Bildern Nr. 5 und 42 behauptet. Sollte es sich hier jeweils um einen originalen Behälter gehandelt haben?

Wie zahlreiche andere zeitgenössische Sammler legte Campe offenbar keinen Wert auf den Besitz vollständiger Altarwerke. Ein Hans Memling zugeschriebenes kleinformatiges Triptychon bildet die Ausnahme. An Darstellungen aus der Passion Christi fehlt es nicht, daneben treten ‘Kreuzigung Christi’ und vor allem ‘Christus am Kreuz’ wiederholt auf. Heilige kommen bis auf eine ‘Enthauptung des Jakobus’ nur einige Male als Assistenzfiguren, Stand- und Halbfiguren, nicht aber in szenischen Zusammenhängen vor. Ob in dieser Auswahl die lutherische Glaubensüberzeugung des Sammlers durchschimmert, sei einmal dahingestellt.

Drei Altarbildkompartimente aus der Sammlung Campe gelangten 1854 ins Germanische Nationalmuseum, also bald nach dessen Gründung. Es

²⁴ Diese Anschrift wird in den zeitgenössischen Nürnberger Stadtführern für die Sammlung angegeben, so bei: Mayer, Friedrich, Führer durch Nürnberg und dessen Umgebungen, Nürnberg o. J. (1842), S. 292.

²⁵ Daten und Beschreibung der Raumdisposition, wohl Aufzeichnungen der Familie folgend, bei: A. Jegel 1947, S. 35 u. 42ff.

handelte sich dabei um zwei Flügel einer Predella, die als nürnbergische Arbeiten aus der Zeit um 1490 gelten, und ein Fragment der schwäbischen Malerschule mit drei heiligen Frauen, um 1500 datiert.²⁶

Zwei qualitätvolle Altarflügel des späten 15. Jahrhunderts, die als profane Ereignisbilder ein größeres historisches Interesse beanspruchen, fanden erst 1974 ihren Weg ins Germanische Nationalmuseum. Sie stellen auf ihren Außenseiten einen 'Hostienfrevell' dar, der sich 1476 in Regensburg zuge- tragen haben soll.²⁷

Ein verschollenes Gemälde 'Christus am Kreuz' soll Hans Schäußeleins Zeichen und darunter die Jahreszahl 1529 getragen haben.²⁸ Zwei ebenfalls verschollene Altarflügel mit den Figuren knieender Engel galten als Werke Hans von Kulmbachs: „Unten in der Mitte auf einem Zettel steht die Jahres- zahl 1519 und darunter die verschlungenen Buchstaben HK, das Zeichen des Künstlers.“²⁹ Da mehrere Künstler der Dürer-Zeit sich eines aus H und K bestehenden Zeichens bedienten, kann Kulmbachs Monogramm aller- dings verwechselt worden sein.

Im frühen 19. Jahrhundert lösten sich viele Ahnenbildnisse aus altem Familienbesitz und wurden freiverkäufliche Handelsware. So kam der Sammler in den Besitz der Porträts des 24jährigen Nürnberger Kaufmanns Hanns Win(c)kler des Jüngeren (1542-1603) und seiner Frau Martha.³⁰

²⁶ Siehe Verst.-kat. Nürnberg 1847, S. 12, Nr. 41, S. 18, Nr. 64f.; die entsprechenden Bilder finden sich im: Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts, bearb. v. Eberhard Lutze u. Eberhard Wiegand, Leipzig 1937, Textbd. S. 129f. u. 169, Bildbd. Tf. 53 u. 55.

²⁷ Siehe Strieder, Peter, Zwei Flügel eines Altars mit Darstellung eines Hostienfrevells in Regensburg 1476 (Erwerbungsbericht), in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums o. Bd., 1975, S. 149-152 mit Abb. 3ff.

²⁸ Siehe Verst.-kat. Nürnberg 1847, S. 8, Nr. 23.

²⁹ Verst.-kat. Nürnberg 1847, S. 7, Nr. 17f.

³⁰ Siehe Verst.-kat. Nürnberg 1847, S. 14f., Nr. 52f. Vgl. zum Win(c)kler-Porträt die Stichkopie im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg P 1489/Mp 26195; der Stich ist erwähnt bei: Panzer, G(eorg) W(olfgang), Verzeichnis von Nürnbergischen Portraits aus allen Staenden, Nürnberg 1790, S. 268 (freundlicher Hinweis v. Herrn Dr. Kurt Löcher, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, mit Schreiben v. 18. Februar 1998).

Aus Campes Sammlung kam auch das Bildnis des 47jährigen Ernst Haller von Hallerstein von 1598, das 1974 den Nachkommen aus schwedischem Privatbesitz angeboten wurde. Es handelt sich um eine Replik oder eine alte Kopie nach einem Bildnis im Schießhaus Nürnberg-Erlenstegen.³¹ Lorenz Strauch ist bereits im Campeschen Versteigerungskatalog als Schöpfer des Originals richtig erkannt.³²

Campe besaß Bilder, die noch heute als Werke des Älteren Cranach anerkannt sind. Aus der Versteigerung der Nürnberger Sammlung Hans Albrecht von Derschaus im Jahre 1825 erwarb er eine 'Anna Selbdritt'. Sie gehört seit 1851 zum Bestand der Berliner Gemäldegalerie.³³

„Ein Bild von hoher Vollendung, tiefem Sinne und höchst fleißiger Ausführung“, wird eine Version von Cranachs 'Melancholia' im deutschen Katalog von 1847 genannt, die zwei Jahre später auch in England angeboten wurde („This very rare and interesting work bears the monogram of the painter, and the date 1528“).³⁴

Mit einer Version von Cranachs 'Apoll und Diana' war ein Campesches Bild in der Sammlung des britischen Prinzgemahls Albert (1819-1861) vertreten. Der Prinz hegte für den Älteren Cranach eine besondere Vorliebe und ließ sich dieses Bild hundert Guineen kosten. Noch heute befindet es sich im Besitz der englischen Königin.³⁵

³¹ Freundlicher Hinweis v. Herrn Bertold von Haller, Nürnberg, mit Schreiben v. 27. Feb. 1998; es handelt sich um das Bild in: Verst.-kat. Nürnberg 1847, S. 9, Nr. 26.

³² Siehe Mahn, Hannshubert, Lorenz und Georg Strauch, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs im 16. und 17. Jahrhundert, Reutlingen 1927, S. 24, Werkkat. S. 33, Nr. 37 u. Abb. 13 (freundlicher Hinweis v. Herrn Bertold von Haller, Nürnberg, mit Schreiben v. 27. Feb. 1998).

³³ Siehe Verst.-kat. Nürnberg 1825, S. 7f., Nr. 20; Verst.-kat. Nürnberg 1847, S. 3; Nr. 5 (in einem Schubkästchen); Kat. Gemäldegalerie Berlin/Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz: Catalogue of Paintings 13th-18th Century, übersetzt v. Linda B. Parshall, 2., verb. Aufl., Berlin 1978, S. 124.

³⁴ Verst.-kat. Nürnberg 1847, S. 1, Nr. 2; Verst.-kat. London 1849, S. 5, Nr. 40, mit Zitat; Friedländer, Max, u. Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, 2. Aufl., Basel-Boston-Stuttgart 1979, S. 124, Nr. 277 A.

³⁵ Siehe Lloyd, Christopher, The Queen's Pictures. Royal Collectors Through the Centuries, mit einem Essay v. Oliver Millar (National Gallery Publications), London 1991,

Einer der Campeschen Umrisse überliefert ein männliches Porträt mit der Inschrift: „KNIPPERDOLLING. PROPHET UND KONIG. THO MUNSTR. QUINT METIIS. EFFIABAT 1534.“ Das Bildnis muß in der Sammlung Campe einen eigenen Akzent gesetzt haben: Der Porträtierte, die Blicke von einem vor ihm liegenden aufgeschlagenen Buch erhoben, ist eindrucksvoll in jäher Wendung zu seiner Rechten, mit erhobener Hand gegeben; zu beiden Seiten öffnet sich durch zwei große Bögen ein weiter Landschaftsausblick. Bei dem verschollenen Bild muß es sich um eine Kopie von Quentin Massys Bildnis eines Gelehrten handeln, das 1829 aus einer Augsburger Privatsammlung ins Städelsche Kunstinstitut überwechselte. Nach einer Inschrift auf dem heute verlorenen Rahmen, die sinngemäß der Beschriftung des Campeschen Stiches entsprach, hielt man es früher für das Bildnis des Münsteraner Wiedertäufers Bernd Knipperdolling. Diese Identifikation und das in beiden Gemälde inschriftlich angegebene Entstehungsjahr 1534 hat die Forschung verworfen.³⁶

Die Bildnisse eines Mannes und einer Frau werden in beiden Versteigerungskatalogen als Selbstbildnis von Quentin Massys und dessen Bildnis seiner Frau ausgegeben.³⁷ Sulpiz Boisserée zog nach seinem zweiten Besuch der Sammlung am 3. April 1832 Van Eyck oder einen Schüler als Autoren dieses Bilderpaares in Betracht und notierte sich die Preisangabe von

S. 122, Nr. 83. Dies Bild erscheint in keinem der beiden Campeschen Versteigerungskataloge. Zum Ankauf durch Prinz Albert liegen zwei verschiedene Daten vor. Nach dem 'Rough Catalogue' (1840-1847) geschah dies im Juni 1844 (ohne Angabe einer Provenienz), nach dem 'Catalogue of the Paintings, Sculpture and other Works of Art, at Osborne' (1876) in Nürnberg durch den königlichen Kunstagenten Ludwig Grüner (1801-1882) (freundliche Auskunft von Frau Lucy Whitaker, The Royal Collection Trust London, mit Schreiben v. 16. April. 1998). Den Preis nennt: Ames, Winslow, Prince Albert and Victorian Taste, London 1967, S. 206.

³⁶ Siehe Kat. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt: Niederländische Gemälde im Städel 1400-1550, bearb. v. Jochen Sander, unter Mitarbeit v. Stephan Knobloch bei der gemälde-technologischen Dokumentation u. mit einem Beitrag v. Peter Klein zu den Ergebnissen der dendrochronologischen Untersuchungen (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Bd. 2, hrsg. v. Klaus Gallwitz u. Jochen Sander), Mainz 1993, S. 1993, S. 282-294 mit Abb. 178, Tf. 20 (Inv.-Nr. 766); beachte Hinweis auf Kopien im englischen Kunsthandel auf S. 289, Anm. 34. Verlorene Rahmeninschrift des Frankfurter Bildes ist abgedruckt bei: Bosque, A(ndrée) de, Quentin Metsys, Brüssel 1975, S. 244.

³⁷ Siehe Verst.-kat. Nürnberg 1847, S. 26, Nr. 85f.; Verst.-kat. London 1849, S. 5, Nr. 37f.

1200 Gulden.³⁸ Auch der Münchener Galeriedirektor Georg von Dillis (1759-1841) sah diese beiden Bildnisse bei Campe. In seinem Brief vom 23. August 1833 weist er Ludwig I. ausdrücklich auf die Porträts hin und fügt hinzu, der Besitzer verlange 200 Louisdor.³⁹ Die Gemälde gehören seit 1860 der National Gallery in London. Die gewohnte Zuschreibung an Robert Campin wird in der neueren Literatur dahingehend modifiziert, daß er sie als in der Campin-Werkstatt entstandene Arbeiten Roger van der Weydens anspricht.⁴⁰

Campe als Sammler

Bei den wenigen nachweisbaren Werken dieser Sammlung ist es verhältnismäßig schwer, ihren altdeutschen Bestand zu beurteilen. Qualitätsschwankungen sind nicht zu übersehen, und Rettberg, der die Sammlung Campe gewissermaßen in die Fachliteratur einführte, nahm nur wenige ihrer Bilder in die von ihm geschriebene erste Kunstgeschichte Nürnbergs auf.⁴¹ Der Sammler selbst setzte die vermeintlich von Dürer gemalte 'Kreuzigung', ein respektables Sammlerbild, sozusagen als Visitenkarte der Sammlung ein. Nach heutigen Maßstäben sind es eher die Cranachs, die aus dem Gemäldebestand herausragen. Durch ihr kleines Format, die profane Thematik und ihren gelegentlichen Porträtcharakter wurden sie im Kontext der Sammlung zu Liebhaberstücken, sogenannten 'Kabinettbildern'. Gleiches gilt für die

³⁸ Siehe Boisserée, Sulpiz, Tagebuch v. 3. April 1832, in: S. B., Tagebücher, Bd. 2: 1823-1834, hrsg. im Auftrag der Stadt Köln v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1981, S. 638.

³⁹ Siehe Dillis, Georg von, Brief an Ludwig I. v. 23. Aug. 1833, in: Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg v. Dillis 1807-1841, bearb. v. Richard Messerer (Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte, hrsg. v. der Kommission für bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 65), München 1966, S. 711, Nr. 288.

⁴⁰ Siehe Kemperdick, Stephan, Der Meister von Flemalle. Die Werkstatt Roberts Campins und Roger van der Weyden, zugleich Diss. phil. Freie Universität Berlin 1996 (Ars Nova, Studies in Late Medieval and Renaissance Northern Painting and Illumination, Bd. 2, hrsg. v. Eberhard König u. Marsyan W. Ainsworth), Turnhout 1997, S. 119-122.

⁴¹ Siehe R. von Rettberg 1846, S. 78, 142, 148f., 159 u. 167.

altniederländischen Tafelbilder in Campes Besitz. Bezeichnenderweise richteten sich die an Campe herangetragenen Kaufinteressen von Liebhabern und Kennern wie Prinz Albert, Boisserée und von Dillis gerade auf solche Stücke.

Von der Verehrung, die Campe namentlich Dürer entgegenbrachte, war bereits die Rede. In einem Bildnis von 1829 ließ er sich in der Tracht eines Vornehmen der Dürer-Zeit darstellen.⁴² Nach Auffassung seines Biographen Jegel betrachtete Campe seine reichhaltige Sammlung von Tafelgemälden, Aquarellen, Zeichnungen und Graphik verschiedener Epochen stets auch als Kapitalanlage.⁴³ „In Campe wohnen“, so folgert der Autor, „also gewissermaßen zwei Seelen: die schwärmerische des Romantiker [sic] und der kühle kaufmännische Rechner.“⁴⁴

⁴² Siehe A. Jegel 1947, Abb. gegenüber Titelbl.

⁴³ Siehe A. Jegel 1947, S. 53.

⁴⁴ Siehe Stadtbibliothek Nürnberg, Nor. H. 1235 a: Nachlaß Campe. Rekonstruiert nach stenographischen Aufnahmen v. August Jegel, Typoskript Nürnberg 1961, S. 100.

V. 8.

Johann Baptist von Hirscher

(20. Jan. 1788 Alt-Ergarten – Freiburg im Breisgau 4. Sept. 1865)

Die Sammlungen eines Reformtheologen

In das Besucherbuch der neugegründeten Sammlung des → Fürsten Ludwig Kraft von Oettingen-Wallerstein (1791-1870) trug sich am 8. Oktober 1816 Johann Baptist Hirscher, Professor aus Ellwangen, ein.¹ Der 1835 geadelte Bauernsohn war einer der bedeutendsten Reformtheologen, die der deutsche Katholizismus des 19. Jahrhunderts hervorgebracht (und bekämpft) hat.

Anlässlich der zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages am 20. Januar 1988 gaben Walter Fürst und Werner Groß eine Festschrift heraus, um den Kenntnisstand zu Hirschers Person zu dokumentieren. Wir folgen hier dem von Groß verfaßten biographischen Abriß.²

Der Sammler wurde in Alt-Ergarten, das zur Gemeinde Bodnegg bei Ravensburg gehört, geboren und 1810 in Konstanz zum Priester geweiht. Seine akademische Laufbahn begann er 1812 als Repetent und Sprachlehrer am Priesterseminar in Ellwangen. Das Amt eines Lyzealprofessors bekleide-

¹ Grupp, Georg, Fürst Ludwig von Oettingen-Wallerstein als Museumsgründer, in: Historischer Verein für Nördlingen und Umgebung 6, 1917, S. 73-109; zu Hirscher bes. S. 103.

² Groß, Werner, Theologe und Seelsorger aus Leidenschaft. Zur Biographie Johann Baptist Hirschers, in: Walter Fürst u. Werner Groß, Der edle Hirscher. Beiträge zu seiner Biographie und Theologie, hrsg. v. Institut für Fort und Weiterbildung der Kirchlichen Dienste, Stuttgart 1988, S. 8-68, zur Slg. bes. S. 47f. Adelsprädikat seit 1836. Vgl. Bautz, Friedrich Wilhelm, Artikel: Hirscher, Johann Baptist von, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 2, hrsg. v. Friedrich Wilhelm Bautz, Hamm 1990, Sp. 897-899, URL: http://www.bautz.de/bbkl/h/hirscher_j_b.shtml (Stand v. 14. Dez. 2007, gesehen am 2. April 2008).

te er 1816 dort und 1817 in Rottweil am Neckar. Im Herbst 1817 wurde Hirscher als Ordinarius für Moral und Pastoral zuerst an die Universität Tübingen, 1837 in gleicher Eigenschaft an die Freiburger Universität berufen, doch blieb seine Tätigkeit nicht auf den akademischen Bereich beschränkt. 1839 stieg er zum Domkapitular und 1850 zum Domdekan auf, seine Wahl zum Bischof von Rottenburg allerdings hintertrieben 1846/47 orthodoxe Kirchenkreise, denen er schon als erklärter Gegner des Zwangszölibats verdächtig sein mußte. Die zeitweilige Mitgliedschaft in der Ersten Kammer der badischen Ständeversammlung rundete sein Lebenswerk ab. Hirscher starb am 4. September 1865 in Freiburg im Breisgau, wo sein Grabmal auf dem Alten Friedhof noch besteht.

Einführende Hinweise und die ältere Literatur zur Sammlung finden sich bei Gudrun Calov.³ Die von ihr bereits aufgeführten Quellen in den baden-württembergischen Archiven wertet Otto Rundel in einer gründlichen Abhandlung aus, ohne auf die einzelnen Gemälde oder die altdeutsche Tafelmalerei näher einzugehen.⁴ Hirscher veräußerte seine Schätze einige Male und begann immer wieder von neuem mit dem Sammeln. Die Erlöse soll der Geistliche, der mit einem stattlichen Jahresgehalt von 1857 zweitausend Gulden und seinen zahlreichen Autorenhonoraren ein materiell abgesichertes Leben führte, für karitative Zwecke gespendet haben.⁵

Die Anfänge des Sammelns

Was wir über die Entstehung der Sammlung wissen, entnehmen wir einem – abgelehnten – Kaufangebot vom 10. Februar 1821, das Hirscher von Tübingen

³ Siehe Calov, Gudrun, Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Diss. phil. Köln 1968, Sonderbd. Museumskunde 38, 1969, Heft 1-3, S. 96-99.

⁴ Siehe Rundel, Otto, Johann Baptist von Hirscher (1788-1865) und seine Kunstsammlung, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 57, 1990, S. 295-319.

⁵ O. Rundel 1990, S. 309 u. 318.

gen aus an den Intendanten des fürstlichen Museums auf Schloß Wallerstein, Johann Kaspar Kohler (1778-1844), richtete. In einem dazugehörigen Verzeichnis listet Hirscher seine „erste Sammlung“, nämlich 48 altdeutsche Tafelbilder, auf (zwei von ihnen sind als Kopien nach Van Eyck bezeichnet).⁶ Heinrich Feurstein, der diese Unterlagen veröffentlichte, konnte etliche von ihnen als Werke der schwäbischen Spätgotik identifizieren.⁷

In Hirschers Schreiben stoßen wir auf Mitteilungen über die Entstehung der Sammlung: „Ich habe seit drei Jahren alle Ferien zu kleineren oder größeren Reisen in der Absicht verwendet, auf denselben altdeutsche Bilder aufzufinden, und käuflich an mich zu bringen.“⁸ Nun sind 48 Tafelbilder für die Zeit von drei Jahren gewiß keine geringe Ausbeute. Wir dürfen aber nicht übersehen, daß der Sammler sie „nach und nach mit viel Mühe und Geld“ an sich brachte.⁹ Zu einem Gedächtnisbild für zwei für zwei geistliche Mitglieder der Familie von Hyrnheim aus dem Jahre 1541, das sich heute in der Karlsruher Kunsthalle befindet, notierte Hirscher, dass er es „schon in Ellwang[en] hatte“, wo er von 1812 bis 1816 ansässig war.¹⁰ Dies ist die früheste belegte Erwerbung.

Von Batholomäus Zeitbloms ‘Eschacher Altar’, der die Jahreszahl 1496 trägt, besaß der Sammler bis auf die damals schon abgespaltenen Außenseiten alle erhaltenen Teile, die er auch richtig zuschreiben konnte. Allein die

⁶ Siehe Harburg, Fürstlich Oettingen-Wallersteinisches Archiv Schloß Harburg, MA I. 2D 100: Hirscher (Johann Baptist), Brief an Johann Kaspar Kohler nebst Gemäldeverz. v. 10. Feb. 1821 (Tübingen) (im folgenden zit. als J. B. Hirscher 1821 bzw. als Verz. Hirscher 1821); Kohler wird in diesem Schreiben nur mit dem Titel Consulente angesprochen, kann aber durch die Erwähnung einzelner Angehöriger zweifelsfrei als Adressat identifiziert werden; zu seiner Person siehe G. Grupp 1918, S. 74.

⁷ Siehe Feurstein, Heinrich, Eine bisher unbekannte Sammlung Hirscher aus dem Jahre 1821, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1: Oberdeutsche der Spätgotik und Reformationszeit, hrsg. v. Ernst Bucher u. Karl Feuchtmayr, Augsburg 1924, S. 267-275.

⁸ Siehe J. B. Hirscher 1821; der Brief ist abgedruckt bei H. Feurstein 1924, S. 267f., z. T. auch bei: O. Rundel 1990, S. 302f.

⁹ J. B. von Hirscher 1821.

¹⁰ Siehe Verz. Hirscher 1821, Nr. 21; abgedruckt bei H. Feurstein 1924, S. 268f. (Zitat auf S. 269). Zum Gemälde siehe: Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: Katalog Alte Meister bis 1800, bearb. v. Jan Lauts, Karlsruhe 1966, Textbd., hrsg. v. der Vereinigung der Freunde der Staatlichen Kunsthalle, S. 279f., Bildbd., Abb. 2356, S. 84.

214 Zentimeter hohen Innenseiten der Flügel mit ihren Marienszenen müssen ein Blickfang gewesen sein.¹¹ Bermerkenswert ist, dass der zu diesen Altarbildern gehörende Schrein mit seinen Schnitzereien noch in der Eschacher Kirche steht. Die gemalten Teile waren bereits geschätztes Kunstgut, bevor sie in Hirschers Besitz gelangten. Zuvor waren sie nämlich Johann Heinrich Dannecker (1758-1841) angeboten worden, wie der Künstler in einem begeisterten Brief an Sulpiz Boisserée vom 8. April 1818 mitteilt.¹²

Der Verkauf von sechzig weiteren altdeutschen Tafelgemälden an den Stuttgarter Sammler → Carl Gustav Abel (1798-1875) für 2100 Gulden im Jahre 1834 kann an dieser Stelle übergangen werden, weil in dem Kapitel über Abel (V.9.) auf diesen Vorgang ausführlicher eingegangen wird.

Die an den badischen Großherzog verkauften Gemälde

Seinen größten, aus 109 Bildern bestehenden Sammlungskomplex verkaufte Hirscher nach längeren Verhandlungen für den vergleichsweise mäßigen Preis von 16.000 Gulden an den Großherzog Friedrich I. von Baden (1826-1907), der diese Gemälde 1858 für die Kunsthalle in Karlsruhe erwarb. Diesen durch Briefe und Akten gut dokumentierten Vorgang ist bei Rundel aufgearbeitet, sofern es die administrativen Belange betrifft.¹³ Wir können uns

¹¹ Siehe Verz. Hirscher 1821, Nr. 2, 3 u. 4, abgedruckt bei: H. Feurstein 1924, S. 268; zum Altarzusammenhang siehe: Kat. Staatsgalerie Stuttgart: Alte Meister, bearb. v. Edeltraud Rettich (Altdeutsche Gemälde), Rüdiger Klapproth (Niederländische Gemälde) u. Gerhard Ewald (Italienische Gemälde), hrsg. v. der Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern 1992, S. 491ff.

¹² Teilweise abgedruckt bei: Firmenich-Richartz, Eduard, Die Brüder Boisserée, Bd. 1: Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik, Jena 1916, S. 326.

¹³ Siehe O. Rundel 1990, S. 308f. Vgl. Theilmann, Rudolf, Carl Ludwig Frommel. Eine Lebenschronik, in: AK Carl Ludwig Frommel. 1789-1863. Zum 200. Geburtstag. Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 22. April bis 18. Juni 1989, Karlsruhe 1989, S. 50f.

daher einem weiteren Gemäldeverzeichnis und uns zwei ausführlichen Gutachten zuwenden, die den Bestand dokumentieren und zugleich Aufschluß über die frühe Rezeption der Sammlung bieten.

Das besagte Gemäldeverzeichnis wurde vom Sammler selbst 1856 aufgesetzt, und zwar, wie er in einem Begleitbrief sagt, erstmals für die mit Karlsruhe geführten Verhandlungen.¹⁴ Wir ersehen aus diesem Verzeichnis, was der Sammler zu besitzen glaubte. Indem es den vorhandenen Bestand in die Werke der schwäbischen, fränkischen und sächsischen Schulen einteilt, schreibt es fast alle Gemälde nur wenigen berühmten Meistern beziehungsweise ihren (ungenannten) Schülern zu. Daß Zuschreibungen aus dieser Zeit heute noch gültig sind, stand nicht zu erwarten, obwohl sie es in einigen Fällen durchaus tun. Die Namen Martin Schongauer, Bartholomäus Zeitblom, Martin Schaffner, Holbein der Jüngere, Hans Burgkmair, Christoph Amberger, Altdorfer, Dürer, Grünewald und Cranach der Ältere mußten beim zeitgenössischen Leser den Eindruck einer repräsentativen Auswahl der oberdeutschen Malerei in denkbar prominenten Beispielen erwecken.

Auf diese Zuschreibungen ließen sich die beiden 1857 vom Großherzog herangezogenen Gutachter, Louis Des Coudres (1820-1878) und Carl Ludwig Frommel (1789-1863), Künstler und Direktor der Kunsthalle, auch nicht ein. Beide Gutachter kamen trotz des zwischen ihnen liegenden Altersabstandes zu einer ähnlichen Einschätzung dieser altdeutschen Tafelgemälde. Des Coudres, Künstler und Professor der Antiken- und Malklasse an der Karlsruher Kunstschule, teilt die als für die Zwecke der Kunsthalle brauchbar erachteten Bilder in vier Klassen ein, wobei er sein Urteil jeweils in kurzen Anmerkungen zum Gemäldeverzeichnis begründet.¹⁵ Dieser Me-

¹⁴ Siehe Generallandesarchiv Karlsruhe, 56/1601, fol. 242-249 (Abschrift: 56/1572, fol. 258-263): Hirscher, Johann Baptist von, Gemäldeverz., Anhang zu seinem Brief an die Intendanz der Großherzoglichen Hofdomänen v. 9. Okt. 1856 (56/1572, fol. 256f.) (im folgenden zit. als Verz. Hirscher 1856).

¹⁵ Siehe Generallandesarchiv Karlsruhe 56/1601, fol. 250-263 (Abschrift: 56/1572, fol. 298-311): Des Coudres, L(ouis), Gutachten über die dem Herrn Geheimrath Hirscher in Freiburg zugehörige Sammlung altdeutscher Bilder v. 11. Juli 1857 (im folgenden zit. als L. Des Coudres 1857).

thode schließt sich Frommel im Wesentlichen an, legt jedoch bei der Einschätzung etlicher Bilder strengere Maßstäbe an.¹⁶

Der Gedanke, daß es Aufgabe des Staates sein könnte, einen in sich vielgestaltigen alten Bestand einheimischer Kunst möglichst vollständig zu erwerben und als ungeschmälertes kulturelles Erbe zu bewahren, lag den beiden Gutachtern völlig fern. In ihren Gutachten werden die einzelnen Bilder einzig auf ihre vermeintliche Galeriewürdigkeit hin beurteilt, die zugrunde gelegten Maßstäbe sind in etwa die gleichen, die ein geschultes Auge auch an die Malerei anderer Epochen zu legen gewohnt war. So bemüht sich Des Coudres, „überall der compositorischen Conzeption, der Corectheit der Zeichnung, dem Schönheitsgefühl, dem Colorit, dem Grade der Ausführung gleichmäßig Rechnung zu tragen, natürlich nicht“, wie er betonte, „ohne volle Berücksichtigung der Zeit, in der ein Kunstwerk entstanden ist.“¹⁷ Es stellte sich denn auch heraus, dass nicht einmal die Hälfte der angebotenen Tafelbilder den Anforderungen der Gutachter genügte, wobei allerdings auch ihr damaliger Erhaltungszustand eine gewisse Rolle spielte.

Nicht mehr als fünf beziehungsweise drei Bilder halten Des Coudres und Frommel für vorzüglich. Dabei handelt es sich zunächst um einen ‘Marien-tod’ vom Meister der Sterzinger Altarflügel und zwei weitere abgespaltene Seiten eines Altarflügels von Bernhard Strigel.¹⁸ Des Coudres zählt noch eine ‘Darbringung Christi’ (1515) von Hans Schäufolein und das damals Quentin Massys zugeschriebene Andachtsbild eines Dieric Bouts-

¹⁶ Siehe Generallandesarchiv Karlsruhe 56/1601, fol. 265-268 (Abschrift: 56/1572, fol. 312-315): Frommel, Carl Ludwig, Taxation der Gemälde Sammlung des Herrn Geheim Rath v. Hirscher in Freiburg in wie fern solche für hiesige Kunsthalle wünschenswert sind; Anlage zu seinem Schreiben an die Großherzogliche Intendanz der Hofdomänen v. 17. Sept. 1857 (im folgenden zit. als C. L. Frommel 1857).

¹⁷ L. Des Coudres 1857, zit. nach der Abschrift, Generallandesarchiv Karlsruhe 56/1572, fol. 298f. Siehe Kommentar dazu bei: Theilmann, Rudolf, Carl Ludwig Frommel. Galerie-direktor und Künstler, in: AK Karlsruhe 1989, S. 58.

¹⁸ Siehe Verz. Hirscher 1856, Nr. 1f. (als Martin Schongauer) u. Nr. 37f. (als Holbein d. J.); zu diesen Bildern informieren: Kat. Karlsruhe 1966, Textbd. S. 199f. u. 286, Bildbd. Abb. 32f., S. 62, u. Abb. 62, S. 85.

Nachfolgers ('Christus, seine Wundmale zeigend') hinzu.¹⁹ Für diese kleine Gruppe veranschlagten sie einen Wert von 6600 beziehungsweise 5200 Gulden, also mehr als ein Drittel des an den Sammler entrichteten Gesamtpreises.²⁰

Übereinstimmend zählen sie zu den 27 beziehungsweise 21 für gut befundenen Bildern zwei Fragmente von Martin Schaffner mit den Figuren des hl. Petrus und hl. Paulus und der inschriftlich überlieferte Jahreszahl 1518. Das dazugehörige Mittelstück mit einer Darstellung des Schweißtüchtes der hl. Veronika konnte 1936 aus Privatbesitz erworben und ein Jahr später mit diesen beiden Stücken vereinigt werden.²¹ Die Behandlung dieser insgesamt 177 Zentimeter breiten Tafel ist ein weiteres Beispiel dafür, wie bedenkenlos damals solche unhandlichen Gemälde gespalten wurden, um die kleineren Stücke besser verkaufen zu können.

Unter den sogenannten mittelmäßigen Bildern finden wir respektable Werke von Jörg Breu dem Älteren und Hans Burgkmair.²² Von den in dieser Gruppe vertretenen Künstlern waren zwei, der Meister der Enthauptung des Johannes und der Meister der Bestattung des Johannes, am Hochaltar der ehemaligen Klosterkirche Blaubeuren beschäftigt, der die Jahreszahlen 1493 und 1494 trägt.²³

Als diese Gutachten vorlagen, waren bereits überregional angesehene Gelehrte auf diese Sammlung aufmerksam geworden. Franz Kugler (1808-1858) hat einzelne ihrer Bilder in seine Reisenotizen von 1845 aufgenom-

¹⁹ Siehe Verz. Hirscher 1856, Nr. 48 (als schwäbische Schule) u. 86; Kat. Karlsruhe 1966, Textbd., S. 270 u. 61f., Bildbd. Abb. 85, S. 75, u. Abb. 1138, S. 238.

²⁰ Siehe Taxierungen bei: L. Des Coudres 1857, fol. 311, u. C. L. Frommel 1857, fol. 314f.

²¹ Siehe Verz. Hirscher 1856, Nr. 78f. (als Grünewald); Kat. Karlsruhe 1966, Textbd. S. 271f., Bildbd. Abb. 79, S. 77.

²² Siehe Verz. Hirscher 1856, fol. 44f. u. 43; Kat. Karlsruhe 1966, Textbd. S. 64 u. 70, Bildbd. Abb. 72f., S. 24, u. Abb. 70, S. 26.

²³ Siehe Kat. Karlsruhe 1966, Textbd. S. 185 u. 183f. (beide als Ulmer Schule), Bildbd. Abb. 46, S. 47, u. Abb. 49f., S. 45.

men, die er einige Jahre später veröffentlichte.²⁴ Es war jedoch Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), der ihr eine zweiseitige – für die publizistischen Gepflogenheiten der Zeit durchaus umfangreiche – Besprechung im Kunstblatt, der damaligen führenden deutschen Kunstzeitschrift, widmete.²⁵

Die etwa zwei Dutzend von ihm ausgewählten Gemälde, die Waagen nacheinander kurz erwähnt, ohne eine Abstufung ihres Wertes vorzunehmen, mag man als positive Auslese betrachten können. Darüber hinaus gewinnt sein Aufsatz einen größeren Quellenwert, weil er, wohl nach mündlicher Mitteilung des Sammlers, mehrere Provenienzen angibt.²⁶ Vor allem aber nahm sich nun ein Kenner der altdeutschen Tafelmalerei dieser Sammlung an. So findet Waagen die erhaltenen Teilstücke des ‘Staufener Altars’ aus der Zeit von etwa 1430 „wichtig als Uebergangsbilder der idealistischen zur realistischen Kunstweise. Während die Köpfe noch den Geschmack der ersteren zeigen, treten in dem Gefält schon hie und da scharfe Brüche ein [...]“²⁷

Zum ‘Christus am Kreuz’ des gleichen Altarwerks meint Des Coudres: „Kleines Bild von sehr alterthümlichen Aussehen. Die Gestalten haben viel unvollkommenes, ebenso die Behandlung. Nichts desto weniger schätzenswerth wegen des wirklich bedeutenden Ausdrucks.“²⁸ Die ‘Gefangennahme Christi’ und die ‘Grablegung Christi’ werden deutlich ungünstiger beurteilt, erstere ist in den Augen des Gutachters „fast nur von kunsthistorischem Wert“.²⁹

²⁴ Siehe Kugler, Franz, Reisenotizen vom Jahr 1854, in: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Teil 2, Stuttgart 1854, S. 498-530, zur Slg. siehe bes. 522f.

²⁵ Siehe Waagen, G(ustav) F(riedrich), Ueber Denkmale der Kunst in Karlsruhe, Freiburg im Breisgau im Breisgau und Konstanz, Teil 2: Freiburg im Breisgau, in: Kunstblatt 29, 1848, S. 237ff.

²⁶ Weitere Provenienzen zur Slg. Hirscher aus der zeitgenössischen Lit. bei: Probst (ohne Vorname), Einblick in die mittelalterliche Gemäldesammlung des Domdekans v. Hirscher in Freiburg, in: Archiv für christliche Kunst 10, 1892, Teil 1: S. 4ff., Teil 2: S. 17f., Teil 3: 12, 1894, S. 13-16.

²⁷ G. F. Waagen 1848, S. 238.

²⁸ L. Des Coudres 1857, fol. 300.

²⁹ Ebd.

Das Ensemble von Teilstücken verschiedener Altäre der Werkstatt des Salemer Verena-Altars aus der Zeit um 1430 rangiert in beiden Gutachten unter den guten Bildern der Sammlung.³⁰ „Von sehr alterthümlichen Aussehen mit großen Härten und Häßlichkeiten“, ist laut Des Coudres dagegen ein ‘Gottvater mit dem Leichnam Christi’ vom Meister des Rottweiler Altars, der um 1440 sein namengebendes Hauptwerk schuf, „jedoch bedeutende Conception“.³¹ Die beiden heute verschollenen Tafeln des ‘Rottweiler Altars’, die Hirscher ebenfalls besaß, schienen dem Sammler so altertümlich zu sein, daß er ihre Entstehung im 14. Jahrhundert vermutete: „[...] wie mich dünkt, für die Geschichte der oberdeutschen Kunst höchst merkwürdig [...]“³²

Die Bilder aus der Übergangsphase vom Weichen Stil zur realistischen Malweise der Spätgotik werden in diesen Texten über die Sammlung Hirscher hauptsächlich als „Altertümer“, als bloße Dokumente für eine vermeintlich wenig entwickelte Stufe der Malerei betrachtet. Diese Einschätzung entspricht, wie wir auch an der Rezeption anderer Sammlungen erkennen, einem allgemein verbreiteten Geschmacksurteil.

Es zeigt sich aber andererseits, daß auch eine ausgeprägt realistische Stil nicht immer Zustimmung findet. Für die Sammlung Hirscher lässt sich das daran festmachen, daß Waagen etwa von der „derb realistischen Weise“ der erwähnten ‘Enthauptung der hl. Margarethe’ spricht, welcher ein um 1498 bis 1500 entstandener Holzschnitt Dürers zugrunde liegt.³³ Der Gelehrte verwendet diesen Ausdruck noch zweimal, um die Ausführung von Bildern des frühen 16. Jahrhunderts zu tadeln. Das sind Bilder, die auch vor den Augen der Gutachter keine Gnade finden. „Christuskopf schön, sonst voll

³⁰ Siehe Verz. Hirscher 1856, Nr. 16-21; Kat. Karlsruhe 1966, Textbd. S. 51f., Bildbd. Abb. 25-28, S. 17 (als Meister vom Bodensee um 1440).

³¹ Siehe Verz. Hirscher 1856, Nr. 33; L. Des Coudres 1857, fol. 301 ; Kat. Karlsruhe 1966, Textbd. S. 258, Bildbd. Abb. 1135, S. 74;

³² Verz. Hirscher 1821, Nr. 1; abgedruckt bei: H. Feurstein 1924, S. 268.

³³ G. F. Waagen 1848, S. 238.

Geschmacklosigkeiten. Im Ganzen von geringem Gehalt.“³⁴ Das meint Des Coudres zur ‘Dornenkrönung’ des Meisters der Karlsruher Passion, einer Inkunabel des frühen realistischen Sehens in der gotischen Malerei.

Eine eigene Betrachtung verdienen die alten Niederländer, die diesem Sammlungskomplex einen besonderen Akzent verleihen. Joachim Patenier und Jan Provost ragen aus dieser sehr kleinen Gruppe heraus.³⁵ Die beiden Bilder von Colyn de Coter und dem Meister der Khanenko-Anbetung, die Hirscher erst 1865 an die württembergische Regierung verkaufte, schließen sich an.³⁶

Die hinterlassenen Bilder

Als Hirscher 1865 starb, hinterließ er weitere einundvierzig Gemälde. Das von dem Hofmaler Wilhelm Dürr (1815-1890) aufgesetzte Verzeichnis liegt dem Testament bei. Wer Zuschreibungen und Taxierungen der einzelnen Bilder betrachtet und zueinander in Relation setzte, könnte sich, auch ohne die heute verstreuten Bilder zu kennen, wohl eines Zweifels an der Kenner-schaft dieses Gutachters nicht erwehren. Ein Dürer gegebenes Madonnen-bildchen schätzt er auf zwanzig, einen ‘Christuskopf’ angeblich von Le-onardo da Vinci auf 44 Gulden, während niederländische Landschaften des 17. Jahrhunderts, – von denen Dürr vielleicht mehr verstand –, auf hundert oder 150 Gulden kommen.³⁷

³⁴ Siehe Verz. Hirscher 1856, Nr. 5 (als Schongauer-Schüler), L. Des Coudres 1857, fol. 300; Kat. Karlsruhe 1966, Textbd., S. 188, Bildbd., Abb. 1136, S. 48.

³⁵ Siehe Kat. Karlsruhe 1966, Textbd. S. 235 u. 243f., Bildbd. Abb. 144, S. 251, u. Abb. 148, S. 252.

³⁶ Siehe Kat. Stuttgart 1992, S. 92f. u. 222f.; zum Verkauf von zwölf Bildern nach Stuttgart siehe: O. Rundel 1990, S. 310f.

³⁷ Siehe Erzbischöfliches Archiv Freiburg, Akten des Domkapitels, Stiftungen, Nr. 97: Dürr, Wilhelm (/Dr. Orbin), Verz. der v. Hirscher hinterlassenen Gemälde mit Taxierungen v. 12. Jan. 1866, in: Die Hinterlassenschaft, Vermächtniße [sic] und Stiftungen des verewigten hochw. Domdecans Dr. Joh. Bapt. von Hirscher, S. 20-34; abgedruckt bei: O. Rundel 1990, S. 312-315, zum Verbleib der Bilder S. 315f.

Wir erkennen an diesen Angaben, die hier nicht im einzelnen diskutiert werden müssen, daß sich das Spektrum des Gesammelten in Hirschers letzten Lebensjahren ausgeweitet hat. An der Seite der wenigen noch vorhandenen altdeutschen Tafelgemälde behaupten sich weiterhin Altniederländer des frühen 16. Jahrhunderts (oder verhält es sich mittlerweile umgekehrt?). Daneben nennt dieses letzte Gemäldeverzeichnis nun auch Werke spanischer, französischer und vor allem niederländischer Barockmaler. Religiöse Themen überwiegen nach wie vor, aber der Sammler scheint die Landschaft für sich entdeckt zu haben.

Hirscher als Sammler

Wir konnten nachvollziehen, wie sich Hirschers Sammelinteresse von Etappe zu Etappe verlagert hat. Er beginnt um 1816 als Sammler schwäbischer Regionalschulen mit Erwerbungen in seiner näheren Umgebung. Diese Erwerbungen erfolgen mit großer Energie mindestens bis zu den Besuchen von Kugler und Waagen in den vierziger Jahren, dann schwächt sich der Zustrom an altdeutschen Gemälden in seine Sammlung ab.

Nach seinem Angebot an den Fürsten von Oettingen-Wallerstein im Jahre 1821 berücksichtigt er auch altniederländische Andachtsbilder und Reisealtäre. Damit bleibt er in der Epoche der Spätgotik und wertet zugleich seinen Gemäldebestand auf. Da von Reisen Hirschers in die Niederlande oder nach Flandern nichts bekannt ist, scheint er solche Bilder über den süddeutschen Kunsthandel erworben zu haben.

Ein grundsätzlicher Geschmackswandel wird in den letzten Lebensjahren offenbar, der mit der inzwischen eingetretenen Verknappung verfügbarer altdeutscher Tafelbilder allein nicht zu erklären ist. Der alte Domkapitular

erwirbt namhafte Meister verschiedener Epochen und Nationen. Damit gewinnt seine Sammlung großbürgerlichen Zuschnitt. Ob man diese Entwicklung als Läuterung des Geschmacks oder als ein Abirren von ursprünglichen Zielen bewerten sollte, sei einmal dahingestellt.

Sein Ruf als Sammler beruht zweifellos auf den Werken der altdeutschen Tafelmalerei in seinem Besitz. Mehrere Stücke oberrheinischer und fränkischer Herkunft eingerechnet, sind an die zweihundert solcher Bilder durch seine Hände gegangen. Die Malerei der schwäbisch-alemannischen Spätgotik repräsentiert diese Sammlung in erstaunlicher Geschlossenheit, wobei der westschwäbische Anteil überwiegen mag. Ihr Bestand ist so vielgestaltig und ungleichgewichtig, wie sich in Südwestdeutschland die malerische Produktion dieser Zeit entwickelte. Bei Hirscher konnte man spätgotische Malerei sowohl in den Werkstatterzeugnissen städtischer Zentren als auch in ihren ländlichen Ausläufern studieren. Weniges hat einen so hervorragenden Kunstwert wie die Zeitblom-Altarbilder. Dafür häufen sich in der Sammlung Werke respektabler Meister, wenn auch keiner dieser Maler – wiederum Zeitblom ausgenommen – mit einem ausgesprochenen Hauptwerk vertreten ist.

V. 9.

Carl Gustav Abel

(23. Mai 1798 - Tübingen – 10. Feb. 1875)

Ein Nachfolger der Boisserées in Stuttgart

Die umfangreichste Sammlung altdeutscher Tafelmalerei im deutschen Südwesten gehörte Carl Gustav Abel, der in Stuttgart an dem Ort lebte, wo die Brüder Boisserée und Johann Baptist Bertram von 1819 bis 1827 ihre Gemälde dem Kunstpublikum präsentiert hatten.¹

Der Sammler stammte aus einer alten Arzt- und Beamtenfamilie. Sein Vater Jacob Friedrich Abel (1751-1829), ein ausgebildeter Theologe, lehrte als Professor zunächst an der Hohen Carlsschule und dann an der Universität Tübingen Praktische Philosophie. Mit der Ernennung zum Prälaten begann 1811 die kirchliche Laufbahn des Lutheraners, die ihn bis zum Amt des Generalsuperintendenten von Reutlingen mit Sitz in Stuttgart führte, das er von 1823 an ausübte. Die philosophischen, psychologischen und pädagogischen Interessen des Vaters haben sich in zahlreichen Publikationen niedergeschlagen.²

¹ Zur Slg. Abel siehe einführend: Calov, Gudrun, Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, zugleich Diss. phil. Köln 1968, Sonderbd. Museumskunde, 3. F. 10 = 38, 1969, Heft 1-3, S. 100f.

² Zum Vater des Sammlers siehe: AK Die Hohe Carlsschule, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, 4. Nov. 1959 bis 30. Jan. 1960 (im Museum der bildenden Künste), o. J. (1959), S. 124.

Carl Gustav wurde am 23. Mai 1798 in Tübingen geboren.³ Die Stationen seines Bildungsweges entnahm Hans Diebow einigen wohl heute nicht mehr zugänglichen Familienpapieren: Lateinschule Tübingen, Ev. Seminar Schöntal, Gymnasium Stuttgart.⁴ Von 1817 bis 1821 absolvierte er das Studium der Rechtswissenschaft, Geschichte, Philosophie und Mathematik an der Tübinger Universität.⁵ Danach entschied sich Abel für die juristische Laufbahn. In der württembergischen Landeshauptstadt war er im Staatsdienst tätig, aus dem er als Obertribunalsprokurator ausschied („Das Ober-Tribunal ist die oberste Gerichts-Stelle für das ganze Königreich [...]“).⁶

Neben der Ausübung seines Berufes engagierte sich Abel in Kunst- und Altertumsvereinen. So gehörte er dem fünfköpfigen „Ausschuß“ des seit 1843 bestehenden Württembergischen Altertumsvereins an.⁷ In dem neugegründeten (evangelischen) Verein für christliche Kunst übernahm er als erster das Amt des Kassierers, in das er 1859 wiedergewählt wurde.⁸ Außerdem war der Mitglied des „Weiteren Rates der Staats-Sammlung vaterländischer Kunst- und Altertums-Denkmale“.⁹

In seinem Brief an die Ulmer D. Adam und Eduard Mauch beklagt er sich über fehlende Aktivität des Württembergischen Altertumsvereins (es ist

³ Laut seiner Todesanzeige, siehe unten.

⁴ Von einem Dr. Hans Diebow, Stuttgart, hat die Stuttgarter Staatsgalerie zwei undat. Tiposkripte ohne Titel und mit jeweils gleichlautenden Passagen zur Biographie des Sammlers (S. 1-5 bzw. S. 10-15). Ihnen liegt ein ebenfalls undat. Schreiben Diebows bei, in dem er sich bei einem namentlich nicht genannten Stadtpfarrer, der als Enkel des Sammlers angesprochen wird, für mündliche Informationen bedankt. Offenbar handelt es sich bei Diebows Angaben um das Ergebnisprotokoll eines Gesprächs, in dem die einzelnen Angaben nicht weiter belegt sind.

⁵ Zur Erstimmatrikulation siehe: Die Matrikeln der Universität Tübingen, Bd. 3: 1710-1817, bearb. v. Albert Bürk u. Wilhelm Wille, hrsg. in Verbindung mit der Württembergischen Kommission für Landesgeschichte v. der Universitätsbibliothek Tübingen, Tübingen 1953, S. 504, Nr. 41411.

⁶ Königlich Württembergisches Hof- und Staats-Handbuch, Stuttgart 1839, S. 598; auf S. 90 ist Abel in der genannten Funktion aufgeführt. Eine Personalakte von ihm hat sich im Hauptstaatsarchiv Stuttgart nicht erhalten.

⁷ Laut Waagen, G(ustav) F(riedrich), Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Teil 2: Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben, Basel, dem Elsaß und der Rheinpfalz, Leipzig 1845, S. 241.

⁸ Siehe Schwäbische Kronik, Nr. 51 v. 2. März 1859, S. 333 (unter der Rubrik „Württemberg“).

⁹ Siehe Königlich Württembergisches Hof- und Staats-Handbuch, Stuttgart 1866, S. 188.

dies der einzige Brief, den die Württembergische Landesbibliothek vom Sammler besitzt). Am Schluß dieses Schreibens, sieben Jahre vor seinem Tod geschrieben, drückt sich eine allgemeine Resignation aus: „Hier hat der Sinn für Alterthum eher ab als zugenommen. Die früheren Sammler und Freunde sind alt geworden oder gestorben, u. junge wachsen wenige nach.“¹⁰ Die Schwäbische Kronik meldet als führende Stuttgarter Zeitung den am 10. Februar eingetretenen Tod Abels nur mit lakonischer Notiz, ohne den Verstorbenen eines Nachrufes zu würdigen.¹¹

Geschichte der Sammlung

Im Kunstsammeln hatte Abel ein leuchtendes Vorbild in seiner Familie. Der ältere Bruder des Vaters, Ministerresident Christof Conradin von Abel (1750-1823), besaß vor ihm eine bekannte Gemäldesammlung.¹² Aus diesem Bestand stammt Fra Bartolomäus' „Krönung Mariens“, die 1843 für das in diesem Jahr eröffnete Museum der bildenden Künste in Stuttgart für 3300 Gulden erworben wurde.¹³

Im Unterschied zu seinem Onkel wandte sich Abel nicht der damals besonders geschätzten italienischen und niederländischen, sondern der alt-deutschen Tafelmalerei zu. Das läßt von vorneherein vermuten, daß ihn die

¹⁰ Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Hss.-Abt, Cod. hist. 4 0 610, 1: Abel, Carl Gustav, Brief an D. Adam u. Eduard Mauch v. 24. Juli 1868.

¹¹ Siehe Notiz in der Schwäbischen Kronik, Nr. 36 v. 12. Feb. 1875, S. 301 u. Todesanzeige der Familie auf S. 302.

¹² Dies war wohlgemerkt die Slg. Abel, über die sich Sulpiz Boisserée am 21. Juni 1825 mit König Wilhelm I. v. Württemberg unterhielt; dazu Boisserée, Sulpiz, Tagebuch v. 21. Juni 1825, in: S. B., Tagebücher, Bd. 2: 1823-1834, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1981, S. 40f.* (= „Stellvertretende Chronik“ mit gesonderter Seitenzählung).

¹³ Siehe Kat. Staatsgalerie Stuttgart: Alte Meister, bearb. v. Edeltraut Rettich (altdt. Gemälde), Rüdiger Klapproth (ndl. Gemälde) u. Gerhard Ewald (ital. Gemälde), hrsg. v. der Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern 1992, S. 36ff. mit Abb.

effektvolle und vielbeachtete Ausstellung der Sammlung Boisserée im zentral gelegenen „Offizierspavillon“ seiner Heimatstadt zum Sammeln inspirierte.¹⁴

Eine nähere Beschäftigung mit Abels Sammlung beginnt am besten mit einem getippten Gemäldeverzeichnis im Archiv der Staatsgalerie Stuttgart, welches Werner Fleischhauer nach Mitteilungen der Nachkommen anlegte oder anlegen ließ.¹⁵ Es beruht auf Unterlagen aus dem Nachlaß des Sammlers und dokumentiert, daß sich der Sammler Erwerbungen und Verkäufe seiner Bilder fortlaufend notierte, und zwar in einem Ausgabenbuch, der „Chronologischen Zusammenstellung der Ausgaben“, und in dem „Verzeichnis meiner verkauften altdeutschen Gemälde“.¹⁶ Diese Unterlagen sind der Fachliteratur bisher noch nicht bekannt.

Das vorliegende Verzeichnis erlaubt es auch, anhand seiner chronologisch vorgenommenen Eintragungen die Entwicklung der Sammlung zu verfolgen. Die Eintragungen beginnen 1825, also zu einem Zeitpunkt, als die Sammlung Boisserée noch in Stuttgart zu besichtigen war. Sie bestätigen Diebows Angabe, der angehende Jurist habe auf einer sich an seine 1824 bestandene zweite Dienstprüfung anschließende Reise durch die Niederlande, Frankreich und England zweiunddreißig Gemälde für 1638 Gulden erstanden.¹⁷ Diese Ankäufe tätigte der Reisende alle noch auf deutschem Boden, und zwar in Aachen bei einem Postsekretär Mielich oder durch dessen

¹⁴ Siehe Fleischhauer, Werner, Die Boisserée und Stuttgart, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 45, 1986, S. 229-283; erneut abgedruckt in: Annemarie Gethmann-Siefert u. Otto Pöggeler (Hg.), Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée – ein Schritt in der Begründung des Museums (Neuzeit und Gegenwart, Philosophische Studien, Bd. 8, hrsg. v. Klaus Düsing, Carl Friedrich Gethmann u. A. G.-S. u. a.), Bonn 1995, S. 74-106.

¹⁵ Siehe Stuttgart, Archiv der Staatsgalerie: Fleischhauer, Werner, Die Gemälde der Sammlung Abel nach der Reihenfolge ihres Erwerbes, entsprechend der „Chronologischen Zusammenstellung der Ausgaben“, 46 S., 399 Nrn., masch.-schriftl. Verz. um 1984 (im folgenden zit. als Verz. Abel 1984). Dem Verz. liegt ein Schreiben v. Prof. Dr. Werner Fleischhauer, Stuttgart, an Frau Maria Abel, Reutlingen, v. 23. August 1984 bei, in dem er sich für ihren „Brief mit den sehr wertvollen Materialien zu der Person des Kunstsammlers Abel und zur Geschichte seiner Sammlung“ bedankt; in einem weiteren Brief an Frau Abel v. 31. Okt. 1984 kündigt er die Rücksendung dieser Unterlagen an.

¹⁶ Letzteres ist im Verz. Abel 1984 in einer Notiz nach Nr. 363 erwähnt.

¹⁷ Siehe H. Diebow o. J., S. 3 bzw. S. 12.

Vermittlung. Die Bezeichnungen dieser Bilder, barocke Landschaften, See- und Fruchtestücke, erwecken den Eindruck einer eher konventionell-gefälligen Kunstware. Es waren nicht mehr als sechs altdeutsche und altniederländische Tafelbilder dabei.

Abel hatte sich also keineswegs von Anfang an auf das Sammeln von altdeutschen Bildern beschränkt. Für die nächsten neun Jahre registrieren wir eine zunehmende Tendenz, solche zu erwerben, ohne daß sich der Schwerpunkt der Sammlung grundlegend verlagert hätte.

Das änderte sich durch den Ankauf von sechzig altdeutschen Gemälden aus dem Besitz des Tübinger Theologieprofessors → Johann Baptist von Hirscher (1788-1865), der bereits um 1818 mit seinen Erwerbungen im südwestdeutschen Raum begonnen hatte. Im Kaufvertrag vom 26. Juli 1834, der den Gesamtpreis auf 2100 Gulden festsetzt, ist von einem besonderen Verzeichnis der übernommenen Bilder die Rede, welches möglicherweise verloren ist.¹⁸ Deshalb können nur sechsunddreißig Bilder aus diesem Sammlungskomplex identifiziert werden.

Ein drei Jahre später in der Berliner Kunstzeitschrift *Museum* erschie- nener Artikel, mit dem Franz Kugler (1808-1858) die Sammlung Abel ei- nem überregionalem Publikum bekannt machte, liest sich wie ein Kurzin- ventar derselben.¹⁹

Einen wichtigen Teil seiner damaligen Sammlung mit den meisten von Hirscher erworbenen Bildern trat der Sammler 1859 an das Königreich Württemberg zugunsten des Museums der bildenden Künste in Stuttgart

¹⁸ Der Kaufvertrag v. 26. Juli 1834 ist abgetippt im Verz. Abel 1984 nach den Anm. zu den ihn betreffenden Nrn. 106-165 u. mag sich im Besitz der Nachkommen befinden. Dazu wird im Stuttgarter Tiposkript festgestellt: „Die Liste der von Hirscher angekauften Gemäl- de liegt den erhaltenen Papieren leider nicht bei. Die folgenden Gemälde stammen laut handschriftl. Eintragung im Handexemplar des Katalogs der Sammlung Abel bestimmt aus dem ehemals Hirscher' schen Besitz“ (auf diesen Katalog kommen wir zurück).

¹⁹ Siehe Kugler, Franz [= F. K.], Ueber eine Sammlung oberdeutscher Gemälde, in: Mu- seum 5, 1837, S. 222f.

ab.²⁰ Spätgotische Tafelmalerei war bis dahin in königlichem und musealem Kunstbesitz kaum vorhanden. Von der Säkularisation hatten in Stuttgart eigentlich nur das Staatsarchiv und die Königliche Öffentliche Bibliothek profitiert.

Diesen Teilverkauf von 73 Bildern wußte der Jurist geschickt einzufädeln. Er hatte, darin dem Vorbild der Boisserées folgend, der Regierung 1843, dem Eröffnungsjahr des Stuttgarter Museums, eine größere Auswahl seiner altniederländischen und altdeutschen Gemälde auf unbestimmte Zeit zur öffentlichen Ausstellung in der Galerie des Ludwigsburger Schlosses angeboten. Der Schloßgalerie nahm im Neuen Corps de Logis seit 1744 zwölf Räume in der Osthälfte des Obergeschosses ein.²¹ Mit der Eröffnung des Stuttgarter Museums wurde in diesem Teil des Schlosses 1843 Platz gewonnen, und Abels Angebot datiert wohl nicht zufällig aus eben diesem Jahr.²²

Die Ausstellung von Gemälden einer bürgerlichen (!) Sammlung in diesem Bereich bedurfte selbstverständlich einer königlichen Genehmigung, die wohl umso wohlwollender erteilt wurde, als der württembergische Innenminister in seiner befürwortenden Stellungnahme betonte, daß dem Staat aus der Annahme dieses Angebots keinerlei Verbindlichkeit erwachse.²³

Nach der Hängung seiner Bilder in Ludwigsburg ließ Abel 1855 einen Ausstellungskatalog mit 134 Nummern drucken, eine für eine Privatsammlung dieser Zeit zweifellos außergewöhnliche Selbstdarstellung.²⁴ Abels

²⁰ Zum Ankauf siehe: Antoni, Irene, Die Staatsgalerie Stuttgart im 19. Jahrhundert. Ein „Museum der bildenden Künste“, zugleich Diss. phil. Stuttgart 1986 (tuduv-Studie: Reihe Kunstgeschichte, Bd. 31), München 1988, S. 196f.

²¹ Siehe I. Antoni 1988, S. 67.

²² Siehe I. Antoni 1988, S. 109.

²³ Hauptstaatsarchiv Stuttgart, E 11, Büschel 79: Bericht des Ministers des Inneren betreffend das Erbieten des hiesigen Obertribunalprokurators Abel, der Kunstanstalt eine Auswahl altdeutscher Gemälde auf unbestimmte Zeit zur Aufstellung in der Gemälde Sammlung des Staates zu überlassen, Stuttgart den 1. Mai 1843.

²⁴ AK: Verzeichniss der in dem Schlosse zu Ludwigsburg aufgestellten altdeutschen Gemälde des Obertribunal-Prokurators Abel zu Stuttgart, Ludwigsburg, Galerie in Schloß

Sammlung war um die Jahrhundertmitte längst Reiseziel angesehener Kunsthistoriker.²⁵ Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) hatte der Sammlung in seinem Reisebuch „Kunstwerke und Künstler in Deutschland“ von 1845 soviel Platz wie keiner anderen süddeutschen Privatsammlung gewidmet und dem Staat wärmstens ihren Ankauf empfohlen.²⁶ Ernst Förster besprach 1854 ausführlich eine Neuerwerbung im Deutschen Kunstblatt.²⁷

Über Jahre hinweg blieben die Bilder in Ludwigsburg ausgestellt, ohne daß die württembergische Regierung ein ernsthaftes Interesse zeigte, sie zu erwerben. Da ließ der Sammler durchblicken, daß er mit Fürst Carl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen (1811-1885), dem damaligen preußischen Ministerpräsidenten, über den Verkauf gerade seiner altschwäbischen Tafelgemälde verhandele. Der Fürst hatte nach eigener Angabe 1834 begonnen, seine bedeutende Sammlung altdeutscher und altniederländischer Tafelmalerei anzulegen, die um die Jahrhundertmitte herum kräftig anwuchs.²⁸ Mit Carl von Mayenfisch, einem Hofbeamten des Fürsten, der selbst altdeutsche Tafelmalerei sammelte und beim Aufbau der fürstlichen Sammlung eine bedeutende Rolle spielte, stand Abel in brieflichem Kontakt.²⁹ Konkrete Verhandlungen mit Abel zu diesem Zeitpunkt sind jedoch nicht belegt, 1863 jedoch ersteigerte Fürst Carl Anton einige Stücke aus der Abelschen Sammlung.

Ludwigsburg, Stuttgart 1855 (Ex. im Archiv der Staatsgalerie Stuttgart mit hs. Nachträgen des Sammlers u. Kopie seines „Handexemplares“).

²⁵ Siehe Krüger, Enno, Frühe Sammlungen ‘altdeutscher’ Tafelmalerei und kunstgeschichtliche Forschung in der Interaktion, in: Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800, hrsg. v. Antje Middeldorf Kosegarten, zugleich Akten des Kolloquiums „Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen“ am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen v. 11. bis 13. Nov. 1994, Göttingen 1997, S. 328-335.

²⁶ Siehe G. F. Waagen 1845, S. 209-219.

²⁷ Förster, Ernst (= e. f.), in: Deutsches Kunstblatt 5, 1854, S. 358 (als redaktionelle Meldung ohne Titel).

²⁸ Zur Slg. in Sigmaringen siehe: Kaufhold, Walter, Fürstenhaus und Kunstbesitz. Hundert Jahre Fürstlich Hohenzollernsches Museum, Sonderdruck Zeitschrift für Hohenzollerische Geschichte 3/4, 1967/68, Sigmaringen 1969.

²⁹ Sigmaringen, Fürstlich Hohenzollernsche Bibliothek und Sammlungen, Reg. 14: Abel, Carl Gustav, Brief an C. von Mayenfisch v. 15. Sept. 1837; vgl. dazu Pfeffer, Anton, Baron Karl v. Mayenfisch und das Sigmaringer Museum, in: Hohenzollerische Jahreshefte 10, 1950, S. 123-131.

Die Gefahr einer Abwanderung der Sammlung gab jedenfalls dem Departementchef im Ministerium des Kirchen- und Schulwesens, Staatsrat von Rümelin, ein Argument an die Hand, seinem Landesherrn den Ankauf zumindest ihrer altschwäbischen Bilder nahezu legen:

„Es läßt sich zwar nicht verkennen, daß unter den 76 Gemälden der Sammlung manche fast nur einen geschichtlichen und wenig absoluten Kunstwerth haben und daß die Hauptbedeutung der ganzen Sammlung sich in den acht Eschacher Altarbildern von Zeitblom concentrirt. Allein ebenso wenig läßt sich bezweifeln, daß es keine sichere und wertvollere Sammlung von Vertretern der altschwäbischen Malerschule und insbesondere von ihrem ersten Meister, Zeitblom, giebt, daß die Staatsgalerie in dieser Beziehung fast gar nichts Nennenswerthes darbietet, daß sie aber durch diese Erwerbung eine eigenthümliche Bedeutung unter den Sammlungen Deutschlands, die sie auf anderem Wege schwerlich erreichen kann, gewinnen wird.“³⁰

Indem von Rümelin altschwäbische Tafelbilder – nur um diese ging es – als einen zwar ästhetisch unvollkommenen, aber eben charakteristischen und deshalb schätzenswerten Ausdruck der einheimischen Kultur wertet, argumentiert er patriotisch in einem romantischen Sinn. Es kam deshalb für ihn nicht in Frage, nur einzelne wertvolle Galeriestücke aus diesem Bestand auszuwählen. Damit unterscheidet sich seine Einstellung wohltuend von den beiden Gutachten, die der badische Großherzog im Jahre 1857 vor dem Ankauf der Sammlung von Hirscher einholte.³¹

³⁰ Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, E 14, Kabinettsakten IV: Anbringung des Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens betr. die Erwerbung der im Eigentum des Prokurators Abel dah. befindliche Sammlung altdeutscher Gemälde für die Staatsgalerie, Stuttgart d. 28. Feb. 1859 (Abels Briefe an die Regierung bzw. Kunstschuldirektion, auf die hier Bezug genommen wird, scheinen nicht mehr zu existieren).

³¹ Siehe dazu das Kap. V. 8. über die Slg. von Hirscher.

Die übrigen der in Ludwigsburg ausgestellten Bilder, die Württemberg nicht erwerben wollte, wurden 1863 zur Versteigerung ausgerufen.³² Einen nicht versteigerten Rest soll 1875 Abels dritte Ehefrau Marie Korten (1821-1917) mit nach Bremen genommen haben.³³

Einzugsgebiet der Sammlung

Abel verzeichnete etliche Provenienzen seiner Bilder, wofür Gustav Friedrich Waagen, der 1842 seine Sammlung „mit großer Befriedigung“ studiert hatte, ihn ausdrücklich lobte: „Besonders wichtig ist es hierbei, daß der Besitzer bei der Mehrzahl der Bilder die Orte anzugeben weiß, für welche diesselben ursprünglich gemalt worden sind, denn bei schon bekannten Meistern lernt man daraus immer vollständiger den Kreis ihrer Wirksamkeit kennen, neuaufgefundene aber haben häufig in der genauen Kenntniß der Oertlichkeit, wo sie geblüht haben, ihre wesentliche Bedeutung.“³⁴

Abels Handexemplar des Ludwigsburger Ausstellungskataloges, von dem die Staatsgalerie Stuttgart Kopien besitzt, überliefert gut zwei Dutzend Pfarr- und Klosterkirchen als Provenienzen; wobei sich in den vorhandenen Unterlagen kein Hinweis darauf findet, daß Abel ein Bild unmittelbar aus einer säkularisierten Kirche erworben hätte. Diese Provenienzen beschränken sich auf Schwaben.³⁵

³² Siehe Verst.-kat. Köln (J. M. Heberle) v. 9. Okt. 1863: Katalog der Gemäldesammlungen der Herren Obertribunal-Prokurator Abel in Stuttgart, Wilhelmi in Essen und Anderen, bes. S. 6-11.

³³ Laut H. Diebow o. J., S. 4 bzw. 13. Lebensdaten dieser Ehefrau zit. nach: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Hss.-Abt., Cod. hist. fol. 860: Julius Abel, Stammbaum der nachverzeichneten Familie Abel, Stammbaum IV, Waiblingen, März 1911.

³⁴ G. F. Waagen 1845, S. 209.

³⁵ Diese Provenienzen wurden ins Verz. Abel 1984 übertragen. Die meisten von ihnen sind bei F. Kugler 1837, S. 223, abgedruckt.

Die dazugehörigen Ortsnamen markieren ein überschaubares Einzugsgebiet der Sammlung: Das Gebiet zwischen Bodensee und Donau (Ravensburg, Meßkirch, Aulendorf, Riedlingen) und weiter nördlich die Region zwischen Donau und Neckar bis etwa Tübingen und Ulm (Rottweil, Reutlingen, Ehingen), in der Nähe von Ulm noch Urspring und Blaubeuren.

Mit dieser Region scheint sich das Einzugsgebiet der Sammlung von Hirscher mit ihren von Waagen für sie überlieferten Herkunftsorten wie Kloster Bebenhausen bei Tübingen, Kloster Unlingen bei Riedlingen oder der Villinger Pfarrkirche weitgehend zu überschneiden, nur das dessen westliche Grenze bis hin zur Umgebung von Freiburg im Breisgau, beispielsweise mit dem Kloster Tennenbach, reicht.³⁶

Abel notierte sich die Namen von gut drei Dutzend Personen, die ihm Bilder verkauften. Weitere prominente Sammler sind außer Hirscher nicht darunter gewesen. In der Mehrzahl waren es unbekannte Privatleute wie ein Steuerkommissar Sizler, Domherr von Vanotti in Ehingen, Feldwebel Hartmann oder ein Fräulein Baumeister aus Stuttgart. Kunsthändler, die ihn belieferten saßen in Stuttgart (Maurer, Franz Schippert), Ellwangen (Hess), Gailingen (Dettelbach), Ravensburg (Witwe des Malers und Händlers Herrich), Frankfurt (Metzler), Mannheim (Werth), Aachen (Angermann) und Wien (Goldmann). Als Lieferanten und Tauschpartner spielten daneben auch der Tübinger Maler Carl Dörr und vor allem auch der bereits erwähnte Händler Borger aus Buchau eine wichtige Rolle.³⁷

³⁶ Siehe Waagen, G(ustav) F(riedrich), Ueber Denkmale der Kunst in Karlsruhe, Freiburg im Breisgau und Konstanz, Teil 2: Freiburg im Breisgau, in: Kunstblatt 29, 1848, S. 238.

³⁷ Borger war auch ein Bilderlieferant des Fürsten v. Hohenzollern in Sigmaringen; siehe Kat. Fürstlich Hohenzollern'sches Museum zu Sigmaringen, Bd. 1: Verzeichnis der Gemälde, bearb. v. F(riedrich) A(ugust) Lehner, Sigmaringen 1871, Nr. 47, 66, 69, 70, 96, 106, 113, 117 u. 121.

Aufbau der Sammlung

Die Gliederung des Ludwigsburger Ausstellungskataloges aus dem Jahr 1855 in drei Abteilungen verdeutlicht die Schwerpunkte der Sammlung. Siebenundzwanzig altniederländische Gemälde erscheinen in der ersten Spalte.³⁸ Ihnen folgen 76 oberdeutsche, größtenteils schwäbische Werke. Sie bilden die größte Gruppe.³⁹ Aus den fränkischen, sächsischen und anderen Regionen sind zuletzt noch 37 Bilder aufgeführt.⁴⁰

Die altniederländischen Tafelgemälde aus Abels Besitz sind fast alle verschollen. Waagen fand sie „zum Theil sehr bemerkenswerth“.⁴¹ Drei von ihnen kamen 1863 in die hohenzollernsche Sammlung nach Sigmaringen. Darunter das Epitaph für die Nonne Janne Colijns von 1491 in der Berliner Gemäldegalerie, heute dem Brüsseler Meister der Barbara-Legende zugeschrieben.⁴²

Auf einem anderen Wege gelangten zwei um 1500 entstandene Szenen der alttestamentlichen Josefsgeschichte vom Meister der Josephsfolge in die

³⁸ Siehe AK Ludwigsburg 1855, S. 1-5, Nr. 1-27.

³⁹ Siehe AK Ludwigsburg 1855, S. 6-16, Nr. 1-70; – Nr. 71-79 sind hs. am 7. Okt. 1858 auf das Leerbl. nach S. 16 nachgetragen. In dieser Notiz stellt der Sammler fest, daß Nr. 41 u. Nr. 64f. nicht mehr vorhanden seien u. die 2. Abt. somit nur 76 Nrn. enthalte.

⁴⁰ Siehe AK Ludwigsburg 1855, S. 17-23, Nr. 1-37. Laut hs. Notiz v. 7. Okt. 1858 wurden zwei Bilder nachträglich der 2. Abt. zugewiesen, sind also hier abzuziehen. Übrigens sind auf S. 24 noch zwei Holzschnittwerke des 16. Jahrhunderts genannt.

⁴¹ G. F. Waagen 1845, S. 217.

⁴² Siehe AK Ludwigsburg 1855, S. 3, Nr. 18; Kat. Sigmaringen 1871, S. 33, Nr. 120 (4875); vgl. Kat. Gemäldegalerie Berlin/Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz: Catalogue of Paintings, 13th-18th Century, 2. Aufl., übersetzt v. Linda B. Parshall, Berlin 1978, S. 267 mit Abb. Weitere Bilder aus Abels Besitz in Sigmaringen siehe: Kat. Sigmaringen 1871, S. 6, Nr. 19 (4827); S. 7, Nr. 22 (4829) u. S. 10, Nr. 31 (4837).

Berliner Gemäldegalerie.⁴³ Als Tondi mit einem Durchmesser von jeweils 148 Zentimeter fielen sie Waagen besonders ins Auge, der sie für die besten Bilder in Abels erster Abteilung hielt.⁴⁴ Sulpiz Boisserée erwähnt die beiden Bilder nach einem Besuch bei Abel übrigens als einzige der Sammlung in seinem Tagebuch: „Besuch bei Procurator Abel 2 runde alte Bilder aus der Geschichte Josephs — die wir ehemals bei Frauenholz in Nürnberg gesehen können wohl von Dirk von Löwen sein offenbar Schule von Hemling.“⁴⁵

Das mittelgroße Triptychon ‘Anbetung der Heiligen Drei Könige’, das der in Antwerpen ansässige Meister von Frankfurt gegen 1510 malte, gelangte erst nach 1859 in die Stuttgarter Galerie.⁴⁶

Abels altschwäbische Gemälde in der Stuttgarter Staatsgalerie bilden einen in mehrfacher Hinsicht weitgehend homogenen Bestand.⁴⁷ Die meisten von ihnen sind Werke des späten 15. Jahrhunderts oder bald nach 1500 entstanden, — Bruchstücke untergegangener schwäbischer Kirchenausstattungen, von denen etliche ursprünglich, soweit überliefert, aus ländlich gelegenen Klosterkirchen stammen.

Die Liste der neueren Zuschreibungen enthält einige Meisternamen, die der Kenner der altschwäbischen Tafelmalerei von einer Sammlung dieses Zuschnitts erwartet: Meister des Ehninger Altares (so er kein Niederländer war), Martin Schaffner, Jörg Stocker, Bernhard Strigel oder der Meister von Meßkirch. Diese Auswahl von Meisternamen würde einem Privatsammler altdeutscher Tafelmalerei durchaus zur Ehre gereichen, handelte es sich bei Abel in der Mehrzahl nicht um Bilder, die zwar keineswegs reizlos, aber

⁴³ Siehe Kat. Kaiser-Friedrich-Museum u. Deutsches Museum/Staatliche Museen zu Berlin: Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und Deutschen Museum, bearb. v. Irene Kunze, Berlin 1931, S. 295f.

⁴⁴ Siehe G. F. Waagen 1845, S. 217.

⁴⁵ Boisserée, Sulpiz, Tagebuch v. 7. Nov. 1841, in: S. B., Tagebücher, Bd. 3: 1835-1843, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1983, S. 798. Gemeint ist der Nürnberger Kunsthändler Johann Friedrich Frauenholz (1758-1822).

⁴⁶ Siehe AK Ludwigsburg 1855; S. 1, Nr. 3; vgl. Kat. Stuttgart 1992, S. 216f. mit Abb.

⁴⁷ Siehe alphabetisches Verz. der 1859 angekauften Abelschen Bilder in der Staatsgalerie Stuttgart bei: I. Antoni 1988, S. 347ff. Von den im AK Ludwigsburg 1855 aufgeführten Bildern der 2. Abt. kamen drei nicht in die Staatsgalerie.

doch nicht gerade repräsentativ für das Lebenswerk ihrer Meister sind. Mehrere Bilder dieses Komplexes sind längst im Depot verschwunden oder sogar abgegeben worden.

Die positive Auslese des Abelschen Sammlungsbestandes ist jedoch keineswegs von geringem Wert. Das künstlerische Niveau der besseren Werke reicht von einem schwäbischen Kleinmeister wie Hans Strüb, der in der neueren Forschung mit dem altbekannten Meister von Sigmaringen gleichgesetzt wird, hinauf bis zu Bartholomäus Zeitblom, dem Hauptvertreter der Ulmer Maler des 15. Jahrhunderts. Überhaupt herrscht die Ulmer Malerei der Spätgotik mit ihren Filialen in diesem Bestand vor.

In der Sammlung gut vertreten war der Meister der Sterzinger Altarflügel, dessen Notnamen Abel noch nicht kennen konnte. „Der Meister der Sterzinger Altarflügel hat den neuen Realismus, den Multscher als einer der ersten aus den Niederlanden nach Schwaben brachte“, wie Edeltraut Rettich es formuliert, „im Sinne des idealischen Stils der ausklingenden Gotik gemildert und ins Ulmische übertragen; dabei kommt dem Meister die Rolle des Vermittlers zwischen der niederländischen Kunst Rogiers van der Weyden und Bartholomäus Zeitbloms zu.“⁴⁸

Sein ziemlich großformatiger ‘Zug der Heiligen Drei Könige’ (165 mal 142 Zentimeter) wurde in der Staatsgalerie als Blickfang an das Ende einer Enfilade von Ausstellungsräumen gehängt. Die Entstehung wird um 1450/55 angesetzt.⁴⁹ Die dazugehörige ‘Grablegung Christi’ vermag zusammen mit einem weiteren Flügelpaar dieses Meisters eine eindrucksvolle Reihe zu bilden.⁵⁰

⁴⁸ Rettich, Edeltraut, in: Kat. Stuttgart 1992, S. 260

⁴⁹ Siehe AK Ludwigsburg 1855, S. 9, Nr. 20 (als Schule von Friedrich Herlin); vgl. Kat. Stuttgart 1992, S. 262f. mit Farbabb. Die Bildbezeichnung „Das Gefolge der Heiligen Drei Könige“ nach Bruno Bushart; gegen dessen Auffassung ist daran festzuhalten, daß die Hl. Drei Könige selbst dargestellt sind, so Kat. Staatsgalerie Stuttgart: Altdeutsche Malerei (Raumführer), bearb. v. Elsbeth Wiemann, Stuttgart 1989, S. 21.

⁵⁰ Siehe AK Ludwigsburg 1855, S. 8, Nr. 13, S. 6f. Nr. 1f.; vgl. Kat. Stuttgart 1992, S. 264-268 mit Abb. u. Lit.

Als Hauptmeister der Sammlung Abel muß nach wie vor Zeitblom gelten. Aus der Sammlung Hirscher kamen 1834 die gemalten Teile des Eschacher Altares von 1496 zu Abel.⁵¹ Teilstücke vom Kilchberger Altar besaß Abel auch.⁵² An diesen Werken ist der ausgereifte Stil des Meisters gut zu erkennen.

Es kann heute nur noch verwundern, auf welche Bilder der dritten Abteilung man im Stuttgart von 1859 verzichtete. Mit der Berliner „Anbetung des Lammes“ von 1531 war Hans Schüfelein nach Waagens Ansicht in der Sammlung „ungemein gut vertreten“.⁵³ Die Tafeln von Konrad Witz in Basel und Nürnberg, Innen- und Außenseite eines Altarflügels, galten zu Abels Zeit als Werke eines unbekanntes westfälischen Meisters. Sie gehören nach neuerer Auffassung „zu den reifsten Lösungen von Witz“.⁵⁴ Zu Abels dritter Abteilung gehörte auch Albrecht Altdorfers kleine Landschaft mit der allegorischen Darstellung ‘Der Bettel sitzt der Hoffahrt auf der Schleppe’ in der Berliner Gemäldegalerie.⁵⁵ Hans Baldungs ‘Kampf des Herkules mit Antäus’ in Kassel, der sich unter den christlichen Gemälden etwas fremdartig ausgenommen haben mag, ist ebenfalls von beachtlichem musealen Wert.⁵⁶

⁵¹ Siehe AK Ludwigsburg 1855, S. 13f., Nr. 47-54; vgl. Kat. Stuttgart 1992, S. 491ff.

⁵² Siehe AK Ludwigsburg 1855, S. 12f., Nr. 43-46; vgl. Kat. Staatsgalerie Stuttgart: Alte Meister, bearb. v. Bruno Bushart (Redaktion Marlinde Reinold-Kohrs), Stuttgart 1962, S. 251ff. u. Abb. 14.

⁵³ G. F. Waagen 1845, S. 215f.; vgl. AK Ludwigsburg 1855, S. 18, Nr. 9; siehe dazu auch Kat. Berlin 1931, S. 433f.

⁵⁴ Siehe AK Ludwigsburg 1855, S. 18f., Nr. 8 u. 10; vgl. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts, bearb. v. Eberhard Lutze u. Eberhard Wiegand, Leipzig 1937, Textbd. S. 189f., Bildbd. Abb. 228.

⁵⁵ Siehe AK Ludwigsburg 1855, S. 22, Nr. 27; vgl. Winzinger, Franz, Albrecht Altdorfer, Die Gemälde. Tafelbilder, Miniaturen, Wandbilder, Bildhauerarbeiten. Werkstatt und Umkreis, München 1975, S. 104, Nr. 53 sowie Abb. 53 u. 53a.

⁵⁶ Siehe AK Ludwigsburg 1855, S. 22, Nr. 26; vgl. Osten, Gert von der, Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente, zugleich Jahressgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1981/1982, Berlin 1983, S. 205ff., Nr. 72 u. Farbt. 7.

Für seine an den Staat veräußerten altschwäbischen Tafelbilder erhielt Abel 21.600 Gulden.⁵⁷ Das war für über siebenzig Bilder gewiß keine hohe Summe, zumal wenn wir die Preise zum Vergleich heranziehen, die von dem Stuttgarter Kunstmuseum in diesen Jahren für Werke aus anderen Epochen bezahlt wurden. So mußten 1862 allein für Joseph Anton Kochs 'Landschaft nach einem Gewitter' 760 Gulden aufgebracht werden.⁵⁸ Die sechzig von Hirscher erworbenen Bilder hatten den Sammler fünfzehn Jahre früher nur 2100 Gulden gekostet. Ein knappes Drittel der von Abel an Württemberg abgetretenen Bilder stammte aus diesem Sammlungskomplex. Aus Abels Unterlagen geht hervor, daß er selbst nur selten mehr als hundert Gulden für ein Gemälde ausgab.⁵⁹ Viele Bilder erwarb Abel im Tausch. Der 1859 erfolgte Teilverkauf dürfte also kein Verlustgeschäft für ihn gewesen sein.

Abel als Sammler

Abel war als Sammler keineswegs auf Tafelmalerei spezialisiert, wie er 1837 Mayenfisch mitteilte: „Ebenso habe ich eine Liebhaberei zu alten Glasmalereien u. Waffen aus dem Mittelalter [...]“⁶⁰ In Erinnerung blieb er jedoch als Regionalsammler altschwäbischer Tafelmalerei, obwohl er – in einer früheren Phase als Hirscher es tat – auch altniederländische und altfränkische Gemälde erwarb, doch erreichten diese Teilbestände nicht die Geschlossenheit der schwäbischen Gruppe.

Der Ankauf der Sammlung Hirscher im Jahr 1834, - es war die zweite von Hirscher zusammengetragene und veräußerte - legte eigentlich erst den

⁵⁷ Siehe hs. Eintrag im AK Ludwigsburg 1855.

⁵⁸ Nach I. Antoni 1988, S. 309.

⁵⁹ Siehe Preisangaben im Verz. Abel 1984.

⁶⁰ Sigmaringen, Fürstlich Hohenzollernsche Bibliothek und Sammlungen, Reg. 14: Abel, Carl Gustav, Brief an C. von Mayenfisch v. 15. Sept. 1837.

Grundstock für seine schwäbische Abteilung, die dadurch ihren Zuschnitt erhielt. Als Sammler auf dem Gebiet der spätgotischen Tafelmalerei in Schwaben muß er sich unter seinen Zeitgenossen mit Hirscher messen lassen. In Hinblick auf die altschwäbische Tafelmalerei scheinen sich diese Sammlungen auf etwa gleichem Niveau gegenseitig mehr oder weniger zu ergänzen. An reizvollen Arbeiten regionaler Kleinmeister ist Hirschers Sammlung reicher. Bezieht man die Kunst anderer Regionen ein, scheint Abel beim Auffinden von einzelnen Gemälden, die sich im Laufe der Zeit als hervorragende Museumsstücke bewährt haben, das größere Sammlerglück gehabt zu haben.

V. 10.

Anton Ulrich von Holzhausen

(30. Juni 1754 Münster/Pfalz – Frankfurt am Main 30. Aug. 1832)

Zwei Kataloge zur Sammlung eines Frankfurter Patriziers

In Frankfurt am Main ergab sich nach der Säkularisation eine in Deutschland einmalige Situation. Die Kommune ließ eine stattliche Anzahl von Gemälden aus ihren 1802 säkularisierten Klöstern nämlich nicht, wie andernorts üblich, so rasch wie möglich versteigern, sondern im ehemaligen Dominikanerkloster deponieren, von Christian von Mechel (1737-1817) aus Basel inventarisieren und von einheimischen Kunstkennern taxieren. Darunter waren Gemälde von Dürer, Grünewald und dem Älteren Holbein. Es bedurfte allerdings noch der Initiative des Reichsfreiherrn Carl Theodor von Dalberg (1744-1817), um diesen Bestand bis heute der Stadt in wesentlichen Teilen zu erhalten.¹ Der Fürstprimas des Rheinbundes mit Sitz in Frankfurt erwarb 1808 sechzig Bilder aus der Dominikanerkirche und stiftete sie einer Museumsgesellschaft, die Frankfurter Bürger auf seine Anregung hin gegründet hatten.

Dieses Vorgehen schloß leider nicht aus, daß es 1809 und 1810 zur Veräußerung eines als unwesentlich erachteten Restbestandes kam. Bei die-

¹ Siehe Bott, Gerhard, Geschichte der städtischen Kunstsammlung im Historischen Museum, in: Kat. Historisches Museum Frankfurt am Main: Gemälde des historischen Museums Frankfurt am Main, bearb. v. Wolfram Prinz, hrsg. zum Jahrestag des hundertjährigen Bestehens der Städtischen Gemäldesammlung im Historischen Museum 1957, Frankfurt am Main o. J. (1957), bes. S. 8; Gerhard, Ernst Georg, Geschichte der Säkularisation in Frankfurt a. M., zugleich Diss. phil. Frankfurt am Main 1933 (Görres-Gesellschaft, Veröffentlichungen der Sektion für Rechts- und Staatswissenschaft, Heft 69), Paderborn 1935, S. 67-70.

sen Gelegenheiten ersteigerte ein Schöffe von Holzhausen vier- oder fünfunddreißig Tafelbilder für nur vierzig Gulden.²

Dieser Kunstliebhaber war der letzte Ältere Bürgermeister der Freien Reichsstadt Frankfurt, Freiherr Anton Ulrich Carl von Holzhausen.³ Dieses Amt bekleidete er in den Jahren 1800 und 1806. Mit ihm endete eine stolze Familientradition in der Besetzung dieses Amtes: „Über 70mal waren fast drei Dutzend Träger des Namens Holzhausen, viele mehrfach, Bürgermeister der Vaterstadt gewesen.“⁴

Anton Ulrich wurde am 30. Juni 1754 als Sohn des k. u. k. Kämmerers Freiherr Hieronymus Georg von Holzhausen (1726-1755) und dessen Gattin Karoline Marie Friederike, geborene Freiin von Geispitzheim, in Münster in der Pfalz geboren. Nach dem Studium der Jurisprudenz in Göttingen war er im Fürstentum Nassau-Usingen als Regierungsassessor und später Regierungsrat tätig. Seine Laufbahn führte ihn bald nach Frankfurt am Main, wo er 1778 als Assessor des Jüngeren Bürgermeisters in den Rat gewählt wurde. Seine kommunale Tätigkeit übte er in wechselnden Funktionen bei verschiedenen Behörden aus, so etwa als Deputierter bei der Schatzung (Steuerbehörde). 1785 wurde er zum städtischen Schöffen berufen. Das Ende der Frankfurter Reichsfreiheit bedeutete keineswegs das Ende seiner Laufbahn, „da er den neuen Gewalten keine Opposition entgegensetzte.“⁵ Als Bürgermeister huldigte er am 9. September 1806 dem Fürstprimas als dem neuen Stadtherrn von Napoleons Gnaden. Dalberg ernannte ihn 1806

² Nach E. G. Gerhard, S. 69. Quellen: Frankfurt am Main, Institut für Stadtgeschichte: Administrationsamt der Geistlichen Güter, Protokolle 1809, fol. 122f. (10. Mai 1809) u. fol. 222 (26. Juli 1809); Administrations-Amts-Protokoll 1810, fol. 103 (11. April 1810).

³ Zur Biographie u. Slg. siehe: Lerner, Franz, Gestalten aus der Geschichte des Frankfurter Patrizier-Geschlechtes von Holzhausen, Frankfurt am Main 1953, S. 195ff., dazu sein separater Exkurs: Frankfurt am Main, Institut für Stadtgeschichte, Tiposkript: Beiträge zur Geschichte des Frankfurter Patriziergeschlechtes von Holzhausen, Frankfurt am Main 1953, S. 155-159; Fischer, Roman, Familienartikel: Holzhausen, in: Wolfgang Klötzer (Hg.), Frankfurter Biographie, Personengeschichtliches Lexikon, im Auftrag der Frankfurter Historischen Kommission hrsg. v. W. K., bearb. v. Sabine Hock u. Reinhard Frost, Bd. 1: A-L (Veröffentlichungen der Frankfurter Historischen Kommission, Bd. XIX/1), Frankfurt am Main 1994, S. 349.

⁴ F. Lerner, Gestalten, 1953, S. 196.

⁵ Ebd.

zum Schöffen des neuen Appellationsgerichtes und nach seiner Erhebung zum Großherzog von Frankfurt im Jahr 1810 zu seinem Kammerherrn. Nach der Auflösung des Großherzogtums Frankfurt wurde Holzhausen 1815 erneut Schöffe der Stadt Frankfurt.

Holzhausen war in erster Ehe mit Erdmuthe Friederike von Hohenstein (1756-1816) verheiratet. Der einzige Sohn aus dieser Ehe, Friedrich Karl Christian, starb dreijährig am 9. November 1779. Aus der zweiten Ehe mit Henriette von Glauburg (1790-1854) stammten die Tochter Charlotte Karoline Textor (1827-1889) und der Sohn Friedrich Karl Anton (1829-1907).⁶ Der Sammler starb in Frankfurt am Main am 30. August 1832.

Schicksal der Sammlung

Die hier behandelte Sammlung ist nicht zu verwechseln mit der Fideikommißgalerie der Freiherren von Holzhausen, die Goethe am 12. September 1815 im sogenannten Holzhausenschlößchen besichtigte und in 'Kunst und Altertum an Rhein und Main' wohlwollend erwähnte.⁷ Dieser alte Familienbesitz, heute im Besitz des Städelschen Kunstinstitutes, setzt sich überwiegend aus Ahnenbildnissen zusammen.⁸ Der Holzhausen, mit dem Goe-

⁶ Siehe zu den Ehefrauen u. Nachkommen des Sammlers: Kleinschmidt, Arthur, Die Herren und Freiherren von Holzhausen in Frankfurt am Main. Nach den Quellen (als Manuskript gedruckt), Dessau 1908, bes. Stammtafel VIII (mit Bemerkungen zum Leben Anton Ulrichs) u. Stammtafel X (Nachkommen aus zweiter Ehe).

⁷ Siehe Goethe, Johann Wolfgang, Frankfurt, in: J. W. G. (Hg.), Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn 1, 1818 (1816-1817), Heft 1 (einzeln u. d. T.: Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden), 1816, bes. S. 65f., ed. in: J. W. G., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp u.a., Abt. I: Sämtliche Werke, Bd. 20: J. W. G., Ästhetische Schriften 1816-1820. Über Kunst und Altertum I-II, hrsg. v. H. B. (Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 164), Frankfurt am Main 1999, bes. S. 43, dazu Kommentar des Herausgebers, bes. S. 738.

⁸ Siehe Rieffel, Franz, Die Freiherrlich von Holzhausensche Gemäldesammlung in der Städelschen Galerie (zugleich ein Beitrag zur Geschichte der mittlrheinischen Malerei im XVI. Jahrhundert, namentlich in Frankfurt), in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4, 1911, S. 341-352. — Nicht sicher zuzuordnen ist der Hinweis auf eine geplante, so weit ich sehe

the es damals zu tun hatte, war der Fideikommißherr Justinian Georg von Holzhausen (1771-1846), ein Neffe unseres Sammlers.⁹

Anton Ulrichs Gemälde sind heute bis auf wenige Ausnahmen verschollen. Allerdings vermitteln zwei gedruckte Frankfurter Versteigerungskataloge eine Vorstellung von Umfang und Zusammensetzung seines Kunstbesitzes. Unter den Frankfurter Privatsammlungen des frühen 19. Jahrhunderts dürfte seine die größte Anzahl altniederländischer und altdeutscher Tafelgemälde aufgewiesen haben.

Den älteren Katalog vom 16. September 1813 hat Ulrich Schmidt, der die Holzhausen in seiner Dissertation über Frankfurter Kunstsammlungen nur streift, nicht eingesehen.¹⁰ Er liegt in der Bibliothek des Städelschen Kunstinstitutes vor. 33 der insgesamt 486 verzeichneten Bilder werden als altdeutsch bezeichnet.¹¹

Die zweite Versteigerung fand im April 1820 statt. Im dazugehörigen Katalog erscheinen die 1813 angebotenen altdeutschen Tafelgemälde nicht mehr.¹² Ob zwei Teilbestände desselben Bestandes nacheinander aufgerufen

aber unveröffentlichte Sammlungsbeschreibung: „Jetzt habe ich alle Hände voll zu thun, und weiß nicht, wo ich anfangen soll. Holzhausens Sammlung, und Gerning's in Frankfurt sind zu beschreiben, dazu Erbach, das Sie wohl dem Namen nach kennen“ (Chézy, Helmina von, Brief an Friedrich de la Motte Fouqué v. 31. Juli 1812, in: Albertine de la Motte-Fouqué (Hg.), Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué, mit einer Biographie Fouqués von Jul[ius] Ed[uard] Hitzig u. einem Vorwort u. biographischen Notizen v. G. Klettke, Berlin 1848, S. 51.

⁹ Siehe F. Lerner, Beiträge, 1953, S. 155.

¹⁰ Siehe Schmidt, Ulrich, Die privaten Kunstsammlungen in Frankfurt am Main von ihren Anfängen bis zur Ausbildung der reinen Kunstsammlung, masch.-schriftl. Diss. phil. Göttingen 1961, unter „Sammlung Holzhausen“, o. P., 2 S.

¹¹ Verst.-kat. Frankfurt 1813: Verzeichniß einer Gemälde-Sammlung aus allen Schulen welche in der Herbstmesse dieses Jahres den 16ten September in dem Hofingerischen Hauße in der Döngesgasse öffentlich versteigert werden sollen.

¹² Verst.-kat. Frankfurt am Main 1819: Becker, Carl (= C. B.), Raisonnirendes Verzeichnis einer Sammlung vorzüglicher und zum Theil sehr kostbarer Gemaelde in Oehl von sämtlichen bekannten älteren und neuern Schulen nebst einem Anhang von andern Kunstgegenständen welche im Monat April 1820 gegen baare Bezahlung, öffentlich an den Meistbietenden versteigert werden sollen; zu welchem Ende der Tag und das Local sechs Wochen vor der Auction den Herren Liebhabern durch die öffentlichen Blätter bekannt gemacht wird, Frankfurt am Main 1819.

worden sind oder die Sammlung in der Zwischenzeit neu angelegt worden ist, kann anhand der vorliegenden Quellen nicht entschieden werden.

Es muß erwähnt werden, daß der Name des Sammlers in beiden Katalogen nicht gedruckt ist. Jedoch existieren von beiden Katalogen Exemplare, in die jeweils mit alter Handschrift der Familienname von Holzhausen eingetragen ist, einmal mit der zusätzlichen Bezeichnung eines Schöffen.¹³

Urkundlich kann Anton Ulrich zumindest als Eigentümer der im jüngeren Katalog angebotenen Bilder nachgewiesen werden. Den Erlös der für April 1820 angesetzten Versteigerung hat er mit Urkunde vom 2. Dezember 1819 als Sicherheit für mehrere von seinem Vetter Georg geleisteten Bürgschaften eingesetzt.¹⁴ Finanzieller Hintergrund ist seine seit den 1770er Jahren zu beobachtende, bis an sein Lebensende anhaltende starke Verschuldung.¹⁵

Als Besitzer altdeutscher Tafelgemälde begegnet uns Anton Ulrich allerdings bereits in den Reisenotizen von Sulpiz Boisserée aus dem Jahre 1808, also noch vor der ersten der beiden erwähnten Frankfurter Versteigerungen.¹⁶ Boisserée bezieht seine Bemerkungen auf einen Kammerherrn von Holzhausen, ohne einen Vornamen zu nennen; da es zu dieser Zeit aber nur einen einzigen Kammerherrn in der Familie gab, nämlich Anton Ulrich, kann nur der Sammler gemeint sein.¹⁷ Und so wird Anton Ulrich auch mit jenem Kammerherrn von Holzhausen identisch sein, den Aloys Schreiber

¹³ Zum Verst.-kat. Frankfurt 1813: Im Ex. des Städelschen Kunstinstitutes ist auf dem Titelblatt hs. „von Herrn von Holzhausen“ nachgetragen. Zum Verst.-kat. Frankfurt 1819: Im Ex. des Städelschen Kunstinstitutes findet sich zweimal der Name Holzhausen hs. eingetragen; im Exemplar der Stadt- u. Univ.-bibliothek Frankfurt (Art. Ff. 548) steht gegenüber der Titelseite: „Samlung von Schöff von Holtzhausen“.

¹⁴ Frankfurt am Main, Institut für Stadtgeschichte, Holzhausen-Archiv, Kasten 78, Nr. 2: Die Versteigerung erbrachte insgesamt 6474 Gulden 21 Kreuzer, abzüglich Kosten von 126 Gulden 58 Kreuzer.

¹⁵ Zur Verschuldung siehe: F. Lerner, Gestalten, 1953, S. 197.

¹⁶ Köln, Historisches Archiv der Stadt Köln, Bestand 1018, Nr. 602, fol. 50 (für diesen Hinweis bin ich Herrn Dr. Hanns Hubach dankbar).

¹⁷ Das bestätigt Herr Dr. Roman Fischer v. Institut für Stadtgeschichte in Frankfurt am Main mit freundlichem Schreiben v. 8. Sept. 1997.

(1761-1841) in seinem Reiseführer von 1816 unter einigen Privatsammlern in Frankfurt am Main aufzählt.¹⁸

Erwähnt ist bei Boisserée ein Wolgemut zugeschriebener „Hieronymus im Gehäuse“, vielleicht identisch mit dem Bild, welches mit diesem Titel und dieser Zuschreibung im Versteigerungskatalog von 1813 unter der Nummer 150 und mit dem Vermerk „z[urück]“ erscheint. Auf eine „Stigmatisierung des hl. Franziskus“, die in diesen Notizen ebenfalls eine Rolle spielt, kam Boisserée später wiederholt zurück. So erinnert er in seinem Brief vom 24. Mai 1811 seinen Freund Johann Baptist Bertram (1776-1841) „an den Franziskus, den Holzhausen für Dürer ausgibt“.¹⁹

Im Nachlaß von Sulpiz Boisserée gibt es zwei weitere Erwähnungen des Namens Holzhausen, die leider nicht ganz zweifelsfrei auf Anton Ulrich bezogen werden können. In Frankfurt hielt Sulpiz am 14. September 1815 in seinem Tagebuch fest: „Nachmittag bei Holzhausen. Not in seinem großen Wirrwarr.“²⁰ Von einem Holzhausen erwarben die Boisserées 1811 ein Gemälde aus der Werkstatt des Älteren Cranach.²¹ In dieser Darstellung der Salome als fürstlich gekleidete junge Dame glaubt in Wilhelm Hauffs Novelle ‘Die Bettlerin vom Pont des Arts’ (1826) ein Besucher der Sammlung Boisserée seine verlorene Geliebte wiederzuerkennen.²²

¹⁸ Siehe Schreiber, Aloys, Handbuch für Reisende am Rhein von Schafhausen [sic] bis Holland, in die schönsten anliegenden Gegenden und in die dortigen Heilquellen, Heidelberg 1816, S. 127.

¹⁹ Abgedruckt in: Sulpiz Boisserée, Briefwechsel/Tagebücher, unveränderter Nachdruck der v. Mathilde Boisserée besorgten Ausgabe Stuttgart 1862, mit einem Nachwort neu hrsg. u. durch ein Personenregister erg. v. Heinrich Klotz (Deutsche Nachdrucke, Reihe: Texte des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Walther Killy), Bd. 1, Göttingen 1970, S. 132.

²⁰ Boisserée, Sulpiz: Tagebuch v. 14. Sept. 1815, ed. in: S. B., Tagebücher 1808-1854, Bd. 1: 1808-1823, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1978, S. 267.

²¹ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Gm 217; siehe Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, bearb. v. Kurt Löcher unter Mitarbeit v. Carola Gries, technologische Befunde Anna Bartl u. Magdalena Gärtner (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Redaktion: K. L. u. Wolfgang Pülhorn unter Mitarbeit v. C. G.), Ostfildern-Ruis 1997, S. 144f. mit Abb.

²² Hauff, Wilhelm, Die Bettlerin vom Pont des Arts, in: W. H., Sämtliche Werke in drei Bänden. Nach den Originaldrucken und Handschriften, Bd. 2: Märchen – Novellen, Textredaktion u. Anm. v. Sibylle von Steinsdorff, München 1970, S. 336-433, bes. 338f., S. 342ff. u. 412

Der Katalogverfasser

Im Katalog von 1819 verrät der Verfasser nur seine Initialen C. B. unter dem Vorwort. Im Katalogexemplar der Frankfurter Stadt- und Universitätsbibliothek ist mit einer alten Handschrift nachgetragen: „das Verzeichniß gefertigt von Hofrath Becker“.²³ Diese Notiz weist auf den damals in Offenbach lebenden Fürstlich Isenburgischen Hofrat Carl Wilhelm Becker (1772-1830), der sich auch als Kunsthändler betätigte, bis er als Fälscher antiker Münzen öffentlich enttarnt wurde und die Flucht antreten musste.²⁴ Als Besitzer von Gemälden und anderen Objekten scheint Becker in Frankfurt einen gewissen Ruf genossen zu haben. Goethe, der ihn als Zulieferer seiner eigenen Sammlung schätzte, notierte sich, bei ihm in Offenbach „bedeutende Gemälde, Münzen und Gemmen“ vorgefunden zu haben (die er allerdings nicht in „Kunst und Altertum“ erwähnte).²⁵ Sulpiz Boisserée notierte in seinem Tagebuch über einen Besuch: „Nach Tisch bei dem Medailleur Hofrat Becker – Bekanntschaft durch v. Buchholz.“²⁶ Boisserée sah ebenfalls bei Becker Gemälde, „aber außer einem Therburg (Terborch) meist schlechte und einige abscheuliche Schunken.“²⁷ 1823 meldete Wilhelm Dorow (1790-1846) im Kunstblatt, daß Becker von einem Engländer vier Dürer-Gemälde erworben habe.²⁸

²³ Verst.-kat. Frankfurt am Main 1819, gegenüber der Titelseite.

²⁴ Zeitungsartikel über C. W. Becker sind gesammelt im Stadtarchiv Offenbach, Mappe 182.

²⁵ Goethe, Johann Wolfgang, Tag- und Jahres-Hefte, in: J. W. G., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp u. a., Abt. I: Sämtliche Werke, Bd. 17: Tag- und Jahres-Hefte, hrsg. v. Irmtraut Schmid (Deutscher Klassiker Verlag), Frankfurt am Main 1994, S. 263, Absatz 867.

²⁶ Boisserée, Sulpiz, Tagebuch v. 13. Sept. 1815, in: S. B., Tagebücher, Bd. 1: 1808-1823, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1978, S. 266. Die Bekanntschaft scheint der Österreicher Franz Bernhard von Bucholtz (1790-1838), damals in der Frankfurter Bundestagskanzlei tätig, vermittelt zu haben.

²⁷ Ebd.

²⁸ Siehe Dorow (Wilhelm), Gemälde von Albrecht Dürer, in: Kunst-Blatt 4, Nr. 24 v. 24. März 1823, S. 95f.; Identifizierung des Autors bei: Fischer, Bernhard, Morgenblatt für

Der Gemäldebestand

Beckers Katalog zeichnet sich durch eine für seine Zeit klare Gliederung aus. Die mittelalterliche Tafelmalerei macht als erste „Classe“ knapp ein Drittel des gesamten verzeichneten Bestandes aus. In diese Reihe gehören drei kleinformatige Triptychen, während wir es sonst mit Teilstücken wie einzelnen Seitenflügeln oder gar Fragmenten zu tun haben. Die darauf folgende Reihe der neuzeitlichen Bilder bis zur Lebenszeit des Sammlers läßt der Katalog im 16. Jahrhundert einsetzen.

Die mittelalterlichen Werke sind in drei Abteilungen sortiert. Das Sammlungskonzept schloß nämlich auch „byzantinische“ (zwölf Nummern) und altitalienische Malerei (zweiundzwanzig Nummern) mit ein. Erst in der dritten Abteilung werden 57 altdeutsche und altniederländische Bilder aufgeführt; wobei die Unterscheidung von Altniederländern und Altdeutschen ausdrücklich im Rubrikittel getroffen wird, was sich für 1819 noch nicht von selbst versteht.²⁹ So drückt die Gliederung dieses Kataloges den Anspruch aus, Malerei von ihrer vermeintlich frühesten, nämlich ‘byzantinischen’, Stufe an bis zur Gegenwart zu sammeln.

Wie kaum ein anderer der in dieser Arbeit vorgestellten Sammler setzte von Holzhausen klare Schwerpunkte bei der Auswahl seiner altdeutschen und altniederländischen Bilder. Etwa jedes vierte Bild stellt eine Szene aus dem Christusleben dar, wobei sich einige thematische Schwerpunkte bilden.

gebildete Stände/gebildete Leser 1807-1865. Nach dem Redaktionsexemplar im Cotta-Archiv (Stiftung >Stuttgarter Zeitung<). Register der Honorarempfänger/Autoren und Kollationsprotokolle, im Auftrag des Deutschen Literaturarchivs bearb. v. B. F., München 2000, S. 235.

²⁹ Siehe Verst.-kat. Frankfurt am Main 1819, S. 14-29, Nr. 34-87; Nr. 72 u. 87 müssen doppelt gezählt werden. Dazu kommen S. 83 im Anhang noch Nr. 294f.

Heiligenviten sind in diesem Sammlungsbestand dagegen verhältnismäßig schwach vertreten. Darin scheint sich das lutherische Glaubensverständnis des Sammlers auszudrücken. Die Existenz von acht Marienbildern allein in der dritten Abteilung widerspricht dieser Annahme nicht. Bei den Mariendarstellungen fällt auf eine Vorliebe für die ‘Thronende Madonna mit Kind’ und die auf dem Boden sitzende ‘Madonna Umiltà’ auf. Nicht weniger als zehn Bilder der ersten und fünf der dritten Abteilung repräsentieren diese beiden Typen.

Das Kunstinteresse des Sammlers war breit genug gefächert, einige profane, der antiken Mythologie entlehnte Darstellungen mit unübersehbaren erotischen Anspielungen einzuschließen, etwa: ‘Die am Felsen geschmiedete Andromeda’, ‘Herkules spinnt am Rock der Omphale’ oder ‘Pyramus und Thisbe’.

Zusammen mit solchen Werken machen die siebzehn vorhandenen Porträts ein gutes Drittel des altniederländischen und altdeutschen Bestandes aus. Bildnisse historischer Persönlichkeiten wie Kaiser Maximilian I. oder Herzog von Bayern (-München) genossen zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine hohe Wertschätzung.³⁰ In Sammlungen der Zeit müssen wir allerdings gerade auf diesem Gebiet mit Kopien und Repliken rechnen.

So sind die Angaben des Katalogs zu einer Darstellung des Thomas Morus ikonographisch dermaßen zweifelhaft, daß sie den Verdacht auf eine Fälschung nahe legen. Welcher zeitgenössische Künstler hätte ihn als lebensgroße Halbfigur („in dem schönen Costume der damaligen Zeit“) mit Ketten an den Händen gemalt?³¹ Es verwundert nicht, daß der Jüngere Holbein als Maler genannt wird; in diesem Fall versucht der Katalog sogar, die

³⁰ Die Katalogbeschreibung des Bildnisses von Herzog Sigismund entspricht bis auf kleineren Maßabweichungen einem um 1480 entstandenen Porträt, das Jan Polack zugeschrieben ist, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-nr. 4488, nach 1822 erworben; siehe Goldberg, Gisela, in: Kat. Alte Pinakothek München: Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, Red.: Peter Eikemeier, hrsg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 1983, S. 395 mit Abb. u. Lit.

³¹ Becker, Carl, in: Verst.-kat. Frankfurt am Main 1819, S. 19, Nr. 56.

Zuschreibung mit einer unglaublichen Bemerkung zu stützen, die sich als alte Überlieferung ausgibt: „Nach dem letzten Willen des Meisters sollte dieses Bild stets in dessen Familie aufbewahrt bleiben, kam aber dennoch späterhin in andere Hände“.³² Gerade dieses Bild soll das Interesse Johann Friedrich Städel (1728-1816) erregt haben: „Der verstorbene Herr Städel, Stifter des Kunstinstituts dieser Stadt, wollte dieses allgemein bewunderte Bild für seine Sammlung um den Preis von 1000 Carolin an sich kaufen. Der auf dem Abschluss stehende Handel kam aber durch dessen plötzlich erfolgten Tod nicht mehr zu Stande.“³³

Vertrauenswürdiger klingen die Angaben zu den Bildnissen bürgerlicher Privatpersonen. Das mit 1527 bezeichnete Bildnis des 32jährigen Wolff Fürleger vom Monogrammist HB (= Hans Brosamer) wurde 2003 in London versteigert.³⁴ Das Bildnis eines Nürnberger Patriziers schon zu diesem Zeitpunkt in einer Frankfurter Privatsammlung anzutreffen, ist an sich schon von sammlungsgeschichtlichem Interesse. Vielleicht läßt sich das Bildnis eines Christian Strauch von 1512 (aus Nürnberg?) noch aufspüren.³⁵

Eines der altniederländischen Werke wird im Katalog durch eine längere Bildbeschreibung und eine Reihe lobender Bemerkungen hervorgehoben: eine Lucas van Leyden zugeschriebene, heute verschollene ‘Predigt Johannes’ des Täufers’. Die figurenreiche Komposition weist erzählerische Züge auf, die sich wie Darstellungen alltäglichen Lebens ausnehmen. Das Format von etwa 103 mal 143 Zentimetern war für diese Sammlung ungewöhnlich groß. Über das Schicksal dieses Gemäldes macht Becker eine heute nicht mehr nachprüfbar Bemerkung: „Dieses Hauptbild wurde aus den nieder-rheinischen Provinzen hierher gebracht, in dem Städelischen Museum ausgestellt, für 1000 Carolin ausboten und sonach von dem gegenwärtigen

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Siehe Verst.-kat. Frankfurt am Main 1819, S. 15, Nr. 39; Verst.-kat. London (Sotheby's) v. 10. April 2003: Old Master Paintings, S. 23 (Lot 16); Identifizierung des Bildes durch freundlichen Hinweis v. Herrn Dr. Kurt Löcher, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, mit Schreiben v. 18. Feb. 1998).

³⁵ Siehe Verst.-kat. Frankfurt am Main 1813, S. 6, Nr. 203.

Besitzer acquirirt.“³⁶ Leider ließ sich für diesen Vorgang im Städel-Archiv kein Beleg finden. Die Gattung der ‘Johannespredigt’ hat im Laufe des 16. Jahrhunderts eine reiche Entwicklung erfahren. Nach Beckers Beschreibung zu urteilen könnte dieses Werk um oder sogar nach der Jahrhundertmitte entstanden sein.

Reste der Mainzer Domausstattung

Boisserées bereits erwähnte Reisenotizen führen uns auf eine interessante Spur. Sie enthalten Angaben über ein bei Holzhausen gesehenes Bild, auf dem dargestellt gewesen sein soll, wie ein Blinder, von einem Knaben auf eine Eisfläche geführt, von zwei Männern erschlagen wird.³⁷ Das läßt an das Martyrium des hl. Petrus Martyr denken. Boisserée selbst bemerkte die ikonographische Nähe zu einer Beschreibung, die Sandrart von einem heute nicht mehr existierenden Grünewald-Altar gibt, der einst im Chor des Mainzer Domes stand, bis er 1631 oder 1632 von den Schweden geraubt wurde. Außer der Jahreszahl 1520 entdeckte Boisserée noch die Signaturen sowohl von Grünewald als auch von seinem 1639 gestorbenen ‘Enkelschüler’ Philipp Uffenbach, was eine Kopie des letzteren nach dem Altarbild vermuten läßt.³⁸

Von Holzhausen besaß noch weitere originale Stücke der Mainzer Domausstattung. Die Vorderseiten zweier zusammengehörender Altarflügel,

³⁶ Siehe Verst.-kat. Frankfurt am Main 1819, S. 24, Nr. 72b.

³⁷ Die dieses Bild betreffende Passage ist kommentiert abgedruckt bei Firmenich-Richartz, Eduard, Die Brüder Boisserée, Bd. 1: Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik (mehr nicht erschienen), Jena 1916, S. 496f.

³⁸ Siehe (Sandrart, Joachim von) Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister, hrsg. u. kommentiert v. A(rthur) R(udolf) Peltzer, Teilausgabe des Originalwerks, Nachdruck der Ausgabe v. München 1925, Farnborough/Hampshire (England) 1971, S. 82. Vgl. Zülch, W(alther) K(arl), Der historische Grünewald. Mathis Gothardt-Neithardt, München 1938, S. 340f.

jeweils 121 mal 56 Zentimeter, die der Versteigerungskatalog von 1819 als Werke des Älteren Cranach ausgibt, stellen den hl. Martin und die hl. Ursula ganzfigurig dar.³⁹ Die beiden Tafeln, welche sich heute im Stiftsmuseum der Stadt Achaffenburg befinden, sind Simon Franck (um 1500-1546/47) zugeschrieben, der in Halle und später in Aschaffenburg als Maler am Hof des Kurfürsten und Erzbischofs Albrecht von Brandenburg tätig war.⁴⁰ Mit dieser Darstellung des Hl. Martin, der sich anschickt, einem Bettler sechs Golddukaten zu überreichen, verbindet sich ein besonderes historisches Interesse. Es handelt sich zweifelsfrei um ein Identifikationsporträt Albrechts von Brandenburg (1490-1545). Außerdem verweisen die Wappen der Erzbistümer Mainz und Magdeburg sowie des Bistums Halberstadt am Bischofsornat des Heiligen unmißverständlich auf Albrechts geistliche Würden.

Es war der Mainzer Lokalhistoriker Franz Joseph Bodmann (1754-1820), der in der hl. Ursula eine Ursula Redinger, Bäckerstochter aus Mainz, dargestellt sah. Carl Becker übernimmt im jüngeren Versteigerungskatalog zur Sammlung Holzhausen Bodmanns Behauptung, daß es sich bei dieser Frau um eine Mätresse des Kirchenfürsten gehandelt habe. Indessen gibt es für die Existenz einer Ursula Redinger am Ort keinen Beleg aus der Zeit vor

³⁹ Siehe Verst.-kat. Frankfurt am Main 1819, S. 20, Nr. 59f.; Ermischer, Gerhard (= EG), Hl. Martin (Albrecht von Brandenburg)/Hl. Ursula (Leys Schütz ?), in: AK Cranach im Exil. Aschaffenburg um 1540: Zuflucht – Schatzkammer – Residenz, Aschaffenburg, Stadt Aschaffenburg, Kath. Kirchenstiftung St. Peter und Alexander, in Zusammenarbeit mit Haus der Bayerischen Geschichte, Bayerische Schlösserverwaltung, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 24. Feb. bis 3. Juni 2007 (in Schloß Johannisburg, Kunsthalle Jesuitenkirche, Stiftmuseum der Stadt Aschaffenburg u. Stiftsbasilika St. Peter und Alexander), hrsg. v. G. E. u. Andreas Tacke, Regensburg 2007, S. 283-286, Kat.-nr. 25f.; Speyer, Wolfgang, Albrecht von Brandenburg als Heiliger Martin. Zu einem unbekanntem Bild des Simon Franck, in: Tesseræ. Festschrift für Josef Engemann = Ergänzungsbd. Jahrbuch für Antike und Christentum 18, 1991, S. 164-169.

⁴⁰ Zuschreibung nach: Schneider, Ernst, Ein Cranachaltar aus dem Aschaffener Stift, in: Festschrift zum Aschaffener Jubiläumjahr 1957, Teil 2 = Sonderbd. Aschaffener Jahrbuch für Geschichte, Landeskunde und Kunst des Untermaingebietes 4, Bd. 2, 1957, bes. S. 644-652. Die Angabe auf S. 648, diese Tafelbilder seien 1820 mit der Frankfurter Slg. des Andreas Joseph Chandelle (1743-1820) versteigert worden, ist eine offenkundige Verwechslung mit der Sammlung Anton Ulrichs von Holzhausen (die Slg. Chandelle wurde 1833 versteigert). Dieser Irrtum geht zurück auf: Flechsig, Eduard, Cranachstudien, Teil 1, Leipzig 1900, S. 163.

1800, allenfalls könnte es sich um ein Identifikationsporträt der Leys Schütz, einer nachweisbaren Lebensgefährtin des Kardinals, handeln.⁴¹

Der Jurist und Bibliothekar Bodmann hat die Figur der Hl. Ursula offenbar selbst, das heißt mit ungeübter Hand, auf einem separaten Blatt nachgezeichnet und dasselbe inschriftlich mit September 1800 datiert.⁴² Eine neben die Figur geschriebene lateinische Notiz Bodmanns stellt die Beziehung zu Ursula Redinger her.⁴³ Das Interesse am Porträt dieser Frau scheint die Zeichnung erst motiviert zu haben: Gesicht und Brustpartie sind die am sorgfältigsten ausgearbeiteten Partien, während der Zeichner das Gewand nur in ungenauen Umrissen festhielt und den landschaftlichen Hintergrund des Gemäldes ganz wegließ. Über seinen Text setzte Bodmann die Jahresangabe 1524, die auf keiner der beiden Tafeln inschriftlich vermerkt ist, aber auf dem verlorenen Rahmen gestanden haben kann und heute als Entstehungsjahr der beiden Altarflügel anerkannt ist.⁴⁴

Über die Herkunft der beiden Tafeln erfahren wir etwas durch einen Brief vom 16. September 1800, den Bodmann an die Mainzer Stadtverwaltung richtete.⁴⁵ Aus dem Schreiben geht hervor, daß sich damals im Mainzer Dom zwei Bilder mit, wie Bodmann meinte, Darstellungen Albrechts als Hl. Martin und Ursula Redingers als Hl. Ursula befanden, bei denen es sich offenbar um diejenigen in Aschaffenburg handelt. Um sie sich zum Nach-

⁴¹ Siehe Merkel, Kerstin, Die Konkubinen des Kardinals – Legenden und Fakten, in: AK Regensburg 2007, bes. S. 79-85.

⁴² Siehe Ermischer, Gerhard (= EG), Hl. Ursula (Leys Schütz ?), in: AK Regensburg 2007, S. 286, Kat.-nr. 26. Die Maße der Nachzeichnung werden mit 30,5 mal 19,5 Zentimeter angegeben. Laut freundlicher Mitteilung von Herrn Ltd. Archivdirektor Schütz, Stadtarchiv Mainz, mit Schreiben v. 6. Jan. 1998 befindet sich dieses Blatt neben zwei weiteren, unveröffentlichten Nachzeichnungen, die Bodmann nach diesen Gemälden angefertigt habe, heute in der Bild- und Plansammlung des Mainzer Stadtarchivs (Signatur: BPS III Au 31, 31 a, 31 b).

⁴³ Der Text dieser Bildnotiz ist übersetzt abgedruckt bei: Ermischer, Gerhard (= EG), Hl. Ursula (Leys Schütz ?), in: AK Regensburg, S. 286, Kat.-nr. 26.

⁴⁴ Der zeitgenössische Mainzer Lokalhistoriker Karl Anton Schaab erwähnt diese beiden Gemälde „mit blauem Rahmen“ in Bodmanns Besitz, Zitat in: K. A. S., Geschichte der Stadt Mainz, Bd. 1, Mainz 1841, S. 563, Anm. 4.

⁴⁵ Siehe Bodmann, Franz Joseph: Brief an die Administrateure Cronauer u. Schneider in Mainz v. 29. Fructidor VIII (16. Sept. 1800), abgedruckt bei: E. Neeb 1920/21, S. 85 (ohne weitere Angaben).

zeichnen auszuleihen, mußte Bodmann im französisch besetzten Mainz eine behördliche Genehmigung einholen, weil die im ramponierten Dom noch vorhandenen Kunstwerke mittlerweile als kommunales Eigentum angesehen wurden.

Möglicherweise sind diese beiden Altarflügel identisch mit den Darstellungen der beiden Heiligen, die sich der päpstliche Nuntius in Wien, Kardinal Giuseppe Garampi (1725-1792), nach seinem Besuch des Mainzer Domschatzes am 16. Mai 1764 notierte: „Im Domschatze befinden sich auch zwei Bilder, deren eines einen heiligen Bischof mit den Gesichtszügen des genannten Kardinals [= Albrecht, E. K.], das andere eine Heilige im Kleide einer Heroin darstellt“.⁴⁶

Jedenfalls kann Bodmann diese Bilder nicht, wie sein Zeitgenosse Karl Anton Schaab (1761-1855) in seiner Mainzer Stadtgeschichte behauptet, bereits bei der Aufhebung der Mainzer Kartause St. Michaelsberg im Jahre 1782 (richtig 1781) ersteigert haben.⁴⁷ Schaab führt auch an, Bodmann habe diese Gemälde 1807 „an den von Holzhausen“ für einige hundert Gulden verkauft.⁴⁸ Dieser Handel ist denkbar; allerdings war der Preis, wenn er denn je in dieser Höhe bezahlt worden ist, außerordentlich hoch, wenn man bedenkt, daß Carl von Dalberg ein Jahr später 825 Gulden für sechzig spät-

⁴⁶ Garampi, Giuseppe, *Reisenotizen 1764*; zit. nach der 1896 erstellten, paraphrasierenden (!) Teilabschrift einer Hs. des Vatikanischen Archivs im Generallandesarchiv Karlsruhe bei: Weech, Friedrich von, *Römische Prälatten am deutschen Rhein. 1761-1764* (Veröffentlichungen der Badischen Historischen Kommission), in: *Neujahrsblätter der Badischen Historischen Kommission*, N. F. 1, 1898, S. 47.

⁴⁷ Siehe K. A. Schaab 1841, S. 563f., Anm. 4. — Zur Aufhebung der Mainzer Kartause St. Michaelsberg siehe: Simmert, Johannes, *Die Geschichte der Kartause zu Mainz* (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, hrsg. im Auftrage der Stadt Mainz, Bd. 16), Mainz 1958, S. 12-15. Weitere Nachforschungen, ob von Holzhausen bei dieser frühen Gelegenheit andere Objekte aus der Kartause erworben haben könnte, dürften zwecklos sein. Die Kartause brannte am 22. August 1552 zu großen Teilen ab. Ihre Kirche erhielt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine neue Ausstattung, die man nach der Aufhebung entweder in andere Kirchen überführte, wie den spätbarocken Hochaltar nach Seligenstadt, oder 1787 versteigerte, wobei Aufzeichnungen über diese Versteigerung nicht erhalten sind. Von der mittelalterlichen Ausstattung sind heute nur noch geringe Reste erhalten. Siehe dazu: Arens, Fritz, *Bau und Ausstattung der Mainzer Kartause* (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, hrsg. im Auftrage der Stadt Mainz, Bd. 17), Mainz 1959, bes. S. 9f., S. 37-40, S. 61f. u. S. 68-72.

⁴⁸ K. A. Schaab 1841, S. 564, Anm. 4.

gotische Tafelgemälde aus dem Depot in der Frankfurter Dominikanerkirche zählte.⁴⁹

Es gibt allerdings noch eine andere Möglichkeit, wie diese beiden Tafelbilder ihren Besitzer gewechselt haben könnten.⁵⁰ Am oder ab dem 17. Februar 1801 wurden im oder vor dem Mainzer Dom Teile seiner Ausstattung öffentlich versteigert. Dieser Vorgang ist leider nicht im einzelnen dokumentiert. Kurz vorher hat der Mainzer Polizeikommissar Kronebach im Dom ein Verzeichnis angefertigt, in dem er Objekte auflistet, die er für geeignet hielt, versteigert zu werden. Kronebach erwähnt in dieser Liste summarisch 23 Gemälde (tableaux), die er in einem Zimmer hinter dem Chor, wahrscheinlich in der Sakristei, vorfand. Im Zusammenhang mit dieser Aktion erging an den Maire die Anfrage, was mit den Altären im Dom geschehen solle, die fast alle zerstört seien.

Schaab will die beiden Darstellungen des Hl. Martin und der Hl. Ursula später bei Holzhausen in Frankfurt gesehen haben. „Sie waren restauriert und hatten kostbare Rahmen. Er verlangte dafür 1000 fl. Sie waren von Hans Grünewald gemalt, der mit Mathias Grünewald von Aschaffenburg im Anfange des XVI. Jahrhunderts in der Manier von Albrecht Dürer hier malte. Jetzt sollen sich beide Gemälde zu Offenbach im Besitze eines von Andre befinden.“⁵¹ Hans Grünewalds Erwähnung ist ein gutes Beispiel für das um 1800 übliches Verfahren, Künstlernamen – wie diesen nur bei Sandrart überlieferten - willkürlich mit altdeutschen Originalwerken zu verbinden.⁵²

Es ist auf dem gegenwärtigen Kenntnisstand kaum möglich, die Qualität dieses Sammlungsbestandes insgesamt einzuschätzen. Jedoch lassen die wenigen Bilder und Hinweise, die sich identifizieren lassen, eine spätere

⁴⁹ Siehe G. Bott 1957, S. 8.

⁵⁰ Siehe zum folgenden: Kautsch, Rudolf, u. Ernst Neeb, Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Mainz, Bd. 2: Die kirchlichen Kunstdenkmäler der Stadt Mainz, Teil 1: Der Dom zu Mainz (Die Kunstdenkmäler im Freistaat Hessen/Provinz Rheinhessen. Stadt und Kreis Mainz), Darmstadt 1919, S. 174f.

⁵¹ Ebd.

⁵² Siehe J. v. Sandrart 1971, S. 83; es liegt eine Verwechslung mit Hans Baldung vor.

Rekonstruktion der Sammlung, die im Rahmen dieser Arbeit nicht zu leisten ist, als lohnend erscheinen. Der von Becker verfaßte Versteigerungskatalog ist allein schon in seiner Systematik eine aufschlußreiche Quelle für das Sammeln altdeutscher Tafelmalerei am Anfang des 19. Jahrhunderts.

V. 11.

Carl Wilhelm August Krüger

(11. Juni 1797 Stettin – Münster/Westfalen 22. Dez. 1868)

Von Westfalen nach London

Die westfälische Dichterin Elise Polko (1823-1899) erinnerte sich an einen Sammler, als sie in ihrer 1886 erschienenen 'Kleinen Bildermappe' das gesellschaftliche Leben in Minden schilderte: „Der alte Geheimrat Krüger, dessen Gemäldegalerie alter deutscher Meister von vielen Fremden besucht wurde, war der Mittelpunkt eines Kreises von kunstinteressierten Menschen. Neben Bildern aller Art, denn auch Holländer und Italiener waren dabei, hatte er Schätze alter Elfenbeinschnitzereien aufgehäuft, Miniaturen, Handschriften und seltene Buchausgaben waren neben den Gemälden sein Sammelgebiet.“¹

Unsere Kenntnis vom Lebenslauf des am 11. Juni 1797 in Stettin geborenen Carl Wilhelm August Krüger beschränkt sich im wesentlichen auf Daten und Stationen seiner Laufbahn als preußischer Regierungsbeamter, wie sie in seiner Personalakte festgehalten sind.² Nach Westfalen kam Krü-

¹ Zit. nach Schmidt, Karl Wilhelm, Carl Wilhelm August Krüger. Ein großer Kunstsammler in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, in: Mindener Heimatblätter 25, 1953, S. 64. Zum Sammler siehe auch: Fritz, Rolf, Zur Geschichte der privaten Kunstsammlungen in Westfalen, in: Hans Rudi Witt (Hg.), Bewahrer-Entdecker-Vermittler. Dr. Rolf Fritz zum 75. Geburtstag, (Stadt- u. Landesbibliothek Dortmund, Mitteilungen, N. F. 12, hrsg. v. Alois Klotzbücher), Dortmund 1979, S. 9 u. 13ff.; Calov, Gudrun, Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, zugleich Diss. Köln 1968, in: Sonderbd. Museumskunde N. F. 10 = 38, 1969, Heft 1-3, S. 101ff.

² Krügers Personalakte ist bei W. K. Schmidt 1953, bes. S. 63f., nach brieflicher Mitteilung v. Prof. Dr. Bauermann, Staatsarchiv Münster, (an Schmidt) zusammengefaßt. Von dort sind Schreibweise des Namens und Lebensdaten übernommen. Die Personalakte dürfte sich heute im Staatsarchiv Detmold befinden.

ger 1826 aus Frankfurt an der Oder, um in Münster eine Stelle als Regierungsassessor anzutreten. Ob er bereits damals Kunst geerbt oder selbst gesammelt hat, ist nicht bekannt; er galt schon zu dieser Zeit als „ziemlich vermögend“.³

Im April 1827 zog Krüger von Münster nach Minden, wo er mit Unterbrechungen die längste Zeit seines Lebens verbrachte. In der Zeit vom 1. April 1828 bis Ende 1834 war er in Oppeln und – nach seiner Beförderung zum Regierungsrat 1829 – in Aachen tätig.⁴ Aus Oppeln kommend, besichtigte Krüger am 1. April 1829 in Hannover die Sammlung Bernhard Hausmann mit ihrem altdeutschen Gemäldebestand.⁵

Zurück in Minden leitete Krüger, der als Freiwilliger sieben Monate im Königlichen Dragoner-Regiment gedient und 1815 den Feldzug gegen Frankreich mitgemacht hatte, vorübergehend das Militärdezernat der dortigen Bezirksregierung. 1845 stieg er zum Geheimen Regierungsrat auf. Nach seiner Versetzung in den Ruhestand zum 1. Januar 1859 siedelte er nach Münster über, wo seine einzige Tochter mit dem Offizier Karl Friedrich Ferdinand von Frankenberg-Prosclitz (1820-1895) verheiratet war.⁶ Der Sammler starb dort am 22. Dezember 1868.

Über die Persönlichkeit des Sammlers heißt es in der abschließenden Begutachtung durch den Mindener Regierungspräsidenten: „Hätten nicht eigenthümliche Schroffheiten des Charakters die Wirksamkeit seiner Amtsverwaltung in mancher Beziehung beeinträchtigt, so würde Krüger bei sei-

³ Aus Krügers Personalakte zit. nach: K. W. Schmidt 1953, S. 64.

⁴ Das Jahr 1829 wird angeführt bei: Poestges, Dieter, Die preußische Personalpolitik im Regierungsbezirk Aachen von 1815 bis zum Ende des Kulturkampfes, Diss. phil. Technische Hochschule Aachen 1975, S. 99, Anm. 1; zu Krüger siehe S. 98ff.

⁵ Siehe Eintrag in: Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum/Landesgalerie, Archiv, Erinnerungsbuch-Buch der Hausmannschen Gemähld-Sammlung 1828-1856, o. P.

⁶ Nach W. K. Schmidt 1953, S. 64, wurde die Ehe der Tochter Anna Maria Luise Ida, geboren am 14. Aug. 1831 in Aachen, 1853 in Wesel geschlossen; weitere Nachkommen konnte Schmidt nicht ermitteln (über Krügers Gattin ist nichts bekannt).

nen guten Kenntnissen und Fähigkeiten ein ausgezeichneter Beamter gewesen sein.“⁷

Der Sammler in Minden

Krüger bewohnte in Minden das in der früheren Domfreiheit gelegene, gegenwärtig nicht mehr existierende Haus Nummer 55 o (heute Großer Domhof 8).⁸ Schon die in seiner Personalakte verzeichneten zahlreichen Bäderreisen deuten auf einen großbürgerlichen Lebensstil.⁹ Sie erklären sich aus seiner offenbar recht schwachen körperlichen Verfassung, – er wurde auf eigenen Wunsch aus gesundheitlichen Gründen pensioniert. Zugleich mögen die zweifellos provinziellen Verhältnisse in Minden das Bedürfnis nach zeitweiliger räumlicher Entfernung bestärkt haben.

Das zur Festung ausgebaute Minden war damals Sitz einer preußischen Bezirksregierung. Krüger gehörte als höherer Regierungsbeamter zur tonangebenden Schicht am Ort. In Minden machten weniger der Klerus und die einheimischen Kaufleute als vielmehr die zugezogenen Verwaltungsbeamten, Richter und Pädagogen die ‘kulturtragende’ Schicht aus.¹⁰ Wie man sich in diesen Kreisen zu Hauskonzerten und Literaturabenden traf und den Austausch wissenschaftlicher Journale pflegte, berichtet die mit einem Kollegen von Krüger verheiratete Mindener Schriftstellerin Elise von Hohenhausen (1789-1857) in ‘Minden und seine Umgebungen, das Weserthal und

⁷ Aus Krügers Personalakte zit. nach: K. W. Schmidt 1953, S. 63.

⁸ Laut Minden, Stadt- u. Kreisarchiv: Bevölkerungsliste der Stadt Minden 1846.

⁹ Siehe K. W. Schmidt 1953, S. 64.

¹⁰ Siehe Nordsiek, Hans, Nicolaus Meyer (1775-1855) und das kulturelle Leben in Minden, in: H. N. (Hg.), Zwischen Dom und Rathaus. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt Minden, hrsg. im Auftrag der Stadt Minden v. H. N., Minden 1977, bes. S. 253f. u. 258ff.

Westphalens Pforte' von 1819.¹¹ Von einem öffentlichen kulturellen Leben konnte damals kaum die Rede sein.

In diesen Verhältnissen bildete sich um 1840 ein kleinerer Zirkel von Kunst- und Altertumsfreunden, von dem der dazugehörige Mindener Geheime Regierungs- und Medizinalrat Dr. Nicolaus Meyer (1775-1855) im Mindener Sonntagsblatt der Bürgerschaft mitteilt, „daß wir seit einiger Zeit wiederholt Gelegenheit fanden, im nicht zu ausgedehnten geselligen Kreise von Kunstfreunden mit Frauen und Töchtern uns der Betrachtung seltener Kunstwerke und einer belehrenden Unterhaltung über dieselben und Angehöriges erfreuen zu dürfen.“¹² Wenn dies der Kreis war, an den Polko in ihren einleitend zitierten Erinnerungen dachte, gehörte Krüger ihm an. In seinem Mittelpunkt dürfte dann allerdings nicht Krüger, wie die Autorin meint, sondern eher Meyer gestanden haben.

Meyer war ebenfalls ein namhafter Sammler mit weitgespannten Interessen, die eine antiquarisch ausgeprägte Vorliebe für das Mittelalter einschlossen. Athanasius von Raczynski (1788-1874) schreibt in seinem 1836 gedruckten Buch über die kulturelle Situation in Deutschland: „Der Rat Meyer in Minden besitzt eine der Sammlung des Herrn Krüger völlig ähnliche Sammlung; beide haben gemeinsam an der Bildung derselben gearbeitet [...]“¹³ Was die Ähnlichkeit der beiden Sammlungen angeht, muß Raczynski sich in dem für uns wesentlichen Punkt geirrt haben, denn soweit ersichtlich hat Meyer nicht oder allenfalls am Rande altdeutsche Tafelmalerei gesammelt.¹⁴ In seiner zwar sporadischen, über die Jahre aber anwachsenden Korrespondenz mit Goethe erwähnt Meyer übrigens Krüger mit keinem Wort. Das ist insofern bemerkenswert, als Goethe seinen 'Brieffreund'

¹¹ Titel zit. nach H. Nordsiek 1977, S. 255f., mit Teilabdruck des Textes.

¹² Meyer, N(icolaus), in: Mindener Sonntagsblatt, Nr. 46 v. 12. Nov. 1843, zit. nach H. Nordsiek 1977, S. 257.

¹³ Raczynski, Athanasius Graf von, Geschichte der neueren deutschen Kunst, aus dem Französischen v. Friedr(ich) Heinr(ich) von der Hagen, Bd. 1: Düsseldorf und das Rheinland, mit einem Anhang: Ausflug nach Paris, Berlin 1836, S. 96f.

¹⁴ Zu Meyer als Sammler siehe: G. Gudrun 1969, S. 133f., u. H. Nordsiek 1977, bes. S. 256ff.

ermuntert hatte, ihn über das kulturelle Geschehen am Ort auf dem laufenden zu halten, und an Meyers Tätigkeit bis zu einem gewissen Grad durchaus Anteil nahm.¹⁵

In Meyers Mindener Haus war auch das 'Museum' der 1825 gegründeten 'Westphälischen Gesellschaft für die Cultur und das Wohl des Vaterlandes' eingerichtet. Es enthielt neben Münzen, Medaillen, Urkunden, Naturalien und Glasgemälden auch einige wenige altdeutsche Tafelbilder, ohne aber in dieser Hinsicht mit der Sammlung Krüger konkurrieren zu können.¹⁶ Von 1828 an gab diese Gesellschaft die 'Westphälischen Provinzial-Blätter' heraus. In diesem Organ erschien 1847 ein von Krüger verfaßter kurzer Beitrag „Zur Kunstgeschichte Westphalens“, der Wandmalereien aus der Kirche St. Patroklos zu Soest behandelt.¹⁷ Dieser Artikel ist der einzige nachweisbare Fall einer Zusammenarbeit Krügers mit der Gesellschaft.

Geschichte der Sammlung

Über Krügers Vorgehen als Sammler äußert sich Polko: „Er wurde nicht müde, immer wieder von neuem zu suchen und zu sammeln. Wo er ein altes deutsches Bild bei Bauern und anderen witterte, scheute er weder Mühe noch Kosten, es zu erwerben.“¹⁸ Leider lassen sich diese Angaben nicht konkretisieren. Wie der Sammler in den Besitz einzelner Bilder kam, ist nicht überliefert.

¹⁵ Siehe Kasten, Hans (Hg.), Goethes Bremer Freund Dr. Nicolaus Meyer. Briefwechsel mit Goethe und dem Weimarer Kreis, Bremen 1926. Zu Goethes Brief v. 11. Jan. 1810 siehe: H. Nordsiek 1977, S. 251.

¹⁶ Siehe Bath, Friedrich Carl, Das Mindener Museum der Westphälischen Gesellschaft für vaterländische Cultur, in: H. Nordsiek 1977, S. 303-312.

¹⁷ Krüger (Carl Wilhelm August), Zur Kunstgeschichte Westphalens, in: Westphälische Provinzial-Blätter 4, 1847, Heft 1, S. 145f.

¹⁸ Polko, Elise, Kleine Bildermappe, 1886, , zit. nach K. W. Schmidt 1953, S. 64.

Wenigstens läßt sich der Beginn seines Sammelns zeitlich näher eingrenzen. Chronologischer Anhaltspunkt ist eine Artikelfolge im Kunstblatt, in der Johann David Passavant (1787-1861) die Sammlung über ihre Region hinaus bekannt machte und zugleich in die Kunstgeschichte einführte. Er hatte Krügers Sammlung 1831 in Aachen besichtigt und dort mehrere altwestfälische Gemälde vorgefunden: Neben einem siebenteiligen Zyklus ungenannter Herkunft noch mehrere Fragmente vom Hochaltar der ehemaligen Klosterkirche Liesborn, wobei die letzteren ihn im besonderen Maße ansprachen.¹⁹

Nun werden sich Gelegenheiten zum Erwerb solcher altwestfälischen Gemälde für Krüger, wenn wir uns seine Lebensstationen vergegenwärtigen, eher während seiner ersten westfälischen Dienstzeit von 1826 bis 1828 als später in Aachen ergeben haben. Hier mag er die niederrheinischen Werke, die er ebenfalls besaß, angekauft haben. Bereits in seiner Aachener Zeit scheint seine Sammlung einen ziemlich beträchtlichen Umfang erreicht zu haben. Vor seiner Anfang 1835 erfolgten Rückkehr nach Minden erbat sich Krüger bei seinen Vorgesetzten einen mehrwöchigen Urlaub, „da die Verpackung meiner Kunstsammlung (Bibliothek, Kupferstiche, Gemälde) einen bedeutenden Zeitaufwand erheischt.“²⁰

In den darauf folgenden Jahren wurde die Sammlung zunehmend bekannter. In dem Buch ‘Das malerische und romantische Westphalen’ wird Krüger bereits 1841 als bedeutender Sammler gewürdigt.²¹ Ein früher Abriß über die mittelalterliche westfälische Malerei, – 1843 von Carl Becker (1794-1859) im Kunstblatt veröffentlicht –, erwähnt ihn als Besitzer von

¹⁹ Siehe Passavant, Johann David, Einige Nachrichten über die niederdeutsche Malerschule in Westfalen, in: Kunst-Blatt 14, 1833, Teil 1, Nr. 12 v. 9. Feb., S. 48, Teil 2, Nr. 13 v. 12. Feb., S. 51f.; erneut in: J. D. P., Kunstreise durch England und Belgien nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1833, S. 399f.

²⁰ Aus Krügers Personalakte zit. nach W. K. Schmidt, S. 64.

²¹ Siehe Freiligrath, Ferdinand, u. Levin Schücking, Das malerische und romantische Westphalen, Barmen u. Leipzig o. J. (1841), S. 30 u. 173.

Überresten des Liesborner Hochaltars.²² 1847 widmet Ernst Förster (1800-1885) der Krügerschen Gemäldesammlung einen Aufsatz im Kunstblatt, der in der Art eines Kurzinventars nahezu ihren gesamten uns bekannten altwestfälischen Bestand aufführt.²³ Einige dieser altwestfälischen Bilder finden wir in Wilhelm Lübkes (1826-1893) Handbuch über das westfälische Mittelalter von 1853 kunstgeschichtlich eingeordnet.²⁴

Seit 1848 besaß die Sammlung Krüger „als einzige westfälische Privatsammlung“ ihrer Zeit einen gedruckten Katalog.²⁵ „Zum Gebrauch bei deren Besichtigung“ bestimmt, verzeichnet er in drei Abteilungen 85 Gemälde.²⁶ Seinen „Informationswert für den Besucher“ bezweifelt Wieland König jedoch, weil „man zu den einzelnen Tafeln außer der Bezeichnung, den Material-, Maß- und Herkunftsangaben keine weiteren Informationen“ fin-

²² Becker, C(arl), Zur Geschichte der älteren Malerschulen in Westphalen und am Niederrhein, Teil 1, in: Kunstblatt 24, Nr. 89 v. 7. Nov. 1843, S. 360. Identifizierung des Autors bei: (Fischer, Bernhard) Morgenblatt für gebildete Stände/gebildete Leser 1807-1865. Nach dem Redaktionsexemplar im Cotta-Archiv (Stiftung >Stuttgarter Zeitung<). Register der Honorarempfänger/Autoren und Kollationsprotokolle, im Auftrag des Deutschen Literaturarchivs bearb. v. B. F., München 2000, S. 187. Biographischer Abriß zu Carl Becker bei: Kesting, Anna-Maria, unter Mitarbeit v. Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz u. Horst Pohl, Die Mitglieder des Verwaltungsausschusses und des Verwaltungsrates, in: Deneke, Bernward, u. Rainer Kahsnitz (Hg.), Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852-1977. Beiträge zu seiner Geschichte, im Auftrag des Museums hrsg. v. B. D. u. R. K., München u. Berlin 1978, S. 1039.

²³ Siehe Förster, Ernst (= ef.), Die Gemäldesammlung des Herrn Geh. Oberregierungs-rats Krüger, in: Kunstblatt 28, Nr. 6 v. 4. Feb. 1847, S. 21ff. Vgl. Krüger, Enno, Frühe Sammlungen 'altdeutscher' Tafelmalerei und kunstgeschichtliche Forschung in der Interaktion, in: Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und romantische Bewegung um 1800, hrsg. v. Antje Middeldorf Kosegarten (zugleich Akten des Kolloquiums „Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen“ am Kunstgeschichtlichen Seminar u. der Kunstsammlung der Univ. Göttingen v. 11. bis 13. Nov. 1994), Göttingen 1997, bes. S. 331-335.

²⁴ Siehe Lübke, Wilhelm, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen, Leipzig 1853, S. 346ff. u. 352.

²⁵ Siehe R. Fritz 1979, S. 13.

²⁶ Kat. Minden 1848: Verzeichnis der Gemäldesammlung des Geheimen Regierungsrates Krüger zu Minden. Zum Gebrauch bei deren Besichtigung, Minden 1848, zit. nach R. Fritz 1951, S. 87. – „Da seine Kenntnis für die Erforschung der westfälischen Malerei von großer Wichtigkeit ist [...]“, hat R. Fritz 1951 (Zitat auf S. 87) ihn nach dem Ex. der National Gallery in London bis auf das Vorwort vollständig, mit Kommentar u. Anhang versehen abgedruckt. Das Vorwort liegt mir als Kopie aus dem Londoner Ex. vor, die ich der Freundlichkeit von Frau Deborah Trentham, The National Gallery/Libraries and Archive Department verdanke. Unter dem Titel: „Urtheile verschiedener Schriftsteller über nachstehende ad I. verzeichnete Gemälde“ sind Ausführungen der zeitgenössischen Kunstliteratur über Gemälde der Slg. Krüger auszugsweise zit. (Kat. Minden 1848, S. 1-10).

det.²⁷ Daraus folgert der Autor einleuchtend, daß „dieses Verzeichnis nicht als Anleitung für den Besucher, sondern als Inventarisierung vorhandener Bestände gedruckt worden“ sei.²⁸

Verkauf von Bildern nach England

Wenige Jahre nach dem Druck seines Sammlungskataloges trennte sich Krüger von dem größten Teil seiner Gemälde. 1843 scheiterten Verhandlungen mit der Berliner Gemäldegalerie.²⁹ Ein Jahrzehnt später wandte sich der Sammler nach London und bot der National Gallery seine Tafelbilder zum Kauf an, wobei er von vorneherein einige Bilder ausnahm.³⁰ Die National Gallery sandte Ende 1853/Anfang 1854 William Dyce (1806-1864) nach Minden, damit er den Krügerschen Gemäldebestand begutachte. Man brauchte in London nicht lange, um sich für den Ankauf von Bildern aus der Sammlung Krüger zu entscheiden. Allerdings war die National Gallery nicht bereit, die vom Sammler geforderten 3500 Pfund Sterling zu bezahlen. Wahrscheinlich lag ihr nicht daran, das Gemäldekonvolut als Ganzes zu erwerben. Darauf läßt ihr weiteres Vorgehen schließen. Die National Gallery übernahm zwar die angebotenen Bilder im April 1854 für 2800 Pfund Sterling.³¹

²⁷ König, Wieland, Studien zum Meister von Liesborn unter besonderer Berücksichtigung der Entstehungsgeschichte des Liesborner Hochaltars und der Sammlung Krüger, zugleich Diss. phil. Univ. Münster (Westfalen) 1973 (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Kreises Beckum, Bd. 6, hrsg. v. Verein für die Geschichte des Kreises Beckum e. V.), Beckum 1974, S. 57.

²⁸ W. König 1974, S. 57f.

²⁹ Laut Becker, C(arl), Nachträge zu Lübke´s mittelalterlicher Kunst in Westfalen, in: Deutsches Kunstblatt 6, 1855, S. 141.

³⁰ Zu diesem Vorgang siehe: Levey, Michael, Appendix II: The Krüger Collection, in: Kat. National Gallery London: The German School (National Gallery Catalogues), Textbd., bearb. v. M. L., 112ff.

³¹ Eine Übersetzung von Krügers Brief an die National Gallery in London v. 19. Jan. 1854 (Minden) mit seiner ursprünglichen Forderung ist abgedruckt bei: Fritz, Rolf, Der Katalog der Gemäldesammlung Krüger zu Minden, in: Westfalen 29, 1951, S. 94; der tat-

Allerdings wurden von den 64 nach London verbrachten Gemälden nur siebzehn im Oktober 1854 am Ort ausgestellt und zehn weitere der Dubliner Nationalgalerie als Leihgabe überlassen. Die restlichen 37 wurden am 14. Februar 1857 bei Christie´s versteigert (zusammen mit zwei Bildern aus einem anderen Zusammenhang).³² Damit konnte ein Erlös von 390 Pfund Sterling und 8 Schilling erzielt werden.³³ Die damals versteigerten Bilder sind heute – soweit ihr Verbleib bekannt ist – über öffentliche und private Sammlungen des In- und Auslandes verstreut.³⁴

Die Abwanderung dieses Sammlungsbestandes ins Ausland wurde von Zeitgenossen in Deutschland durchaus registriert und bedauert.³⁵ Erfreulicherweise veräußerte Krüger seinen altdeutschen Gemäldebestand nicht vollständig nach England. Eine Reihe von Tafelbildern – darunter zwei Fragmente vom Liesborner Hochaltar – hatte er zuvor an den oben erwähnten Schwiegersohn von Frankenberg-Proschnitz abgetreten, der sie um 1880 mit seiner eigenen Sammlung an den Westfälischen Kunstverein teils verschenkte, teils verkaufte.³⁶

sächlich erzielte Kaufpreis soll nach Fritz auf diesem Brief v. einem leitenden Angestellten hs. vermerkt worden sein.

³² Siehe Verst.-kat. London (Christie´s) v. 14. Feb. 1857: Catalogue of pictures not required for the National Gallery consisting chiefly of a portion oft [sic] the Krüger Collection of early german pictures formerly at Minden which, in pursuance of the recommendation of the Trustees and Director, and by order of the treasury will be sold by auction by Messrs. Christie and Manson at their great room 8 King Street, St. James´s Square on Saturday, February 14, 1857 at one o´clock precisely, zit. nach R. Fritz 1951, S. 94.

³³ Nach R. Fritz 1951, S. 97.

³⁴ Siehe Auflistung der nach England verkauften Bilder u. der bei der Versteigerung v. 1857 im einzelnen erzielten Erlöse bei: Kat. London 1959, Textbd. S. 95ff.; Levey korrigiert damit in einigen Angaben eine entsprechende Zusammenstellung bei: R. Fritz 1951, S. 95ff. (zusätzlich mit Hinweisen zum Verbleib der Bilder).

³⁵ N. N., Minden [unter der Rubrik „Vermischtes“], in: Organ für christliche Kunst 4, 1954, S. 102f.; mit der unzutreffenden Angabe eines Erlöses von 3000 Pfund Sterling.

³⁶ Siehe R. Fritz 1951, S. 94; vgl. Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst u. Kulturgeschichte Münster/Landschaftsverband Westfalen Lippe: Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, bearb. v. Paul Pieper, 2., verb. Aufl., Münster 1990, Kat.-nr. 79, 84, 90, 116f., 194, 227f., 232.

Die Bilder

Die 52 altwestfälischen Tafelbilder der ersten Abteilung des Kataloges bildeten quantitativ und qualitativ das Fundament dieser Sammlung.³⁷ Die zweite Abteilung enthält zwanzig „Gemälde altdeutscher u. altniederländischer Meister“, die verschiedenen außerwestfälischen Schulen zugeschrieben werden.³⁸ Die restlichen dreizehn „Gemälde neuerer Meister“, darunter Werke von deutschen Malern des 19. Jahrhunderts, können – nach den Zuschreibungen im Katalog zu urteilen – wohl nur als schwacher Anhang eingeschätzt werden. Es leuchtet unmittelbar ein, daß Krüger diesen Rest von dem Verkauf seiner Sammlung nach England ausnahm.³⁹

Wenden wir uns nun wieder dem altdeutschen Gemäldebestand der Sammlung zu. Jan Baegert (Sohn des Derick Baegert), früher Meister von Cappenberg genannt, ist mit sieben Darstellungen einer Passionsfolge vertreten. Das zugehörige Pfingstbild soll sich heute in Herdringen befinden. Diese acht Bilder verteilten sich auf zwei Flügel eines nicht mehr mit Sicherheit zu rekonstruierenden Altarzusammenhanges. Der Zyklus setzt in diesem Gemäldebestand mit seiner etwas derben realistischen Malweise niederrheinisch-westfälischer Prägung einen eigenen Akzent. Die abgespaltenen Rückseiten sind verschollen.⁴⁰

Zwei weitere, nicht vor 1480 entstandene Altarflügel werden heute dem Meister des Marienlebens und seiner Werkstatt zugeschrieben. Ihre Innen-

³⁷ Siehe Kat. Minden 1848, Nr. I/1-52, abgedruckt bei R. Fritz 1951, S. 87-91.

³⁸ Siehe Kat. Minden 1848, Nr. II/1-20, abgedruckt bei R. Fritz 1951, S. 91f. mit Zitat auf S. 91.

³⁹ Siehe Kat. Minden 1848, Nr. III/1-13, abgedruckt bei R. Fritz 1951, S. 93f.

⁴⁰ Siehe Kat. Minden 1848, Nr. I/39-46, abgedruckt bei R. Fritz 1951, S. 90; siehe zum Zyklus: Kat. Münster 1990, S. 369-380, Nr. 174-178 mit Abb., u. Kat. London 1959, Textbd. S. 65-70, Nr. 263 u. 2154, Bildbd. 1960, Tf. 30f.

seiten, welche die 'Bekehrung des hl. Hubertus' und die 'Messe des hl. Hubertus' darstellen, werden in der Fachliteratur als „hervorragende Hauptwerke“ vom Meister des Bonner Diptychons bezeichnet.⁴¹

Aus der zweiten Abteilung des Sammlungskataloges ragt ein kleinformatiges Bild des Kölner Meisters von St. Laurenz heraus. Es handelt sich um eine Darstellung der 'Not Gottes' und einem Vera Icon auf der Rückseite. Krüger selbst hielt den legendären Meister Wilhelm von Köln für den Schöpfer dieser ästhetisch und kunstgeschichtlich bemerkenswerten Arbeit.⁴²

Mit einem Zyklus von heute sechzehn Tafelbildern ist die westfälische Malerei um 1400 in diesem Gemäldebestand hervorragend vertreten.⁴³ Die Gemälde gelten heute als Werke vom Meister des Berswordt-Altars. Sie schmückten bis 1840 die Innenseiten der beiden Flügel des Hochaltars der Neustädter Marienkirche in Bielefeld (und nicht der Stiftskirche zu Schildesche bei Bielefeld, wie Krügers Sammlungskatalog angibt).⁴⁴

Die bedeutendsten Objekte der Sammlung mögen die Teile und Fragmente vom Hochaltar der ehemaligen (1803 aufgehobenen) Benediktiner-

⁴¹ Siehe Kat. Minden 1848, Nr. I/26-29, abgedruckt bei R. Fritz 1951, S. 89; Schmidt, Hans Martin, *Der Meister des Marienlebens und sein Kreis. Studien zur spätgotischen Malerei in Köln*, zugleich Diss. phil. Bonn 1969 (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, Bd. 22), Düsseldorf 1978, S. 103f. (mit Zitat auf S. 103), S. 246ff., Nr. 46 mit Abb. 136-139.

⁴² Siehe Kat. Minden 1848, Nr. II/17, abgedruckt bei R. Fritz 1951, S. 92. Diese Tafel befindet sich als Leihgabe des Westfälischen Landesmuseums im Wallraf-Richartz-Museum. Siehe zum Forschungsstand: Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln: *Altkölner Malerei*, bearb. v. Frank Günter Zehnder, Anhang: *Pigmentanalysen v. Hermann Kühn, Dendrochronologische Untersuchungen v. Josef Bauch, Dieter Eckstein, Peter Klein* (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, Bd. XI), Köln 1990, S. 491-494 u. Abb. 210f.; vgl. Kat. Münster 1990, S. 401-405, Nr. 194 mit Abb., dort Zuschreibung an den Meister der Hl. Veronika.

⁴³ Siehe Kat. Minden 1848, Nr. I/2-7, abgedruckt bei R. Fritz 1951, S. 87f.

⁴⁴ Zum Retabel siehe: Pfeiffer, Götz J., *Das Marienretabel aus der Bielefelder Kirche St. Marien. Ein Hauptwerk des Berswordt-Meisters*, in: Alfred Menzel (Hg.), *Der Bielefelder Marienaltar. Das Retabel in der Neustädter Marienkirche, im Auftrag des Presbyteriums der ev.-luth. Neustädter Marien-Kirchengemeinde* hrsg. v. A. M. (Religion in der Geschichte. Kirche, Kultur und Gesellschaft, Bd. 8), Bielefeld 2001, S. 33-108, zur Slg. bes. S.35.

klosterkirche Liesborn sein.⁴⁵ „Seit den Tagen der Romantik gilt der Meister von Liesborn als Inbegriff westfälischer Gotik.“⁴⁶ Passavant brachte bereits das für den Liesborner Hochaltar in einer Klosterchronik überlieferte Weihedatum 1465 in die Diskussion.⁴⁷ Nach neueren Forschungsmeinungen ist die Entstehung der Altarmalerei um 1475 anzusetzen.⁴⁸

Auf dem Liesborner Hochaltar war im Zentrum Christus am Kreuz dargestellt; der Corpus umgeben von fliegenden, im Maßstab verkleinerten Engeln, und darunter zu beiden Seiten des Kreuzesstammes Maria und Johannes mit Heiligen stehend. Dieser gemalte Mittelteil ist – aus letztlich noch ungeklärten Gründen – nur noch stark geschmälert auf uns gekommen. Erhalten sind größere und kleinere Kompartimente. Krüger besaß von den Gruppen neben dem Kreuz die abgesägten oberen Partien (50 mal 70 bzw. 72 Zentimeter) und den aus der Tafel herausgeschnitten Christuskopf (32 mal 29 Zentimeter).

Aus der gleichen Werkstatt stammen auch mittelgroße Szenen aus dem Leben Christi, die Krüger zum größten Teil erwerben konnte. Die ‘Verkündigung an Maria’ und die ‘Darbringung Christi im Tempel’ sind vollständig, dagegen die ‘Anbetung des Kindes’ und die ‘Anbetung der Könige’ wiederum nur stark fragmentiert erhalten. Wenn diese Teile ebenfalls zum Liesborner Hochaltar gehörten, wie Krüger behauptete, gibt es grundsätzlich zwei Möglichkeiten der Rekonstruktion: Flügelaltar oder eine einzige feststehende Tafel, deren Gesamtbreite (mit den verlorenen Teilen) etwa 460 Zentimeter betragen haben dürfte.⁴⁹ Von den erhaltenen Überresten dieser Gruppe besaß Krüger den weitaus größten Anteil. Sechs dazugehörige

⁴⁵ Siehe Kat. Minden 1848, Nr. I/8-17, abgedruckt bei R. Fritz 1951, S. 88. Zur Rekonstruktion des gesamten Altarzusammenhanges siehe: Kat. The National Gallery London: The German School, bearb. v. Michael Levey (National Gallery Catalogues), London 1959, Textbd. S. 70-76, Bildbd. Tf. 32-37.

⁴⁶ Kat. Münster 1990, S. 212.

⁴⁷ Siehe Passavant, Johann David, Einige Nachrichten über die niederdeutsche Malerschule in Westschule, Teil 2, in: Kunstblatt 14, Nr. 13 v. 12. Febr. 1833, S. 52.

⁴⁸ Zur Datierung siehe: Kat. Münster 1990, S. 228.

⁴⁹ Zur Rekonstruktion des Liesborner Hochaltars siehe: Brandl, Rainer, The Liesborn altar-piece. A new reconstruction, in: The Burlington Magazine 135, 1993, S. 180-189.

Fragmente gelangten in den Besitz des westfälischen Sammlers Alexander Haindorf (1782-1862): drei aus der Mitteltafel ausgeschnittene Engel und insgesamt drei Kopffragmente des hl. Josef und eines Königs.⁵⁰

Krüger als Sammler

Die Bedeutung des Regierungsbeamten Krüger als Sammler besteht vor allem darin, daß er – als protestantischer Preuße – die altwestfälische Tafelmalerei ‘entdeckt’ und nicht nur in Deutschland, sondern auch in England bekannt gemacht hat. Die prominente Hängung seiner wichtigsten altwestfälischen Bilder in der National Gallery verschaffte ihm auch jenseits des Ärmelkanals einen Ruf als Mittelaltersammler. Neben ästhetischen spielten offenbar bibliophile Vorlieben (Drucke, Handschriften, Miniaturen) eine wesentliche Rolle.

Die Zusammensetzung seines Gemäldebestandes fordert den Vergleich mit der Sammlung seines Kollegen → Carl Wilhelm Bartel heraus, der seine Kollektion zur gleichen Zeit und unter sehr ähnlichen Bedingungen angelegt hat. Bartels fehlten Spitzenwerke wie die Überreste des ehemaligen Liesborner Hochalters, die sich Krüger wiederum mit dem Münsteraner Arzt Alexander Haindorf teilen mußte. Solche kapitalen Stücke können allerdings nicht über qualitative Einbrüche in Krügers Gemäldezeilen täuschen, die seiner Kennerschaft kein gutes Zeugnis ausstellen. Dabei ist es schwierig zu beurteilen, ob denn der Schwerpunkt auf das spätgotische Westfalen, der ja seine Sammlung in der frühen kunstgeschichtlichen Literatur bekannt gemacht hat, ein von vorne herein angestrebtes Sammlerziel oder seine Reaktion auf das seinen Bildern entgegengebrachte Interesse der Kunsthistori-

50

ker war, die sich eine ihnen unbekannte Kunstlandschaft zu erschließen suchten.

V. 12.

Carl Wilhelm Heinrich Bartels

(27. März 1794 – Berlin – 5. Dez. 1868)

Von Westfalen nach Berlin

Neben der Sammlung → Krüger geht Johann David Passavant (1787-1861) in seinem Aufsatz im Kunst-Blatt von 1833 noch auf einen zweiten Sammler in Westfalen ein: „Eine weit reichere Sammlung von Gemälden der alt-westphälischen Schule besitzt, wie ich gehört, Herr Regierungsrath Barthels [sic] in Preußisch Minden.“¹ Gemeint ist Krügers Kollege Carl Wilhelm Bartels. Die Lebenswege der beiden Norddeutschen kreuzten sich, als ein preußischer Kabinettsorder vom 26. Dezember 1834 Krüger von Aachen nach Minden und im Gegenzug Bartels von Minden nach Aachen versetzte.² Diesen Austausch nahm das Staatsministerium vor, weil eine Erhöhung der Planstellen in Aachen grundsätzlich nicht in Frage kam.³

Autobiographische Zeugnisse im engeren Sinn liegen zu Bartels nicht vor. Eine Personalakte scheint nicht mehr zu existieren.⁴ So mußte Dieter Poestges die Beamtenlaufbahn des Sammlers aus verschiedenen amtlichen Quellen rekonstruieren. Poestges kam damit ins Jahr 1848. Ergänzend kann

¹ Passavant, Johann David, Einige Nachrichten über die niederdeutsche Malerschule in Westfalen, Teil 2, in: Kunst-Blatt 14, Nr. 13 v. 12. Feb. 1833, S. 52; erneut in: J. D. P., Kunstreise durch England und Belgien nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main 1833, S. 402.

² Dazu ausführlicher: Poestges, Dieter, Die preußische Personalpolitik im Regierungsbezirk Aachen von 1815 bis zum Ende des Kulturkampfes, Diss. Technische Univ. Aachen 1975, S. 100.

³ Zu diesem Vorgang siehe ausführlicher: D. Poestges 1975, S. 97-100.

⁴ Freundliche Auskünfte v. Herrn Schraven, Nordrhein-Westfälisches Staatsarchiv Münster, mit Schreiben v. 23. Mai 1995, u. Herrn Klauß, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin, mit Schreiben v. 11. Feb. 1997.

eine von ihm nicht berücksichtigte Quelle herangezogen werden. Sie überliefert Bartels bis dahin nicht recherchierten Geburtsort: Der Beamte evangelischer Konfession wurde am 27. März 1794 in Berlin geboren.⁵ Diese Akte nennt sein (letztes?) Jahresgehalt von 2200 Talern (ein Landrat bekam 1000) und vermerkt, Bartels habe „(e)iniges Vermögen“.⁶

Die Stationen seiner Laufbahn sind auch sammlungsgeschichtlich von Belang: Aufgrund seiner freiwilligen Teilnahme am Feldzug gegen Napoleon von 1813 bis 1815, zuletzt im Rang eines Premier-Lieutenants, erhielt Bartels die Möglichkeit, sich ohne Studium für den höheren Staatsdienst zu qualifizieren. Sein Regierungsreferendariat begann er 1816 in Koblenz, von dort ging er 1820 als Assessor nach Magdeburg.⁷

1821 kam Bartels zur Regierungsbehörde in Minden, wo er vier Jahre später zum Regierungsrat befördert wurde. Der Mindener Zeit, in der er sich beruflich etablieren konnte, folgte 1834 eine vierzehnjährige Dienstzeit am Rhein. Seine Ernennung zum Oberregierungsrat und Leiter der Ersten (Inneren) Abteilung an der Regierung Aachen in diesem Jahr mußte ihn um so mehr auszeichnen, als keiner der dort tätigen Kollegen den Vorgesetzten in Berlin für diesen Posten geeignet schien. Im selben Jahr bescheinigte ihm der preußische Finanzminister eine „sehr gute Naturgabe, eine umfassende allgemeine und Geschäftsbildung, Charakter und Tatkraft.“⁸ Bei seinen Kollegen soll Bartels unbeliebt gewesen sein. Als 1839 erwogen wurde, Bartels zusätzlich mit der Leitung der Finanzabteilung zu betrauen, riet der Oberpräsident der Rheinprovinz, Ernst von Bodelschwingh (1794-1854), davon unter anderem mit dem Argument ab, daß einige Mitglieder der Fi-

⁵Siehe Münster, Nordrheinwestfälisches Staatsarchiv: Jahres-Nachweisung der persönlichen und dienstlichen Verhältnisse der Mitglieder der Kgl. Regierung zu Arnsberg für das Jahr 1850 (fortgeschrieben bis 1853), in: Regierung Arnsberg Nr. 457, fol. 6v u. 7r; vgl. dazu D. Poestges 1975, S. 100, Anm. 3.

⁶Ebd.

⁷D. Poestges 1975, S. 100, gibt als Jahr der Versetzung 1819 an.

⁸Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (früher im Deutschen Zentralarchiv Merseburg), Historische Abteilung II: 2. 2. 1. Nr. 13617, zit. nach D. Poestges 1975, S. 100 (von dort Archivsignatur übernommen).

nanzabteilung kaum bereit seien, sich Bartels „bei dessen nicht eben zuvorkommendem und vertrauenerweckendem Wesen“ unterzuordnen.⁹

Unter diesen Umständen mag ihm seine Versetzung als Oberregierungsrat nach Arnberg im Jahre 1848 willkommen gewesen sein. In dieser Position wird er in den preußischen Staatskalendern geführt, bis er in der Ausgabe für das Jahr 1853 zum letzten Mal überhaupt erscheint.¹⁰ Das von ihm in Arnberg bewohnte Haus war zum 1. Oktober 1853 wieder zu mieten.¹¹ Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Bartels in Berlin.¹² Dort ist er am 5. Dezember 1868 gestorben.¹³

Der Sammler verkehrte in den Kreisen der Kunst- und Altertumsfreunden. 1830 wurde er in Minden als Mitglied in die Westphälische Gesellschaft aufgenommen.¹⁴ Der Westfälische Kunstverein in Münster verlieh ihm die Ehrenmitgliedschaft.¹⁵

Es läßt aufhorchen, daß Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), – als Berliner Galeriedirektor wohl ein unabhängiger Beobachter der westfälischen ‘Kulturszene’ –, nach einer Dienstreise durch diese Region im Jahr 1834 Bartels dem preußischen Minister für die geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten Carl Freiherr vom Stein zum Altenstein (1770-1840) für das einzurichtende Amt eines Konservators für die Provinz West-

⁹ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (früher im Deutschen Zentralarchiv Merseburg): Historische Abteilung II, 2. 2. 1 Nr. 13617, Bl. 82, zit. nach D. Poestges 1975, S. 125 (von dort Archivsignatur übernommen).

¹⁰ Königlich Preussischer Staats-Kalender für das Jahr 1853, Berlin o. J. (1853), S. 471.

¹¹ Laut Anzeige des Vermieters im Arnberger Kreisblatt v. 13. Juli 1853 (freundlicher Hinweis v. Herrn Michael Gosmann, Stadt- u. Landständearchiv Arnberg, mit Schreiben v. 6. Juni 1995).

¹² Bartels erscheint in den Berliner Adreßbüchern erstmalig 1855 (Friedrichstraße 221). Von 1861 bis 1867 wohnte er in der Hirschelstraße 24 (heute Ebertstraße) u. 1868 in der Dessauer Straße 1 (freundliche Auskunft v. Herrn Manfred Funke, Landesarchiv Berlin/Außenstelle Breite Straße, mit Schreiben v. 19. Februar 1997).

¹³ Freundliche Auskunft v. Frau Wiridijaja, Evangelisches Zentralarchiv Berlin/Kirchenbuchstelle, mit freundlichem Schreiben v. 6. Aug. 1997.

¹⁴ Laut Westphälisches Provinzial-Blatt 2, 1830, S. 125; zur Gesellschaft siehe das Kap. über Carl Wilhelm Krüger (V.11.).

¹⁵ Nach Matsche-von Wicht, Betka, Der Westfälische Kunstverein in Münster, in: Sonderbd. zum 150jährigen Bestehen des Westfälischen Kunstvereins = Westfalen 59, 1981, S. 9

falen vorschlug. Zur Begründung führt Waagen über ihn und zwei andere Kandidaten an: „Alle drei haben sich um die Erhaltung und Wiederherstellung von Kunstdenkmalen in den drei Provinzen bereits große Verdienste erworben und sind durch ihren Eifer für diesen Gegenstand rühmlichst bekannt.“¹⁶ Zudem sei zu erwarten, daß Bartels auf eine „Renumeration“ verzichten werde.¹⁷ Leider geht Waagen in diesem Text nicht weiter auf Bartels Engagement ein. Der erste Provinzialkonservator für Westfalen, Albert Ludorff (1848-1915), sollte übrigens erst 1892 dieses Amt antreten.¹⁸

Geschichte der Sammlung

Über die Sammlung Bartels ist in der Fachliteratur kaum etwas geschrieben worden.¹⁹ Unter den Zeitgenossen war die Sammlung weitaus bekannter. Passavant wurde auf sie aufmerksam, als Bartels noch in Minden lebte. Ein Aachener Stadtführer von 1836 zählt sie gleich nach derjenigen der Familie Bettendorf zu den drei „bedeutendsten“ Sammlungen der Stadt.²⁰ In der ersten Gesamtdarstellung der mittelalterlichen Kunst in Westfalen bespricht

¹⁶ Waagen, Gustav Friedrich, Gutachten an Minister Carl von Altenstein v. 8. Feb. 1834: Über den Zustand von Denkmalen alter Kunst in den Rheinprovinzen, Westphalen und einigen Städten der Provinz Sachsen und Brandenburg, zit. nach Paul Ortwin Rave, Gustav Friedrich Waagens Reise und seine Vorschläge für die Denkmalpflege aus dem Jahr 1834, in: Westfalen 19, 1934, S. 378.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Nach Busen, Hermann, 75 Jahre Denkmalpflege in Westfalen, in: Westfalen 46, 1968, S. 3.

¹⁹ Siehe einführend: Fritz, Rolf, Zur Geschichte der privaten Kunstsammlungen in Westfalen, in: Hans Rudi Vitt (Hg.), Bewahrer – Entdecker – Vermittler. Dr. Rolf Fritz zum 75. Geburtstag (Stadt- u. Landesbibliothek Dortmund, Mitteilungen N. F. 12, hrsg. v. Alois Klotzbücher), Dortmund 1979, S. 14f.; Calov, Gudrun, Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, zugleich Diss. Köln 1968, Sonderbd. Museumskunde N. F. 10 = 38, 1969, Heft 1-3, S. 103, Anm. 299.

²⁰ Zitterland, Aachen's heisse Quellen. Ein Handbuch für Aerzte, so wie [sic] ein unentbehrlicher Rathgeber für Brunnengäste, Aachen 1836, S. 339.

Wilhelm Lübke (1826-1893), der die Sammlung im Sommer 1851 in Arnsberg besuchte, mehrere ihrer wichtigsten altwestfälischen Tafelgemälde.²¹

Max Schasler (1819-1903), der die Sammlung in Berlin in der Friedrichstraße 221 sah, gibt uns in seinem Führer durch die öffentlichen und privaten Sammlungen der Hauptstadt einen Überblick über ihren Gemäldebestand, indem er eine größere Anzahl von Bildern auflistet.²² Die Gesamtzahl der vorhandenen Gemälde gibt Schasler mit über zweihundert an. Es handelt sich hauptsächlich um altniederländische und altdeutsche, darunter etwa vierzig altwestfälische Tafelbilder. Unter den Berliner Sammlungen der Jahrhundertmitte, die Schasler vorstellt, weist keine andere eine so große Anzahl spätgotischer Tafelbilder wie diese auf. Ein zweiter Schwerpunkt ruht auf der holländischen und flämischen Barockmalerei, außerdem werden einzelne Bilder aus Frankreich, Spanien und Italien genannt.

Die meisten Gemälde der Sammlung Bartels sind heute verschollen. Glücklicherweise konnte der 1831 gegründete Westfälische Kunstverein im Jahre 1868 gemeinsam mit der Stadt Münster 37 altwestfälische Gemälde aus dem Nachlaß für den Preis von insgesamt 2500 Talern erstehen.²³ Wesentlich höher wird die Zahl der altwestfälischen Bilder in Bartels Besitz nicht gewesen sein, denn Schasler erwähnt „etwa 40 größere und kleinere Tafeln dieser Schule“.²⁴

Ein Konvolut von Unterlagen, die den Ankauf dokumentieren, bewahrt das Westfälische Archivamt auf. Darin findet sich ein Schreiben des dama-

²¹ Siehe Lübke, Wilhelm, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Nach den vorhandenen Denkmälern dargestellt, Leipzig 1853, S. V, VI, 344, 350-354 u. 366.

²² Siehe Schasler, Max, Die öffentlichen und Privat-Kunstsammlungen, Kunstinstitute und Ateliers der Künstler und Kunstindustriellen von Berlin. Ein praktisches Handbuch, Abt. 2, Berlin 1856, S. 325-331, § 252ff., mit Hinweis auf Bartels Gemmensammlung.

²³ Mit G. Calov 1969, S. 103, Anm. 299, an der Identität der westfälischen mit der Berliner Slg. Bartels zu zweifeln, ist wegen der Archivalien in Münster nicht länger nötig. Siehe Münster, Westfälisches Archivamt/Depositum, Akte WKV Nr. 94: Kaufvertrag zwischen dem Westfälischen Kunstverein u. den Erben der Slg. Bartels v. 20. Okt. 1869, in: Acta betr[effend] den Ankauf der Bartelschen Gemäldesammlung; zu diesem Vorgang ausführlicher: B. Matsche-von Wicht 1981, S. 17f.

²⁴ M. Schasler 1856, S. 326.

ligen Präsidenten des Westfälischen Kunstvereins, Clemens Freiherr Heeremann von Zuydtwyck (1832-1903), in dem sich ein Nebensatz von zentraler Bedeutung für die Entstehung der Sammlung geradezu versteckt. Der Präsident spricht nämlich von den erworbenen Bildern, „[...] welche der verst. Ober-Reg-Rath Bartels zur Zeit seines früheren Aufenthalts in hiesiger Provinz während einer Reise vor Jahren gesammelt hatte.“²⁵ Route und Zeitpunkt dieser Reise zu kennen, wäre nun sehr aufschlußreich, aber es bleibt bei diesem Satz. Diese Reise müßte Bartels in seiner ersten westfälischen Dienstzeit von 1821 bis 1834 unternommen haben. Passavants Erwähnung des Sammlers in einem Artikel aus dem Jahr 1833 belegt zumindest, daß der Beginn des Sammelns tatsächlich in diese Periode fiel.

Bartels besaß Bilder zumindest aus den westfälischen Klöstern Marienfeld bei Bielefeld, Willebadessen, Herzebrock und Clarholz. Diese Provenienzen werden in der Teilabschrift eines Gemäldeinventars der Sammlung Bartels genannt, das in seiner ersten Abteilung unter dem Titel „Altertümliche Schulen“ 64 spätgotische Tafelgemälde enthält.²⁶ Zu ergänzen ist noch das 1810 aufgehobene Zisterzienserinnenkloster Wormeln bei Warburg als überlieferter Herkunftsort einer Tafel in der Berliner Gemäldegalerie, auf die wir zurückkommen. Dabei müssen die betreffenden Gemälde nicht unmittelbar aus den genannten Klöstern erworben worden sein. Das erhellt sich aus Bemerkungen des Inventars wie dieser: „Gefunden wurden die Bilder im Münsterlande bei Warendorf, sind aber ursprünglich in einer zahlreichen Folge im Kloster Marienfeld, zwei Meilen von Bielefeld gewesen.“²⁷

²⁵ Münster, Westfälisches Archivamt/Depositum: Akte WKV Nr. 94: Freiherr Heeremann von Zuydtwyck, Clemens, Schreiben v. 20. Feb. 1870, in: Acta betr[effend] den Ankauf der Bartelschen Gemäldesammlung.

²⁶ Siehe Westfälisches Archivamt Münster/Depositum, Akte WKV Nr. 94: Verzeichnis der Bartels'schen Gemälde-Sammlung, Abt. I, in: Acta betr[effend] den Ankauf der Bartels'schen Gemälde-Sammlung (im folgenden zit. als Verz. Bartels 1869). Davon wurden Nr. 4-38 u. Nr. 53 u. 58 nach Münster verkauft. Die beiden letzten Nrn. waren im oben erwähnten Kaufvertrag v. 20. Okt. 1869 noch nicht vorgesehen, waren aber nach dem Schreiben v. Bartels Sohn an den Geheimen Regierungsrat Engelhard v. 13. Nov. 1869 (unter derselben Archivsignatur) in dieses Geschäft mit eingeschlossen.

²⁷ Siehe Verz. Bartels 1869, Nr. 29.

Die Bilder

Das genannte Gemäldeinventar belegt die Angabe in den zitierten Handbüchern, daß sich Bartels nicht auf die altwestfälische Tafelmalerei beschränkte, für die seine Sammlung schon unter den Zeitgenossen bekannt war. Vielmehr hatte der Bestand einen starken niederrheinisch-kölnischen Einschlag. Außerdem galten zwölf Bilder, über die wir nichts mehr sagen können, als altniederländisch.

Das älteste (noch nachweisbare) Bild in Bartels Besitz ist die bald nach 1360 entstandene 'Maria als Thron Salomonis' eines westfälischen Malers. Bartels hielt es für würdig, seine Sammlung in der Berliner Gemäldedalerie zu repräsentieren, der er es 1842 schenkte (vielleicht in der Absicht, den Ankauf seiner ganzen Sammlung anzuregen).²⁸ Auf die frühe Kunstgeschichte, die sich mit diesem Gemälde wiederholt befaßte, übte es allerdings eine zwiespältige Wirkung aus. Für Franz Kugler (1808-1858) verdient das Tafelbild – „wahrscheinlich vom Anfang des XIV. Jahrhunderts“ – nur „um ihres reichen symbolischen Inhaltes willen Erwähnung“.²⁹ Dem entspricht Heinrich Gustav Hothos (1802-1873) Votum, daß dieses Bild ein „für die Kunstgeschichte geringes, für Symbolik höheres Interesse“ habe.³⁰ Für eine kennerschaftlich ausgerichtete Forschergeneration bedeutet dies eine sehr bedingte Anerkennung. Zwischen den Zeilen klingt eine gewisse Hilflosigkeit gegenüber der Ästhetik eines solchen Objekts an: Der Autor findet „das Ganze nur flüchtig ausgeführt, die weiblichen Köpfe oval durch hohe Stirn

²⁸ Siehe Kat. Gemäldegalerie/Staatliche Museen zu Berlin: Deutsche Gemälde 14. bis 18. Jahrhundert, bearb. v. Rainer Michaelis (Kataloge Gemäldegalerie/Staatliche Museen zu Berlin, Bd. 3), Berlin 1989, S. 128ff. mit Abb. 1844.

²⁹ Kugler, Franz, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Großen, Bd. 1, 2. Aufl., Berlin 1847, S. 212f.

³⁰ Hotho, H(einrich) G(ustav), Geschichte der christlichen Malerei in ihrem Entwicklungsgang, Stuttgart 1867, S. 392.

und sehr langes Kinn, der Fleischton graugelb, fast ohne Schatten, die Stellung noch etwas geschwungen.“³¹ Das Instrumentarium für eine ikonologische und ikonographische Analyse des komplexen Bildgehaltes lag noch nicht bereit.

Die 1869 vom Westfälischen Kunstverein erworbenen Bilder befinden sich heute im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte zu Münster.³² Vom Meister des Liesborner Hochaltars, dessen Werke in der Sammlung Krüger besondere Aufmerksamkeit auf sich zogen, besaß Bartels nichts. Gleichwohl weist der Bestand eine Reihe von Werken auf, die nach heutigem stilkritischem Urteil seiner Werkstatt, seinem Umkreis oder seiner Nachfolge angehören. Es ist dies nicht der Ort, den qualitativen und stilgeschichtlichen Abstand der einzelnen Tafelgemälde zur Kunst des Liesborner (Haupt-) Meisters näher zu bestimmen. Die Kenntnis dieser Bilderreihe aus der Sammlung Bartels könnte dazu beitragen, eine differenziertere Vorstellung von der Wirkung des Meisters des Liesborner Hochaltars auf seine und die folgende Malergeneration zu vermitteln, was freilich nicht die Aufgabe dieses Kapitels sein kann.

So wäre etwa ein achtteiliges Marienleben aus Kloster Herzebrock als Arbeit aus der Werkstatt des Liesborner (Haupt-) Meisters zu diskutieren. Mit dem Erwerb dieser Folge durch Bartels ergab sich ein engerer Bezug zur → Sammlung Krüger mit dem dazugehörigen Muttergottesbild.³³ Aus dieser Darstellung Mariens wurde, offenbar bevor die Tafel zu Krüger gelangte, der Kopf der Stifterfigur ausgeschnitten. Es mutet sonderbar an, das Bartels auch dieses Fragment in der Größe von vierzehn zu zehn Zentimeter besaß, welches am Original durch eine freie Kopie des 19. Jahrhunderts

³¹ Ebd.

³² Siehe Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst u. Kulturgeschichte Münster/Landschaftsverband Westfalen-Lippe: Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, bearb. v. Paul Pieper (Bestandskataloge, hrsg. v. Klaus Bußmann), 2., verb. u. um das Register erweit. Aufl., Münster 1990; zu den Bildern aus der Slg. Bartels siehe: Nr. 63, 65, 103-110, 122-131, 133-143, 162, 179ff. (es fehlt Verz. Bartels 1869, Nr. 53: Männliches Bildnis, 1536)

³³ Siehe Kat. Münster 1990, S. 247-253, Nr. 103-110 mit Abb.

ersetzt ist.³⁴ Nun muß Bartels nicht derjenige gewesen sein, der diesen Eingriff vorgenommen hat.

Die Arbeiten Gert van Lons gelten heute als ein letzter Nachklang der Kunst des Liesborner (Haupt-) Meisters in den Jahren um 1500. Doch erweist sich gerade an seinem 'Kreuzigungsaltar', einem Triptychon mittlerer Größe, einmal mehr, wieweit zeitgenössische und neuere Auffassungen auseinanderklaffen können.³⁵ „Die edle Bildung der Köpfe, die einfache, grossartige Stylistik [sic] der Gewänder, das blühende, trefflich verschmolzene Kolorit bekunden den Einfluss des Liesborner Meisters. Auch die Gestalten der inneren Flügel [...] sind würdig und schön behandelt.“³⁶ Lübkes wohlwollender Bewertung, von Schasler geteilt, steht beispielsweise Alfred Stanges nüchterne Einschätzung entgegen: „Trotz ihres scheinbaren Realismus sind die Köpfe schematisch, unlebendig sind die Bewegungen und Gesten der Figuren, hart blechern der Faltenstil.“³⁷

Richtig hat Lübke erkannt, daß ein beachtlicher Teil der Sammlung Bartels einen mitunter drastischen spätgotischen Realismus repräsentiert, der sich stilistisch deutlich vom Liesborner Hochaltar abhebt und den man – was der Autor nicht sagt – etwa in der Sammlung Krüger vermissen könnte:

„Ausser diesen ohne Zweifel unter dem Einfluss des Liesborner Meisters stehenden Werken treten uns andre gleichzeitig entgegen, die ebenfalls die Einwirkung der Eyck'schen Schule, modifiziert durch die in Westfalen heimische ideale Richtung, wenn auch durchweg in mehr untergeordneter Weise und mit mehr vorwiegendem realistischen Sinne an der Stirn tragen. Hie-

³⁴ Siehe Kat. Münster 1990, S. 250 u. S. 254, Nr. 111 mit Abb.

³⁵ Siehe Kat. Münster 1990, S. 287-292, Nr. 133-136 mit Abb.

³⁶ W. Lübke 1853, S. 350; vgl. damit M. Schasler 1856, Nr. 1-5, der Lübke hier besonders deutlich paraphrasiert.

³⁷ Stange, Alfred, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 6: Nordwestdeutschland in der Zeit von 1450 bis 1515, München u. Berlin 1954, S. 41 (Herkunft aus Kloster Corvey als wahrscheinlich bezeichnet).

her gehören mehrere Bilder der Bartels'schen Sammlung, die gerade durch die reiche Vertretung jener Kunstweise besonders interessant erscheint.³⁸

Das trifft in erster Linie für die Werke des Johann Koerbecke zu, der „zusammen mit dem Meister von Schöppingen dem neuen Stil des frühen Realismus in Westfalen zum Siege verholfen“ hat, also der Generation vor dem Meister des Liesborner Hochaltars angehört.³⁹ Von dem ehemaligen Hochaltar der Zisterzienserklosterkirche Marienfeld sind insgesamt fünfzehn Kompartimente der Flügel (Innen- und Außenseiten) erhalten und heute über europäische und nordamerikanische Sammlungen verstreut.⁴⁰ Da Koerbeckes Altar bereits unter Abt Johannes Stude (1661-1681) einem Barockaltar weichen mußte, werden die Bildfelder schon damals „auseinandergesägt und gerahmt im Kloster aufgehängt worden sein“.⁴¹ Wie und zu welchem Zeitpunkt die Tafeln danach im einzelnen veräußert worden sind, ist nicht überliefert.⁴² Es handelt sich bei Bartels um eine ‘Verspottung Christi’ und eine ‘Grablegung Christi’ von den Flügelaußenseiten des Hochaltars.⁴³ Laut Lübke hingen sie im Marienfelder Kreuzgang.⁴⁴ Sie mögen die besten Stücke der ganzen Sammlung sein.

³⁸ W. Lübke 1853, S. 350.

³⁹ Kat. Münster 1990, S. 140.

⁴⁰ Zum Altarzusammenhang siehe: Kat. Münster 1990, S. 164 u. 166f., Abb. auf S. 168-171.

⁴¹ Kat. Münster 1990, S. 166.

⁴² Siehe Kat. Münster 1990, S. 164.

⁴³ Siehe zu diesen beiden Tafelbildern: Kat. Münster 1990, Nr. 63 u. 65, bes. S. 156ff., 164, 166 u. Abb. auf S. 163 u. 165.

⁴⁴ W. Lübke 1853, S. 350.

Bedeutung der Sammlung

Die Sammlung Bartels besteht im Kern aus altwestfälischer Tafelmalerei. Allerdings fehlen ihr Spitzenwerke wie der Liesborner Hochaltar. In dieser Hinsicht erreicht sie nicht den Rang der Sammlung Krüger. Allerdings sieht Schasler im Jahre 1856 richtig, daß die altwestfälische Tafelmalerei nach dem Ankauf der Krügerschen Bilder durch die englische Nationalgalerie „sonst nirgend mehr so vollständig nachgewiesen werden kann.“⁴⁵ Gewiß übertrifft kaum eines ihrer Gemälde ein respektables museales ‘Mittelmaß’, aber dieses Niveau wird auch durchgehend ohne Einbrüche gehalten. Der uns bekannte Gemäldebestand macht insgesamt einen ausgesprochen geschlossenen Eindruck. Das hängt damit zusammen, daß uns diese Sammlung vorführt, was sich namhafte westfälische Klöster im ausgehenden Mittelalter an Altarwerken leisteten. Allerdings nicht in der vollen Bandbreite der spätgotischen Kunst, wie sie in den Klöstern dieser Region vorhanden gewesen ist. Kleine Andachtsbilder fehlen (fast) ebenso wie monumentale Formate. Der Bestand hat, weil es sich bei den Provenienzen um Klöster auf dem Land handelt, bis auf eine Ausnahme auch keinen ‘bürgerlichen’ Einschlag, der sich etwa in Privatporträts, Epitaphien oder Votivtafeln äußern könnte. Auf dem Gebiet der monastischen Kunst jedoch bietet sie einen annähernd repräsentativen Querschnitt durch die altwestfälische Tafelmalerei von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts.

⁴⁵ M. Schasler 1856, S. 326.

V. 13.

Bernhard Hausmann

(15. Mai 1784 – Hannover – 13. Mai 1873)

Unternehmer, Politiker, Kunstliebhaber

Der Hannoveraner Sammler David Conrad Bernhard Hausmann sieht sich in seiner Autobiographie als Zeuge „einer so gänzlichen Umwandlung aller bestehenden Verhältnisse“.¹ Daß er sie selbst auf verschiedenen Gebieten des öffentlichen Lebens mit herbeiführte, läßt sich nicht treffender als mit folgenden Worten zusammenfassen: „Hausmann hat im Laufe seines fast 90jährigen Lebens als Fabrikant, Bürgervorsteher-Worthalter, Vizepräsident der Stände-Versammlung und nicht zuletzt als Initiator des Eisenbahnbaues dem politischen, wirtschaftlichen und sozialen Leben in Hannover wie kaum ein anderer seinen Stempel aufgedrückt. Neben den Kestners und Friedrich Culemann [...] hat er als Kunstliebhaber, -sammler und -organisator dem bürgerlichen Kunst- und Kulturbetrieb in Hannover entscheidende Impulse vermittelt.“²

In seiner Autobiographie erklärt der am 15. Mai 1784 in Hannover geborene Hausmann anfangs seine Absicht, „bei diesen Aufzeichnungen nur die Thatsachen zu berücksichtigen, meine Person aber dabei ganz aus dem Spie-

¹ Hausmann, Bernhard, Erinnerungen aus dem 80jährigen Leben eines hannoverschen Bürgers, Hannover 1873, S. 1.

² Mlynek, Klaus, Vom Privaten zum Öffentlichen. Erste Museumsgründungen in der Residenzstadt Hannover, in: 100 Jahre Kestner-Museum Hannover 1889-1989, hrsg. v. Ulrich Gehrig, Hannover 1989, Zitat S. 169; siehe die wichtigsten biographischen Daten und Funktionen bei: Thielen, Hugo (= HT), Artikel: Hausmann, David Conrad Bernhard, in: Dirk Böttcher, Klaus Mlynek, Waldemar R. Röhrbein, Hugo Thielen (Hg.), Hannoversches Biographisches Lexikon. Von den Anfängen bis in die Gegenwart, Hannover 2002, S. 156.

le zu lassen [...]“³ Er löst diesen Anspruch so ein, daß er über seine – stets zeitgeschichtlich reflektierte – berufliche und politische Laufbahn einen faktenreichen, im Anhang um allerlei Quellen erweiterten Bericht gibt, in dem aber privates Leben und innere Entwicklungen fast völlig ausgespart bleiben. Das gilt leider auch für seine bereits zu Lebzeiten berühmte Kunstsammlung.

Es charakterisiert seine Persönlichkeit, daß er sich in bewegter Zeit dem wirtschaftlichen und technischen Fortschritt stellte und zugleich auf die Tradition seiner Familie pochte. So legte er Wert darauf, seine Vorfahren bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts zurückverfolgen zu können. Gleich zu Beginn seiner Autobiographie erwähnt er einen Glasbecher mit eingebrannten Farben als den ältesten Überlieferungsträger des Hausmannschen Familienwappens. Seine Vorfahren hatten sich gegen 1680 als Tuch- und Seidenhändler in Hannover niedergelassen. Der Großvater Werner Bernhard erwarb 1720 das kurfürstliche „Hof-Kramer-Privileg“ und gründete die „Gold- und Silber-Fabrik“, die der Sammler 1803 erbte.⁴

Es ist dieser Großvater, der im Zentrum des familiengeschichtlichen Abrisses steht. Wir erfahren über ihn, daß er in seinen letzten Lebensjahren ein luxuriöses Leben führen konnte, und „an der Langenlaube einen drei Morgen großen Garten mit geschnittenen Taxusbäumen und schlechten Statuen verziert“ besaß.⁵ „Auch war er Beschützer der Künste, und Oelgemälde bedeckten die Wände der Vorplätze des Gartenhauses, welche meist zur Unterstützung armer Künstler angekauft waren, unter denen sich indeß späterhin nichts vorfand, was durch wahren Kunstwerth ausgezeichnet gewesen wäre.“⁶

³ B. Hausmann 1873, S. 1.

⁴ B. Hausmann 1873, S. 6 u. 8.

⁵ B. Hausmann 1873, S. 9.

⁶ Ebd.

Der Vater hatte den Tuch- und Seidenhandel ganz aufgegeben und die Fabrik einem Teilhaber anvertraut, „welcher den technischen Theil besorgte, so daß für wissenschaftliche Beschäftigungen und häufiges Reisen Zeit und Muße vorhanden war.“⁷

Hausmanns Ausführungen erhellen auch, welcher Bildungsweg sich aus dem sozialen Aufstieg dieser Kaufmannsfamilie ergab: „Der Unterricht wurde, bei der Mangelhaftigkeit der öffentlichen Schulen, durch ausgezeichnete Haus- und Privatlehrer erteilt, und dabei sehr auf eine klassische Grundlage desselben gesehen. Die Söhne mußten nebenbei ein Handwerk erlernen – mein Bruder erlernte das Tischlerhandwerk, ich das Buchbinderhandwerk in der Werkstatt des Hofbuchbinder Will –, um sich unter allen Verhältnissen des Lebens durchhelfen zu können, doch fanden auch die Künste, namentlich die Musik, sorgfältige Berücksichtigung.“⁸ Die Musik, in Hannover „sowohl öffentlich als in den Familien vielfach cultiviert“, sollte sich in seinem Leben neben der bildenden Kunst als ausgeübte Passion behaupten.⁹

Eine dreijährige kaufmännische Lehrzeit absolvierte Hausmann bei dem Kaufmann und Präfekturrat Friedrich Jacobi (1765-1831) in Aachen, der zugleich der Leiter einer der größten europäischen Textilfabriken war. Bei seinem Lehrherrn begegnete ihm 1801 der junge Kurgast Sulpiz Boisserée, der in seinen fragmentarischen Lebenserinnerungen schreibt: „Mit einem Verwandten dieses Hauses, einem offenen, lebhaften jungen Mann, Bernhard Hausmann, schloß ich dauernde Freundschaft.“¹⁰ Hausmann ist denn auch der Adressat eines wichtigen Briefes aus dem Jahr 1812, in dem sich

⁷ Ebd.

⁸ B. Hausmann 1873, S. 12.

⁹ B. Hausmann 1873, S. 32, vgl. S. 108f. Eine nach 1858 aufgenommene Carte-de-Visite-Photographie zeigt den Sammler mit einer Geige (Hannover, Historisches Museum am Hohen Ufer), Abb. bei Hoerner, Ludwig, Hannover in frühen Photographien 1848-1910, mit einem Beitrag v. Franz Rudolf Zankl, München 1979, S. 109.

¹⁰ Boisserée, Sulpiz, Fragmente einer Selbstbiographie (1783-1803), in: S. B., Tagebücher, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Bd. 1: 1808-1823, Darmstadt 1978, S. 16.

Boisserée ausführlich über die Entstehung und Konzeption seiner Sammlung äußert.¹¹

Kurz nach Abschluß der Lehre starb der Vater, und der Sammler mußte in die Geschäftsleitung der Fabrik einsteigen, nachdem sich der ältere Bruder Friedrich (1782-1859) für eine naturwissenschaftliche Laufbahn entschieden hatte. In seinem 22. Lebensjahr unternahm er – und zwar auf die ausdrückliche testamentarische Bestimmung des Vaters hin – „eine längere – in Folge günstiger Umstände sehr instructive Reise durch Deutschland, die Schweiz, Italien und Frankreich.“¹²

Auf der Heimreise von einer späteren Italienfahrt bot sich dem Hannoveraner in Stuttgart die Gelegenheit zur Besichtigung der Sammlung Boisserée. Sulpiz notiert am 13. September 1822 recht ausführlich: „Hausmann kömmt von Mailand mit seiner Frau und Töchterlein. bei den Gemälden Dom etc. Mittag-Essen im ‘Waldhorn’. Nach Tisch bei Dannecker.“¹³ Zu diesem Zeitpunkt befand sich Hausmanns eigene Sammlung schon im Aufbau. Er starb in Hannover am 13. Mai 1873.

Geschichte der Sammlung

Hausmann sammelte hauptsächlich Gemälde, Aquarelle, Graphik und Zeichnungen des späten 15. bis frühen 19. Jahrhunderts. Die Kunst seiner

¹¹ Siehe Boisserée, Sulpiz, Brief an Bernhard Hausmann v. 20. Okt. 1812, in: S. B., Briefwechsel/Tagebücher, unveränderter Nachdruck der Erstausgabe v. 1862, damals hrsg. v. Mathilde Boisserée, nun erg. durch ein Personenregister u. mit einem Nachwort versehen v. Heinrich Klotz (Deutsche Neudrucke, Reihe: Texte des 19. Jahrhunderts), Bd. 1, Göttingen 1970, S. 177-180.

¹² B. Hausmann 1873, S. 13.

¹³ S. Boisserée I 1978, S. 834.

Zeit bezog er also mit in sein Sammlungskonzept ein.¹⁴ Einen direkten Zugang zur Geschichte dieser Kollektion erschließt der vom Sammler handschriftlich angelegte „Haupt-Catalog der Gemählde-Sammlung“.¹⁵ Zunächst äußert sich Hausmann in einem kurzen Vorwort allgemein zu deren Entstehung. Der Ankauf einer kleinen Gemäldekollektion sei 1812 die „sehr zufällige Veranlassung“ gewesen, selbst zu sammeln.¹⁶ In diesem Katalog finden wir Erwerbungsjahre, Provenienzen, Ankaufspreise und sogar noch die Aufwendungen für Restauration und Rahmung von der Hand des Sammlers festgehalten. Außerdem ist noch der nach seiner eigenen Schätzung aktuelle Marktwert der Bilder eingetragen, so daß Hausmann diese für uns außerordentlich ergiebigen Aufzeichnungen zu Lebzeiten verständlicherweise nicht aus der Hand geben wollte.¹⁷

Hausmanns Gemäldebestand enthielt vor allem Niederländer des 17. Jahrhunderts, aber auch einige italienische Werke (aber keine altitalienischen). Für sein kostbarstes Bild hielt er einen vermeintlichen Giorgione, der später als Kopie nach Jacopo Palma inventarisiert wurde.¹⁸ Die meisten seiner über dreihundert Bilder erwarb Hausmann aus niedersächsischen und hanseatischen Privatsammlungen. Diese Aufzeichnungen sind 1827 von Hausmann unterzeichnet worden, als der Gemäldebestand fast seinen endgültigen Umfang erreicht hatte.

¹⁴ AK Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Bernhard Hausmann, Hannover, Kestner-Museum, 12. Feb. bis. 18. März 1962, Hannover o. J. (1962).

¹⁵ Hannover, Stadtbibliothek, Han 399 Haus 2: Haupt-Catalog der Gemählde-Sammlung [sic] von B. Hausmann in Hannover, Hs., (Hannover) 1827. Einführung in die Geschichte dieser Slg. bei: Calov, Gudrun, Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts, zugleich Diss. phil. Köln 1968, in: Sonderbd. Museumskunde, 3. F. 10 = 38, 1968, Heft 1-3, S. 103 mit Lit.

¹⁶ Kat. Hausmann 1827, Vorwort.

¹⁷ Kat. Hausmann 1827, Notiz auf der Titelseite: „Nur für meine Familie als sonst nicht zur Mittheilung geeignet“.

¹⁸ Siehe Kat. Hannover 1905, S. 99, Nr. 280.

1831 ließ er einen von ihm selbst verfaßten Bestandskatalog drucken. In diesem Katalog korrigiert der Sammler frühere Zuschreibungen und ergänzt die Angaben zu den Bildern um manche interessante Bemerkung.¹⁹

1857 erwarb König Georg V. (1819-1878) von Hannover den vollständigen Gemäldebestand Hausmanns.²⁰ Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) überliefert den Kaufpreis von 48.000 Talern.²¹ Anlässlich des Verkaufes wurde ein weiterer Katalog des Gemäldebestandes – mit unveränderten Zuschreibungen der Altdeutschen – gedruckt.²² Die Bilder kamen zunächst in das 1861 gegründete Welfenmuseum.

1893 schließlich wurden Hausmanns Gemälde der neugegründeten Fideikommißgalerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg einverleibt, die im Provinzial-Museum in Hannover untergebracht war. Dort sind sie 1905 zum letzten Mal vollständig katalogisiert worden.²³ 1924 wurde der Leihvertrag der Fideikommißgalerie durch das herzogliche Haus gekündigt. Der Provinziallandtag in Hannover erwarb unter anderem einen Teil der ehemaligen Sammlung Hausmann. So blieben der heutigen Niedersächsischen Landesgalerie sieben von einundzwanzig altdeutschen Tafelgemälden aus diesem Bestand erhalten. Soweit sich die übrigen vierzehn Gemälde im Be-

¹⁹ Siehe Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum/Landesgalerie, Erwerb. B. 1552: (Hausmann, Bernhard) Verzeichniss der Hausmann'schen Gemählde-Sammlung in Hannover, Braunschweig 1831.

²⁰ Siehe zum Folgenden: Kat. Provinzialmuseum Hannover: Katalog der Kunstsammlungen im Provinzialmuseum zu Hannover, Bd. 1: Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle, hrsg. v. der Direktion der Kunstsammlungen, Berlin 1930, S. Xf.; Stuttmann, Ferdinand, Meisterwerke der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Honnef/Rhein o. J., S. 15.

²¹ Deutsches Kunstblatt 8, Nr. 38 v. 17. Sept. 1857, S. 331 (kurze Notiz).

²² (Hausmann, Bernhard) Verzeichniss der von Seiner Majestät dem König angekauften Hausmann'schen Gemälde-Sammlung in Hannover, Hannover 1857 (eingesehenes Ex. in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover).

²³ Siehe Kat. Provinzial-Museum Hannover, Katalog der zur Fideikommiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig und Lüneburg gehörigen Sammlung von Gemälden und Skulpturen im Provinzial-Museum Rudolf v. Bennigsenstr. 1 zu Hannover, bearb. v. Jakobus Reimers, Hannover 1905.

sitz des Hauses Hannover erhalten haben, sind sie nicht öffentlich zugänglich.²⁴

Erwerbungen

Der Beginn von Hausmanns Sammlungsaktivität Anfang 1812 fällt historisch in die Zeit der napoleonischen Besetzung Hannovers, die von 1803 bis 1813 dauerte. Diese Epoche scheint ihn tief geprägt zu haben, denn er schildert in seinen Erinnerungen ausführlich, welche schwere Lasten auch die vermögenden Schichten gerade 1812 zu tragen hatten.²⁵ Zugleich verbirgt der Autobiograph nicht, daß die allgemeine wirtschaftliche Depression der Besatzungszeit den Ankauf von Kunstwerken ungemein erleichterte, sofern man auch unter diesen Umständen über die notwendigen Mittel verfügte, was bei ihm offenbar gegeben war.²⁶

Inwiefern hätte er als Sammler im protestantischen Norddeutschland eigentlich von der Säkularisation profitieren können? Hannover war bereits 1533 evangelisch geworden.²⁷ Klöster und katholische Stifte gab es 1802 jedoch im benachbarten Hochstift Hildesheim, das sich Preußen am 23. Mai desselben Jahres aufgrund eines Vorvertrages mit Frankreich einverleibt hatte. Unter der preußischen Regierung wurden ab 1803 die Männerklöster aufgehoben, wovon die Mendikantenorden zunächst verschont blieben. Ab 1807 gehörte der ganze südliche, ab 1810 der nördliche Teil des ehemaligen

²⁴ Freundliche Mitteilung des Sekretariats Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen von Hannover, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, mit Schreiben vom 21. März 1994.

²⁵ Siehe B. Hausmann 1873, S. 41-100.

²⁶ Siehe B. Hausmann 1873, S. 109f., z. B. zur Versteigerung der Slg. Graf von Wallmoden-Gimborn am 1. Sept. 1818.

²⁷ Siehe zu diesem Abs.: Aschoff, Hans-Georg, Der Katholizismus zwischen Reformation und Säkularisation, in: Patze, Hans (Hg.), Geschichte Niedersachsens, Bd. 3, Teil 2: Kirche und Kultur von der Reformation bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen, Bd. 36), Hildesheim 1983, S. 251ff.

Kurfürstentums zum neugegründeten Königreich Westfalen. Durch Dekrete vom 13. Mai 1809 und 17. Januar 1810 hob die westfälische Regierung auch die Nonnenklöster und schließlich mit Beschluß vom 1. Dezember 1810 sogar die Stifte auf, was gleichzeitig das Ende einiger katholischer Pfarreien bedeutete.

Wie wir aus seinem handschriftlichen Inventar ersehen, hat Hausmann die meisten seiner altdeutschen Tafeln in den Jahren 1813/1814 erworben, also nur wenige Jahre nach der durchgeführten Säkularisation in seiner Region. Aber nur vier Altarwerke gelangten unmittelbar aus Kirchen oder geistlichen Institutionen in seine Sammlung.

Ein anderer Fall lag bei der evangelisch-lutherische Stadt- und Schloßkirche St. Crucis (‘Kreuzkirche’) in Hannover vor, die von den Aufhebungen nicht betroffen war. Es war die Kirchengemeinde selbst, die 1822 das alte Kircheninventar öffentlich versteigerte. Bei dieser Gelegenheit konnte Hausmann, der auf dieses Ereignis in seinen Erinnerungen eingeht, den niedersächsischen ‘Sippenaltar’ aus der Zeit um 1500/1510 für den günstigen Preis von 15 Talern ersteigern.²⁸ Dieser Vorgang zeigt, wie zu Beginn des 19. Jahrhunderts allein durch Renovierungsaktionen spätmittelalterliche Tafelbilder ‘freigesetzt’ wurden. Hausmanns Bericht illustriert das exemplarisch:

„Die Kreuzkirche war ziemlich verfallen und gewährte in ihrer jetzigen Einrichtung auch nicht die erforderlichen Plätze für diejenigen Eingepfarrten, welche vor dem Steinthore wohnten und jährlich an Zahl zunahmen. Es wurde daher seit dem vorigen Jahre [1822, E. K.] auf Betreiben und unter der Leitung des Diaconus Brauer Meyer eine Restauration derselben vorgenommen, während welcher Zeit der Gottesdienst für die Gemeinde in der Marktkirche stattfand. Leider verfuhr man bei dieser Restauration ohne alle Pietät gegen das gute Alte und ohne Berücksichtigung der darin enthaltenen

²⁸ Siehe Kat. Hannover 1992, Nr. 65, S. 176ff.

Kunstwerke. Die auf Holz gemalten Bilder wurden zugleich mit dem Holzwerk der abgebrochenen Kirchenstühle auf dem freien Kirchhofe meistbietend verkauft, und das reiche Gemälde des Hauptaltars, auf Goldgrund, mit zwei Thüren, ein historisch sehr merkwürdiges Kunstwerk eines geschickten niedersächsischen Meisters des 15. Jahrhunderts, wurde mir für 15 Thlr. zugeschlagen.“²⁹

Teilstücke eines noch bedeutenderen hannoverschen Altarwerkes sind die Cranach-Flügel, die in seinen Besitz gelangten. Ungeklärt ist, ob es sich um die abgespaltenen Innen- und Außenseiten eines Flügelpaares handelt. Die dazugehörigen Seiten mit Heiligendarstellungen und der Mittelteil mit der ‘Kreuzigung Christi’ befinden sich heute in der Kreuzkirche zu Hannover. Ursprünglich stammt das Retabel aus der ehemaligen Kollegiatsstiftskirche St. Alexandri (‘Münsterkirche’) in Einbeck. Während eines katholischen Interregnums wurden seine gemalten Teile 1675 auf Veranlassung Herzog Johann Friedrichs zu Braunschweig-Lüneburg-Hannover (1625-1679) in die Kapelle des Leineschlusses überführt und in einen neuen Altaraufbau von 1669 eingefügt.³⁰

Die Franzosen sollen das Altarwerk geraubt und ohne die Seitenflügel wiedergegeben haben.³¹ Leider geben die Inventare der Schloßkapelle keinen Aufschluß darüber, wann diese Martyriumsdarstellungen entfernt wurden. Ein Inventar der Schloßkapelle vom 4. Dezember 1812 erwähnt „ein schönes Gemälde, worauf die Kreuzigung Christi abgebildet ist“, als auf dem Chor befindlich; möglicherweise handelt es sich um den Mittelteil.³² Danach wird diese ‘Kreuzigung’ bis 1869 nicht mehr in den Kircheninventaren erwähnt.

²⁹ B. Hausmann 1873, S. 119f.

³⁰ Siehe zu diesem Abs. : Kat. Hannover 1992, S. 59.

³¹ Ebd.

³² Hannover, Landeskirchliches Archiv, Best. H 7, Nr. 223: Deichmann, Schloßküster, Inventarium über das sich in hiesiger Schloßkirche befindliche Silbergeräthe, und anderer beweglicher Sachen [...] Hannover, den 4. Dezember 1812.

Die von ihren Seitenflügeln abgespaltenen Tafeln übernahm Hausmann 1816 von dem Hannoveraner Kupferstecher und Miniaturenmalers Johann Christoph Franz Giere (1774-1825).³³ Vor diesem historischen Hintergrund kann man zweifellos von Hausmanns spektakulärsten Erwerbungen eines altdeutschen Gemäldes sprechen. Dies wirft die Frage auf, wie es möglich war, daß Bestandteile eines so prominenten Altarwerkes aus einer Schloßkirche in die Hände eines Privatmannes gelangen konnten. Wurden die abgespaltenen Seiten nach dem Ende der französischen Besatzungszeit nicht vermißt? Hier wird eine Rolle gespielt haben, daß der hannoversche Hofbauverwalter Georg Ludwig Laves (1789-1864) die Schloßkapelle im Sinne der englischen Gotik neu gestaltet, während deren ältere Ausstattung aufgegeben wurde.³⁴ Hausmann hat sich spätestens 1831 in seinem ersten gedruckten Katalog zum Besitz dieser Tafelbilder öffentlich bekannt.³⁵

Privatsammlungen hingegen boten Hausmann eine verhältnismäßig geringe Ausbeute. Das gilt beispielsweise für die Gemälde des hannoverschen Staatsministers Christian Ludwig von Hacke (1745-1818), unter denen sich offenbar ein einziges für ihn brauchbares altdeutsches Tafelbild befand, welches er als vermeintlichen Dürer erwarb.³⁶ Wir werden auf dieses Gemälde noch ausführlicher zu sprechen kommen. Aus einem anderen Nachlaß, dem des Reichsprobstes Graf Joseph von Beroldingen in Hildesheim, versteigert am 18. April 1816, erwarb er das schwache Luther-Porträt eines Cranach-Nachfolgers.³⁷

³³ Siehe Kat. Hausmann 1827, Nr. 142 a u. b. Giere wird als Gemäldehändler erw. bei: Spilcker, B(urchard) C(hristian) von, Historisch-topographisch-statistische Beschreibung der königlichen Residenzstadt Hannover, fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe v. 1819, Hannover 1979, S. 334.

³⁴ Zur Neugestaltung der Schloßkapelle in Hannover siehe: Schnath, Georg, Das Leineschloss. Kloster-Fürstensitz-Landtagsgebäude, mit Beiträgen v. Rudolf Hillebrecht u. Helmut Plath, Hannover 1962, S. 146ff.

³⁵ Siehe Kat. Hausmann 1831, S. 71f., Nr. 142.

³⁶ Siehe Kat. Hausmann 1827, Nr. 46.

³⁷ Siehe Kat. Hausmann 1827, Nr. 94; Kat. Hannover 1905, S. 42, Nr. 72.

In seinem „Haupt-Catalog“ betont Hausmann, daß er beim Sammeln seiner Bilder nur „einzelne wenige von Kunsthändlern gekauft“ habe.³⁸ Darunter fallen zwei altdeutsche Gemälde, die er über den Kunsthändler Giere erworben hatte.³⁹ Einen Holbein und ein vermeintliches Werk von Hans Baldung Grien, von denen ebenfalls noch die Rede sein wird, erhielt Hausmann vom Braunschweiger Kunsthändler Carl Wilhelm Schenk (1780-1827).⁴⁰ Entweder von Schenk oder aus dem Nachlaß des Braunschweiger Hofrates und Professoren Dr. med. Conrad Ferdinand Heyer (1778-1810) gelangte das bereits erwähnte Werk des Älteren Cranach ‘Christus und Johannes als Kinder’ in seine Sammlung über.⁴¹

Aus den von Hausmann angegebenen Provenienzen ersehen wir, daß sein Einzugsgebiet auf Bremen und den niedersächsischen Raum beschränkt blieb, wenn man einmal von dem niederländischen Bildnis absieht, das über den angesehenen Kunsthändler Angelo Bottinelli (1759-1839) in Kassel seinen Weg „aus einer alten französischen Sammlung in Paris“ nach Hannover fand.⁴² Auch die oberdeutschen Gemälde der Sammlung erwarb Hausmann alle im Königreich Hannover. Wir ersehen daraus, daß diese schon vor 1812, also dem Gründungsjahr der Gemäldesammlung Hausmanns, aus dem Süden in den Norden Deutschlands gewandert sind. Inwieweit es sich dabei um ‘alteingesessene’ Sammlungsbestände handelte, oder Händler wie Giere und Schenk selbst Süddeutschland bereisten beziehungsweise Kontakte zu süddeutschen Händlern pflegten, ist vermutlich kaum noch zu recherchieren.

³⁸ Kat. Hausmann 1827, Vorwort.

³⁹ Siehe Kat. Hausmann 1827, Nr. 136f.; Kat. Hannover 1905, S. 27, Nr. 25, S. 139, Nr. 428.

⁴⁰ Siehe Braunschweig, Stadtarchiv, H VIII A Nr. 4428, Personalienslg.: Material über C. W. Schenk, der ab ca. 1805 in Braunschweig nachweisbar ist (freundlicher Hinweis v. Frau Schliwinski, Stadtarchiv Braunschweig, mit Schreiben v. 18. März 1997).

⁴¹ Im Kat. Hannover 1827 ist als Provenienz dieses Bildes C. F. Meyer unter Nr. 154 eingetragen, dagegen „Schenk in Braunschweig“ im gesonderten Verz. der Vorbesitzer; siehe zum Bild: Kat. Hannover 1992, S. 56f., Nr. 9 mit Abb. u. Lit.

⁴² Siehe Kat. Hausmann 1827, Nr. 159; Kat. Hannover 1905, Nr. 443. Zu Angelo Bottinelli siehe: (Hoffmeister, Jacob Christoph) Jacob Hoffmeister’s gesammelte Nachrichten über Künstler und Kunsthandwerker in Hessen seit etwa 300 Jahren, hrsg. v. G(ustav) Prior, Hannover 1885 (freundlicher Hinweis v. Herrn Klaube, Stadtarchiv Kassel, mit Schreiben v. 28. Feb. 1997).

Der altdeutsche Gemäldebestand

Die einundzwanzig vorhandenen altdeutschen Tafelgemälde und Altarwerke machten zwar quantitativ nur sieben Prozent des gesamten Gemäldebestandes aus, verliehen der Sammlung aber einen besonderen Akzent.

Wenn wir uns den altdeutschen Tafelgemälden dieser Sammlung zuwenden, stoßen wir auf einige Bilder, die Hausmann nach ihrer Herkunft schlicht als „Alt-Niedersächsisch“ bezeichnet. Sie gruppieren sich um zwei Altarflügel aus der St.-Pauli-Kirche in Hildesheim, die über drei Meter hoch sind. Ihre vier Szenen aus dem Marienleben gelten heute als Werk des im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts tätigen Meisters des Hildesheimer Johannesaltars.⁴³

Seine Sammlerinteressen beschränkten sich nicht auf seine Heimatregion, vielmehr überwiegen sowohl quantitativ als auch qualitativ Werke aus Oberdeutschland. Im Katalog erscheint Dürers Name als Zuschreibung für das bereits erwähnte Bild aus der Sammlung von Hacke, ein Diptychon von 1513, das Maria mit Kind und Stifter darstellt.⁴⁴ Hausmanns Notizen zu diesem Objekt spiegeln den Entscheidungsprozeß, in Folge dessen sich der Sammler wieder von dieser Zuschreibung trennte.

Über dieses Diptychon heißt es noch im handgeschriebenen Katalog: „In dem selben Dürer’schen Styl wie das Holzschuhersche Portrait in Nürn-

⁴³ Siehe Kat. Niedersächsisches Landesmuseum/Landesgalerie Hannover: Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550, bearb. v. Michael Wolfson, Hannover 1992, S. 132ff., Nr. 42 mit Abb. u. Lit.

⁴⁴ Siehe Kat. Hausmann 1827, Nr. 46f.; Kat. Hannover 1905, Nr. 426.

berg“.⁴⁵ Im ersten gedruckten Katalog schließlich äußert er selbst einen leisen Zweifel: „Eine aufmerksame Vergleichung dieser beiden Tafeln mit vielen Kupferstichen des Albrecht Dürer, namentlich Bartsch Nro. 30, 35, 41, 60, 100, dürfte es höchst wahrscheinlich machen, dass solche – wie es die früheren Besitzer geglaubt – von solcher Meisterhand gemalt sind, obgleich die ungewöhnliche Weichheit der Behandlung leicht auf einen der ausgezeichneten Künstler der alrheinischen Schule schließen lassen könnten.“⁴⁶ Schließlich ließ Hausmann die Zuschreibung an Dürer ganz fallen. Jüngerem Datums ist offenbar folgende Notiz auf einem unbedruckten Extrablatt, das in dasselbe Handexemplar eingebunden ist: „Ist keineswegs von diesem Meister [= Dürer, E. K.], sondern ein sehr feines Bild der Niederdeutschen Schule [...] vielleicht von Joh: Walch s. Gem. Gall. der Pinacothek in München Cab. 7 N. 131.“⁴⁷

Wenn Hausmann in Hans Baldung Grien den Schöpfer einer ‘Hl. Familie’ sieht, die der Katalog von 1905 dem Meister vom Tode der Maria zuspricht, weicht seine Zuschreibung vom neueren Urteil allerdings beträchtlich ab. Dabei ist ihm der Qualitätsabstand dieses Bildes etwa zum Hochaltar des Freiburger Münsters, den er aus eigener Anschauung kannte, nicht entgangen. Anstatt diesem zutreffenden Eindruck zu vertrauen, versucht er, die Zuschreibung an Hans Baldung Grien mit allgemeinen Zeitcharakteristika der spätgotischen Malerei zu erhärten.⁴⁸ Aus solchen Notizen wird jedenfalls ersichtlich, daß sich Hausmann mit den von ihm erworbenen Gemälden auseinandergesetzt hat.

Das reizvolle Andachtsbild ‘Christus und Maria auf Golgotha’ von Hans Holbein dem Älteren schätzt er richtig als qualitätvolle oberdeutsche Arbeit ein, ohne es dem Meister zuschreiben zu können.⁴⁹

⁴⁵ Kat. Hausmann 1827, Nr. 47.

⁴⁶ Kat. Hausmann 1831, S. 27.

⁴⁷ Kat. Hausmann 1831, unbedrucktes Bl. zwischen S. 26 u. 27.

⁴⁸ Siehe Kat. Hausmann 1831, S. 78; Kat. Hannover 1905, S. 135, Nr. 416.

⁴⁹ Siehe Kat. Hausmann 1831, S. 77; Kat. Hannover 1992, S. 80f., Nr. 25.

Das hohe Ansehen, das Lukas Cranach der Ältere im 19. Jahrhundert genießt, zeigt sich bei Hausmann in einem kleineren, für das Profil dieses Gemäldebestandes aber einen wesentlichen Komplex bildet. Neben Werken der Schule, des Umkreises und der Nachfolge finden sich solche, die heute noch dem Meister und seiner Werkstatt zugeschrieben werden, nämlich ein Andachtsbild 'Christus und Johannes als Kinder' und die beiden schon ausführlicher behandelten Altarflügel aus der Kapelle des Leineschlusses mit der Darstellung der 'Marter der sieben Söhne der Felicitas'.⁵⁰

Bei der Durchsicht des gesamten altdeutschen Gemäldebestandes fällt auf, daß gerade die in Niedersachsen nicht seltenen Beispiele des Weichen Stiles ganz fehlen.⁵¹

Die Inventare enthalten einzelne Bemerkungen, aus denen eine ausgeprägte persönliche Wertschätzung des Sammlers für die Altdeutschen spricht. So kann sich in seinen Augen ein altdeutsches Gemälde „durch Wärme des Colorits, angenehmen Ausdruck, vortreffliche Behandlung des Gewandes und die bis auf die kleinsten Kräuter des Vordergrundes höchst sorgfältige Ausführung vortheilhaft“ auszeichnen.⁵²

Über die Hängung der Werke in Hausmanns Domizil ist so gut wie nichts bekannt. Im stattlichen, nicht mehr erhaltenen Fachwerkhaus am Holzmarkt 4 (siehe unten) mögen ehemalige Speicherräume zur Verfügung gestanden haben. Karl Immermann (1796-1840) wurde auf seinem Rundgang durch dieses Haus in einen besonderen Raum geführt, in dem er möglicherweise auch altdeutsche Tafelbilder zu sehen bekam, was aus seiner Notiz leider nicht zweifelsfrei hervorgeht: „Herr Hausmann hat ein Kabinett voll altdeutscher Sachen von zum Teil unbekanntem Lokalmeistern dieser untern Gegenden sehr geschmackvoll gotisch dekorieren lassen, wozu denn auch uns-

⁵⁰ Siehe Kat. Hannover 1992, S. 56f., Nr. 9, S. 59-63, Nr. 13.

⁵¹ Siehe Gmelin, Hans Georg, Spätgotische Tafelmalerei in Niedersachsen und Bremen (Veröffentlichungen der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, hrsg. v. Harald Seiler), München u. Berlin 1974, S. 13.

⁵² Kat. Hausmann 1831, S. 78.

re Abtei Altenberge, die so vielen Liebhabern geholfen, buntes Glas hergeben mußte. In einem Schränkchen dieses Gemachs sah ich vortreffliche Schnitzsachen: Eine Mutter mit dem Kinde in Holz, und einen Hieronymus in Basrelief von Schleifstein. Beide Stücke von außerordentlich schöner Arbeit.⁵³ Immermanns knappe Beschreibung „dieses Gemachs“ läßt an ein nicht gerade geräumiges Zimmer denken, das dazu gedient haben mag, eher kleinformatige Kunstobjekte unterzubringen. Aber auch Tafelbilder können hier, an hohen Wänden in dichter Folge über- und nebeneinander gehängt, untergebracht gewesen sein. Hausmanns Besitz an einer wohl nicht sehr hohen Anzahl Glasgemälde und Skulpturen ist übrigens bis jetzt nur in dieser Quelle überliefert.

Preise

Für ein altdeutsches Tafelgemälde bezahlte der Sammler jeweils fünf bis hundert, für alle zusammen 460 Louisdor.⁵⁴ Am teuersten kam ihm das Diptychon eines wohl niederrheinischen Meisters von 1513; nämlich hundert Louisdor, die sich im Verhältnis zu den anderen Bewertungen nur mit der ursprünglichen Zuschreibung dieses Werkes an Dürer erklären lassen. Verglichen mit einer Reihe von niederländischen Barockgemälden der Sammlung Hausmann war diese Ausgabe nicht einmal besonders hoch. Hundert Louisdor kostete auch das 1685 entstandene Gemälde ‘Joseph und Potiphars Weib’ von Willem van Mieris.⁵⁵

⁵³ Immermann, Karl, Reisejournal, in: K. I., Werke in fünf Bänden, unter Mitarbeit v. Hans Asbeck, Helga-Maleen Gerresheim, Helmut J. Schneider u. Hartmut Steinecke hrsg. v. Benno von Wiese, Bd. 4: Autobiographische Schriften, Frankfurt am Main 1973, S. 215f. (Erstdruck: Düsseldorf 1833).

⁵⁴ Preisangaben wie von Hausmann angegeben in Reichstalern in Louisdor a fünf Pistolen.

⁵⁵ Siehe Kat. Hausmann 1827, Nr. 32; Kat. Niedersächsisches Landesmuseum/Landesgalerie Hannover: Katalog der Gemälde alter Meister, bearb. v. Gert von der Osten (Kataloge der Niedersächsischen Landesgalerie, hrsg. v. F(erdinand) Stuttmann), Hannover 1954, S. 96, Nr. 203.

Je sechzig Louisdor entfielen auf die 'Hl. Familie' eines Cranach-Nachfolgers und auf ein damals Hans von Aachen zugeschriebenes Gemälde.⁵⁶ Nach diesen Eintragungen folgt ein ziemlich beträchtlicher Abstand zur nächsten Kategorie von Preisen, die bei 25 Louisdor oder darunter liegen.

Zu dieser unteren Preisgruppe gehören auffälligerweise alle 1925 vom Staat aus der Sammlung übernommenen Altdeutschen.⁵⁷ Wenn die damals vorgenommene Bilderauswahl heute noch nachvollziehbar ist, hat Hausmann seine besten Bilder zu den günstigsten Preisen erworben. Für den obengenannten Holbein zahlte der Sammler 25, für die beiden abgespaltenen Cranach-Flügelseiten aus dem Leineschloß zusammen 20 Louisdor. Damit hat Hausmann für seinen Holbein so viel wie für Thomas Wycks 'Italienische Wäscherinnen' und für seine Cranach-Flügelseiten so viel wie für eine 'Italienische Landschaft' von Dirck Dalens ausgegeben.⁵⁸ Die altdeutschen Tafelgemälde konnten sich also preislich neben vielen in der Sammlung vertretenen niederländischen Kabinettbildern des 17. Jahrhunderts behaupten. Nur wenige Altdeutsche lagen über dem mittleren Preisniveau der von Hausmann getätigten Einkäufe.

Das sind Preise aus der Zeit um 1815. Bei der Anlage seines Haupt-Cataloges hat Hausmann 1827 oder wenige Jahre später den aktuellen Wert seiner Bilder geschätzt. Bei seinen altdeutschen Bildern kam er erstaunlicherweise nur auf einen Gesamtwert von 570 Louisdor, was eigentlich keinen Wertzuwachs bedeutete, weil nun einige ihm geschenkte Bilder in der Rechnung eingeschlossen waren. Seinen vermeintlichen Giorgione schätzte er übrigens auf 500 Louisdor, so daß die vorhandenen Altdeutschen nur en bloc den materiellen Wert eines einzigen bewunderten italienischen Meis-

⁵⁶ Siehe Kat. Hausmann 1827, Nr. 136 u. 157; Kat. Hannover 1905, S. 139, Nr. 428, S. 20, Nr. 1.

⁵⁷ Siehe Kat. Hannover 1992, Nr. 9, 13, 25, 42, 65, 75, 78.

⁵⁸ Siehe Kat. Hannover 1954, S. 166, Nr. 419, S. 51f., Nr. 67.

ters übertrafen. Nach diesen Berechnungen wäre der durchschnittliche Wert eines dieser altdeutschen Tafelgemälde bis ins zweite Viertel des 19. Jahrhunderts hinein kaum gewachsen.

Nach Hausmanns eigenen Schätzungen waren die meisten seiner altdeutschen Tafelbilder im Wert gesunken; die eben erwähnte 'Hl. Familie' sogar von sechzig auf sechs Louisdor. Umgekehrt wurden einige wenige Werke nun viel höher bewertet. So stieg ein damals Cranach dem Älteren zugeschriebenes Bildnis Herzog Johann Heinrichs von Sachsen von zehn auf achtzig Louisdor auf.⁵⁹

Rezeption der Sammlung

Hausmanns Sammlung ist bald bekannt geworden. „Bei einzelnen Personen werden, wenn auch keine vollständigen Sammlungen von Gemälden, doch einzelne gute Stücke angetroffen. Herr Hausmann und die Erben des Stadt-Sekretair Mertens besitzen sehr schätzbare Sachen [...]“, heißt es in einem hannoverschen Stadtführer von 1819.⁶⁰

Eine näheren Hinweis zur Öffnung seiner Sammlung gibt Hausmann im Vorwort seines ersten gedruckten Kataloges von 1831: „Schließlich bemerke ich noch, dass der Besuch meiner Sammlung mir in der Regel jeden Sonntag Mittag von 12 bis 2 Uhr von einem Jeden, ohne Ausnahme, willkommen ist, dass ich ausser diesen Stunden dieselbe aber nur durchreisenden Kunstliebhabern, wenn es meine Zeit gestattet, zu zeigen im Stande bin, und diese deshalb bei mir anfragen lassen zu wollen bitten muß.“⁶¹ Zeitgenössische Stadtführer verweisen die Besucher auf die Adresse Holzmarkt 4,

⁵⁹ Siehe Kat. Hausmann 1827, Kat. Hannover 1905, S. 41, Nr. 68.

⁶⁰ B. C. von Spilcker 1979, S. 332f.

⁶¹ Kat. Hausmann 1831, Vorwort, S. VIIIf.

wo das heute nicht mehr bestehende Wohnhaus des Sammlers an der Ecke Holzmarkt/Burgstraße stand.

Das hannoversche Adreßbuch für 1840 erwähnt sie ohne jeden Kommentar, allerdings gleich nach der königlichen Gemälde- und Antikensammlung. Hingewiesen wird auf die Öffnung der Sammlung sonntags von zwölf bis zwei Uhr.⁶²

Erst im Adressbuch für 1856 finden wir eine ausdrückliche Würdigung: „In der Gemäldesammlung des Oberbaurats Hausmann, welche der zu Söder gleichzustellen ist, findet man treffliche Werke berühmter älterer Meister, sowie eine äußerst reichhaltige Sammlung von Handzeichnungen neuerer Maler.“⁶³ Wieder folgt der Hinweis auf die (unveränderten) Öffnungszeiten. Die Sammlung Hausmann wird hier als einzige bürgerliche Privatsammlung der Residenzstadt Hannover erwähnt.

Wer die Einladung des Sammlers angenommen hat, ersehen wir aus einem erhaltenen Gästebuch. Das sogenannte „Erinnerungs-Buch“ wurde vom 16. Dezember 1828 bis 6. September 1856 geführt und enthält neunzig beschriebene Seiten.⁶⁴ Da auf einer Seite im Durchschnitt etwa dreißig Namen eingetragen sind, werden sich in diesen achtundzwanzig Jahren wohl ungefähr 2700 Besucher eingetragen haben.

Die wenigen angegebenen Titel verweisen auf Besucher aus dem Großbürgertum, während sich Adelige eher selten eingetragen haben. Viele Gäste geben sich als Künstler zu erkennen. Das engere Einzugsgebiet der Sammlung Hausmann ging offenbar nicht weit über Bremen, Berlin und Frankfurt

⁶² Adressbuch der Königlichen Residenzstadt Hannover für das Jahr 1840, S. 281.

⁶³ Adressbuch der königlichen Haupt- und Residenz- Stadt Hannover und ihrer Vorstädte für 1856, Abt. III, S. 78f. – Mit der anderen Slg. ist die des Freiherrn (späteren Grafen) Moritz von Brabeck auf Schloß Söder bei Hildesheim gemeint, die übrigens auch einige Altdeutsche enthielt.

⁶⁴ Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum/Landesgalerie: Erinnerungs-Buch der Hausmannschen Gemälde-Sammlung 1828-1856.

hinaus. Einige Ausländer kamen vor allem aus St. Petersburg, aus England und den Niederlanden.

Johann Heinrich Ramberg (1763-1840), Ludwig Emil Grimm (1790-1863), Caroline (1766-1829) und Wilhelm (1767-1835) von Humboldt sowie Domenico Quaglio (1787-1837) sind bekannte Besucher. Mit Barthold Suermondt (1818-1887) und → Carl Wilhelm Krüger (1797-1868) besichtigten zwei weitere namhafte Sammler altdeutscher Tafelmalerei Hausmanns Gemälde.

Leider äußert sich keiner der Besucher im Gästebuch über die Sammlung. August Kestner (1777-1853) notierte sich in seinen persönlichen Unterlagen, daß er im Sommer 1850 unter Hausmanns Altdeutschen „(s)ehr gute Sachen“ angetroffen habe.⁶⁵ Waagen, der Hausmann am 6. April 1846 aufsuchte, verfaßte über einzelne, nur leider nicht altdeutsche Bilder in Hausmanns Besitz einen Artikel im Deutschen Kunstblatt. Leider gibt dieser Text keinen näheren Aufschluß über die Bekanntheit der Sammlung Hausmann, sondern spricht sie nur vage als eine „in- und ausländischen Kunstfreunden wohlbekannt“ an.⁶⁶

Hausmann als Sammler

Die Schwerpunkte der gesamten Sammlung lagen auf einigen bevorzugten Kunstnationen und Epochen. Es sind die bei den anspruchsvollen Kunstliebhabern seiner Zeit bevorzugten Gebiete, auf denen Hausmann sammelte: altdeutsche Tafelmalerei, die in diesem Bestand quantitativ vorherrschende

⁶⁵ Hannover, Stadtarchiv, Nachlaß August Kestner, Umschlag Nr. 62: Heft mit Reisenotizen v. 1850, dem Tagebuch beigelegt.

⁶⁶ Waagen, G(ustav) F(riedrich), Über einzelne Bilder der Sammlung des Herrn Oberbauraths Hausmann in Hannover, in: Deutsches Kunstblatt 8, Nr. 43 v. 22. Okt. 1857, S. 375ff. mit Zitat S. 375.

niederländische und in geringerem Maße auch deutsche Barockmalerei sowie die italienische Hoch- und Spätrenaissance. In dieser Zusammensetzung konnte die Malerei des Spätmittelalters kein Gegenstand 'romantischer' Überhöhung sein. Der ideelle Stellenwert der altdeutschen Tafelbilder erhöhte sich aber durch eine intensive Beschäftigung des Sammlers mit Dürers Werk. Seine Kollektion enthielt die vollständige Dürer-Graphik in ausgesucht guten Exemplaren und auch eine Reihe von Zeichnungen des Meisters.⁶⁷ Darüber hinaus widmete sich Hausmann in seinen letzten Lebensjahren der akribischen Untersuchung der von Dürer benutzten Papiersorten und deren Wasserzeichen. Für diese Studien suchte er private und öffentliche Sammlungen des In- und Auslandes auf. Seine Ergebnisse präsentierte er in einer Monographie, die für die Verhältnisse im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts besonders gründlich und umfangreich ausgefallen ist.⁶⁸ Deshalb ist Hausmann nicht nur als bedeutendster Privatsammler seiner Zeit im Königreich Hannover, sondern auch als profilierter Mittelaltersammler anzusehen.

⁶⁷ Siehe Verst.-kat. Leipzig (C. B. Börner) v. 27. April 1931: Das Kupferstichwerk der Sammlung Hausmann-Blasius Braunschweig. Das Holzschnittwerk aus einer bekannten Privatsammlung, dabei die kleine und die große Passion, sowie das Marienleben vollständig in Probedrucken, und einige Dürerbücher. [...] (Versteigerungskat. CLXIX).

⁶⁸ Siehe Hausmann, B(ernhard), Albrecht Dürer's Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte und Zeichnungen, unter besonderer Berücksichtigung der dazu verwandten Papiere und deren Wasserzeichen, Hannover 1861. Über seine Beschäftigung mit diesem Gegenstand äußert sich Hausmann im Vorwort.

V. 14.

Otto August Rühle von Lilienstern

(16. April 1780 Berlin – Salzburg 1. Juli 1847)

Sammler von Bildern aus „jener tiefsinnigen und romantischen Zeit“

1809 kam ein 29jähriger Berliner auf seiner ersten Reise durch Süddeutschland nach Regensburg. Das mittelalterliche Aussehen der Bischofsstadt zog ihn in besonderem Maße an, es hatte seine Phantasie bereits auf dem Weg dahin stark beschäftigt. Das ist vor dem Hintergrund seiner Zeit leicht zu verstehen. Etwa ein Jahrzehnt vor seiner Ankunft hatten sich zwei andere junge Protestanten aus der Hauptstadt Preußens, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) und Ludwig Tieck (1773-1853), in alten süddeutschen Städten ihr 'Bild' vom Mittelalter gemacht. Über sein Regensburger Stadterlebnis hat sich unser Reisender später Rechenschaft abgelegt:

„Ich weiß nicht, woher mir die sonderbare Erwartung gekommen seyn mochte, daß ich dort etwas finden müsse, das mich ganz vorzüglich anzusprechen geeignet sey. Ich hatte so eine bestimmte Vorahnung von rührender Beschränkung, ehrwürdiger Altertümlichkeit, von lieblicher Armuth, welche, indem sie Alles mit einer eigenthümlich ernsten und unschuldigen Einfalt schmückt, gegen unsere neue wohlhabendere bunte Zeit wie die Dämmerung mit der Tageshelle contrastirt; ich hoffte lebendig angesprochen zu werden, von jener tiefsinnigen und romantischen Zeit [...]“¹

¹ (Rühle von Lilienstern, Otto August) Reise mit der Armee im Jahre 1809, Bd. 3, Rudolstadt 1811, S. 299f.

Die 'Vision' von der mittelalterlichen Stadt, die sich in diesen Zeilen ausdrückt, erinnert nicht zufällig an Wendungen, mit denen Wackenroder in den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ von 1796 ein imaginiertes Nürnberg der Dürerzeit popularisiert.² Man könnte nun erwarten, daß der Reisende von 1809 in diesen fast schon zeittypischen Vorstellungen aufgeht. Er tut es nicht und dies kennzeichnet ihn als den kritischen Geist, der er war. Denn die Verklärung einer lange zurückliegenden Vergangenheit hält bei ihm der topographischen Realität nicht stand. In der Desillusionierung wird ihm nun seine historische Ferne zum Mittelalter bewußt:

„Allein nichts entsinne ich mich von dem Allen gefunden zu haben; war mein Sinn zu verschlossen, meine Phantasie zu träg; war das Leben jener Zeit wirklich weniger gehaltreich, als es aus ihrer Kunst oder gar aus unsrer heutigen Kunstbegeisterung über sie hervorleuchtet; trug, was ich sah, schon den Character des unreifen Uebergangs aus jener Zeit in die unsre an sich, oder hatten es unsaubere Hände angetastet und allmählich den zarten Blüteschmelz hinweggewischt, daß nichts übrig geblieben, als das nackte beschädigte Geripp? – ich weiß es nicht.“³

Der Reisende war der spätere preußische Generalleutnant und Generalinspekteur des militärischen Erziehungs- und Bildungswesens in Preußen (Johann Jacob) Otto August Rühle von Lilienstern, am 16. April 1780 in Berlin geboren, den Gneisenau (1760-1831) einen „seltenen universalen Kopf“ nannte.⁴ Wie sich seine Interessen am Kriegswesen, an Staatstheorie, Mathematik, Philosophie, Geographie und Geschichte im einzelnen ausgeprägt und in seinem beachtlichen publizistischen Schaffen niedergeschlagen

² Siehe Wackenroder, Wilhelm Heinrich, u. Ludwig Tieck, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, in: W. H. W., Sämtliche Werke und Briefe, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns, Bd. 1: Werke, hrsg. v. Silvio Vietta, Heidelberg 1991, S. 90f.

³ O. A. Rühle von Lilienstern 1811, S. 300f.

⁴ Neidhardt von Gneisenau, Graf August Wilhelm von, Brief an Carl August von Hardenberg v. 3. Februar 1816, in: Delbrück, Hans, Das Leben des Feldmarschalls Grafen Neidhardt von Gneisenau, Bd. 5, Fortsetzung des gleichnamigen Werkes v. G(eorg) H(einrich) Pertz, Berlin 1880, S. 76.

haben, führt Günter Rühle in einem kenntnisreichen biographischen Aufsatz aus, der auch auf die enge Freundschaft des Offiziers zu Heinrich von Kleist (1777-1811) eingeht.⁵

In Berlin absolvierte Rühle von Lilienstern seine Ausbildung als Generalstabsoffizier. Er konnte bereits mit einer glänzenden beruflichen Laufbahn rechnen, als die Niederlage Preußens 1806 ihn zwang, dem Militärdienst vorläufig zu entsagen und sich außerhalb von Berlin ein Asyl zu suchen. Er ging zunächst nach Dresden, wo er auch die persönliche Bekanntschaft mit Gerhard von Kügelgen (1772-1820) und Caspar David Friedrich (1774-1840) – „originell producirende Künstler“ – machte.⁶ Die Beziehung zu Friedrich zeigt sich auch darin, daß der Sammler ein Selbstbildnis des Künstlers besaß.⁷

Kurz darauf nahm er eine Stelle als Prinzenenerzieher in Weimar an, wo er auch mit Goethe verkehrte, zu dem sich später eine Korrespondenz entspann. An der Seite der Rheinbundstaaten hatte Weimar unter der Führung Napoleons gegen Österreich zu kämpfen. Dieser Feldzug des Jahres 1809 brachte ihm allerdings keine militärische Reaktivierung, denn sein Status erlaubte ihm lediglich die Teilnahme als Kriegsbeobachter im Gefolge des Prinzen Bernhard von Sachsen-Weimar-Eisenach (1792-1862), für dessen militärische Ausbildung er verantwortlich war. Dem Feldzug schloß sich ein weiterer längerer Aufenthalt in Dresden an.

Erst 1813 war es ihm wieder möglich, seine militärische Laufbahn in Berlin dauerhaft fortzusetzen. Als militärischer Sachverständiger nahm er am Wiener Kongreß teil. Später wurde er in der Armeeführung mit verschiedenen Funktionen betraut, die oft einen wissenschaftlichen Anspruch

⁵ Siehe zur Biographie des Sammlers: Rühle, Günther, Otto August Rühle von Lilienstern. Ein Freund Heinrichs von Kleist, in: Kleist-Jahrbuch, o. Bd.-Nr., 1987, S. 76-97 (für die freundliche Übersendung einer Textkopie bin ich Herrn Dr. Günther Rühle verbunden).

⁶ (Rühle von Lilienstern, Otto August) Reise mit der Armee im Jahre 1809, Bd. 1, Rudolstadt 1810, S. 42.

⁷ Freundlicher Hinweis v. Herrn Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan, Berlin, mit Schreiben v. 16. März 1995.

stellten. So war er Chef der von ihm aufgebauten Abteilung für Kriegsgeschichte im Großen Generalstab und später zwei Jahre Chef des Großen Generalstabes. 1837 wurde er zum Leiter der neugegründeten, von ihm mitkonzipierten Allgemeinen Kriegsschule, 1844 zum Generalinspektor für das preußische Militärerziehungs- und Bildungswesen ernannt. Diese Laufbahn schloß er im Rang eines Generalleutnants ab.

Seine Erlebnisse auf der „Reise mit der Armee im Jahre 1809“, die ihn über Regensburg bis nach Wien führte, wo Napoleon den Prinzen und ihn in Schönbrunn empfing, veröffentlichte er 1810/1811.⁸ Der Titel läßt kaum vermuten, daß in diesem dreibändigen Werk viel über Kunst steht. In gewissem Sinn war es für ihn, wie schon die Regensburger Episode nahelegt, auch eine Bildungsreise, bei der es allerdings selten zur Besichtigung privater Kunstsammlungen kam. In Kloster Lilienfeld bei St. Pölten wurde er wohl zum ersten Mal mit der Säkularisation konfrontiert, deren Rigorosität in der Durchführung ihn befremdete.⁹ In diesem Werk, das in seiner Anlage eigentlich ein Kriegsbericht ist, finden wir sogar umfangreiche Kunstexkurse eingefügt. So liest sich der Anhang zum ersten Band „Gelegentliche Gedanken über das Wesen der Kunst in Bezug auf die Landschaftsmalerei“ streckenweise wie eine Theorie der sich entfaltenden Malerei der (Dresdner) Romantik.¹⁰

Als Friedrichs ‘Tetschener Altar’ (1807/08) durch Basilius von Ramdohrs (um 1757-1822) schroff ablehnende Besprechung in der „Zeitung für die elegante Welt“ Gegenstand einer öffentlichen Kunstdebatte wurde, gehörte Rühle von Lilienstern zu den Publizisten, die sich entschieden auf die Seite des Künstlers stellten.¹¹ Die Parteinahme für Positionen der damals aktuellen Kunstentwicklung und eine gewisse Vorliebe für die spätmittelalterliche Tafelmalerei schlossen sich für ihn nicht aus.

⁸ (Rühle von Lilienstern, Otto August) Reise mit der Armee im Jahre 1809, Bd. 1-3, Rudolstadt 1810 u. 1811.

⁹ Siehe O. A. Rühle von Lilienfeld II 1810, bes. S. 183-186.

¹⁰ Siehe O. A. Rühle von Lilienstern I 1810, S. 273-451.

¹¹ Siehe O. A. Rühle v. Lilienstern I 1810, S. 41-44 u. S. 273-300.

Kurz nach Rühle von Liliensterns Tod am 1. Juli 1847 widmete das Militair-Wochenblatt seinem beruflichen und publizistischen Schaffen „Ein Biographisches Denkmal“. „Es ist aber zum Schluß noch eine dritte Richtung anzuführen“, meint der ungenannte Biograph, „die nicht in das Gebiet der Oeffentlichkeit hineinfiel, sondern hauptsächlich nur eine beruhigende Geistes-Befriedigung als eigentliches Ziel erstrebte. Die einzelnen Zweige dieser Richtung verbreiteten sich über Münz-, Gemälde-, Pflanzen und Konchylienkunde, traten im Malen, so wie in der Pflanzen-Kultur zur eigenen Thätigkeit heraus, und führten zu entsprechenden Sammlungen in diesen verschiedenen Gebieten.“¹²

Geschichte der Sammlung

Seine Sammlung ist heute nahezu vergessen. 1818 machte Helmina von Chézy (1783-1856) in der Zeitschrift *Colonia* darauf aufmerksam, daß Rühle von Lilienstern „seit einigen Jahren Altdeutsche und Niederländische, zum Theil auch Italienische Bilder“ sammle.¹³ In diesem Zusammenhang gewinnt ein in der Fachliteratur übersehenes Ereignis an Bedeutung. Als Begleiter des Staatsministers Karl Sigmund vom Stein zum Altenstein (1770-1840) besuchte der Sammler auf der Durchreise nach Karlsruhe am 15. Dezember 1813 zum ersten Mal die Brüder Boisserée und ihre Gemälde in Heidelberg, „er blieb den ganzen Abend bei uns“, notierte sich Sulpiz Boisserée in sein Tagebuch.¹⁴ Dieser Besuch dürfte die Ausprägung seines altdeutschen Sammlerinteresses verstärkt haben. Er war auch Subskribent

¹² N. N., General-Lieutenant Rühle von Lilienstern. Ein biographisches Denkmal, in: Beiheft zum Militair-Wochenblatt für die Monate Oktober, November und Dezember 1847, S. 189 (freundlicher Hinweis v. Frau Helga Rühle von Lilienstern, Hildburghausen, mit Schreiben v. 13. Aug. 1995).

¹³ Chezy, Helmina von, Die altdeutsche und altniederländische Malerkunst, Teil 5, in: *Colonia*, Nr. 42 v. 24. April 1818.

¹⁴ Boisserée, Sulpiz, Tagebuch v. 11. Jan. 1814 zum 15. Dez. 1813, in: S. B., Tagebücher, Bd. 1: 1808-1823, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1978, S. 127.

des „Lithographischen Werkes“, das in 114 Blättern eine repräsentative Auswahl von Gemälden der Boisseréeschen Sammlung bot.¹⁵

Der Sammler war damals dienstlich unterwegs. In Frankfurt am Main übte er bei der Zentralverwaltung der gegen Napoleon verbündeten Mächte zunächst eine militärstrategische Tätigkeit unter der Leitung des Ministers vom Stein aus. Nach der Auflösung des alliierten Hauptquartiers im Jahre 1815 erhielt er den Befehl, sich dem preußischen Militärgouverneur der Rheinprovinzen zur Verfügung zu stellen. Dieser Auftrag hielt den Offizier bis zum Frühjahr 1816 in Aachen fest. „Der Aufenthalt in Frankfurt und Aachen scheint auch die Neigung zur Malerei, wenigstens in der Sammlung bedeutender Gemälde“, wie es im Nachruf von 1847 heißt, „vorzugsweise begünstigt zu haben“.¹⁶ Über die Gemäldesammlung weiß dieser Verfasser noch, daß sie „nach und nach“ zusammengestellt worden ist.¹⁷

Ein Berliner Stadtführer erwähnt 1834 die „altdeutschen Gemälde des Herrn General Rühle von Lilienstern“ (bezeichnenderweise nur diese) unter den örtlichen Privatsammlungen.¹⁸ Die Sammlung scheint damals nicht einmal in Fachkreisen bekannt gewesen zu sein. Denn 1836 setzte Graf Carl Friedrich von Brühl (1772-1837), der Generalintendant der Königlichen Museen zu Berlin, die Mitglieder der „Artistischen Kommission“ in Kenntnis, daß Rühle von Lilienstern, der „eine ziemlich bedeutende Gemäldesammlung“ besäße, in „welcher sich mehrere, sehr werthvolle Bilder“ befänden, an ihn herangetreten sei und den Wunsch geäußert habe, eine Auswahl von Bildern an die Gemäldegalerie zu verkaufen.¹⁹ Die Kommission

¹⁵ Als Subskribent ist der Sammler erwähnt in: Köln, Historisches Archiv der Stadt Köln, Best. 1018/377, Nr. 4: Wilken, Friedrich, Brief an S. Boisserée v. 25. Mai 1821.

¹⁶ N. N. 1847, S. 190.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Zedlitz, L(eopold) Freiherr von, Neuestes Conversations-Handbuch für Berlin und Potsdam zum täglichen Gebrauch der Einheimischen und Fremden aller Stände, hrsg. durch einen Verein von Freunden der Ortskunde, unveränd. Nachdruck der Ausgabe v. 1834, Berlin 1979, S. 399.

¹⁹ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/GG 74, Nr. 86/1836: Brühl, Graf Carl Friedrich, Schreiben an die Mitglieder der Artistischen Kommission v. 13. April 1836, in: Acta [der Artistischen Kommission] betr[effend] die

war damit aufgefordert, die Sammlung zu begutachten. Neben einem Meister des 17. Jahrhunderts wurden zwei spätmittelalterliche Tafelgemälde für die Anschaffung durch das Museum in Betracht gezogen.²⁰ Zum einen ein so kapitaless Werk wie Hans Memlings ‘Thronende Madonna’ in Berlin, damals Hugo van der Goes zugeschrieben.²¹ Zum anderen die ‘Anbetung der Hirten’ eines unbekanntes Meisters, die sich als gute Kopie des 16. Jahrhunderts nach Hieronymus Bosch herausgestellt hat.²²

Diese drei Gemälde wurden, offenbar weil der Anschaffungsfond der Galerie erschöpft war, dem Museum von der Krone geschenkt. Der Jahresbericht des Galeriedirektors hält übrigens auch fest, daß die Memling-Madonna aus der Sammlung Bettendorf in Aachen in den Besitz Rühle von Liliensterns gelangt ist.²³ Es ist das einzige Bild der Sammlung Rühle von Lilienstern, von dem wir erfahren, woher der Sammler es erwarb.

Erwerbung von Gemälden in Deutschland und den Niederlanden, Bd. 3: Vom Januar 1836 bis October 1837 (im folgenden zit. als Erwerbungsakten III).

²⁰ Siehe Berlin, Staatliche Museen zu Berlin–Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv, I/GG 74, Nr. 171/1836: Brühl, Graf Carl Friedrich, Brief an O. A. Rühle von Lilienstern v. 28. Juli 1836, in: Erwerbungsakten III.

²¹ Zum Bild siehe: Vos, Dirk de, Hans Memling. Das Gesamtwerk, Antwerpen, Gent, Stuttgart u. Zürich 1994, S. 217ff., Kat.-nr. 54.

²² Siehe Kat. Staatliche Museen zu Berlin–Gemäldegalerie: Malerei 13.-18. Jahrhundert im Bodemuseum, bearb. v. Irene Geismeyer (ndl. Gemälde), Hannelore Nützmann (ital. u. span. Gemälde) u. Rainer Michaelis (dt., engl. u. frz. Gemälde), 4., erweiterte Aufl., Berlin 1990, S. 31, Nr. 46.

²³ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin–Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv, I/GG 1, Nr. 8025/1837: Verwaltungsbericht [der Galerie] für 1837 (betr[effend] 1836), in: Acta betr[effend] die Einrichtung, Instandhaltung p. p. der Bilder-Galerie desgl[eichen] die Inventarisierung der dort aufgestellten Gemälde, Bd. I: Vom Jahre 1830 bis Ende 1843, fol. 173 v (freundlicher Hinweis v. Herrn Dr. Tilmann von Stockhausen). – Zur Slg. Bettendorf siehe: Huyskens, Albert, Die Aachener Gemäldesammlung Bettendorf, in: Festschrift aus Anlaß des fünfzigjährigen Bestehens des Museumsvereins und des Suermondt-Museums (= Aachener Kunstblätter, Heft 14), Aachen 1928, S. 37-63.

Die Bilder

Nur sechs Wochen nach dem Tod des Sammlers bot seine Witwe Henriette (1789-1847) den gesamten Gemäldebestand dem Museum an.²⁴ Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) besichtigte die Sammlung in der Privatwohnung des Verstorbenen und notierte sich 54 Gemälde. Die Hälfte sind Altdeutsche und Altniederländer, sonst sind italienische, spanische, niederländische und deutsche Gemälde des 17., 18. und zum geringen Teil auch des 19. Jahrhunderts aufgeführt.²⁵

Waagens Aufzeichnungen haben den besonderen Wert, daß sie nach der Platzierung der Bilder in den einzelnen Räumen der Wohnung vorgenommen wurden, wobei nur leider nicht deren Raumfunktionen (wie zum Beispiel Salon) genannt sind. Der gesamte aufgenommene Bestand war über fünf Räume verteilt, die meisten Bilder hingen jedoch in drei Zimmern. Offenbar war also die Gemäldesammlung in die Ausstattung integriert und ihre Hängung möglicherweise auf diese abgestimmt. Irgendeine kunstgeschichtliche Ordnung läßt sich aus der von Waagen überlieferten Reihenfolge jedenfalls nicht erkennen, auch war der altdeutsche und altniederländische Bestand nicht separat untergebracht.

Nach Waagens Urteil waren von den vorhandenen altdeutschen Tafelgemälden bloß eine Meister Wilhelm zugeschriebene 'Verkündigung' und ein

²⁴ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin–Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv, I/GG 79, Nr. 1367/1847: Rühle von Lilienstern, Henriette, Brief an Ignaz von Olfers v. 16. Aug. 1847; beiliegend dessen Antwort v. 16. Aug. 1847 (Konzept), in: Acta betr[effend] die Erwerbung von Gemälden in Deutschland und den Niederlanden, Bd. 8: Von Juli bis ult[imo] Juni 1849 (im folgenden zit. als Erwerbungsakten VIII).

²⁵ Staatliche Museen zu Berlin–Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv, I/GG 79, Nr. 1419/1847: Waagen, Gustav Friedrich, Verzeichniß der von S[eine]r Excellenz dem General Rühle v. Lilienstern hinterlassenen und Se[ine]r M[ajestät] dem Könige angebotenen Gemälde, Berlin, den 22. Aug. 1847, in: Erwerbungsakten VIII (im folgenden zit. als G. F. Waagen 1847).

Madonnenbild Barent van Orleys für das Berliner Museum geeignet.²⁶ Offenbar konnte der Anschaffungsetat der Galerie für diesen Ankauf nicht in Anspruch genommen werden, denn die Sache wurde dem König vorgetragen. Der wollte, „zumal bei den gegenwärtigen finanziellen Verhältnissen des Staats“, nicht zustimmen.²⁷ Ein Jahr später kamen die Gemälde in Berlin zur Versteigerung. Zu diesem Zweck erschien ein gedruckter Gemäldekatalog, dessen Angebot sich mit Waagens Notizen deckt.²⁸

Das von Waagen favorisierte kleinformatige Frühwerk Barent van Orleys ‘Maria mit Kind’ (das noch heute unter dieser Zuschreibung geführt wird) wurde 1868 aus der Sammlung „Rühle“ für die Großherzogliche Gemäldegalerie Oldenburg erworben.²⁹ Dagegen ist ein anderes Tafelgemälde, das um 1868 angeblich mit der gleichen Provenienz nach Oldenburg kam, nicht im Berliner Versteigerungskatalog enthalten. Es handelt sich um eine heute in die Zeit um 1490/1500 datierte ‘Hl. Anna Selbdritt’, die beim Ankauf als Werk Michaels Wolgemuts galt. Daniel Hess schreibt sie der Werkstatt des sogenannten Speyerer Altars zu.³⁰

Die Versteigerung des Jahres 1848 wurde im Kunstblatt angekündigt.³¹ Aus dieser Meldung sehen wir, daß die namentlich nicht genannte Erbin den Gemäldebestand lieber en bloc abgegeben hätte. Das ist nicht gelungen. Diese Erbin war Jenny Freifrau von Schleinitz (1802-1888), Stief- und Adoptivtochter des Sammlers und Gattin des Trierer Regierungspräsidenten

²⁶ Siehe G. F. Waagen, o. P.

²⁷ Staatliche Museen zu Berlin–Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv, I/GG 79, Nr. 1649/1847: Allerhöchste Kabinets-Ordre [sic] v. 11. Okt. 1847, in: Erwerbungsakten VIII.

²⁸ Siehe Verst.-kat. Berlin v. 10. April 1848: Verzeichnis einer werthvollen Gemälde-Sammlung älterer Meister aus dem Nachlasse des verstorbenen General-Lieutenant Herrn Rühle von Lilienstern (eingesehenes Ex.: Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (West), Ns 8921-2/Nr. 3).

²⁹ Zum Bild siehe: Kat. Landesmuseum Oldenburg: Gemäldegalerie Oldenburg, bearb. v. Herbert Wolfgang Keiser, 2., verb. Aufl., München 1967, S. 41; vgl. Verst.-kat. Berlin 1848, S. 11, Nr. 33.

³⁰ Siehe Hess, Daniel, Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“. Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz 1994, S. 165f., Kat.-nr. 13 mit Abb. 139 u. Abb. 96, S. 89.

³¹ Siehe Kunstblatt 29, 1848, S. 16.

Julius Freiherrn von Schleinitz (1806-1865).³² Aus ihrem Besitz wurden 1869 auf einer Münchener Ausstellung älterer Werke aus süddeutschem und Schweizer Privatbesitz drei der Gemälde aus dem Nachlaß des Sammlers, die 1848 angeboten worden waren, gezeigt.³³

Unter den in München ausgestellten Bildern befand sich auch der einzige, heute verschollene Flügelaltar der Sammlung: „Das Mittelbild zeigt uns die heilige Mutter Gottes mit dem Jesusknaben auf dem Schoose, ihr zur Seite der kleine Johannes. Auf den Seitenflügeln die Donatoren des Bildes in betender Stellung. Naivität der Auffassung, so wie die liebevolle Ausführung des trefflich gefärbten und gut erhaltenen Bildes stempeln dasselbe zu einem bedeutenden Kunstwerke.“³⁴

Die drei oder vier Stücke aus dieser Sammlung, die wir identifizieren können, sind sehr schätzenswert, den Rest müssen wir anhand von Waagens Notizen und des Versteigerungskataloges beurteilen. Das Kabinetformat herrscht vor; was Sujet und Stilrichtungen angeht, lassen sich keine Vorlieben ausmachen. ‘Herkules und Omphale’ aus der Werkstatt des Älteren Cranach besaß der Sammler in einer Variation oder einer Kopie.³⁵ Andere Katalognummern sind weniger vertrauenserweckend, so eine ‘Anbetung der Heiligen Drei Könige’ (von „reicher Composition“), angeblich nach einem Stich von Lucas van Leyden und deshalb als sein Werk akzeptiert.³⁶ Während der Versteigerungskatalog wiederholt die gute Erhaltung, sorgfältige Ausführung, leuchtende Farbigkeit oder mannigfaltige Komposition eines Gemäldes preist, stellt Waagen den meisten von ihm untersuchten Bildern nur ein mäßiges Zeugnis aus.³⁷ Auch die vier vorhandenen Porträts beurteilt

³² Zur Person der Erbin siehe: Aus den Papieren der Familie v. Schleinitz, mit einer Vorbemerkung v. Fedor von Zobeltitz, Berlin o. J., Tf. 26 u. 26a (freundlicher Hinweis v. Frau Helga Rühle von Lilienstern mit Schreiben v. 13. Aug. 1995).

³³ Siehe AK München 1869: Katalog der Ausstellung von Gemälden älterer Meister im K. Kunstaustellungsgebäude gegenüber der Glyptothek in München, München 1869, S. 7, Nr. 11; S. 11, Nr. 32; S. 33, Nr. 113.

³⁴ Siehe AK München 1869, S. 33, Nr. 113.

³⁵ Siehe Verst.-kat. Berlin 1848, S. 12, Nr. 35.

³⁶ Siehe Verst.-kat. Berlin 1848, S. 9, Nr. 17.

³⁷ Siehe Verst.-kat. Berlin 1848, S. 14, Nr. 49.

er zurückhaltend. Das im Katalog einem der Holbeins zugewiesene Bildnis Kaiser Maximilians hält er für ein hartes und schwach gezeichnete Werk der niederländischen Schule.³⁸

Rühle von Lilienstern als Kunstkenner

Rühle von Lilienstern scheint solchen kennerschaftlichen Problemen keine große Bedeutung beigemessen zu haben. Als dreißigjähriger Autor hat er für sich den Anspruch auf Kunstgelehrsamkeit sogar ausdrücklich zurückgewiesen:

„Mir ist nichts verhasster, als beim Anschauen von Kunstwerken, durch einen nebenher laufenden Kritiker und sogenannten Kunstkenner gestört zu werden, der jedes Gemälde oder jede Statue bei ihrem Tauf und Ekelnamen zu nennen weiß, von jeglichem die Geschichte und den Meister kennt, alle Mängel und alle technischen Vorzüge an den Fingern herzuzählen weiß, und was solcher Dinge mehr sind, denen ich ihren partiellen Werth und Nutzen gar nicht absprechen will, die gerade für mich aber nichts weniger als die Hauptsache sind.“³⁹

Das ist freilich eine Stellungnahme aus der Zeit vor seiner eigenen Sammelstätigkeit. Mit dem Anwachsen seiner Sammlung mag er auf das ‘Katalogwissen’ zunehmend mehr Wert gelegt haben. Vorher verließ er sich jedenfalls mehr auf seine Intuition als auf die Meinungen der ‘Experten’:

„Von allem will ich ruhig genießen, und mir aus eigener Reflexion mein eigenes unbefangenes Urteil bilden, das mir bei aller seiner Rohheit den-

³⁸ Angaben zu Bildnissen siehe: Verst.-kat. Berlin 1848, S. 1, Nr. 1; S. 8, Nr. 9; S. 9, Nr. 18; S. 13; Nr. 40; vgl. dazu G. F. Waagen 1847, o. P.

³⁹ O. A. Rühle von Lilienstern I 1810, S. 29.

noch mehr werth ist, als das wohlerwogenste fremde, und alle Autorität der Schule, die am Ende nur da seyn soll, mein Urtheil und meinen Geschmack zu berichtigen, und nach abermaliger Reflexion zu modificiren, die aber jedes eigene Urtheil schon im Keime erstickt oder verunreinigt, wenn sie der Betrachtung voran oder nebenher geht.“⁴⁰

Er gestand, daß ihm nach der eingehenden Besichtigung der Dresdner Galerie im Jahre 1809 viele der prominenten Gemälde fremd geblieben seien, „weil ich für das eigentlich Schätzenswerthe an ihnen, für ihre Abstammung, ihren Ruf, ihren technischen und historischen Werth noch keinen rechten Sinn habe, oder vielmehr, weil es mir an den nöthigen Kenntnissen gebricht, dies alles kunstgerecht abzuschätzen.“⁴¹ Für 1828 ist er Mitglied im Wissenschaftlichen Kunstverein zu Berlin nachweisbar, der das Gespräch zwischen Akademikern und Künstlern fördern wollte.⁴²

Auf einem anderen Gebiet der Kunstgeschichte hat der General sehr wohl gelehrte Meinungen rezipiert. Das können wir nachlesen in seinen breitangelegten „Collectaneen und Randglossen über die schöne Baukunst überhaupt und über die Gothische Baukunst insbesondere“, deren wissenschaftlicher Wert hier nicht zur Beurteilung ansteht.⁴³ Auch über numismatische Probleme legte er eine Abhandlung vor, der mittelalterliche Münzen aus seiner eigenen Sammlung zugrunde lagen.⁴⁴

Seine Beschäftigung mit spätgotischer Tafelmalerei war also in eine vielseitige Beschäftigung mit dem Mittelalter eingebettet. Um so mehr fällt auf, daß er über Bilder seiner Sammlung nichts veröffentlicht hat. Er dürfte sie bewußt nicht zum Gegenstand eigener schriftstellerischer Arbeit gemacht

⁴⁰ O. A. Rühle von Lilienstern I 1810, S. 29f.

⁴¹ O. A. Rühle von Lilienstern I 1810, S. 30f.

⁴² Siehe Ziemer, Elisabeth, Heinrich Gustav Hotho (1802-1873). Ein Berliner Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Philosoph, Berlin 1994, S. 247.

⁴³ Siehe O. A. Rühle von Lilienstern II 1810, S. 416-558.

⁴⁴ Siehe Rühle von Lilienstern (Otto August), Beiträge zur Münzkunde des Mittelalters, in: Sammlung einzelner Aufsätze über Gegenstände des Münz-Wesens und der Münzkunde, Heft 2, Berlin u. Posen 1823.

haben. Die Gemäldesammlung blieb sein Refugium. Von einem Mann seiner Geistesart waren weder stilkritische Analysen in der Art eines Waagen noch ein bloßes Anschwärmen der altdeutschen Meister etwa in der Art Helminas von Chézy zu erwarten.⁴⁵ Zu welchen Teilen sich in seinem Kunstverständnis eine aus den jungen Jahren herrührende Mittelalterbegeisterung und distanzierendes historisches Interesse auch immer gemischt haben mögen, – dieser romantische Ästhet hat altdeutsche Tafelmalerei nicht nur wegen ihres bloßen ‘Altertumswertes’ gesammelt.

⁴⁵ Siehe H. von Chezy 1818 mit ausführlicher Beschreibung einer Mabuse zugeschriebenen „Hl. Familie“ (= Verst.-kat. Berlin 1848, S. 11, Nr. 32).

V. 15.

Johann Gustav Gottlieb Büsching

(19. Sept. 1783 Berlin – Breslau 4. Mai 1829)

Deutsches Altertum und die Säkularisation in Schlesien

„Setzen Sie sich doch mit Dr. Büsching in Verbindung. Er sammelt dort die alten Gemälde (wie auch Bibliotheken) aus Klöstern und Kirchen, und scheint schon sehr bedeutende Sachen gefunden zu haben.“¹ Johann Gustav Gottlieb Büsching, auf den Friedrich Schlegel (1772-1829) in seinem Brief vom 15. Juni 1811 Sulpiz Boisserée aufmerksam machte, war damals im Auftrag der preußischen Regierung in Schlesien tätig. Sein Lebenswerk als Säkularisationskommissar, Archivar, Museumsleiter, Dozent und Publizist würdigt Hans Jessen im Überblick.²

Büsching wurde am 19. September 1783 als Sohn des Gelehrten Anton Friedrich Büsching (1724-1793) in Berlin geboren. Nach dem Studium der Rechtswissenschaft in Halle und Erlangen sowie einem anschließenden Referendariat in Berlin stand ihm die Juristenlaufbahn offen. Diese Berufsperspektive tauschte er zunächst gegen freiberufliche wissenschaftliche Arbeit ein, die er in Berlin ausübte. Als Student hatte ihn ein leidenschaftliches Interesse am deutschen Mittelalter gepackt, das sich an der Literatur entzün-

¹ Abgedruckt in: Boisserée, Sulpiz, Briefwechsel/Tagebücher, unveränd. Nachdruck der v. Mathilde Boisserée besorgten Stuttgarter Erstausgabe v. 1862, durch ein Personenregister erg. u. mit einem Nachwort hrsg. v. Heinrich Klotz, Bd. 1 (Deutsche Neudrucke, Reihe: Texte des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Walther Killy), Göttingen 1970, S. 137f.

² Siehe Jessen, Hans, Johann Gustav Büsching, in: Schlesier des 16. bis 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Friedrich Andreae, Erich Graber u. Max Hippe (Schlesische Lebensbilder, hrsg. v. der Historischen Kommission für Schlesien, Bd. 4), Breslau 1931, S. 288-301 mit Porträt u. älterer Lit.

dete. An der Seite seines Freundes Friedrich Heinrich von der Hagen (1780-1856) edierte er zunächst eine „Sammlung Deutscher Volkslieder“ (1807) und „Deutsche Gedichte des Mittelalters“ (1808). Diese Arbeiten galten schon professionellen Zeitgenossen als methodisch völlig unzulänglich. „Gründliche Einzelforschung und philologische Akribie“ spricht ihm Hans Jessen sogar generell ab.³

Ein Lehrstuhl für deutsche Literatur wäre ihm wohl kaum zugesprochen worden. Der Einstieg in die Universitätslaufbahn gelang Büsching dennoch mit einer Breslauer Habilitation in den, wie wir heute sagen, Historischen Hilfswissenschaften. In Breslau wurde er 1817 zum außerordentlichen, 1822 zum ordentlichen Professor für Deutsche Altertumskunde ernannt. Die Übertragung des bis dahin nur in der Klassischen Philologie gebräuchlichen Begriffes „Altertumskunde“ auf das deutsche Mittelalter drückt aus, daß alle kulturellen Äußerungen des deutschen Volkes, Alltags- und Hochkultur gleichermaßen, in den Blick genommen werden sollten, wobei nach Büschings Auffassung die „Vorzeit“, wie das Mittelalter auch genannt wurde, die einheimische Ur- und Frühgeschichte einschloß.⁴ Mit diesem Fachverständnis hielt Büsching auch Vorlesungen über mittelalterliche Kunst. Er starb in Breslau am 4. Mai 1829.

Der Dürer-Aufsatz von 1810

Zeitschriftenprojekte beschäftigten ihn schon in Berlin. Beispielsweise gab er mit Karl Friedrich Ludwig Kannegießer (1781-1861) 1810 und 1811 das „Pantheon“ als Organ für Wissenschaft und Kunst heraus, an dem sich Goethe, Fichte, Ludwig Uhland (1787-1862) und Friedrich de la Motte-Fouqué

³ H. Jessen 1931, S. 289.

⁴ Zur Stellung der Deutschen Altertumskunde in Schlesien siehe: Lubos, Arno, Schlesi-sches Schrifttum der Romantik und Populärromantik, München 1978, S. 145ff.

(1777-1843) auf schriftliche Einladung hin beteiligten. Das on“ wollte sowohl Fachgelehrte als auch ein mediävistisch interessiertes Publikum erreichen. Von Büsching selbst stammt ein Aufsatz über Dürer, soweit ich sehe, seine erste Publikation über altdeutsche Tafelmalerei.⁵

Wenn Büsching etwa an dem Künstler „das ruhige klare Wesen seines Geistes, welches sich in allen Werken ausspricht, diese vollständige Harmonie der ganzen Welt mit seinem Innern, dies klare Bewußtseyn und dennoch wieder diese Demuth und Einfachheit“ rühmt, bewegt er sich in den Bahnen der zeitgenössischen Dürer-Verehrung.⁶ Bezeichnend für Büschings Kunstverständnis – auch im Hinblick auf die später von ihm angelegte Gemäldesammlung – dürfte die stilgeschichtliche Zäsur sein, die er mit Dürers Auftreten in der deutschen Kunst setzt. Mit Dürers Lob werden zugleich die Ausdrucksmöglichkeiten der vorangegangenen Malerei bemängelt: „Die unfoermlich gedehnten Gestalten, in weite Gewaender gehüllt, mit einfachen Bewegungen, mit uebel beachteten Proporzionen des menschlichen Koerpers, gaenzlicher oder geringer Kenntniß der Perspective, mit Spruechen aus dem Munde gehend, Handlung und Darstellung gewissermaßen verknuepfend, verschwanden immer mehr und mehr unter den aeltern Deutschen, als Albrecht Duerer aufstand und durch seine Werke, in gewissem Sinne, Stifter einer Deutschen Schule ward.“⁷

⁵ Siehe Büsching, Johann Gustav, Albrecht Dürer, Teil 1, in: Pantheon. Eine Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst 1, 1810, S. 75-91 (mehr nicht erschienen), unveränd. Nachdruck, Nendeln 1971.

⁶ J. G. Büsching 1810/1971, S. 76.

⁷ J. G. Büsching 1810/1971, S. 77.

Tätigkeit als Säkularisationskommissar

Zum Sammeln kam Büsching nicht erst durch sein Universitätsamt. Mit Edikt vom 30. Oktober 1810 verfügte der preußische Staat die Aufhebung fast aller Klöster, Stifter und Kommenden in Schlesien und die Einbeziehung ihres gesamten Besitzes. Pläne für diese letzte deutsche Säkularisation gab es von 1801 an, doch hatten sie erst im Laufe des Jahres 1810 konkretisiert.⁸

Auf diese Nachricht reagierend, unterbreitete Büsching in seiner Eingabe vom 5. November 1810 dem preußischen Staatskanzler Carl August von Hardenberg (1750-1822) „eine Lieblingsidee, die ich im Jahre 1809 faßte“.⁹ Im Vorjahr hatte er auf einer privaten Forschungsreise, ausgestattet mit einer Empfehlung Wilhelm von Humboldts (1767-1835), in schlesischen Bibliotheken nach unbekanntem mittelalterlichen Handschriften gesucht. Nun schlug Büsching der preußischen Regierung vor, die Bibliotheken, Archiv- und Kunstschatze der säkularisierten schlesischen Klöster und Stifter in Breslau zu vereinigen und sie drei zu gründenden Institutionen, nämlich Zentralbibliothek, Provinzialarchiv und Kunstsammlung, anzuvertrauen. Damit wollte er diese Kulturgüter auch vor einer Abwanderung nach Berlin schützen.

„Aus den Kunstschatzen vieler Klosterkirchen würde eine eigene Sammlung von Kunstwerken zu errichten sein“, schreibt er, „wozu manche öffentliche Bibliothek zu Breslau schon herrlichen Stoff giebt, z. B. die Maria

⁸ Im einzelnen siehe: Erler, Uta-Karin, Rechts- und verfassungsgeschichtliche Probleme der Säkularisation durch den preußischen Staat in Schlesien im Jahre 1810, Diss. phil. Univ. Frankfurt am Main 1978, bes. S. 1 (Datum), S. 17-28 (Vorgeschichte) u. S. 112-128 (Durchführung der Säkularisation mit Erwähnung J. G. Büschings auf S. 127).

⁹ Zit. nach Woltmann, Friedrich, Joh. Gust. Gottlieb Büsching und die Centralbibliothek zu Breslau, in: Rubezahl, Schlesische Provinzial-Blätter 77 = N. F. 12, 1873, S. 3.

Magdalena mit ihrer bedeutenden Gemälde- und Kupferstichsammlung, Elisabeth u. s. w.“¹⁰ In den Breslauer Kirchen hatte sich Büsching gründlich nach Kunstwerken umgeschaut, jedoch stand ihm gerade die Ausstattung der beiden großen evangelischen Stadtpfarrkirchen, die er hier nennt, grundsätzlich nicht zur Verfügung.¹¹

Auf seine Eingabe hin nahm die preußische Regierung Büsching als besoldeten „Königlich Preußischen Commissarius zur Übernahme der Bibliotheken, Archive und Kunstsachen in den aufgehobenen Klöstern Schlesiens“ in ihren Dienst.¹² Zum Glück haben sich seine in dieser Eigenschaft geführten Korrespondenzen und Handakten in der Breslauer Universitätsbibliothek erhalten.¹³ Aus ihnen werden die Arbeitsbedingungen deutlich, die Büsching in Schlesien vorfand.

Bei der Aufhebung eines Klosters trat er dienstlich erst in Aktion, sobald die Spezialkommissare, ortsansässige Beamte, die Besitznahme durchgeführt und vorhandene Vermögenswerte beschlagnahmt hatten, wodurch ihm der menschlich unangenehmere Teil der am Ort zu treffenden Maßnahmen erspart blieb.¹⁴ Wie diese Spezialkommissare war auch er selbst der neugebildeten Hauptsäkularisierungskommission in Breslau unterstellt, deren

¹⁰ Zit. nach F. Woltmann 1873, S. 4.

¹¹ Siehe Büsching (Johann Gustav), Ueber die Kunstschätze in den evangelischen Kirchen Breslau's, in: Schlesische Provinzial-Blätter 53, 1811, Teil 1, S. 330-340, Teil 2, S. 416-419.

¹² Titel zit. nach Bollmann, Aloysius, Die Säkularisation des Zisterzienserstiftes Leubus (Einzelschriften zur schlesischen Geschichte, hrsg. v. der Historischen Kommission für Schlesien, Bd. 9), Breslau 1932, S. 121.

¹³ Breslau, Univ.-Bibl., Hss.-Abt., Akc. 1948/857-860: (Büsching, Johann Gustav) Acta manualia, die Übernahme der Bibliotheken, Kunstsammlungen und Archive in den aufgehobenen Klöstern Schlesiens betreffende, Bd. 1: Vom 25. Okt. 1810 bis 20. Feb. 1811, Bd. 2: Vom 20. Feb. 1811 bis 21. Juni 1811, Bd. 3: Vom 14. Juni 1811 bis 24. Sept. 1811, Bd. 4: Vom 24. Sept. 1811 bis 3. Feb. 1812 (im folgenden zit. als Acta manualia I-III); Akc. 1948/865: (Büsching, Johann Gustav) Acta manualia, die Übernahme der Bibliotheken, Kunstsammlungen und Archive in den aufgehobenen Klöstern Schlesiens betreffende, Feb. bis Juni 1812.

¹⁴ Siehe die Instruktion der Regierung für die zur Aufhebung der Klöster und Stifter bestellten Kommissare, nach Friedrich Theodor von Merckels Akten abgedruckt bei: Linke, Otto, Friedrich Theodor von Merckel im Dienste fürs Vaterland, Teil 2: Bis Januar 1813 (Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte, hrsg. v. Verein für Geschichte Schlesiens, Bd. 10), Breslau 1910, S. 300-304; § 12f. definieren Büschings dienstliche Aufgaben als Säkularisationskommissar.

Mitglied Regierungsvizepräsident Friedrich Theodor von Merckel (1775-1846) für die Leitung der Bibliotheks- und Kunstangelegenheiten zuständig war.¹⁵

Die Spannungen zwischen dieser aus höheren schlesischen Regierungsbeamten zusammengesetzten Hauptkommission und dem jungen, selbstbewusst auftretenden Berliner – einem ‘Quereinsteiger’ in die provinziale Verwaltungshierarchie – kommen in der älteren Literatur immer wieder zur Sprache.¹⁶

Zuerst stellte die Hauptkommission Büsching am 24. November 1810 eine eigene Legitimation aus, mit der die Spezialkommissare angewiesen wurden, ihm in den aufgehobenen Klöstern und Stiftern Logis und Zugang zu den beschlagnahmten Kunstgegenständen zu gewähren, und die vor Ort anwesenden geistlichen Personen, ihm bei der Inventarisierung behilflich zu sein.¹⁷ Das hielt sich ganz im Rahmen der Hardenbergschen Instruktionen.

Gelegentlich schrieb Büsching seiner Cousine und Verlobten Karoline Büsching nach Berlin, wie sich die von seinem Vorgehen betroffenen Weltgeistlichen und Ordensleute beim Abtransport von kirchlichen Kunstgegenständen verhielten.

Ende 1810 teilt er ihr noch aus Breslau mit: „Man respektiert recht ordentlich meine Befehle und die Geistlichen sind sehr artig und höflich.“¹⁸ Der Ton seiner Mitteilungen wechselt aber Mitte 1811: „Die Strenge, die ich brauchen muss, macht mich nun in den Klöstern noch verhasster, da

¹⁵ Siehe O. Linke 1910, S. 83.

¹⁶ Ältere Lit. bei H. Jessen 1931, S. 301.

¹⁷ Abdruck des Kommissoriums v. 24. Nov. 1810 bei: Staender (Joseph), Die Handschriften der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau, in: Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens 33, 1899, S. 5f.

¹⁸ Breslau, Univ.-Bibl., Hss.-Abt., Akc. 1949/371: Büsching, Johann Gustav, Brief an Karoline Büsching v. 29. Nov. 1810, abgetippt in: J. G. B., Brautbriefe aus den Jahren 1810-1812, Tiposkript v. unbekannter Hand nach Briefen in Familienbesitz, Breslau 1936, S. 7 (im folgenden zit. als: Brautbriefe 1936).

alles schon als ein Kirchenraub angesehen wird, den ich begehe.“¹⁹ Sich selbst bescheinigt er, daß er „mit grosser Liberalität und Humanität verfare“, wenn er einmal Nonnen auf ihr Bitten hin an die fünfzig Bilder überläßt, „ganz ohne dazu authorisirt zu sein“.²⁰

Selbst wenn Büsching nicht alle der einundneunzig zu säkularisierenden Institutionen persönlich aufgesucht haben sollte, mußte er sich beeilen, weil diese zum Teil in Gefängnisse, Lazarette und Krankenhäuser umgewandelt, zum Teil sogar veräußert und abgebrochen werden sollten. Am 1. Juni 1812 reichte er seinen Schlußbericht ein.²¹ Vergegenwärtigen wir uns, daß Büsching vom November 1810 an in den schlesischen Klöstern außer den Gemälden auch ihre Bibliotheken, Archive und Münzsammlungen zu sichten hatte. Allein aus Kloster Leubus wollte er 429 Gemälde nach Breslau schicken.²²

Büsching ist zweifellos mit großem Eifer vorgegangen, was aber auch dazu führen konnte, daß die Hauptkommission ihm die Konfiszierung von Bildern sogar ausdrücklich untersagte. So sah sie sich einmal genötigt, ihn „zum voraus darauf aufmerksam [zu] machen: daß wir über diejenigen Piecen zu disponieren uns nicht erlauben können, bei welchen irgend ein Familien- oder sonstiges Intreße subversirt [...]“, wie es zum Beispiel bei den Altarstiftungen der Breslauer Domaltaristenkommunität der Fall war.²³

Mit der Zeit kam eine genügend große Anzahl Bilder aus verschiedenen Epochen zusammen. Nun stellte sich das Problem, sie auf Dauer sachgerecht zu verwahren. Bei seinem Dienstantritt hatte Büsching gegenüber der Hauptkommission „die Errichtung einer Central Bibliothek und Kunst-

¹⁹ Breslau, Univ.-Bibl., Hss.-Abt., Akc. 1949/371: Büsching, Johann Gustav, Brief an K. Büsching v. 15. Juni 1811, abgetippt in: Brautbriefe 1936, S. 249.

²⁰ Breslau, Univ.-Bibl., Hss.-Abt., Akc. 1949/371: Büsching, Johann Gustav, Brief an K. Büsching v. 10. März 1811, abgetippt in: Brautbriefe 1936, S. 108f.

²¹ Siehe H. Jessen 1931, S. 295.

²² Laut Breslau, Univ.-Bibl., Hss.-Abt., Akc. 1949/371: Büsching, Johann Gustav, Brief an K. Büsching v. 10. Mai 1811, abgetippt in: Brautbriefe 1936, S. 198.

²³ Breslau, Univ.-Bibl., Hss.-Abt., Akc. 1948/859: Säkularisationshauptkommission, Schreiben an J. G. Büsching v. 19. bzw. 30. Juni 1811, in: Acta manualia III, fol. 34.

sammlung zu Breslau“ als seine zwei wichtigsten Aufgaben genannt.²⁴ Dieser Vorschlag zielte über Hardenbergs Auftrag, die betreffenden Sammlungen zu inventarisieren und für ihre sichere Aufbewahrung vor Ort zu sorgen, weit hinaus. Ihre weitere Verwendung hatte Hardenberg gänzlich offengelassen, er hatte Büsching nur eingeräumt, nach einer gewissen Zeit „vollständige Vorschläge über die Errichtung einer Central Bibliothek in Breslau und über die beste Nutzung aller vorgegebenen Gegenstände abzugeben“.²⁵

Gründung der Galerie

Büsching ging einen entscheidenden Schritt über das ihm von der Regierung gesteckte Ziel hinaus. Er brachte die konfiszierten Bilder nach Breslau und deponierte sie im säkularisierten Augustiner-Chorherrenstift, dem sogenannten Sandstift. Die großzügig bemessenen Räumlichkeiten der barocken Vierflügelanlage schienen ihm zur dauernden Unterbringung gerade der Tafelgemälde bestens geeignet. Dieses Vorgehen war also nicht durch die ihm eingeräumte Vollmacht gedeckt, wurde aber von der Regierung nachträglich gebilligt, indem sie dieses Bilderdepot 1812 als Teil einer dauernden Kunstsammlung der reorganisierten Breslauer Universität angliederte und ihn 1813 als deren Leiter einsetzte.²⁶

Die Akademische Organisationskommission der Universität wandte sich als nunmehr zuständiges Aufsichtsgremium wegen der Sammlung am 18. April 1812 an das zuständige Ministerium und beantragte einen Galerieetat,

²⁴ Breslau, Univ.-Bibl., Hss.-Abt., Akc., 1948/857: Büsching, Johann Gustav, Memorandum an die Säkularisationshauptkommission v. 23. Nov. 1810, in: Acta manualia I, fol. 11.

²⁵ Breslau, Univ.-Bibl., Hss.-Abt., Akc. 1948/857: Kommissorium von dem Herrn Staatskanzler von Hardenberg v. 8. Nov. 1810, in: Acta manualia I, fol. 3.

²⁶ Siehe detaillierte Darstellung der Galerieverwaltung nach den Akten bei: Prittwitz, Bernhard von, Aus dem Kunst- und Antikencabinet der Kgl. Universität zu Breslau, Abteilung III des Galleriekatalogs, in: Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift 3, 1881, S. 201-224.

zu Büschings Entlastung die feste Anstellung eines Galeriekustoden und die Pauschale von 250 Talern für die notwendigen Gemälderestaurierungen. Berlin bewilligte kaum mehr als die schlecht bezahlte Kustodenstelle, was angesichts der schlechten finanziellen Lage des Staates vor den Befreiungskriegen kaum anders zu erwarten war. Jedenfalls stand von da an der Breslauer Maler und Graphiker Johann Heinrich König (1777-1867) als ständiger Mitarbeiter für die Inventarisierung und Restaurierung der Gemälde zur Verfügung.²⁷

Am 29. Juni 1815 wurde das „Königliche Museum für Kunst und Altertümer“ für das Publikum geöffnet. Die altdeutschen Tafelgemälde hingen in zwei von insgesamt vier, zusammen mit einem Korridor fünf Galerieräumen.²⁸ Dieses Ereignis gab die Akademische Organisationskommission auf Büschings ausdrücklichen Wunsch in schlesischen Zeitungen und Zeitschriften bekannt. Jeden Donnerstag Nachmittag von zwei bis fünf Uhr sollte die Sammlung „den Kennern und Freunden der Kunst“ unentgeltlich zugänglich sein.²⁹ Besucherzahlen sind nicht überliefert. Ein größerer Andrang scheint gar nicht erwünscht gewesen zu sein, wurde den Interessierten doch der „nötigen Ordnung wegen“ zugemutet, sich die Eintrittskarte tags zuvor, also am Mittwoch, vormittags zwischen zehn und zwölf in Büschings Privatwohnung Albrechtstraße Nr. 1374 zu besorgen.³⁰ Immerhin war Büsching bereit, Auswärtige auch außerhalb dieser Zeiten durch die Sammlung zu führen.

Schon vorher war Büsching daran gelegen, die ersten konkreten Ergebnisse seiner Tätigkeit in Schlesien einem überregionalem Kunstpublikum

²⁷ Siehe B. v. Prittwitz 1881, S. 210.

²⁸ Zum Museum siehe: Bandurska, Zofia, Królewskie Muzeum Sztuki i Starożytności/Königliches Muzeum für Kunst und Altertümer, in: Piotr Łukaszewicza (Hg.), *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu/Kunstmuseen im alten Breslau*, Breslau 1998, S. 27-36; dies., *Architektura budynków muzealnych/Architektur der Museumsgebäude*, in: P. Łukaszewicza 1998, bes. S. 159ff.

²⁹ Breslau, Univ.-Bibl., Hss.-Abt., Akc. 1948/864: Schreiben der Akademischen Organisationskommission v. 12. Juni 1815, in: *Korrespondenzen und verhandlungen [sic] betreffend die Gemälde-Sammlung*, fol. 104, Anzeige ist abgedruckt in: *Schlesische Provinzial-Blätter* 57, 1815, S. 527ff. (unter „Chronik“).

³⁰ Ebd.

bekanntzumachen. Das geschah in einer der wegweisenden Zeitschriften der Romantik. Schlegel, der sich in Wien niedergelassen hatte, nahm 1812 einen von Büsching verfaßten Aufsatz über die Breslauer Gemäldesammlung in das „Deutsche Museum“ auf und stellte sich mit einer empfehlenden Vorbemerkung hinter das Sammlungsprojekt. Das Schreiben einer umfassenden deutschen Kunstgeschichte sei dann möglich, so Schlegel, „wenn das Beispiel eines von [Christoph Gottlieb von] Murr in Nürnberg, eines Wallraff [sic] und Boisserée in Köln, erst mehrere Nachfolge gefunden hat, und Special-Untersuchungen und Sammlungen mit ähnlichem kunstliebenden Sinne und forschendem Fleiße in allen Provinzen Deutschlands begonnen und ausgeführt seyn werden.“³¹

Schwierigkeiten bei der Inventarisierung

Schon im Juni 1811 hatte die Hauptkommission Büsching gebeten, die von ihm für die zu gründende Kunstsammlung getroffene Bilderauswahl anzugeben.³² Die Inventarisierung seiner angehäuften Kunstschatze, mit der er sich im März dieses Jahres beschäftigt hat, brachte er selbst nie zu Ende.³³ An dieser Arbeit hatte er nämlich auf Anordnung der Organisationskommission seinen Mitarbeiter König zu beteiligen. Was Büschings Vorgesetzte von seiner Tätigkeit für die Gemäldesammlung hielt, geht aus ihrer Begründung hervor: „Wir wünschen vielmehr, daß Sie nicht durch ein solches Nebengeschäft von Ihrem eigentlichen Haupt-Geschäft, der baldigen Anordnung des Archivs, abgehalten werden“ (Büsching ist von 1812 bis 1825

³¹ Schlegel, Friedrich u. (Johann Gustav) Büsching, Nachricht von der Breslauer Gemäldesammlung, ein Beytrag zur schlesischen Kunstgeschichte, in: Deutsches Museum 1, 1812, Bd. 2, S. 39-59 (Zitat S. 40).

³² Breslau, Univ.-Bibl., Hss.-Abt., Akc. 1948/859: Hauptkommission, Schreiben an J. G. Büsching v. 19. Juni 1811, in: Acta manualia III, fol. 34

³³ Breslau, Univ.-Bibl., Hss.-Abt., Akc. 1949/371: Büsching, Johann Gustav, Briefe an Karoline v. 14. u. 15. März 1811, abgetippt in: Brautbriefe 1936, S. 115 u. 117; H. Jessen 1931, S. 296 u. 298f.

auch Provinzialarchivar gewesen).³⁴ Unter dem Datum des 4. Januar 1813 legte König das gewünschte (heute verschollene) Gesamtverzeichnis vor.³⁵

Mit dieser Inventarisierung scheint die Akademische Organisationskommission nicht zufrieden gewesen sein, denn auf ihre Bitte hin begutachtete der Berliner Kunstgelehrte Aloys Hirt (1759-1836) die vorgenommene Auswahl und Katalogisierung der von Büsching zusammengetragenen Gemälde. Bei den Altdeutschen bemängelte Hirt das Fehlen von Provenienzen und Meisternamen. Sogleich fügte er hinzu, daß er selbst nicht imstande sei, irgendwelche Zuschreibungen vorzunehmen. Was der Gutachter in schlichten Worten formuliert, ist imgrunde bereits das ganze Wissen der damaligen 'Kunstwelt' um eine mittelalterliche Tafelmalerei in Schlesien:

„Ein Besuch der hiesigen Kirchen, welche, wie besonders St. Elisabeth und St. Bernhardin noch bedeutende Ueberreste solcher alten Gemälde enthalten, hat mich schon überzeugt, daß Breslau im 15. und 16. Jahrh., wo die Kunst in dem übrigen Deutschland aufzublühen begann, und die Namen Martin Schoen, Wohlgemuth, A. Dürer, Holbein, Burghmayer, Kranach u. a. berühmt wurden, auch in der Kunstkultur nicht zurückblieb, sondern einen jener Zeiten und Meistern rühmlichen Kunstbetrieb hatte ob durch Eingeborene oder Eingewanderte vermag ich aus Mangel näherer geschichtlicher Kenntnisse des Landes nicht zu entscheiden.“³⁶

Erst 1821 sollte die Inventarisierung ihre endgültige Form annehmen. In diesem Jahr wurden zwei von einander abweichende Verzeichnisse erstellt, in denen die „Altdeutsche Schule“ jeweils eine eigene Abteilung einnimmt.

³⁴ Breslau, Univ.-Bibl., Hss.-Abt., Akc. 1948/864: Akademische Verwaltungskommission, Schreiben an J. G. Büsching v. 11. Sept. 1812, in: Korrespondenzen und verhandlungen [sic] betreffend die Gemäldesammlung, fol. 7r.

³⁵ Königs Verz. v. 4. Jan. 1813 ist erw. in: Breslau, Univ.-Bibl., Hss.-Abt., Akc. 1948/864: Akademische Verwaltungskommission, Schreiben an J. G. Büsching v. 6. Jan. 1813 u. 25. Juli 1814, in: Korrespondenzen und verhandlungen [sic] betreffend die Gemäldesammlung, fol. 9r u. fol. 41f.

³⁶ Breslau, Univ.-Bibl., Hss.-Abt. Akc. 1948/864: Hirt, Aloys, Schreiben an die Akademische Organisations-Commission v. 16. Sept. 1813 (Abschrift), in: Korrespondenzen und verhandlungen betreffend die Gemäldesammlung, fol. 25f.

Weist ein Verzeichnis vom 22. März 1821 noch 539 Nummern mit 74 Altdeutschen auf, so sind es in einem Verzeichnis vom 19. Oktober 1821 nur noch insgesamt 227 mit nunmehr 59 Altdeutschen.³⁷

Die im März 1821 vorgenommene Revision hatte einen besonderen – für Büsching unerfreulichen – Grund.³⁸ Der Berliner Professor Johann Gottlob Rösel (1768-1843), Mitglied der Breslauer Kunstakademie, hatte nämlich auf eine Anfrage des Universitätskurators Neumann hin nur siebenundneunzig dieser Gemälde für geeignet, davon 21 Bilder für gut befunden. Nun enthielt schon die altdeutsche Abteilung der Sammlung, wie wir sehen werden, mindestens 21 Tafelgemälde, denen wir heute museale Qualität zusprechen. Den Rest wollte Neumann prompt versteigern lassen, was allerdings Hardenbergs Einverständnis erfordert hätte. Dieser Angriff auf Büschings Ehre und die Substanz der Sammlung konnte abgeschwächt werden, indem die drei Breslauer (Johann Gottlieb?) Rhode (1762-1827), Carl Daniel Bach (1756-1829) und August Siegert (1786-1869) als Gutachter eine wesentlich wohlwollendere Revision vornahmen, nach deren Abschluß sie zusammen mit Büsching das zweite bereits erwähnte Verzeichnis aufstellten, an das wir uns für die Rekonstruktion des Bestandes halten.

Dieses Verzeichnis vom 19. Oktober 1821 listet die Gemälde mit den nötigsten Angaben in der Reihenfolge ihrer Hängung auf, ohne daß irgendeine Systematik darin zu erkennen wäre. Der damals freilich schwer zu lösenden Aufgabe, die Meister der einzelnen Werke zu benennen, haben sich Büsching und König durch eine vorgeschaltete Erklärung in der Rubrik „Maler“ entledigt:

³⁷ Breslau, Univ.-Bibl., Hss.-Abt., Akc. 1948/862: (Büsching, Johann Gustav/Johann Heinrich König) Zwei Verzeichnisse der Gemäldesammlung im Universitäts-Bibliothek-Gebäude [sic] zu Breslau v. 22. März 1821 u. v. 19. Okt. 1821, in: Verzeichnisse, die Gemäldesammlung betreffend (im folgenden zit. als: Verz. Büsching v. 22. März 1821 u. Verz. Büsching v. 19. Okt. 1821).

³⁸ Zu diesem Abs. siehe B. v. Prittwitz 1881, S. 216f.

„Auf allen altdeutschen Bildern mangeln die Namen u. derjenigen von denen sich Vermuthungen ub: bekannte Meister machen lassen, sind höchst wenige. Es gilt daher die allgemeine Bemerkung hier daß alle altdeutschen Gemälde bei denen nicht[s] näher bemerkt worden ist zu einer böhmisch-schlesischen Malerschule gehören [...] . Einzelne Gemälde deuten auf die Nürnberger alten Meister hin, aber auch diese sind namenlos u. können sehr wohl von Breslauer Malern aus Nürnberger Schulen gemalt worden sein.“³⁹

Die Gemälde

Leider ist der Bestand nicht beisammen geblieben. Büschings Gemälde fielen später an das 1858 gegründete Museum schlesischer Altertümer, um dann am Ende des 19. Jahrhunderts ein wenig willkürlich unter dem „Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer“ und dem „Schlesischen Museum der bildenden Künste“ aufgeteilt zu werden. In den Katalogen dieser beiden Breslauer Museen sind die 1821 verzeichneten Altdeutschen bereits nicht mehr vollständig enthalten.⁴⁰ Bei der Rekonstruktion des Gemäldebestandes kommt heute das Problem hinzu, sich einen Überblick über die Kriegsverluste zu verschaffen. Einen bedeutenden Teil der Breslauer Museumsbestände zog die polnische Museumspolitik nach Warschau, nur wenige Bilder aus Büschings Sammlung blieben am Ort, manche sind dem Nationalmuseum Thorn geliehen worden. So ist es nicht erstaunlich, daß sich von Büschings altdeutschen Tafelgemälden nur noch gut die Hälfte in den aktuellen Museumskatalogen wiederfinden.⁴¹

³⁹ Verz. Büsching v. 19. Okt. 1821, fol. 1v.

⁴⁰ Siehe Kat. Museum schlesischer Altertümer Breslau: Führer durch die Sammlungen des Museums schlesischer Altertümer in Breslau, 3. Aufl., Breslau 1891; Kat. Schlesisches Museum der bildenden Künste Breslau: Katalog der Gemälde und Skulpturen, bearb. v. (Heinz) Braune u. (Erich) Wiese, 6. Aufl., Breslau 1926.

⁴¹ Siehe Kat. Nationalmuseum Breslau/Muzeum Narodowego we Wrocławiu: Śląskie malarstwo gotyckie, bearb. v. Anna Ziomecka, Breslau 1986 (mit deutschen Zusammenfassungen); Kat. Nationalmuseum Warschau/Muzeum Narodowego w Warszawie: Catalogue

Das seiner Meinung nach älteste Gemälde der Sammlung, die erste Nummer in seinem Verzeichnis, hat Büsching 1816 in einer seiner Zeitschriften beschrieben.⁴² Nach der Beschreibung des verschollenen Gemäldes zu urteilen, dürfte es sich um eine Erscheinung des Auferstandenen Christus vor Maria gehandelt haben.⁴³ Das inschriftlich überlieferte Entstehungsjahr las er als 1206. Dabei machte es ihn nicht stutzig, daß die Handlung in einem teilweise perspektivisch konstruierten Innenraum spielte. Bei aller Gründlichkeit und Weitläufigkeit der gegenständlichen Beschreibung erkannte er das Bild nicht als das Werk von 1506, das es, nach seinen Ausführungen zu urteilen, (gewesen) sein dürfte.

Ein vierteiliges Hausaltärchen aus dem Breslauer Klarissenkonvent St. Klara, dem späteren Ursulinenkloster, hielt Büsching dagegen zu Recht für ein Objekt von „bedeutendem kunstgeschichtlichen Werth“, „[...] da es sehr alt erscheint und vielleicht noch älter als No 1 ist.“⁴⁴ Alfred Stange hält eine Kölner Abstammung dieses Malers für möglich und datiert das Altarwerk etwa in die Zeit der ersten Fassung des Klarenaltars im Kölner Dom von 1360/70.⁴⁵ Heute ist es das älteste erhaltene Tafelgemälde Breslauer Provenienz.

Ebenfalls aus dem Breslauer „Klarenkloster“ stammt ein um 1460 entstandenes Andachtsbild ‘Madonna mit Kind’ im originalen Rahmen. Die Halbfigur Mariens erscheint über einer Brüstung, auf der das Kind steht.

of the Mediaeval Painting (Gallery of the Mediaeval Art, Bd. 1), bearb. v. Tadeusz Dobrze-niecki, übersetzt v. Włodzimierz Wink, Warschau 1977.

⁴² (Büsching, Johann Gustav) Das älteste Bild der Gemäldesammlung der Hochschule zu Breslau, Teil 1 u. 2, in: Wöchentliche Nachrichten für Freunde der Geschichte, Kunst und Gelahrtheit des Mittelalters 1, 1816, S. 12-18.

⁴³ Das entspricht der Auffassung v. Frau Dr. Anna Ziomecka, Breslau, der ich auch den Hinweis verdanke, daß dieses Bild wahrscheinlich bereits vor dem Ersten Weltkrieg vergessen wurde oder verloren ging (im freundlichen Schreiben v. 27. März 1997). Frau Dr. Ziomecka leistete bei der Identifizierung der Nummern in Büschings Verz. unverzichtbare Hilfe.

⁴⁴ Siehe Verz. Büsching v. 19. Okt. 1821, Nr. 38 (mit Zitat); Kat. Warschau 1977, S. 201-205, Nr. 55 mit Abb.

⁴⁵ Siehe Stange, Alfred, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 2: Die Zeit von 1350 bis 1400, Berlin 1935, S. 101 u. Abb. 127f.

Diese qualitätsvolle Tafel, die als ‘Kabinetstück’ auch jede andere prominente Sammlung geschmückt hätte, stammt aus dem Umkreis des Meisters, der das Hauptwerk der spätgotischen Tafelmalerei in Schlesien, den Breslauer Barbara-Altar, geschaffen hat.⁴⁶

Für das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts lassen sich keine weiteren Bilder aus der Sammlung anführen. Dagegen ist die Zeit um 1500 besonders gut vertreten, übrigens auch mit mehreren inschriftlich datierten Tafeln. Beides entspricht der allgemeinen Überlieferungslage der schlesischen Tafelmalerei.

In den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts entstand die ursprünglich auf vier Flügel verteilte Darstellung einer ‘Hl. Sippe’. Umfang und monumentale Figurenbildung müssen die beiden Kompartimente aus dieser Folge (je 219 x 84 Zentimeter), die Büsching ins Sandstift überführen ließ, zu einem besonderen Blickfang der Galerie gemacht haben. Anna Ziomecka weist auch auf ihre besondere Farbgebung hin.⁴⁷

Zum Kern der Sammlung gehörten zweifellos auch drei Zyklen, die aus umfangreichen Altarwerken stammen. In der Mehrzahl handelt es sich bei den einzelnen Darstellungen um solche der Passion Christi, die auf einem Altar aus der Striegauer Stadtpfarrkirche St. Peter und Paul mit einem Marienleben verbunden sind. Die zugehörige ‘Grablegung Christi’ ist mit 1486 bezeichnet.⁴⁸

⁴⁶ Siehe Verz. Büsching v. 19. Okt. 1821, Nr. 3; Kat. Breslau 1986, S. 43f., Nr. 8 mit Farbt. Nach Stange, Alfred, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 11: Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500, München u. Berlin 1961, S. 130, Abb. 282 (Schule des Meisters des Breslauer Barbaraaltars).

⁴⁷ Siehe Verz. Büsching v. 19. Okt. 1821, Nr. 30f.; Kat. Breslau 1986, S. 17 u. S. 66ff., Nr. 19 mit Abb.

⁴⁸ Siehe Verz. Büsching v. 19. Okt. 1821, Nr. 22-27; Kat. Warschau 1977, S. 256-261, Nr. 73; Kat. Muzeum Okręgowego w Toruniu: Zbiory gotyckiej rzeźby i malarstwa, bearb. v. J(ozef) Flik u. J(anina) Kruszelnicka, Thorn 1968, S. 101-104, Nr. 35, Tf. 39 (Marias Himmelfahrt); Kat. Breslau 1986, S. 49-53, Nr. 10, Abb. 10a (Dornenkrönung), zum ganzen Komplex siehe: A. Stange 1961, S. 132.

Der Meister von 1486/87, dem diese Werke zugeschrieben werden, ist ein ebenso hervorragender Vertreter der spätgotischen Tafelmalerei in Schlesien wie der Meister der Guhrauer Passion.⁴⁹ Letzterer schuf die fünf Kompartimente eines Passionszyklus, die Büsching in der Breslauer Dominikanerkirche St. Adalbert fand. Die ‘Dornenkrönung’ ist (war?) mit 1512 bezeichnet, mit 1513 die dazugehörige ‘Kreuztragung’ im Warschauer Nationalmuseum (mit einer ‘Beweinung’ auf der Rückseite).⁵⁰ Sechs Tafeln aus dem Passionszyklus eines weiteren Meisters kamen aus dem Glogauer Heilig Kreuz-Kloster der Klarissen, die ‘Dornenkrönung’ trägt die Jahreszahl 1520.⁵¹

Thematisch fällt eine „sinnbildlich eigentümliche“ Darstellung des hl. Hieronymus mit den Figuren eines Stifters und dessen ebenfalls knieendem Sohn in einer weiten Landschaft aus dem Rahmen.⁵² In der Literatur wird dieses um 1500 datierte Gemälde als Beispiel für die inzwischen fortgeschrittene Rezeption der altniederländischen Malerei in Schlesien diskutiert.⁵³

⁴⁹ Zum Meister von 1486/87 u. zum Meister der Guhrauer Passion siehe: AK Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters, Breslau, 1926, unter Mitwirkung v. Ernst Kloss hrsg. v. Heinz Braune u. Erich Wiese, Leipzig 1929 [sic], S. 89f., Nr. 188, u. Kat. Breslau 1986, S. 17f., S. 52 u. 88.

⁵⁰ Siehe Kat. Breslau 1926, S. 89-92; Kat. Warschau 1977, S. 322f., Nr. 108 mit Abb.

⁵¹ Siehe Kat. Breslau 1926, S. 92-96; zu den Tafelbildern in Warschau ‘Ecce Homo’, ‘Abendmahl/Kreuzigung’ (zu diesem Zyklus gehörig, aber nicht in Büschings Verzeichnissen aufgeführt: ‘Veronika reicht das Schweißstuch’/‘Christus als thronender Weltenrichter’) siehe: Warschau 1977, S. 324ff., Nr. 109.

⁵² Siehe Verz. v. 19. Okt. 1821, Nr. 70 mit Zitat.

⁵³ Guldán-Klamečka, Božena (= B. G.-K.), Kat.-nr. 6 mit Farbabb. u. Lit., in: AK Die Blume Europas, Meisterwerke aus dem Nationalmuseum Breslau (Wrocław), Köln, Wallraf-Richartz-Museum u. Fondation Corboud, 22. April bis 23. Juli 2006, Red.: Piotr Łukaszewicz, Wolfratshausen 2006, S. 50f. (der Klarissenkonvent Heilig Kreuz in Glogau steht als Provenienz nicht in Büschings Verz.).

Büschings Verdienst

Zur Konzeption seiner Sammlung hat sich Büsching 1813 geäußert. Sein Ziel war eine „anfangend von den frühesten Jahren, die man auffinden konnte, Aufstellung dieser frühesten Gemälde hinunter bis in die erste Hälfte des 16.ten Jahrhunderts, um so eine Geschichte der Kunst in und für Schlesien zu geben, so genau, so gut, so ausführlich, wie Glück und Geschick es gaben.“⁵⁴

Sogleich fügt er hinzu, als ob die schlesische Spätgotik allein nicht sammlungswürdig sei, daß er sich auch nach Werken von Holbein, Dürer, Lucas van Leyden und Michael Wolgemut umgeschaut habe: „Hätte sich nur mehr gefunden!“⁵⁵

Gewiß hat Schlesien auf dem Gebiet der spätgotischen Tafelmalerei nicht den Reichtum etwa der nürnbergisch-fränkischen Schulen erreicht, von dem Büsching auf mehreren Reisen nach Nürnberg einiges kennengelernt hatte.⁵⁶ Ihn selbst genierte dieser Abstand. Bei seiner Liebe zum Altdeutschen im allgemeinen scheint er zu den einheimischen Kunstwerken der Spätgotik (vor Dürer) kein richtiges Verhältnis gefunden zu haben.

So lesen wir in seinem letzten Verzeichnis von 1821 die abschließende Bewertung: „Der Kunstwerth der meisten Altdeutschen Bilder möchte nicht

⁵⁴ Büsching, Joh(ann) Gustav, Was hat man von der neuen Hauptbibliothek in Breslau und den damit verbundenen Sammlungen zu erwarten?, an Herrn Friedrich Schlegel zu Wien, Bruchstücke einer Geschäftsreise durch Schlesien, unternommen in den Jahren 1810, 11, 12, Bd. 1, mit einem Anhang, worin vermischte Aufsätze, Schlesien betreffend, Breslau 1813, Anhang III, bes. S. 508-529 (Zitat S. 522); nach der Anm. auf S. 491 zuerst für das „Deutsche Museum“ bestimmt.

⁵⁵ J. G. Büsching 1813, S. 522.

⁵⁶ Siehe J. B. Büsching 1810/1971, S. 81.

hoch anzuschlagen sein, ihr hauptsächlichster Werth ist im geschichtlichen – indem dadurch gezeigt wird, wie auf eine eigne glückliche Weise sich in Schlesien die alte Malerkunst, wohl auch in Böhmen zu nächst entsprossen und genährt durch Nürnberger Meister u. Schüler bildete.⁵⁷

In der Schweidnitzer Pfarrkirche stieß Büsching auf einen Doppelflügelaltar von 1492, dessen gemalte Teile in der Art des Meisters von 1486/87 gehalten sind. Was er in einem gedruckten Erfahrungsbericht über seine Reisen im Dienst der Säkularisation zu diesem Altarwerk bemerkt, könnte das Motto seiner Sammlertätigkeit sein: „Keinen erhabenen Kunstwerth suche ich in diesem und andern Gemälden, aber eine geschichtliche Würde, die, in unsern zerstörungssüchtigen Zeiten, mit jedem Tage wächst. Diese soll man daher treulich bewahren, nichts mehr und nichts minder.“⁵⁸

Die altschlesischen Tafelbilder würdigte Büsching weniger in ihrem ästhetischen Eigenwert als in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung. Archivforschungen zur Tafelmalerei scheint er in einem gewissen Umfang unternommen zu haben, doch werden sie wenig ergiebig gewesen sein.⁵⁹ Die Inventarisierung seines Gemäldebestandes ist nicht bis zu irgendeiner kunstgeschichtlichen Bearbeitung gediehen. Von Stilkritik kann bei ihm nicht die Rede sein, was er über die altschlesische Malerei äußert, geht über nüchterne Beschreibungen nicht hinaus, wie es auch aus einer weiteren, von ihm verfaßten Bildbeschreibung ersichtlich ist.⁶⁰ Das schmälert jedoch nicht sein Verdienst, die spätgotische Tafelmalerei in Schlesien gewissermaßen in die Literatur eingeführt zu haben: „Da Büsching als erster auf Schlesiens Kunstschatze aufmerksam machte und hierin keine unmittelbaren Nachfol-

⁵⁷ Verz. Büsching v. 19. Okt. 1821, fol. 1v.

⁵⁸ J. G. Büsching 1813, S. 18; zum Altarwerk siehe AK Breslau 1926, S. 40-44, Nr. 93, Tf. 74 u. 76f.

⁵⁹ Siehe J. G. Büsching 1813, S. 522.

⁶⁰ Siehe Büsching, Johann Gustav, Altdeutsche Gemälde der Sammlung der Breslauer Hochschule, der Stammbaum Christi mit einigen anderen Darstellungen, 2 Fuß hoch, 1 Fuß 5 Zoll breit; auf Holz mit Goldgrund, in: Wöchentliche Nachrichten für Freunde der Geschichte, Kunst und Gelahrtheit des Mittelalters 1, 1816, S. 313-319.

ger fand, galten seine Schriften und Aufsätze lange Zeit als gute Quelle für Schlesiens Kunstgeschichte.“⁶¹

Vom reinen Antiquar unterscheidet sich Büsching durch seinen (nicht eingelösten) Anspruch auf archivalisch untermauerte, systematische Erforschung, besonders durch sein Bestreben, die Tafelmalerei für eine Gesamtdarstellung des Mittelalters zu nützen. Das Selbstverständnis der Deutschen Altertumskunde war freilich schon zu Büschings Lebzeiten mit der damals einsetzenden Fächerspezialisierung an den Universitäten überholt. Rainer Kolk stellt fest, daß um 1815 „die Zeit des vielseitig engagierten und ausgreifend publizierenden Gelehrten abläuft.“⁶²

Aus der Sicht der Kunstgeschichte hat sich Büsching als Forscher keinen Namen gemacht. Für seine Sammeltätigkeit gelten andere Maßstäbe. An Geschick hat es ihm auf diesem Gebiet nicht gefehlt. Die altdeutsche Bilderreihe, die er eher intuitiv und unter erheblichem Zeitdruck zusammenstellte, ist für Schlesien durchaus repräsentativ geraten. Weil mehrere der wichtigsten Werkstätten vertreten waren, konnte die Sammlung ihren Besuchern einen zuverlässigen Eindruck von den Möglichkeiten der überlieferten alt-schlesischen Tafelmalerei vermitteln.

Welches öffentliche Museum in Deutschland konnte denn bereits im Jahre 1815 einen Überblick über die Entwicklung der altdeutschen Tafelmalerei seiner Region bieten? Die entsprechende Abteilung der Münchener Galerie oder die Gemäldeausstellung auf der Nürnberger Burg waren damals noch im Aufbau begriffen, das Wallrafianum in Köln wurde erst neun Jahre später eröffnet. Es war Büsching, der auf die Zeitumstände zu reagieren verstand, denn vor oder längere Zeit nach der Säkularisation wäre eine solche Sammlung in Schlesien kaum zustande gekommen.

⁶¹ H. Jessen 1931, S. 298.

⁶² Kolk, Rainer, Berlin oder Leipzig? Eine Studie zur sozialen Organisation der Germanistik im „Nibelungenstreit“ (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 30, hrsg. v. Wolfgang Frühwald, Georg Jäger, Dieter Langewiesche u. a.), Tübingen 1990, S. 7.

Sein Verdienst ist um so höher einzuschätzen, als sich vor ihm kein Einheimischer an ein solches Unternehmen gewagt hat. Auch während seiner Tätigkeit scheint sich in der Region keine Konkurrenz für sein Projekt einer Gemäldesammlung gezeigt zu haben. Offenbar hat sich auch in den Jahren nach der Eröffnung der Galerie im Sandstift keine größere Privatsammlung altdeutscher Tafelmalerei in Schlesien gebildet.

Quellen- und Literaturverzeichnis

A. Handschriftliche Quellen

Bamberg, Historisches Museum der Stadt Bamberg:

Bildakten G 15, G 40, G 41 u. G 59

Bamberg, Staatsarchiv Bamberg:

K 3 C I, Nr. 295: Die Veräußerung der in der Dominikaner Kirche noch vorhandenen Altäre und Gemälde betr. 1804

Bamberg, Stadtarchiv Bamberg:

Bestand C 25, Nr. 715 b: Inventarium der Schellenbergerschen Stiftung in Bamberg, revidierte Fassung für das Etatsjahr 1859/60 v. 25. Januar 1861, mit Verzeichnis der in der Städtischen Galerie ausgestellten Bilder

Bestand C 26, Nr. 748: Testaments-Rechnung und Inventarium über die Verlassenschaft des verlebten Herrn geistl. Rats und Stadtpfarrers Augustin Schellenbergers (v. 17. März 1832)

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv:

I/GG 1, Beilage zu Nr. 715/1836: Hotho, H(einrich) G(ustav)/Xeller, Chr(istian), Reisebericht v. 18. Dez. 1836, in: Acta betr. die Einrichtung, Instandhaltung p. p. der Bildergalerie desgl. die Inventarisierung der dort aufgestellten Gemälde, Bd. I: Vom Jahre 1830 bis Ende 1843, fol. 110-115

I/GG 1, Nr. 8025/1837: Verwaltungsbericht [der Galerie] für 1837 (betr. 1836), in: Acta betr[effend] die Einrichtung, Instandhaltung p. p. der Bilder-Galerie desgl[eichen] die Inventarisierung der dort aufgestellten Gemälde, Bd. I: Vom Jahre 1830 bis Ende 1843, fol. 173 v

I/GG 35, Mappe Nr. 4: Waagen, Carl, Brief an G. F. Waagen v. 31. März 1834, in: Acta [der Artistischen Commission] betr[effend] die Erwerbung von Gemälden in Deutschland und den Niederlanden, Bd. 1: Ende 1831-Juli 1834

I/GG 72, Nr. 57f./1834: Brühl, Carl Friedrich von, Brief an (Friedrich Adolf) von Willisen v. 24. März 1834, in: Acta [der Artistischen Commission] betr[effend] die Erwerbung von Gemälden in Deutschland und den Niederlanden, Bd. 1: Ende 1831-Juli 1834

I/GG 72, Nr. 57f./1834: Willisen (Friedrich Adolf von), Brief an C. F. von Brühl v. 26. März 1834, in: Acta [der Artistischen Commission] betr[effend] die Erwerbung von Gemälden in Deutschland und den Niederlanden, Bd. 1: Ende 1831-Juli 1834

I/GG 74, Nr. 86/1836: Brühl, Graf Carl Friedrich, Schreiben an die Mitglieder der Artistischen Kommission v. 13. April 1836, in: Acta [der Artistischen Kommission] betr[effend] die Erwerbung von Gemälden in Deutschland und den Niederlanden, Bd. 3: Vom Januar 1836 bis October 1837

I/GG 74, Nr. 104/1836: Brühl, Carl Friedrich von, Schreiben an die Mitglieder der Artistischen Kommission v. 7. April 1836, in: Acta betr[effend] die Erwerbung von Gemälden in Deutschland und den Niederlanden, Bd. III: Von Jan. 1836 bis Okt. 1837

I/GG 74, Nr. 171/1836: Brühl, Graf Carl Friedrich, Brief an O. A. Rühle von Lilienstern v. 28. Juli 1836, in: Acta [der Artistischen Kommission] betr[effend] die Erwerbung von Gemälden in Deutschland und den Niederlanden, Bd. 3: Vom Januar 1836 bis October 1837

I/GG 79, Nr. 1367/1847: Rühle von Lilienstern, Henriette, Brief an Ignaz von Olfers v. 16. Aug. 1847; beiliegend dessen Antwort v. 16. Aug. 1847 (Konzept), in: Acta betr. die Erwerbung von Gemälden in Deutschland und den Niederlanden, Bd. 8: Von Juli bis ult[imo] Juni 1849

I/GG 79, Nr. 1419/1847: Waagen, Gustav Friedrich, Verzeichniß der von S[eine]r Excellenz dem General Rühle v. Lilienstern hinterlassenen und Se[ine]r M[ajestät] dem Könige angebotenen Gemälde, Berlin, den 22. Aug. 1847, in: Acta betr. die Erwerbung von Gemälden in Deutschland und den Niederlanden, Bd. 8: Von Juli bis ult[imo] Juni 1849

I/GG 79, Nr. 1649/1847: Allerhöchste Kabinets-Ordre [sic] v. 11. Okt. 1847, in: Acta betr. die Erwerbung von Gemälden in Deutschland und den Niederlanden, Bd. 8: Von Juli bis ult[imo] Juni 1849

Breslau, Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung:

Akc., 1948/857: Büsching, Johann Gustav, Memorandum an die Säkularisationshauptkommission v. 23. Nov. 1810, in: (Büsching, Johann Gustav) Acta manualia, die Übernahme der Bibliotheken, Kunstsammlungen und Archive in den aufgehobenen Klöstern Schlesiens betreffende, Bd. 1: Vom 25. Okt. 1810 bis 20. Feb. 1811, fol. 11

Akc. 1948/857-860: (Büsching, Johann Gustav) Acta manualia, die Übernahme der Bibliotheken, Kunstsammlungen und Archive in den aufgehobenen Klöstern Schlesiens betreffende, Bd. 1: Vom 25. Okt. 1810 bis 20. Feb. 1811

Akc. 1948/857-860: (Büsching, Johann Gustav) Acta manualia, die Übernahme der Bibliotheken, Kunstsammlungen und Archive in den aufgehobenen Klöstern Schlesiens betreffende, Bd. 2: Vom 20. Feb. 1811 bis 21. Juni 1811

Akc. 1948/857-860: (Büsching, Johann Gustav) Acta manualia, die Übernahme der Bibliotheken, Kunstsammlungen und Archive in den aufgehobenen Klöstern Schlesiens betreffende, Bd. 3: Vom 14. Juni 1811 bis 24. Sept. 1811

Akc. 1948/857-860: (Büsching, Johann Gustav) Acta manualia, die Übernahme der Bibliotheken, Kunstsammlungen und Archive in den aufgehobenen Klöstern Schlesiens betreffende, Bd. 4: Vom 24. Sept. 1811 bis 3. Feb. 1812

Akc. 1948/857: Kommissorium von dem Herrn Staatskanzler von Hardenberg v. 8. Nov. 1810, in: (Büsching, Johann Gustav) Acta manualia, die Übernahme der Bibliotheken, Kunstsammlungen und Archive in den aufgehobenen Klöstern Schlesiens betreffende, Bd. 1: Vom 25. Okt. 1810 bis 20. Feb. 1811, fol. 3

Akc. 1948/859: Säkularisationshauptkommission, Schreiben an J. G. Büsching v. 19. bzw. 30. Juni 1811, in: (Büsching, Johann Gustav) Acta manualia, die Übernahme der Bibliotheken, Kunstsammlungen und Archive in den aufgehobenen Klöstern Schlesiens betreffende, Bd. 3: Vom 14. Juni 1811 bis 24. Sept. 1811, fol. 34

Akc. 1948/864: Akademische Verwaltungskommission, Schreiben an J. G. Büsching v. 11. Sept. 1812, in: Korrespondenzen und verhandlungen [sic] betreffend die Gemäldesammlung, fol. 7r.

Akc. 1948/864: Hirt, Aloys, Schreiben an die Akademische Organisations-Commission v. 16. Sept. 1813 (Abschrift), in: Korrespondenzen und verhandlungen betreffend die Gemäldesammlung, fol. 25f.

Akc. 1948/864: Akademische Verwaltungskommission, Schreiben an J. G. Büsching v. 6. Jan. 1813 u. 25. Juli 1814, in: Korrespondenzen und verhandlungen [sic] betreffend die Gemäldesammlung, fol. 9r u. fol. 41f.

Akc. 1948/864: Schreiben der Akademischen Organisationskommission v. 12. Juni 1815, in: Korrespondenzen und verhandlungen [sic] betreffend die Gemälde-Sammlung, fol. 104

Akc. 1949/371: Büsching, Johann Gustav, Brief an Karoline Büsching v. 29. Nov. 1810, abgetippt in: J. G. B., Brautbriefe aus den Jahren 1810-1812, Tiposkript v. unbekannter Hand nach Briefen in Familienbesitz, Breslau 1936

Frankfurt am Main, Institut für Stadtgeschichte:

Administrationsamt der Geistlichen Güter, Protokolle 1809, fol. 122f. (10. Mai 1809) u. fol. 222 (26. Juli 1809)

Administrations-Amts-Protokoll 1810, fol. 103 (11. April 1810)

Holzhausen-Archiv, Kasten 78, Nr. 2: Urkunde v. 2. Dez. 1819. gezeichnet v. Anton Ulrich von Holzhausen (eine Versteigerung seiner Gemälde betreffend)

Lerner, Franz, Beiträge zur Geschichte des Frankfurter Patriziergeschlechtes von Holzhausen, Frankfurt am Main 1953 (Tiposkript)

Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Archiv:

P. 1. Ankauf alter Bilder, P. Ankauf älterer Bilder resp. von zur Zeit deren Ankaufs nicht mehr lebenden Meistern: Dr. Griesinger (Darmstadt), Schreiben an die Städel-Administration v. 3. Feb. 1866

P. 1. Ankauf alter Bilder, P. Ankauf älterer Bilder resp. von zur Zeit deren Ankaufs nicht mehr lebenden Meistern: Dr. Griesinger (Darmstadt), Schreiben an die Städel-Administration v. 12. Feb. 1866

Hannover, Kestner-Museum:

Nachlaß August Kestner, Umschlag Nr. 62: Heft mit Reisenotizen v. 1850, dem Tagebuch beigelegt

Hannover, Landeskirchliches Archiv:

Best. H 7, Nr. 223: Deichmann, Schloßküster, Inventarium über das sich in hiesiger Schloßkirche befindliche Silbergeräthe, und anderer beweglicher Sachen [...] Hannover, den 4. Dezember 1812

Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum/Landesgalerie:

Erwerb. B. 1552: (Hausmann, Bernhard) Verzeichniss der Hausmann'schen Gemählde-Sammlung in Hannover, Braunschweig 1831

Erinnerungs-Buch der Hausmannschen Gemälde-Sammlung 1828-1856, Hs.

Hannover, Stadtbibliothek:

Han 399 Haus 2: Haupt-Catalog der Gemälde-Sammlung [sic] von B. Hausmann in Hannover, Hs., (Hannover) 1827

Harburg, Schloß Harburg, Fürstlich Oettingen-Wallersteinisches Archiv:

MA I. 2. D 40: Korrespondenz mit Johann Sebald Baumeister

MA I. 2. D 52: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 25. Dez. 1814

MA I. 2. D 53: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 6. Aug. 1815

MA I. 2. D 53: Oettingen-Wallerstein, Ludwig zu, Brief an J. von Rechberg v. 24. Sept. 1815 (zweifache Ausfertigung)

MA I. 2. D 53: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 5. Juli 1816

MA I. 2. D 53: Kohler, Johann Kaspar, Dienstanweisung an die Galerie Wallerstein v. 26. April 1817

MA I. 2. D 53: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 29. Nov. 1817

MA I. 2. D 53, fol. 2: Undat. Liste mit zwanzig Gemälden der Slg. Rechberg (Abschrift in München, Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen/Registratur, ad Fach XI, lit. W., Nr. 1)

MA I. 2. D 53, fol. 46ff. u. 84ff. : Rechberg, Joseph von, „Eigenhändiges Verzeichnis des General-Lieutenants Grafen von Rechberg über den 1ten Transport der Gemälde“ (nebst zeitgenössischer Abschrift)

MA I. 2. D 56: Birmann (Peter), Brief an J. v. Rechberg v. 28. Feb. 1815

MA I. 2. D 56: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 15. März 1815

MA I. 2. D 85: Rechberg, Joseph von, Brief an L. zu Oettingen-Wallerstein v. 23. Nov. 1818

MA I. 2. D 85a: Verzeichniß über die gräflich von Rechbergische Gemälde-Galerie v. 13. Nov. 1817

MA I. I. A 2: Oettingen-Wallerstein, Ludwig zu, Stiftungsurkunde des Fürstlichen Museums Wallerstein v. 5. Aug. 1811 (in doppelter Ausfertigung)

MA I. I. C 1: Ders., Ernennungsdekret v. 4.7.1812 (betr. Johann Kaspar Kohler)

M.A. I. I. D 1: Oettingen-Wallerstein, Ludwig zu, Denkschrift an Fürstin Wilhelmine Friederike zu Oettingen-Wallerstein v. 20. (22. ?) Dez. 1810

MA I. I. E 2: Ders., Rede zur Eröffnung der Wallersteiner Museumssitzungen v. 5. Aug. 1812

MA I. I. H 1: Aktennotiz des Fürstlichen Museums v. 11. Sept. 1812, einen Maler Thiele betreffend (eine Personalakte über Thiele existiert nicht)

MA I. I. H 7 u. 8: Anweisungen, Reiseberichte, Spesenabrechnungen u. verschiedene Reiseunterlagen

MA I. II. D 11: Oettingen-Wallerstein, Ludwig zu (= L.) Dekret über die Einführung von Fremdenbüchern v. 11. Sept. 1812

MA I. II. D 33: Unterlagen der fürstlichen Verwaltung, den alten Hausbesitz betr[effend]

MA I. II. D 35 a: Zehn Briefe verschiedener Schreiber und Adressaten 1814-1816, die sich auf Th. Keims Tätigkeit beziehen

MA I. II. D 36: Oettingen-Wallerstein, Ludwig zu, Commission Haupt Instruction v. 29. Aug. 1812 (an Pater Sales Endres u. Galerieinspektor F. X. Schmidt)

MA I. II. D 36: Ders., Anweisung an Galerieinspektor F. X. Schmidt v. 2. Juli 1812

MA I. II. D 36: Anweisungen, Reiseberichte, Spesenabrechnungen u. verschiedene Reiseunterlagen

MA I. II. D 51: Museumsakte v. 2. April 1814

MA I. II. D 53, fol. 25r: L. (= L. zu Oettingen-Wallerstein), Brief an J. von Rechberg v. 24. Sept. 1815

MA I. II. D 59: Deuringer, Johann Georg, Briefe an Fürst Ludwig

MA I. II. D 67: N. N., Bericht, die in Ulm erkaufte Gemälde betreffend

MA I. II. D 75: Vanoni, Johann Anton, Brief an Fürst Ludwig v. 27. November 1817

MA I. II. D 94: Unterlagen der fürstlichen Verwaltung, den alten Hausbesitz betr[effend]

MA I. II. D 97: Unterlagen der fürstlichen Verwaltung, den alten Hausbesitz betr[effend]

VIII 15. 6c - 3 Nr. 3: Oettingen-Wallerstein, Ludwig zu, Erbetene Notizen für einen Artikel des Conversations-Lexikons der Gegenwart, Konzept, 12 Bll., in: Grundmomente meiner Biographie, Entwürfe

Karlsruhe, Generallandesarchiv:

56/1601, fol. 242-249 (Abschrift: 56/1572, fol. 258-263): Hirscher, Johann Baptist von, Gemäldeverz., Anhang zu seinem Brief an die Intendanz der Großherzoglichen Hofdomänen v. 9. Okt. 1856 (56/1572, fol. 256f.)

56/1601, fol. 250-263 (Abschrift: 56/1572, fol. 298-311): Des Coudres, L(ouis), Gutachten über die dem Herrn Geheimrath Hirscher in Freiburg zugehörige Sammlung altdeutscher Bilder v. 11. Juli 1857

56/1601, fol. 265-268 (Abschrift: 56/1572, fol. 312-315): Frommel, Carl Ludwig, Taxation der Gemälde Sammlung des Herrn Geheim Rath v. Hirscher in Freiburg in wie fern solche für hiesige Kunsthalle wünschenswert sind; Anlage zu seinem Schreiben an die Großherzogliche Intendanz der Hofdomänen v. 17. Sept. 1857

Köln, Historisches Archiv der Stadt Köln:

Bestand 1018, Nr. 377, Nr. 4: Wilken, Friedrich, Brief an S. Boisserée v. 25. Mai 1821

Bestand 1018, Nr. 602, fol. 50: Sulpiz Boisserée, Notizen zur Frankfurter Sammlung Anton Ulrich von Holzhausen, 1808

Minden, Stadt- u. Kreisarchiv:

Bevölkerungsliste der Stadt Minden 1846

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Archiv, (Alt-) Registratur:

ad Fach XI, lit. W., Nr. 1: Undat. Liste mit zwanzig Gemälden der Slg. Rechberg

ad Fach XI, lit. W., Nr. 1: Rechberg, Joseph von, „Eigenhändiges Verzeichnis des General-Lieutenants Grafen von Rechberg über den 1ten Transport der Gemählde“, Abschrift als Tiposkript

ad Fach XI, lit. W., Nr. 1: Verzeichnis über die von S. E. dem Herrn Generallieutenant Grafen von Rechberg beim Herrn Peter Gross Künstler in München in Verwahrung [unleserlich]ten Gemälde. 13.11.1817

ad Fach XI, lit. W., Nr. 1: König Ludwig I., Dienstanweisung an G. von Dillis v. 14. Mai 1828

ad Fach XI, lit. W., Nr. 1: Dillis, Georg von, Gutachten über die Slg. Oettingen-Wallerstein v. 28. Mai 1828; dort auch diverse Reiseunterlagen

München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv:

MF 14919: Akt des bayerischen Finanzministeriums mit personenbezogenen Unterlagen zu Martinengo und einem Autograph des Sammlers

München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Abteilung III, Geheimes Hausarchiv:

Kabinettskasse König Ludwig I. 52/1/5: König Ludwig I., Zahlungsanweisung an die Hofkasse über 80.000 Gulden zugunsten des Fürsten Friedrich zu Oettingen-Wallerstein v. 14. Juli 1828

München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Abteilung IV, Kriegsarchiv:

OP 81362: Personalakte für Graf Joseph von Rechberg

München, Bayerisches Nationalmuseum, Dokumentationsbüro:

Quittung über Barauszahlung v. 9500 Gulden an den Würzburger Franz Siligmüller v. 3. Januar 1859 nebst Verz. mit 152 Nrn. (Abschrift) u. ein weiteres Verz. v. Antiquitäten aus der Slg. Martinengo v. 26. Juni 1860 (Abschrift, mit Angabe der Preise)

München, Stadtarchiv:

Polizeimeldebogen für Joseph von Rechberg

Münster, Nordrheinwestfälisches Staatsarchiv:

Regierung Arnsberg Nr. 457, fol. 6v u. 7r: Jahres-Nachweisung der persönlichen und dienstlichen Verhältnisse der Mitglieder der Kgl. Regierung zu Arnsberg für das Jahr 1850 (fortgeschrieben bis 1853)

Münster, Westfälisches Archivamt:

Depositum, Akte WKV, Nr. 94: Kaufvertrag zwischen dem Westfälischen Kunstverein u. den Erben der Slg. Bartels v. 20. Okt. 1869, in: Acta betr[effend] den Ankauf der Bartelschen Gemäldesammlung

Depositum: Akte WKV, Nr. 94: Freiherr Heeremann von Zuydtwyck, Clemens, Schreiben v. 20. Feb. 1870, in: Acta betr[effend] den Ankauf der Bartelschen Gemäldesammlung

Nürnberg, Stadtbibliothek:

Nor. H. 1235 a: Nachlaß Campe. Rekonstruiert nach stenographischen Aufnahmen v. August Jegel, Tiposkript, Nürnberg 1961

Offenbach, Stadtarchiv:

Mappe 182, Zeitungsartikel über Carl Wilhelm Becker (1772-1830)

Sigmaringen, Schloß, Fürstlich Hohenzollernsche Bibliothek und Sammlungen

Reg. 14: Abel, Carl Gustav, Brief an Carl von Mayenfisch v. 15. Sept. 1837 (Stuttgart)

Stuttgart, Hauptstaatsarchiv:

E 11, Kabinettsakten III, Büschel 79: Bericht des Ministers des Inneren betreffend das Erbieten des hiesigen Obertribunalprokurators Abel, der Kunstanstalt eine Auswahl altdeutscher Gemälde auf unbestimmte Zeit zur Aufstellung in der Gemälde Sammlung zu überlassen, Stuttgart den 1. Mai 1843

E 11, Kabinettsakten III, Büschel 79: Bericht des Ministers des Inneren (an den König) betreffend des von dem Fürsten Ludwig zu Oettingen-Wallerstein angebotenen Ankauf seiner Gemäldesammlung, Stuttgart, den 31 Juli 1846

E 14, Kabinettsakten IV: Anbringung des Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens betr. die Erwerbung der im Eigentum des Prokurators Abel dah. Sammlung altdeutscher Gemälde für die Staatsgalerie, Stuttgart d. 28. Feb. 1859

Stuttgart, Staatsgalerie, Archiv:

Diebow, Hans: zwei undat. Tiposkripte über die Sammlung Carl Gustav Abel u. ein undat. Brief an einen nicht genannten Enkel des Sammlers

Fleischhauer, Werner, Brief an Frau Maria Abel in Reutlingen v. 23. Aug. u. 31. Okt. 1984 (Stuttgart, mit Bezug auf Verz. Abel 1984)

AK: Verzeichniss der in dem Schlosse zu Ludwigsburg aufgestellten altdeutschen Gemälde des Obertribunal-Prokurators Abel zu Stuttgart, Ludwigsburg, Galerie in Schloß Ludwigsburg, Stuttgart 1855 (Ex. mit hs. Nachträgen des Sammlers u. Kopie seines „Handexemplares“)

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Handschriftenabteilung

Cod. hist. 40 610, 1: Carl Gustav Abel, Brief an D. Adam u. Eduard Mauch v. 24. Juli 1868 (Stuttgart)

Cod. hist. fol. 860: Abel, Julius, Stammbaum der nachverzeichneten Familie Abel, Stammtafel IV, Waiblingen, März 1911

Würzburg, Stadtarchiv:

Biomappe Catharina Jos. Martinengo, geb. Ackermann (1836 gest.)

Grundliste, Bezirk II, Nr. 108 (Innerer Graben 59)

Leichenschau-Schein für Gotthard Martinengo, am 21. November 1857 in Würzburg ausgestellt

Personalbogen für Gotthard Martinengo (1764-1857)

Ratsprotokoll 234: Plenar-Sitzungs-Protokoll v. 29. Dez. 1857 (Nr. 5301), fol. 79f.

Ratsprotokoll 234: Plenar-Sitzungs-Protokoll v. 19. Jan. 1858 (Nr. 6594), fol. 96f

B. Handschriftliche und gedruckte Sammlungsinventare

Grundbuch Oettingen-Wallerstein 1817/18

Harburg, Schloß Harburg, Fürstlich Oettingen-Wallersteinisches Archiv Harburg, MA I. 2. D 102: (Kohler, Johann Kaspar, u. Franz Xaver Schmidt:) Grundbuch der Hochfürstlich Öttingen-Wallersteinischen Gallerie altdeutscher Gemählde, erster Theil, gefertigt in den Jahren 1817 u. 1818 (Kopie in München, Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Registratur: Inv. Wa A 817/1)

Kat. Wallerstein 1826

Harburg, Schloß Harburg, Fürstlich Oettingen-Wallersteinisches Archiv Harburg: Kat. Fürstliches Museum Wallerstein: Catalogue de la Gallerie de Wallerstein, lithographisch vervielfältigt, Wallerstein 1826

Kat. Hausmann 1827

Hannover, Stadtbibliothek, Han 399 Haus 2: (Hausmann, Bernhard) Haupt-Catalog der Gemählde-Samlung [sic] von B. Hausmann in Hannover, Hs., (Hannover) 1827

Kat. Wallerstein 1827

Harburg, Schloß Harburg, Fürstlich Oettingen-Wallersteinisches Archiv Harburg: MA I. 2. D 102: Kat. Fürstliches Museum Wallerstein: Katalog der Galerie zu Wallerstein, (Wallerstein) 1827 (lithographisch vervielfältigt) (Fotokopie eines Handex. mit zeitgenössischen hs. Notizen in München, Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Registratur: Inv. Wa A/827/1)

Verz. Abel 1984

Stuttgart, Staatsgalerie, Archiv: Fleischhauer, Werner, Die Gemälde der Sammlung Abel nach der Reihenfolge ihres Erwerbes, entsprechend der „Chronologischen Zusammenstellung der Ausgaben“, 46 S., 399 Nrn., Tiposkript um 1984 (nach Unterlagen aus Privatbesitz)

Verz. Bartels 1869

Westfälisches Archivamt Münster/Depositum, Akte WKV Nr. 94: Verzeichnis der Bartels'schen Gemälde-Sammlung, Abt. I, in: Acta betr[effend] den Ankauf der Bartels'schen Gemälde-Sammlung

Verz. Büsching v. 22. März 1821

Breslau, Univ.-Bibl., Hss.-Abt., Akc. 1948/862: (Büsching, Johann Gustav/Johann Heinrich König) Verzeichniß der Gemäldesammlung im Universitäts-Bibliothek-Gebäude [sic] zu Breslau v. 22. März 1821, in: Verzeichnisse, die Gemäldesammlung betreffend

Verz. Büsching v. 19. Okt. 1821

Breslau, Univ.-Bibl., Hss.-Abt., Akc. 1948/862: (Büsching, Johann Gustav/Johann Heinrich König) Verzeichniß der Gemäldesammlung im Universitäts-Bibliothek-Gebäude [sic] zu Breslau v. 19. Okt. 1821, in: Verzeichnisse, die Gemäldesammlung betreffend

Verz. Hausmann 1831

Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum/Landesgalerie, Erwerb. B. 1552: (Hausmann, Bernhard) Verzeichniss der Hausmann'schen Gemählde-Sammlung in Hannover, Braunschweig 1831

Verz. Hausmann 1857

(Hausmann, Bernhard) Verzeichniss der von Seiner Majestät dem König angekauften Hausmann'schen Gemälde-Sammlung in Hannover, Hannover 1857 (eingesehenes Ex. in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover)

Verz. Hirscher 1821

Harburg, Fürstlich Oettingen-Wallersteinisches Archiv: MA I. 2. D 100: Hirscher (Johann Baptist), Brief an Johann Kaspar Kohler nebst Gemäldeverz. v. 10. Feb. 1821 (Tübingen)

Verz. Hirscher 1866

Freiburg, Erzbischöfliches Archiv, Akten des Domkapitels, Stiftungen, Nr. 97: Dürr, Wilhelm (/Dr. Orbin), Verz. der v. Hirscher hinterlassenen Gemälde mit Taxierungen v. 12. Jan. 1866, in: Die Hinterlassenschaft, Vermächtniße [sic] und Stiftungen des verewigten hochw. Domdecans Dr. Joh. Bapt. von Hirscher, S. 20-34

Verz. Rechberg 1817

Harburg, Schloß Harburg, Fürstlich Oettingen-Wallersteinisches Archiv Harburg: MA I. 2. D 85a: Verzeichniß über die gräflich von Rechbergische Gemälde-Galerie v. 13. Nov. 1817

Verz. Wallerstein 1819

Harburg, Schloß Harburg, Fürstlich Oettingen-Wallersteinisches Archiv Harburg: Verzeichniß der altdeutschen Gemaelde der Fürstlich Oettingen Wallersteinischen Bilder Galerie in Wallerstein, verf[äßt] im Jahre 1819 (Kopie in München, Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Registratur: Inv. Wa A 819/1)

C. Gedruckte Quellen

Adressbuch der Königlichen Residenzstadt Hannover für das Jahr 1840

Adressbuch der königlichen Haupt- und Residenz- Stadt Hannover und ihrer Vorstädte für 1856

AREND, HEINRICH CONRAD, Das Gedächtnis der Ehren Albrechts Dürers, Goslar 1728, photomechanischer Nachdruck der zum 200. Todestag Albrecht Dürers erschienen Gedenkschrift, hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Matthias Mende, Unterschneidheim 1978

ARETIN, JOHANN CHRISTOPH VON, Briefe über meine literarische Geschäftsreise in die baierischen Abteyen, mit einer Einleitung hrsg. v. Wolf Bachmann, München u. Wien 1971

BECKER, C(ARL), Zur Geschichte der älteren Malerschulen in Westphalen und am Niederrhein, Teil 1, in: Kunstblatt 24, Nr. 89 v. 7. Nov. 1843, S. 369f.

Bericht über den Kunst-Verein zu Bamberg seit seinem Entstehen am 12. Dezember 1823 bis zum Jahre 1843, Bamberg 1843

BOETTIGER, CARL AUGUST, Reise nach Wörlitz 1797, aus der Handschrift ed. u. erläutert v. Erhard Hirsch, 8., überarb. u. erg. Aufl. (Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau Wörlitz, Bd. 8, hrsg. v. Thomas Weiss), München 2000

(BOISSERÉE, Melchior) Nachruf Nr. 136: Johann Bertram, Dr. der Philosophie zu München, in: Neuer Nekrolog der Deutschen 19, Weimar 1843 (für 1841), Teil 1, hrsg. v. Bernh(ard) Friedr(ich) Voigt, S. 433-436

BOISSERÉE, SULPIZ (= S. B.), Ist der vortreffliche Maler Hans Memling in Konstanz geboren?, in: Kunst-Blatt, Nr. 11 v. 5. Feb. 1821, S. 41ff.

DERS., Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln, mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters nebst Untersuchungen über die alte Kirchen-Baukunst und vergleichende Tafeln der vorzüglichsten Denkmale. Von Sulpiz Boisserée. Stuttgart; auf Kosten des Verfassers und der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, MDCCCXXI [eingesehenes Ex. der Univ.-Bibl. Heidelberg: C 6578-1-5 GROSS SK::Taf]

DERS., Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, nebst Untersuchungen über alte Kirchenbaukunst, als Text zu den Ansichten, Rissen und einzelnen Theilen des Doms von Köln. Von Sulpiz Boisserée, Stuttgart, auf Kosten des Verfassers und der J. C. Cotta'schen

Buchhandlung. 1823 [eingesehenes Ex. der Univ.-Bibl. Heidelberg: C 6578-1-5 GROSS SK::Text]

DERS., Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln, mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters, nebst geschichtlichen Untersuchungen und einer Beschreibung des Gebäudes, von Sulpiz Boisserée. München in der Literarisch-Artistischen Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. zweite veränderte Auflage. MDCCCXLII. gedruckt von H. Felsing in Darmstadt

DERS., Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln von Sulpiz Boisserée. Zweite umgearbeitete Ausgabe mit fünf Abbildungen, München, Literarisch-Artistische Anstalt 1842 [eingesehenes Ex. der Univ.-Bibl. Heidelberg: C 65-1-5 Folio]

DERS., Briefwechsel/Tagebücher, Bd. 1, Faksimiledruck nach der v. Mathilde Boisserée besorgten Stuttgarter Ausgabe v. 1862, mit Nachwort u. Personenregister neu hrsg. v. Heinrich Klotz (Deutsche Neudrucke, Reihe: Texte des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Walther Killy), Göttingen 1970

DERS., Briefwechsel/Tagebücher, Bd. 2, Faksimiledruck nach der v. Mathilde Boisserée besorgten Stuttgarter Ausgabe v. 1862, mit Nachwort u. Personenregister neu hrsg. v. Heinrich Klotz (Deutsche Neudrucke, Reihe: Texte des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Walther Killy), Göttingen 1970

DERS., Fragmente einer Selbstbiographie 1783-1808, in: S. B., Tagebücher, Bd. 1: 1808-1823, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1978, S. 1-40

DERS., Tagebücher 1808-1854, Bd. 1: 1808-1854, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1978

DERS., Tagebücher, Bd. 2: 1823-1834, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1981

DERS., Tagebücher, Bd. 3: 1835-1843, im Auftrag der Stadt Köln hrsg. v. Hans-J. Weitz, Darmstadt 1983

DERS., Nachruf Nr. 101: Melchior Boisserée. Kenner, Freund und Förderer der altdeutschen Malerei zu Bonn, in: Neuer Nekrolog der Deutschen 29, Weimar 1853 (für 1851), Teil 1, hrsg. v. Bernh(ard) Friedr(ich) Voigt, S. 369-374

Die Matrikel der Universität Tübingen, Bd. 3: 1710-1817, bearb. v. ALBERT BÜRCK u. Wilhelm Wille, hrsg. in Verbindung mit der Württembergischen Kommission für Landesgeschichte v. der Universitätsbibliothek Tübingen, Tübingen 1953

BÜSCHING, JOHANN GUSTAV, Albrecht Dürer, Teil 1, in: Pantheon. Eine Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst 1, 1810, S. 75-91 (mehr nicht erschienen), unveränd. Nachdruck, Nendeln 1971

DERS., Ueber die Kunstschatze in den evangelischen Kirchen Breslau's, in: Schlesische Provinzial-Blätter 53, 1811, Teil 1, S. 330-340, Teil 2, S. 416-419

DERS. u. Friedrich Schlegel, Nachricht von der Breslauer Gemähldeſammlung, ein Beytrag zur ſchleſiſchen Kunſtgeſchichte, in: Deutſches Muſeum 1, 1812, Bd. 2, S. 39-59

DERS., Was hat man von der neuen Hauptbibliothek in Breslau und den damit verbundenen Sammlungen zu erwarten?, an Herrn Friedrich Schlegel zu Wien, Bruchſtücke einer Geſchäftsreiſe durch Schleſien, unternommen in den Jahren 1810, 11, 12, Bd. 1, mit einem Anhang, worin vermischte Aufſätze, Schleſien betreffend, Breslau 1813

DERS., Das älteſte Bild der Gemähldeſammlung der Hochſchule zu Breslau, Teil 1 u. 2, in: Wöchentliche Nachrichten für Freunde der Geſchichte, Kunſt und Gelahrtheit des Mittelalters 1, 1816, S. 12-18

DERS., Altdeutſche Gemälde der Sammlung der Breslauer Hochſchule, der Stammbaum Chriſti mit einigen anderen Darſtellungen, 2 Fuß hoch, 1 Fuß 5 Zoll breit; auf Holz mit Goldgrund, in: Wöchentliche Nachrichten für Freunde der Geſchichte, Kunſt und Gelahrtheit des Mittelalters 1, 1816, S. 313-319

CAMPE, FRIEDRICH, Reliquien von Albrecht Dürer, ſeinen Verehrern geweiht. Taſchenbuch für Deutschlands Kunſtfreunde zu Albrecht Dürers Dritter Secularfeier [sic] 1828, Nürnberg: Druck und Verlag der Campeschen Handlung, Nürnberg 1828

CHEZY, HELMINA VON, Die altdeutſche und altniederländiſche Malerkunſt, Teil 5, in: Colonia. Ein Unterhaltungsblatt für gebildete Leſer 1, Nr. 42 v. 24. April 1818, o. P.

CHRIST, JOHANN FRIEDRICH, Leben des berühmten Mahlers Lucas Cranach, als eine Probe und Auszug von dem Künſtler-Lexico, welches Herr Cabinet-Secretarius Chriſt, laut der dritten Sammlung dieſer Actorum pag. 20; zu edieren verſprochen hat, in: Fränkische Acta erud(ita) et curios(a), 5. Sammlung, 1726, Nr. VII, S. 338-355

(DENON, DOMINIQUE-VIVANT) Vivant Denon, Directeur des muſées ſous le conſulat et l' Empire. Corréſpondance (1802-1815), Bd. 2 : Corréſpondance (1812-15) / Lettres de Vivant Denon à l' Empereur (1802-1815), hrsg. v. Marie-Anne Dupuy/Isabelle le Masne de Chermont/Elaine Williamson (Notes et documents des muſées de France, Bd. 32), Paris 1999

DESCAMPS, J(EAN) B(APTISTE), La vie des peintres flamands, allemands et hollandois, avec des portraits. Gravés en Taille-douce, un indication de leurs principaux Ouvrages & des Réflexions ſur leurs différentes manieres, Bd. 1, Paris 1753

DOCEN, B(ERNHARD) J(OSEPH), Rez. Johann Wolfgang Goethe (Hg.), Kunſt und Alterthum am Rhein und Mayn 1, 1818 (1816-1817), Heft 1, 1816, Heft 2 u. 3, 1817 (einzeln u. d. T.: Ueber Kunſt und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden); 2, 1818-1820, Heft 1, 1818 (u. d. T.: Ueber Kunſt und Alterthum): Ueber neudeutſche Kunſt, in: Jahrbücher der Literatur 8, Okt.-Dez. 1819, S. 272-299

DOPPELMAYR, JOHANN GABRIEL, Hiſtoriſche Nachricht von den Nuernbergiſchen Mathematicis und Kuenſtlern, welche faſt von dreyen Seculis her Durch ihre Schrifften

und Kunst-Bemuehungen die Mathematic und mehreste Kuenste in Nuernberg vor andern trefflich befoerdert / und sich um solche sehr wohl verdient gemacht / zu einem guten Exempel, und zur weitem ruehmlichen Nachahmung. In zweyen Theilen an das Licht gestellt. Auch mit vielen nuetzlichen Anmerckungen und verschiedenen Kupffern versehen, Nürnberg 1730

DOROW (WILHELM), Gemälde von Albrecht Dürer, in: Kunst-Blatt 4, Nr. 24 v. 24. März 1823, S. 95f.

ERBACHER, C., Beschreibung des Sehens- und Merkwürdigsten in und um Würzburg. Den gebildeten Reisenden gewidmet, Würzburg 1824

FÖRSTER, ERNST (= ef.), Die Gemäldesammlung des Herrn Geh. Oberregierungsrats Krüger, in: Kunst-Blatt 28, Nr. 6 v. 4. Feb. 1847, S. 21ff.

DERS. (= e. f.), Redaktionelle Meldung über die Slg. Carl Gustav Abel, in: Deutsches Kunstblatt 5, 1854, S. 358

FÜSSLI, JOHANN RUDOLF (= J. R. F.), Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider sc. sc. Nebst angehaengten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schueler, auch der Bildnisse, der in diesem Lexikon enthaltenen Kuenstler, Erster Theil, Zürich 1779

FREILIGRATH, FERDINAND, u. Levin Schücking, Das malerische und romantische Westphalen, Barmen u. Leipzig o. J. (1841)

GOETHE, JOHANN WOLFGANG, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe, hrsg. v. Karl Richter, Bd. 11.2: Diwan-Jahre 1814-1819 (Teil 2), hrsg. v. Johannes John, Hans J. Becker, Gerhard H. Müller, John Neubauer u. Irmtraut Schmid, München 1994

DERS., J. W. G. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. II: Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. v. Karl Eibl u. a., Bd. 7: J. W. G., Napoleonische Zeit. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816, Teil II: Von 1812 bis zu Christianes Tod, hrsg. v. Rose Unterberger, Frankfurt am Main 1994

DERS., Tag- und Jahres-Hefte, in: J. W. G., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp u. a., Abt. I: Sämtliche Werke, Bd. 17: Tag- und Jahres-Hefte, hrsg. v. Irmtraut Schmid (Deutscher Klassiker Verlag), Frankfurt am Main 1994

DERS., Cöln, in: J. W. G. (Hg.), Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn 1, 1818 (1816-1817), Heft 1 (einzeln u. d. T.: Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden), 1816, S. 1-30, ed. in: J. W. G., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp u. a., Abt. I: Sämtliche Werke, Bd. 20: J. W. G., Ästhetische Schriften 1816-1820, Über Kunst und Altertum I-II, hrsg. v. Hendrik Birus (Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 164), Frankfurt am Main 1999, S. 17-29

DERS., Heidelberg, in: J. W. G. (Hg.), Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn 1, 1818 (1816-1817), Heft 1 (einzeln u. d. T.: Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden), 1816, S. 132-183, ediert in: J. W. G., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnkamp u. a., 1. Abt.: Sämtliche Werke, Bd. 20: J. W. G., Ästhetische Schriften 1816-1820. Über Kunst und Alterthum I-II, hrsg. v. Hendrik Birus, Frankfurt am Main 1999, S. 70-99, dazu Kommentar des Herausgebers S. 768-813

DERS., und Johann Heinrich Meyer (= W. K. F. = Weimarische Kunstfreunde) Neu-deutsche religios-patriotische Kunst, und: W. K. F., Anmerkungen und Belege zu dem Aufsatz: Neu-deutsche religios-patriotische Kunst, in: Johann Wolfgang Goethe (Hg.), Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn 1, 1818 (1816-1817), Heft 2 (einzeln u. d. T.: Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden), 1817, S. 5-62 u. S. 133-162; ed. in: J. W. G., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnkamp u.a., 1. Abt.: Sämtliche Werke, Bd. 20: J. W. G., Ästhetische Schriften 1816-1820. Über Kunst und Alterthum I-II, hrsg. v. Hendrik Birus, Frankfurt am Main 1999, Texte S. 105-129 u. S. 159-169; dazu Kommentar des Herausgebers S. 814-876 u. 901-915

DERS., Frankfurt, in: J. W. G. (Hg.), Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn 1, 1818 (1816-1817), Heft 1 (einzeln u. d. T. : Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden), 1816, S. 56-100, ed. in: J. W. G., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrick Birus, Anne Bohnkamp u. a., Abt. I: Sämtliche Werke, Bd. 20, J. W. G., Ästhetische Schriften 1816-1820, Über Kunst und Alterthum, hrsg., v. H. B. (Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 164), Frankfurt am Main 1999, S. 39-58

DERS., Heidelberg, in: J. W. G. (Hg.), Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden 1, 1818 (1816-1817), Heft 1 (einzeln u. d. T.: Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden), 1816, S. 132-183, ed. in: J. W. G., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnkamp u. a., 1. Abt.: Sämtliche Werke, Bd. 20: J. W. G., Ästhetische Schriften 1816-1820. Über Kunst und Alterthum I-II, hrsg. v. Hendrik Birus (Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 164), Frankfurt am Main 1999, S. 70-99, dazu Kommentar des Herausgebers S. 768-813

Großherzoglich Würzburgischer Hof- und Staatskalender für das Jahr 1813

GWINNER, PH(ILIPP) FRIEDRICH, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts, Fotomechanischer Neudruck der Ausgabe v. Frankfurt am Main 1862, Leipzig 1975

HAUFF, WILHELM, Die Bettlerin vom Pont des Arts, ed. in: W. H., Sämtliche Werke in drei Bänden. Nach den Originaldrucken und Handschriften, Bd. 2: Märchen – Novellen, Textredaktion u. Anm. v. Sibylle von Steinsdorff, München 1970, S. 336-433

HAUSMANN, B(ERNHARD) Albrecht Dürer's Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte und Zeichnungen, unter besonderer Berücksichtigung der dazu verwandten Papiere und deren Wasserzeichen, Hannover 1861

DERS, Hausmann, Bernhard, Erinnerungen aus dem 80jährigen Leben eines hannoverschen Bürgers, Hannover 1873

HEFNER-ALTENECK, J(AKOB) H(EINRICH) VON, Erinnerung an Martin von Reider. Ein in der Versammlung des historischen Vereins von und für Oberbayern am 1. März 1862 gehaltener Vortrag. Sonderdruck aus dem 24. u. 25. Jahresbericht des Vereins, München 1864

DERS., Lebens-Erinnerungen, München 1899

HEINSE, WILHELM, Düsseldorfer Gemäldebriefe, mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Pfotenhauer, Frankfurt am Main u. Leipzig 1996 (Erstdruck u. d. T.: Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie, 1776/77 in: Der teutsche Merkur)

HELLER, JOSEPH VON, Taschenbuch von Bamberg. Eine topographische, statistische, ethnographische und historische Beschreibung der Stadt und ihrer Umgebungen. Als Führer für Fremde und Einheimische, Bamberg 1831

HIRSCHING, FRIEDRICH KARL GOTTLÖB (Hg.), Nachrichten von sehenswuerdigen Gemaelde- und Kupferstichsammlungen, Muenz- Gemmen- Kunst und Naturalienkabineten, Sammlungen von Modellen, Maschinen, physikalischen und mathematischen Instrumenten, anatomischen Praeparaten und botanischen Gaerten in Teutschland nach alphabetischer Ordnung der Städte, Bd. 1-6 [Bd. 2: Titel wie Bd. 1 mit der Formulierung „nach alphabetischer Ordnung der Oerter“; Bd. 5 mit Zusatz zur Bandangabe: „welcher die Zusätze enthält“ u. Untertitel: Zusaetze und Verbesserungen zu den vier ersten Bänden der Kunst-Nachrichten von Friedrich Karl Gottlob Hirsching; Bd. 6 mit Untertitel: welcher die uebrigen Zusaetze zu den vier ersten Baenden, und zwei vollstaendige Register enthaelt], Erlangen 1786-92

(HOFFMEISTER, JACOB CHRISTOPH) Jacob Hoffmeister's gesammelte Nachrichten über Künstler und Kunsthandwerker in Hessen seit etwa 300 Jahren, hrsg. v. G(ustav) Prior, Hannover 1885

HOTHO, H(EINRICH) G(USTAV), Geschichte der christlichen Malerei in ihrem Entwicklungsgang, Stuttgart 1867

HUBER, ERNST RUDOLF, Dokumente zur deutschen Verfassungsgeschichte, Bd. 1: Deutsche Verfassungsdokumente 1803-1850, 3. Neubearb. u. vermehrte Aufl., Stuttgart, Berlin, Köln u. Mainz 1978

HÜSGEN, HEINRICH SEBASTIAN, Artistisches Magazin, Frankfurt am Main 1790

HUFELD, ULRICH (Hg.), Der Reichsdeputationshauptschluß von 1803. Eine Dokumentation zum Untergang des Alten Reiches (UTB 2387), Köln, Weimar u. Wien 2003

IMMERMANN, KARL LEBRECHT, Fränkische Reise, in: K. I. Werke in fünf Bänden, Bd. 4: Autobiographische Schriften, unter Mitarbeit v. Hans Asbeck, Helga-Maleen Ger-

resheim, Helmut J. Schneider u. Hartmut Steinecke hrsg. v. Benno von Wiese, Frankfurt am Main 1973 (Erstausgabe 1843)

JÄCK, JOACHIM HEINRICH, Taschenbuch auf 1815, enthaltend Beschreibungen von Naturalien- und Kunst- Sammlungen – allen Ritterguetern – Wasser u. Straßenbaeuen Bambergs e[t]c. , Erlangen o. J. (1815)

DERS., Leben und Werke der Künstler Bambergs, in Verbindung mit Joseph Heller und Martin von Reider, Teil 1, Erlangen 1821

KLEMM, GUSTAV, Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland, Zerbst 1837

Königlich Preussischer Staats-Kalender für das Jahr 1853, Berlin o. J. (1853)

Königlich Württembergisches Hof- und Staats-Handbuch, Stuttgart 1839

Königlich Württembergisches Hof- und Staats-Handbuch, Stuttgart 1866

KOHLER, J(OHANN) C(ASPAR), Die Sammlung altdeutscher Gemälde in dem fürstlichen Schlosse zu Wallerstein, in: Kunst-Blatt 5, Teil 1: Nr. 80 v. 4. Okt. 1824, S. 317ff., Teil 2: Nr. 81 v. 7. Okt. 1824, S. 321f.

KRUG, B. JOSEPH, Die Städtisch-Hemmerlein´sche Gemälde-Gallerie auf dem Michaelsberge zu Bamberg, o. O. (Bamberg) 1839

KRÜGER (CARL WILHELM AUGUST), Zur Kunstgeschichte Westphalens, in: Westphälische Provinzial-Blätter 4, 1847, Heft 1, S. 145f.

KUGLER, FRANZ (= F. K.), Ueber eine Sammlung oberdeutscher Gemälde, in: Museum 5, 1837, S. 222f.

DERS., Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Großen, Bd. 1, 2. Aufl., Berlin 1847

DERS., Reisenotizen vom Jahr 1854, in: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Teil 2, Stuttgart 1854, S. 498-530

–l-r., Kunstwerke in Nürnberg, Teil 1, in: Deutsches Unterhaltungsblatt für gebildete Leser aus allen Ständen 1, Nr. 97 v. 4. Dez. 1816, S. 385f.

LÜBKE, WILHELM, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen, Leipzig 1853

LUTHER, EDITH, Johann Friedrich Frauenholz (1758-1822). Kunsthändler und Verleger in Nürnberg, zugleich Magisterarbeit Erlangen-Nürnberg 1986 (Schriftenreihe des Stadtarchivs Nürnberg: Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte, hrsg. v. Rudolf Endres, Gerhard Hirschmann und Kuno Ulshöfer, Bd. 41), Nürnberg 1988

(MAINBERGER, CARL) Neues Taschenbuch von Nürnberg, enthaltend eine topographisch-statistische Beschreibung der Stadt nebst einer geschichtlichen Einleitung und einem vollständigen Sach- und Namensregister, Bd. 1, Nürnberg 1819

(MANDER, CAREL VAN) Das Leben der niederländischen und deutschen Maler von C. v. M. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617, Übersetzung [aus dem Niederländischen] und Anmerkungen von Hanns Floerke, Bd. 1 (Kunstgeschichtliche Studien. Der Galleriestudien IV. Folge, hrsg. v. Th(eodor) von Frimmel), München und Leipzig 1906

MANNLICH, (JOHANN) CHRISTIAN VON, Beschreibung der Churpfalzbaierischen Gemälde-Sammlungen zu München und zu Schleißheim, Bd. 1, München 1805

DERS., Lebenserinnerungen, Regensburg 1974

MAYER, FRIEDRICH, Führer durch Nürnberg und dessen Umgebungen, Nürnberg o. J. (1842)

MERKLE, SEBASTIAN (Hrsg.), Die Matrikel der Universität Würzburg (Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte, 4. Reihe, Bd. 5), München und Leipzig 1922

MEUSEL, JOHANN GEORG (Hg.), Verzeichnis sehenswürdiger Bibliotheken, Gemälde- und Kupferstichsammlungen, Münz- Gemmen- und Naturalienkabinete in Teutschland, nach alphabetischer Ordnung der Städte, in: Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichnis der jetztlebenden teutschen Künstler. Nebst einem Verzeichniss sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst- Münz- und Naturalienkabinete in Teutschland, Lemgo 1778

DERS., Zusätze und Berichtigungen des Verzeichnisses sehenswürdiger Bibliotheken, Gemälde- und Kupferstichsammlungen, Münz- Gemmen- und Naturalienkabinete in Teutschland und in der Schweiz, nach alphabetischer Ordnung der Städte, in: Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichnis der jetztlebenden teutschen Künstler. Nebst einem Verzeichniss sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst- Münz- und Naturalienkabinete in Teutschland und in der Schweiz. Zweyter Theil, welcher Zusätze und Berichtigungen des ersten enthält, Lemgo 1789

MEYER, JOHANN HEINRICH, Ueber die Gegenstaende der bildenden Kunst, Teil 1, in: Propyläen. Eine periodische Schrift [sic] 1, 1798, 1. Stück, S. 20-54; fotomechanischer Nachdruck in: Propyläen. Eine periodische Schrift, hrsg. v. Johann Wolfgang von Goethe, Bd. 1-3, neu hrsg. v. Wolfgang von Löhneysen, Stuttgart 1965, S. 72-106

DERS., u. Johann Wolfgang Goethe (= W. K. F. = Weimarische Kunstfreunde) Neu-deutsche religios-patriotische Kunst, und: W. K. F., Anmerkungen und Belege zu dem Aufsatz: Neu-deutsche religios-patriotische Kunst, in: Johann Wolfgang Goethe (Hg.), Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn 1, 1818 (1816-1817), Heft 2 (einzeln u. d. T.: Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden), 1817, S. 5-62 u. S. 133-162; ed. in: J. W. G., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp u.a., 1. Abt.: Sämtliche Werke, Bd. 20: J. W. G., Ästhetische Schriften 1816-1820. Über Kunst und Altertum I-II, hrsg. v. Hendrik Birus,

Frankfurt am Main 1999, Texte S. 105-129 u. S. 159-169; dazu Kommentar des Herausgebers S. 814-876 u. 901-915

MOTTE-FOUQUE, ALBERTINE DE LA (Hg.), Briefe an Friedrich de la Motte Fouqué, mit einer Biographie Fouques von Jul(ius) Ed(uard) Hitzig u. einem Vorwort u. biographischen Notizen v. G. Klettke, Berlin 1848

MURR, CHRISTOPH GOTTLIEB VON, Merkwürdigkeiten von der Fürstbischöflichen Residenzstadt Bamberg, Nürnberg 1799

NEICKELIUS, C(ASPAR) F(RIEDRICH), Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nuetzlicher Anlegung der Museorum oder Raritaeten-Kammern. Auf Verlangen mit einigen Zusaetzen und dreyfachem Anhang vermehret von D. Johann Kanold, Leipzig u. Breslau 1727

NIEDERMAYER, ANDREAS, Kunstgeschichte der Stadt Wirzburg, 2. Aufl., Freiburg im Breisgau 1864

N. N., Kreuzigung von A. Dürer [unter der Rubrik: „Mannigfaltiges“], in: Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters 1, 1832, Sp. 289ff.

N. N., General-Lieutenant Rühle von Lilienstern. Ein biographisches Denkmal, in: Beiheft zum Militair-Wochenblatt für die Monate Oktober, November und Dezember 1847, S. 189

OETTINGEN-WALLERSTEIN, LUDWIG ZU, Noch einiges über die Sammlung altdeutscher Gemälde in dem fürstl. Oettingen-Wallersteinischen Schlosse Wallerstein und über die dortigen sonstigen Kunstschatze, Teil 1, in: Kunst-Blatt 5, Nr. 89 v. 4. Nov. 1824, S. 353-356

DERS. (= L.), Noch einiges über die Sammlung altdeutscher Gemälde in dem fürstl. Oettingen-Wallersteinischen Schlosse Wallerstein und über die dortigen sonstigen Kunstschatze, Teil 2, in: Kunst-Blatt 5, Nr. 90 v. 8. Nov. 1824, S. 357-360

PAGENSTECHER, ALEXANDER, Als Student und Burschenschaftler in Heidelberg von 1816 bis 1819. Erster Teil der Lebenserinnerungen von Dr. med. C[arl] H[einrich] Alexander Pagenstecher, hrsg. v. Alexander Pagenstecher (= Voigtländers Quellenbücher, Bd. 56), Leipzig 1913

PASSAVANT, JOHANN DAVID, Einige Nachrichten über die niederdeutsche Malerschule in Westfalen, in: Kunst-Blatt 14, 1833, Teil 1, Nr. 12 v. 9. Feb., S. 48, Teil 2, Nr. 13 v. 12. Feb., S. 51f.

DERS., Kunstreise durch England und Belgien nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1833

DERS., Beiträge zur Kenntniß der alten Malschulen Deutschlands bis in das sechzehnte Jahrhundert, Teil 6: Fränkische Malerschulen, in: Kunstblatt 27, 1846, S. 189ff.

RACZYNSKI, ATHANASIUS GRAF v., Geschichte der Neueren Deutschen Kunst, aus dem Französischen übersetzt v. Friedr(ich) Heinr(ich) von der Hagen, Bd. 1: Düsseldorf und das Rheinland, mit einem Anhang: Ausflug nach Paris, Berlin 1836

RECHBERG, JOSEPH MARIA VON, Seekriegszug gegen Algier, Tagebuch aus dem Französischen übersetzt u. mit einem Anhang hrsg. v. Emil Gemeinder, Schwäbisch Gmünd 1971

RETTBERG, R(ALF) VON, Nürnberger Briefe (zur Geschichte der Kunst), Hannover 1846

ROTHLAUF, JOHANN, Gedenkrede auf Dr. Georg Thomas von Rudhart, Martin Joseph von Reider und Dr. Johann Lukas von Schönlein, in: 27. Bericht über das Wirken und den Stand des historischen Vereins zu Bamberg im Jahre 1863/64, 1864, S. 119-129

(RÜHLE VON LILIENSTERN, OTTO AUGUST) Reise mit der Armee im Jahre 1809, Bd. 1-3, Rudolstadt 1810 u. 1811

DERS., Beiträge zur Münzkunde des Mittelalters, in: Sammlung einzelner Aufsätze über Gegenstände des Münz-Wesens und der Münzkunde, Heft 2, Berlin u. Posen 1823

RÜPPELT, EDUARD, Schaumünzen, welche zum Andenken von Bewohnern Frankfurts oder in dieser Stadt gebornen Personen gefertigt wurden, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Heft 7, 1855, S. 52f.

(SANDRART, JOACHIM VON), Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild, und Malerey- Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister, Teilausgabe des Originalwerks, hrsg. u. kommentiert v. A(rthur) R(udolf) Peltzer, Nachdruck der Ausgabe v. München 1925, Farnborough/Hampshire (England) 1971

SCHAAB, KARL ANTON, Geschichte der Stadt Mainz, Bd. 1, Mainz 1841

SCHAROLD, CARL GOTTFRIED, Würzburg und die umliegende Gegend. Für Fremde und Einheimische kurz beschrieben, Würzburg 1805

SCHASLER, MAX, Die öffentlichen und Privat-Kunstsammlungen, Kunstinstitute und Ateliers der Künstler und Kunstindustriellen von Berlin. Ein praktisches Handbuch, Abt. 2, Berlin 1856

SCHELLENBERGER, A(UGUSTIN) A(NDREAS), Geschichte der Pfarre zu U. L. Frauen in Bamberg an den 4ten Jubeljahre der dermaligen Pfarrkirche herausgegeben, o. O. (Bamberg) 1787

DERS., Testament, abgedruckt in: Wöchentlicher Anzeiger für die katholische Geistlichkeit, besonders für jene der Erzdiözese Bamberg 1, 1832, Nr. 7, Sp. 90-98

(SCHINKEL, KARL FRIEDRICH) K. F. S. Lebenswerk, begründet v. Paul Ortwin Rave, Bd. XIX, hrsg. v. Helmut Börsch-Supan u. Gottfried Riemann: Georg Friedrich Koch, Die Reisen nach Italien 1803-1805 und 1824, überarb., erg. u. hrsg. v. Helmut Börsch-Supan u.

Gottfried Riemann (= Denkmäler deutscher Kunst, hrsg. v. Deutschen Verein für Kunstwissenschaft), München u. Berlin 2006

SCHLEGEL, FRIEDRICH, Nachricht von den Gemälden in Paris, in: Europa. Eine Zeitschrift, Bd. 1, 1803, Heft 1, S. 108-157; Vom Raphael, in: Europa. Eine Zeitschrift, Bd. 1, 1803, Heft 2, S. 3-19; Nachtrag italiänischer Gemählde, in: Europa. Eine Zeitschrift, Bd. 2, 1803/05, Heft 1, S. 96-116; Zweiter Nachtrag alter Gemählde, in: Europa. Eine Zeitschrift, Bd. 2, 1803/1805, Heft 2, S. 1-41; Dritter Nachtrag alter Gemählde, in: Europa. Eine Zeitschrift, Bd. 2, 1803/05, Heft 2, S. 109-145

DERS. u. (Johann Gustav) Büsching, Nachricht von der Breslauer Gemählde Sammlung, ein Beytrag zur schlesischen Kunstgeschichte, in: Deutsches Museum 1, 1812, Bd. 2, S. 39-59

DERS., Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean Jacques Anstett u. Hans Eichner, Abt. 1: Kritische Neuausgabe, Bd. 4: FRIEDRICH SCHLEGEL, Ansichten und Ideen von der Christlichen Kunst, hrsg. u. eingeleitet v. Hans Eichner, München, Paderborn, Wien u. Zürich 1959

DERS., Gemälde alter Meister, reprographischer Nachdruck mit Kommentar u. Nachwort hrsg. v. Hans Eichner u. Norma Lellen (Texte zur Forschung, Bd. 46), Darmstadt 1984

SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. 1799, hrsg. v. Günter Meckenstock (de Gruyter Studienbuch), Berlin u. New York 1999

SCHREIBER, ALOYS, Handbuch für Reisende am Rhein von Schaffhausen bis Holland, in die schoensten anliegenden Gegenden und in die dortigen Heilquellen, Heidelberg 1816

SCHÜCKING, LEVIN, u. Ferdinand Freiligrath, Das malerische und romantische Westphalen, Barmen u. Leipzig o. J. (1841)

(SCHWARZ, IGNAZ CHR.) Bamberg und seine Umgebungen, ein Wegweiser für Fremde und Einheimische, Bamberg 1834

Schwäbische Kronik, Nr. 51 v. 2. März 1859

Schwäbische Kronik, Nr. 36 v. 12. Feb. 1875

SPIELCKER, B(URCHARD) C(HRISTIAN) VON, Historisch-topographisch-statistische Beschreibung der königlichen Residenzstadt Hannover, fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe v. 1819, Hannover 1979

SPINDLER, M(AX), Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Eduard von Schenk 1823-1841, eingeleitet u. hrsg. v. M. S., München 1930

SULZER, JOHANN GEORG, Allgemeine Theorie der schönen Künste. In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden [sic], Artikeln abgehandelt, Teil 1, reprografischer Nachdruck der 2., v. Fried(ri)ch von Blankenburg vermehrten u.

posthum hrsg. Auflage, Leipzig 1792 (1771), mit Einleitung u. Bibliographie neu hrsg. v. Giorgio Tonelli, Hildesheim 1970

TIECK, LUDWIG, Franz Sternbalds Wanderungen, Studienausgabe, hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Alfred Anger, Neudruck der bibliographisch erg. Ausgabe v. 1979 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8715), Stuttgart 1988

DERS. u. Wilhelm Heinrich Wackenroder, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, in: W. H. W., Sämtliche Werke und Briefe, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns, Bd. 1: Werke, hrsg. v. Silvio Vietta, Heidelberg 1991

VILLOT, FRÉDÉRIC, Notice des tableaux exposes dans les galeries du Musée Impérial du Louvre, Bd. 1 : Écoles d' Italie et d' Espagne, 13. Aufl., Paris 1859

WAAGEN, GUSTAV FRIEDRICH, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, Bd. 3: Kunstwerke und Künstler in Paris, Berlin 1839

DERS., Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Theil 1: Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken, Leipzig 1843

DERS., Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Theil 2: Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben, Basel, dem Elsaß und der Rheinpfalz, Leipzig 1845

DERS., Ueber Denkmale der Kunst in Karlsruhe, Freiburg im Breisgau und Konstanz, Teil 2: Freiburg im Breisgau, in: Kunstblatt 29, 1848, S. 237ff.

DERS., Ueber die Kunstaussstellung in Manchester, in: Deutsches Kunstblatt 8, 1857, Teil 1: Nr. 22 v. 28. Mai, S. 185ff., Teil 2: Nr. 24 v. 11. Juni, S. 205ff., Teil 3: Nr. 25 v. 18. Juni, S. 213ff. (die beiden letzten u. d. T.: Ueber besonders ausgezeichnete Bilder in der Kunstaussstellung zu Manchester)

WACKENRODER, WILHELM HEINRICH, Sämtliche Werke und Briefe, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns, Bd. 1: Werke, hrsg. v. Silvio Vietta, Heidelberg 1991

WACKENRODER, WILHELM HEINRICH, u. Ludwig Tieck, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, in: W. H. W., Sämtliche Werke und Briefe, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns, Bd. 1: Werke, hrsg. v. Silvio Vietta, Heidelberg 1991

Die Matrikeln der Universität Tübingen, Bd. 3: 1710-1817, bearb. v. Albert Bürk u. WILHELM WILLE, hrsg. in Verbindung mit der Württembergischen Kommission für Landesgeschichte v. der Universitätsbibliothek Tübingen, Tübingen 1953

Würzburger Adreßbuch von 1859

ZEDLER, JOHANN HEINRICH, Grosses vollständiges Universal-Lexikon, Bd. 15, photomechanischer Nachdruck der Ausgabe v. 1737, Graz 1961

ZEDLITZ, L(EOPOLD) FREIHERR VON, Neuestes Conversations-Handbuch für Berlin und Potsdam zum täglichen Gebrauch der Einheimischen und Fremden aller Stände, hrsg. durch einen Verein von Freunden der Ortskunde, unveränd. Nachdruck der Ausgabe v. 1834, Berlin 1979

ZITTERLAND (ohne Vorname), Aachen´s heisse Quellen. Ein Handbuch für Aerzte, so wie [sic] ein unentbehrlicher Rathgeber für Brunnengäste, Aachen 1836

D. Auktionskataloge

Verst.-kat. Berlin v. 10. April 1848:

Verzeichnis einer werthvollen Gemälde-Sammlung älterer Meister aus dem Nachlasse des verstorbenen General-Lieutenant Herrn Rühle von Lilienstern (eingesehenes Ex.: Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (West), Ns 8921-2/Nr. 3)

Verst.-kat. Frankfurt 1813:

Verzeichniß einer Gemälde-Sammlung aus allen Schulen welche in der Herbstmesse dieses Jahres den 16ten September in dem Hoferingerischen Hauße in der Döngesgasse öffentlich versteigert werden sollen

Verst.-kat. Frankfurt am Main 1819:

Carl Becker (= C. B.), Raisonnirendes Verzeichnis einer Sammlung vorzüglicher und zum Theil sehr kostbarer Gemaelde in Oehl von sämmtlichen bekannten älteren und neuern Schulen nebst einem Anhang von andern Kunstgegenständen welche im Monat April 1820 gegen baare Bezahlung, öffentlich an den Meistbietenden versteigert werden sollen; zu welchem Ende der Tag und das Local sechs Wochen vor der Auction den Herren Liebhabern durch die öffentlichen Blätter bekannt gemacht wird

Verst.-kat. Köln (J. H. Heberle) v. 9. Okt. 1863:

Katalog der Gemälde-Sammlungen der Herren Obertribunal-Prokurator Abel in Stuttgart, Wilhelmi in Essen und Anderen [eingesehenes Exemplar in der Staatsgalerie Stuttgart]

Verst.-kat. London v. 18. Mai 1849:

Catalogue of the Valuable and Highly Interesting Collection of Italian, German, and Flemish Pictures. Formed by that Well-known Amateur, Doctor Frederick Campe, of Nuremberg [...] Which Will Be Sold by Auction, by Messr. Christie and Manson, at their Great Room, 8, King Street, St. James Square, on Friday, May 18, 1849, at One O'Clock Precisely [...] (kopiertes Ex. aus der National Gallery London/Libraries and Archive)

Verst.-kat. Leipzig (C. B. Börner) v. 27. April 1931:

Das Kupferstichwerk der Sammlung Hausmann-Blasius Braunschweig. Das Holzschnittwerk aus einer bekannten Privatsammlung, dabei die kleine und die große Passion, sowie das Marienleben vollständig in Probedrucken, und einige Dürerbücher. [...] (Versteigerungskat. CLXIX)

Verst.-kat. München 1834:

Verzeichnis der vorzüglichen Gemaelde, welche die hinterlassene Sammlung S[eine]r Excellenz des verstorbenen Herrn Generals der Infanterie Joseph Grafen von Rechberg und Rothenlöwen enthält, aus dem Gesamt-Verzeichnisse gezogen [Handex. im Gräflich Rechbergischen Archiv Donzdorf als Kopie eingesehen]

Verst.-kat. Nürnberg (Schmidmer (J. L.) v. 1. Aug. 1825 [und folgende Tage]: Verzeichnis der seltenen Kunst-Sammlungen von Oehlgemälden, geschmelzten Glasmalereyen, Majolika, Kunstwerken in Bronze u. a. Metallen, in Elfenbein, Wallrosszahn, Holz u. a. Massen, Gefäßen von Rubinfluss, mathematischen Instrumenten, geschnittenen Steinen, Handzeichnungen, Wassermalereyen mit Gold aufgehöhht, Malereyen, Wappen, Zeichnungen und Handschriften aus Stammbüchern, illuminirten mit Gold aufgehöhhten Kupferstichen und Holzschnitten, Kupferstichen und Holzschnitten aus allen Schulen, Manuscripten und Büchern aus den Hauptfächern der Wissenschaften des dahier verstorbenen Königlich-Preussischen [sic] Hauptmanns Herrn Hans Albrecht von Derschau welche zu Nürnberg in der Adlerstrasse, Lit. L. 313. der 2 ten Etage von Montag den 1 ten August 1825 und an den folgenden Tagen jedes Mal von 2 Uhr Nachmittags anfangend, gegen gleich baare Bezahlung versteigert werden sollen. Nürnberg, bei dem verpflichteten Auctionator Schmidmer (J. L.) (eingesehenes Ex. in der Univ.-Bibl. Heidelberg: C 6050-14-300).

Verst.-kat. Nürnberg 1847:

Verzeichniss der Dr. Friedrich Campe'schen Sammlung von Oelgemälden und geschmelzten Glasmalereien in Nürnberg, bearb. v. M(ichael) Düring mit einem Vorwort v. C(arl Alexander) Heideloff (eingesehenes Ex. im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Signatur: K. 2325a)

Verst.-kat. Würzburg v. 30. Sept. 1861:

Catalog der grossen und werthvollen Privat-Sammlung von Oelgemälden, Oelminiaturen, Miniaturen auf Elfenbein, Pergament etc., Guache- und Aquarell-Malereien, Kupferstichen, Lithographien, Handzeichnungen, Kunstwerke in Lieferungen, gebundenen Kupferwerken und einigen diversen Kunstarbeiten, Gemälden auf Marmor etc. aus der Verlassenschaft des k. g. Regierungsrathes Martinengo, welche auf Antrag der Erben in Folge gerichtlicher Verfügung Montag den 30. Sept. 1861ff. und die folgenden Tage [...] zu Würzburg [...] öffentlich versteigert [...] werden (eingesehene Exemplare in der Univ.-Bibl. Würzburg: 53 / Franc. 2957 u. im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt am Main).

E. Ausstellungskataloge

AK Cranach im Exil. Aschaffenburg um 1540: Zuflucht – Schatzkammer – Residenz, Aschaffenburg, Stadt Aschaffenburg, Kath. Kirchenstiftung St. Peter und Alexander, in Zusammenarbeit mit Haus der Bayerischen Geschichte, Bayerische Schlösserverwaltung, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 24. Feb. bis 3. Juni 2007 (in Schloß Johannisburg, Kunsthalle Jesuitenkirche, Stiftmuseum der Stadt Aschaffenburg u. Stiftsbasilika St. Peter und Alexander), hrsg. v. Gerhard Ermischer u. Andreas Tacke, Regensburg 2007

AK Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik, Augsburg, Stadt Augsburg, 21. Aug. bis 7. Nov. 1965 (im Rathaus Augsburg), Augsburg 1965

AK Der Bußprediger Capestrano auf dem Domplatz in Bamberg. Eine Bamberger Tafel um 1470/75, Bamberg, Historisches Museum Bamberg u. Lehrstuhl I für Kunstgeschichte an der Universität Bamberg, 28. Mai bis 29. Oktober 1989 (im Historischen Museum), Red.: Hubert Russ (Schriften des Historischen Museums Bamberg. Ausstellungen-Berichte-Führer, hrsg. v. Lothar Hennig, Nr. 12), Bamberg 1989

AK Bamberg wird bayerisch. Die Säkularisation des Hochstifts Bamberg 1802/03, Bamberg, Archiv des Erzbistums Bamberg, Diözesanmuseum Bamberg, Historisches Museum Bamberg, Historischer Verein Bamberg, Naturkunde-Museum Bamberg, Staatsarchiv Bamberg, Stadtbibliothek Bamberg, Stadtarchiv Bamberg, 10. Sept. bis 9. Nov. 2003 (im Historischen Museum), hrsg. v. Renate Baumgärtel-Fleischmann, Bamberg 2003

AK Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett, 21. April bis 21. Juli 1991, Kunstmuseum Basel, Bd. 1: Die Gemälde, bearb. v. Paul H. Boerlin, Basel 1991

AK Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters, Breslau, 1926, unter Mitwirkung v. Ernst Kloss hrsg. v. Heinz Braune u. Erich Wiese, Leipzig 1929 [sic]

AK Kirchengut in Fürstenhand. 1803: Säkularisation in Baden und Württemberg. Revolution von oben, Bruchsal, Staatliche Schlösser in Baden und Württemberg u. Stadt Bruchsal, 22. März bis 7. Sept. 2003 (in Schloß Bruchsal), hrsg. v. Staatliche Schlösser in Baden und Württemberg u. Stadt Bruchsal, Heidelberg, Ubstadt-Weiher u. Basel 2003, S. 32-38

AK Cranach, Chemnitz, Kunstsammlungen Chemnitz u. Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 13. Nov. 2005 bis 12. März 2006 (in den Kunstsammlungen Chemnitz), hrsg. v. Harald Marx u. Ingrid Mössinger; mit einem Bestandskat. der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, erarb. v. Karin Kolb, Köln 2005

AK Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Bernhard Hausmann, Hannover, Kestner-Museum, 12. Feb. bis 18. März 1962, Hannover o. J. (1962)

AK Carl Ludwig Frommel. 1789-1863. Zum 200. Geburtstag. Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Kupferstickkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 22. April bis 18. Juni 1989, Karlsruhe 1989

AK Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Köln, Forschungsreferat der Kölner Museen u. Wallraf-Richartz-Museum, 28. Okt. 1995 bis 28. Jan. 1996 (in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln), hrsg. v. Hiltrud Kier u. Frank Günter Zehnder, Köln 1995

AK Die Blume Europas, Meisterwerke aus dem Nationalmuseum Breslau (Wrocław), Köln, Wallraf-Richartz-Museum u. Fondation Corboud, 22. April bis 23. Juli 2006, Red.: Piotr Łukaszewicz, Wolftrathausen 2006

AK Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken, Kronach/Leipzig, Haus der bayerischen Geschichte, München, 17. Mai bis 21. Aug. 1994 (auf der Festung Rosenberg, HÖRSCH, MARKUS, Zur Bamberger Malerei in der Jugendzeit Lucas Cranachs, in: AK Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken, Haus der bayerischen Geschichte, München, 17. Mai bis 21. Aug. 1994 (auf der Festung Rosenberg, Kronach), 7. Sept. bis 6. Nov. 1994 (im Museum der bildenden Künste Leipzig), hrsg. v. Claus Grimm, Johannes Erichsen u. Evamaria Brockhoff (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Nr. 26/94, hrsg. v. Haus der Bayerischen Geschichte), Coburg 1994, S. 96-110

AK Vergessene altdeutsche Gemälde. 1815 auf dem Dachboden der Leipziger Nikolaikirche gefunden – 1997 anlässlich des 27. Deutschen Kirchentags präsentiert, Museum der bildenden Künste Leipzig, Ausst.- u. Kat.-konzeption Herwig Guratzsch u. Dietulf Sander, Heidelberg 1997

AK Verzeichniss der in dem Schlosse zu Ludwigsburg aufgestellten altdeutschen Gemälde des Obertribunal-Prokurators Abel zu Stuttgart, Ludwigsburg, Galerie in Schloß Ludwigsburg, Stuttgart 1855

AK München 1869: Katalog der Ausstellung von Gemälden älterer Meister im K. Kunstausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek in München, München 1869

AK Gemälde der Sammlung Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann B. Bertram lithographiert von Johann Nepomuk Strixner, Neuss, Clemens-Sels-Museum Neuss, 19. Okt. bis 28. Dez. 1980, Kurpfälzisches Museum Heidelberg, 17. Jan. bis 1. März 1981, Neuss o. J. (1980)

AK Glanz und Elend der Alten Klöster. Säkularisation im bayerischen Oberland 1803, Benediktbeuren, Haus der Bayerischen Geschichte, München, u. Salesianer Don Boscos in Kloster Benediktbeuren, 7. Mai bis 20. Okt. 1991 (in Kloster Benediktbeuren), hrsg. v. Josef Kirmeier u. Manfred Treml unter Mitarbeit v. Evamaria Brockhoff (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur Nr. 21/91, hrsg. v. Haus der Bayerischen Geschichte), München 1991

AK Nürnberger Dürerfeiern 1828-1928, Nürnberg, Museen der Stadt u. Stadtarchiv Nürnberg, 30. Juli bis 31. Dez. 1971 (im Dürerhaus), hrsg. v. den Museen der Stadt Nürnberg, Nürnberg 1971

AK Statues, bustes, bas-reliefs, bronzes et autres antiquités, peintures, dessins et objets curieux. Conquis par la Grande armée dans les années 1806 et 1807, et dont l'exposition a eu lieu le 14 Octobre 1807, premier anniversaire de la Bataille d'Iéna, Paris, Musée Napoléon, o. D., Paris 1807

AK Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et de plusieurs autres tableaux des différentes écoles exposés dans le grand salon du Musée royal, ouvert le 25 juillet 1814, Paris, Musée royal, o. D., Paris 1814

AK 1803. Wende in Europas Mitte. Vom feudalen zum bürgerlichen Zeitalter, hrsg. v. Peter Schmid u. Klemens Unger, Regensburg, Historisches Museum Regensburg, 29. Mai bis 24. Aug. 2003, Regensburg 2003

AK Die Hohe Carlsschule, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 4. Nov. 1959 bis 1960 (im Museum der bildenden Künste), o. J. (1959)

F. Bestandskataloge

Kat. Staatsgalerie Augsburg u. Städtische Kunstsammlungen Augsburg: Bd. 1: Altdeutsche Gemälde, 3. Aufl. mit ergänzendem Anhang, bearb. v. Gisela Goldberg, Christian Altgraf zu Salm u. Gisela Scheffler, Überarbeitung dieser Aufl. v. Gisela Goldberg, München 1988

Katalog der städtischen Kunst- und Gemälde-Sammlung in Bamberg, Bamberg 1927

Kat. Staatsgalerie Bamberg, bearb. v. Gisela Goldberg u. Rüdiger an der Heiden (Grosse Kunstführer, Bd. 139), Zürich 1986

Kat. Kaiser-Friedrich-Museum u. Deutsches Museum/Staatliche Museen zu Berlin: Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und Deutschen Museum, bearb. v. Irene Kunze, Berlin 1931

Kat. Gemäldegalerie Berlin/Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz: Catalogue of Paintings, 13th-18th Century, 2. Aufl., übersetzt v. Linda B. Parshall, Berlin 1978

Kat. Gemäldegalerie/Staatliche Museen zu Berlin: Deutsche Gemälde 14. bis 18. Jahrhundert, bearb. v. Rainer Michaelis (Kataloge Gemäldegalerie/Staatliche Museen zu Berlin, Bd. 3), Berlin 1989

Kat. Gemäldegalerie/Staatliche Museen zu Berlin: Malerei 13.-18. Jahrhundert im Bode-museum, bearb. v. Irene Geismeyer (ndl. Gemälde), Hannelore Nützmänn (ital. u. span. Gemälde) u. Rainer Michaelis (dt., engl. u. frz. Gemälde), 4., erweiterte Aufl., Berlin 1990

Kat. Museum schlesischer Altertümer Breslau: Führer durch die Sammlungen des Muse-ums schlesischer Altertümer in Breslau, 3. Aufl., Breslau 1891

Kat. Schlesisches Museum der bildenden Künste Breslau: Katalog der Gemälde und Skulp-turen, bearb. v. (Heinz) Braune u. (Erich) Wiese, 6. Aufl., Breslau 1926

Kat. Nationalmuseum Breslau/Muzeum Narodowego we Wrocławiu: Śląskie malarstwo gotyckie, bearb. v. Anna Ziomecka (mit deutschen Zusammenfassungen), Breslau 1986

Kat. Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel : The Flemish Primitives, Bd. 1 : The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups, bearb. v. Cyriel Stroo u. Pascale Syfer-d' Oline, hrsg. v. Elizabeth Moodey u. Stanton Thomas (Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium), Brüssel 1996

Kat. Anhaltische Gemäldegalerie Dessau : Die deutschen Gemälde des 16. u. 17. Jahrhun-derts, Bd. 1, bearb. v. Stephan Klingen mit Beiträgen von Margit Ziesche (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Bd. 2, hrsg. im Auftrag der Stadt Dessau v. Norbert Michels), Weimar 1996

Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Katalog der ausgestellten Werke, Red.: Angelo Walther, hrsg. v. den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 4. Aufl., Dresden 1984

Kat. Historisches Museum Frankfurt am Main: Gemälde des Historisches Museums Frank-furt am Main, hrsg. zum Jahrestag des hundertjährigen Bestehens der Städtischen Gemäl-desammlung im Historischen Museum, bearb. v. Wolfram Prinz, Frankfurt 1957

Kat. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main: Niederländische Gemälde im Städel 1400-1550, bearb. v. Jochen Sander, unter Mitarbeit v. Stephan Knobloch bei der gemälde-technologischen Dokumentation u. mit einem Beitrag v. Peter Klein zu den Ergebnissen der dendrochronologischen Untersuchungen (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunst-institut Frankfurt am Main, Bd. 2, hrsg. v. Klaus Gallwitz u. Jochen Sander), Mainz 1993

Kat. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main: Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550, bearb. v. Bodo Brinkmann u. Stephan Kemperdick (Kataloge der Gemälde im Stä-delschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Bd. V., hrsg. v. Herbert Beck u. Jochen Sander), Mainz 2005

Kat. Provinzial-Museum Hannover, Katalog der zur Fideikommiss-Galerie des Gesamt-hauses Braunschweig und Lüneburg gehörigen Sammlung von Gemälden und Skulpturen im Provinzial-Museum Rudolf v. Bennigsenstr. 1 zu Hannover, bearb. v. Jakobus Reimers, Hannover 1905

Kat. Provinzialmuseum Hannover: Katalog der Kunstsammlungen im Provinzialmuseum zu Hannover, Bd. 1: Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle, hrsg. v. der Direktion der Kunstsammlungen, Berlin 1930

Kat. Niedersächsisches Landesmuseum/Landesgalerie Hannover: Katalog der Gemälde alter Meister, bearb. v. Gert von der Osten (Kataloge der Niedersächsischen Landesgalerie, hrsg. v. F(erdinand) Stuttmann), Hannover 1954

Kat. Niedersächsisches Landesmuseum/Landesgalerie Hannover: Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550, bearb. v. Michael Wolfson, Hannover 1992

Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: Katalog Alte Meister bis 1800, bearb. v. Jan Lauts, Textbd., hrsg. v. der Vereinigung der Freunde der Staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe 1966

Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln: Altkölner Malerei, bearb. v. Frank Günter Zehnder, Anhang: Pigmentanalysen v. Hermann Kühn, Dendrochronologische Untersuchungen v. Josef Bauch, Dieter Eckstein, Peter Klein (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, Bd. XI), Köln 1990

Kat. Fränkische Galerie Kronach: Die Fränkische Galerie. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseum (Veste Rosenberg Kronach), bearb. v. Alfred Schädler, hrsg. v. Bayerischen Nationalmuseum München, 3. Aufl., München 1987

Kat. National Gallery London: Early Netherlandish School, bearb. v. Martin Davies, Textbd.: 2., rev. Aufl. London 1955, Tafelbd.: London 1947

Kat. The National Gallery London: The German School, bearb. v. Michael Levey (National Gallery Catalogues), Text- u. Bildbd., London 1959

Kat. Royal Collections London: The early Flemish pictures in the collection of Her Majesty The Queen, bearb. v. Lorne Campbell (The Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen), Cambridge 1985

Kat. Bayerisches Nationalmuseum München: Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums, bearb. v. Karl Voll, Heinz Braune u. Hans Buchheit (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums in München, Bd. 8), München 1908

Kat. Alte Pinakothek München: Altdeutsche Tafelmalerei, bearb. v. Christian Altgraf zu Salm u. Gisela Goldberg (Kat. II, hrsg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen), München 1963

Kat. Alte Pinakothek München: Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, Red.: Peter Eikemeier, hrsg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 1983

Kat. Alte Pinakothek München: Altdeutsche und altniederländische Malerei, bearb. v. Martin Schawe, hrsg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München (Kat. der ausgestellten Gemälde, Bd. 2), München 2006

Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster/Landschaftsverband Westfalen Lippe: Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, bearb. v. Paul Pieper (Bestandskataloge, hrsg. v. Klaus Bußmann), 2., verb. Aufl., Münster 1990 (Erstausgabe 1986)

Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts, bearb. v. Eberhard Lutze u. Eberhard Wiegand, Text- u. Bildbd., Leipzig 1937

Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, bearb. v. Kurt Löcher unter Mitarbeit v. Carola Gries, technologische Befunde: Anna Bartl u. Magdalena Gärtner (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Red.: K. L. u. Wolfgang Pülhorn unter Mitarbeit v. C. G.), Ostfildern-Ruis 1997

Kat. Landesmuseum Oldenburg: Gemäldegalerie Oldenburg, bearb. v. Herbert Wolfgang Keiser, 2., verb. Aufl., München 1967

Kat. Fürstlich Hohenzollern'sches Museum zu Sigmaringen, Bd. 1: Verzeichnis der Gemälde, bearb. v. Friedrich August Lehner, Sigmaringen 1871

Kat. Staatsgalerie Stuttgart: Alte Meister, bearb. v. Bruno Bushart (Redaktion Marlinde Reinold-Kohrs), Stuttgart 1962

Kat. Staatsgalerie Stuttgart: Altdeutsche Malerei (Raumführer), bearb. v. Elsbeth Wiemann, Stuttgart 1989

Kat. Staatsgalerie Stuttgart: Alte Meister, bearb. v. Edeltraut Rettich (altdt. Gemälde), Rüdiger Klapproth (ndl. Gemälde) u. Gerhard Ewald (ital. Gemälde), hrsg. v. der Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern 1992

Kat. Muzeum Okręgowego w Toruniu: Zbiory gotyckiej rzeźby i malarstwa, bearb. v. Józef Flik u. Jolanta Kruszelnicka, Thorn 1968

Kat. Nationalmuseum Warschau/Muzeum Narodowego w Warszawie: Catalogue of the Mediaeval Painting (Gallery of the Mediaeval Art, Bd. 1), bearb. v. Tadeusz Dobrzeński, übersetzt v. Włodzimierz Wink, Warschau 1977

G. Forschungsliteratur

ACHILLES-SYNDROM, KATRIN, Einleitung, in: Die Kunstsammlung des Paulus Praun. Die Inventare von 1616 und 1719, bearb. v. K. A.-S. (Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg, hrsg. im Auftrag des Stadtrats zu Nürnberg v. Stadtarchiv, Bd. 25), Nürnberg 1994, S. IX-XXIV

ALEX, REINHARD, Gotisches Haus Wörlitz im Dessau-Wörlitzer Gartenreich (DKV-Kunstführer Nr. 554/1), 1. Aufl., München u. Berlin o. J.

AMES, WINSLOW, Prince Albert and Victorian Taste, London 1967

ANTONI, IRENE, Die Staatsgalerie Stuttgart im 19. Jahrhundert. Ein „Museum der bildenden Künste“, zugleich Diss. phil. Stuttgart 1986 (tuduv-Studie: Reihe Kunstgeschichte, Bd. 31), München 1988

ARETIN, KARL OTMAR FREIHERR VON, Karl Maria Freiherr von Aretin. Der erste Direktor des Bayerischen Nationalmuseums, in: R. Eikelmann u. I. Bauer 2006, S. 72-83

ASCHOFF, HANS-GEORG, Der Katholizismus zwischen Reformation und Säkularisation, in: Patze, Hans (Hg.), Geschichte Niedersachsens, Bd. 3, Teil 2: Kirche und Kultur von der Reformation bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen, Bd. 36), Hildesheim 1983, S. 217-259

AULANIER, CHRISTIANE, Histoire du palais et du musée du Louvre, Bd. 1 : La Grande Galerie du Bord de l' Eau, Paris 1948

Aus den Papieren der Familie v. Schleinitz, mit einer Vorbemerkung v. Fedor von Zobeltitz, Berlin o. J.

BANDURSKA, ZOFIA, Królewskie Muzeum Sztuki i Starożytności/Königliches Muzeum für Kunst und Altertümer, in: P. Łukaszewicza 1998, S. 27-36

DIES., Architektura budynków muzealnych/Architektur der Museumsgebäude, in: P. Łukaszewicza 1998, S. 159-211

BAUER, INGOLF, u. Renate Eikelmann (Hg.), Das Bayerische Nationalmuseum 1855-2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, im Auftrag des Bayerischen Nationalmuseums hrsg. v. I. B. u. R. E., unter Mitarbeit v. Brigitta Heid u. Lorenz Seelig, München 2006

BAUMGÄRTEL-FLEISCHMANN, RENATE, Bamberger Plastik von 1470 bis 1520, zugleich Diss. phil. Erlangen-Nürnberg 1963, in: Historischer Verein für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg, 104. Bericht, 1968

BATH, FRIEDRICH CARL, Das Mindener Museum der Westphälischen Gesellschaft für vaterländische Cultur, in : Hans Nordsiek (Hg.), Zwischen Dom und Rathaus. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt Minden, hrsg. im Auftrag der Stadt Minden v. H. N., Minden 1977, S. 303-312

(BECKENBAUER, ALFONS) Briefe zweier Landshuter Universitätsprofessoren (F. C. von Savigny u. F. Tiedemann), eingeleitet u. kommentiert v. A. B., hrsg. v. Historischen Verein für Niederbayern, Landshut 1985

BECKER, HANS-JÜRGEN, Umbruch in Mitteleuropa. Der Reichsdeputationshauptschluß von 1803, in: AK Regensburg 2003, S. 17-34

BENZ, KARL JOSEF, Zu den kulturpolitischen Hintergründen der Säkularisation von 1803. Motive und Folgen der allgemeinen Klosteraufhebung, in: Saeculum 26, 1975, S. 364-385

BLESSING, WERNER K., Reform, Restauration, Rezession. Kirchenreligion und Volksreligiosität zwischen Aufklärung und Industrialisierung, in: Volksreligiosität in der modernen Sozialgeschichte, hrsg. v. Wolfgang Schieder (Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft. Sonderheft 11, hrsg. v. Helmut Berding, Klaus von Beyme, Dietrich Geyer u. a.), Göttingen 1986, S. 97-122

BOCK, HENNING, Das Profane und das Heilige. Die Sammlung Solly und Boisserée im Wettstreit um die Übernahme durch Preußen, in: A. Gethmann u. O. Pöggeler 1995, S. 107-112

BOLLMANN, ALOYSIUS, Die Säkularisation des Zisterzienserstiftes Leubus (Einzelschriften zur schlesischen Geschichte, hrsg. v. der Historischen Kommission für Schlesien, Bd. 9), Breslau 1932

BOSQUE, A(NDRÉE) DE, Quentin Metsys, Brüssel 1975

BOTT, GERHARD, Geschichte der städtischen Kunstsammlung im Historischen Museum, in: Kat. Frankfurt am Main 1957, S. 5-10

BRANDL, RAINER, The Liesborn altar-piece. A new reconstruction, in: The Burlington Magazine 135, 1993, S. 180-189

BRAUBACH, MAX, Von der Französischen Revolution bis zum Wiener Kongress, in: Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 3: Von der Französischen Revolution bis zum Ersten Weltkrieg, 9., neu bearb. Aufl., hrsg. v. Herbert Grundmann, Stuttgart 1970, S. 1-96

BRESC-BAUTIER, GENEVÉVE, Dominique-Vivant Denon, premier directeur du Louvre, Text- u. Katalogteil, in: AK Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon, Paris, Réunion des musées nationaux/musée du Louvre, 20. Okt. 1999 bis 17. Jan. 2000, hrsg. v. Marie-Anne Dupuy, Paris 1999, S. 130-169

BRÜCKER, WOLFGANG, Conrad Faber von Creuznach, zugleich Diss. phil. 1960 Frankfurt am Main (Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main, Bd. XI), Frankfurt am Main 1963

BRUNSIEK, SIGRUN, Auf dem Weg der alten Kunst. Der 'altdeutsche Stil' in der Buchillustration des 19. Jahrhunderts, zugleich Diss. phil. Münster 1992 (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, Bd. 11), Marburg 1994

- BÜTTNER, FRANK, Der Streit um die „Neudeutsche religio-patriotische Kunst“, in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 43, 1983, S. 55-76
- BUSEN, HERMANN, 75 Jahre Denkmalpflege in Westfalen, in: Westfalen 46, 1968, S. 2-27
- CALOV, GUDRUN, Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, zugleich Diss. phil. Köln 1968, in: Sonderbd. Museumskunde 3. F. 10 = 38, 1969, Heft 1-3
- CUST, LIONEL, The Royal Collections, Teil 1: H. R. H. Prince Albert as an Art Collector, in: The Burlington Magazine 5, 1904, S. 7-11
- CLEMEN, PAUL, Strawberry-Hill und Wörlitz. Von den Anfängen der Neugotik, in: Neue Beiträge deutscher Forschung, Festschrift für Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Erich Fidder, Königsberg 1943, S. 37-60
- CHATELAIN, JEAN, Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon, Paris 1973
- DAVIES, FRANK, Victorian Patrons of the Arts. Twelve Famous Collections and Their Owners, London 1963
- DEETERS, JOACHIM, „Der Weg aus der Sklaverei zur Aufklärung“ am Beispiel Ferdinand Franz Wallrafs, in: Rheinische Vierteljahrsblätter 54, 1990, S. 142-163
- DELBRÜCK, HANS, Das Leben des Feldmarschalls Grafen Neithardt von Gneisenau, Bd. 5, Fortsetzung des gleichnamigen Werkes v. G(eorg) H(einrich) Pertz, Berlin 1880
- DEMANDT, ALEXANDER, Vandalismus. Gewalt gegen Kultur, Berlin 1997
- DEUERLEIN, ERNST, Ludwig Kraft Fürst von Oettingen-Wallerstein, in: Lebensbilder aus dem bayerischen Schwaben, hrsg. v. Götz Freiherrn von Pölnitz, (Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte, Veröffentlichungen Reihe 3, Bd. 2), München 1953, S. 349-375
- DE VOS, DIRK, Hans Memling. Das Gesamtwerk, aus dem Niederländischen übersetzt v. Susanne George, Sabine Holthaus, Cornelius Kolden, Stuttgart u. Zürich 1994
- DIEMER, PETER, Aneignung des Mittelalters. Ausstellungen und Publikationen über Säkularisierung und frühes Sammelwesen in Köln, in: Kunstchronik 49, 1996, S. 305-316
- (DILLIS, GEORG VON, u. Ludwig I. von Bayern) Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, hrsg. u. bearb. v. Richard Messerer (Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte, hrsg. v. der Kommission für bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 65), München 1966
- DOLFF-BONEKÄMPER, GABRIELE, Die Entdeckung des Mittelalters. Studien zur Geschichte der Denkmalerfassung und des Denkmalschutzes in Hessen-Kassel bzw. Kurhessen im 18. und 19. Jahrhundert, zugleich Diss. Tübingen 1984 (Quellen und Forschungen

zur hessischen Geschichte, Bd. 61, hrsg. v. der Hessischen Historischen Kommission Darmstadt und Historischen Kommission für Hessen), Darmstadt und Marburg 1985

DRESSLER, FRIDOLIN, Martin von Reider (1793-1862) und die Übergabe seiner Sammlungen an das Bayerische Nationalmuseum in München (1859/60), in: Historischer Bericht für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg, 122. Bericht, 1986, S. 27-71

DERS., Martin Joseph von Reider (1793-1862). Zeichnungslehrer, Sammler und Forscher, in: Historischer Verein Bamberg (für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums), 141. Bericht, 2005, S. 239ff.

ELLWARDT, KATHRIN, Von der provisorischen zur würccklichen Civil-Besitznahme. Die Besetzung der badischen Entschädigungslande 1802/03 und 1806, in: AK Bruchsal 2003, S. 25-31

DIES., Woher und Wohin? Wege säkularisierter Kirchenschätze, in: AK Bruchsal 2003, S. 32-38

DIES. u. Carla Mueller, Der Kirche zum vernünftigen Gottesdienst belassen. Vor Ort verbliebene Ausstattungen, in: AK Bruchsal 2003, S. 39-43

EIKEMEIER, PETER, Die Erwerbungen altdeutscher und altniederländischer Gemälde, in: „Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...“. Ludwig I. und die Alte Pinakothek, Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986, hrsg. v. den Bayerischen Staatsgemaldesammlungen, München 1986, S. 63-67

EIKELMANN, RENATE, u. Ingolf Bauer (Hg.), Das Bayerische Nationalmuseum 1855-2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, im Auftrag des Bayerischen Nationalmuseums hrsg. v. R. E. u. I. B., unter Mitarbeit v. Brigitta Heid u. Lorenz Seelig, München 2006

ERLER, UTA-KARIN, Rechts- und verfassungsgeschichtliche Probleme der Säkularisation durch den preußischen Staat in Schlesien im Jahre 1810, Diss. phil. Univ. Frankfurt am Main 1978

ERMISCHER, GERHARD (= EG), Hl. Martin (Albrecht von Brandenburg)/Hl. Ursula (Leys Schütz ?), in: AK Aschaffenburg 2007, S. 283-286, Kat.-nr. 25f.

ERZBERGER, M(ATTHIAS), Die Säkularisation in Württemberg von 1802-1810. Ihr Verlauf und ihre Nachwirkungen, Stuttgart 1902

FASTERT, SABINE, Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts, zugleich Diss. Kiel 1998 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 86), München u. Berlin 2000

FELDHAUS, IRMGARD, Die Lithographien Johann Nepomuk Strixners, in: A. Gethmann-Siefert u. O. Pöggeler 1995, S. 152-174

FEURSTEIN, HEINRICH, Eine bisher unbekannte Sammlung Hirscher aus dem Jahre 1821, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1: Oberdeutsche der Spätgotik und Reformationszeit, hrsg. v. Ernst Bucher u. Karl Feuchtmayr, Augsburg 1924, S. 267-275

FIRMENICH-RICHARTZ, EDUARD, Die Brüder Boisserée, Bd. 1: Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik (mehr nicht erschienen), Jena 1916

FISCHER, BERHHARD, Morgenblatt für gebildete Stände/gebildete Leser 1807-1865. Nach dem Redaktionsexemplar im Cotta-Archiv (Stiftung >Stuttgarter Zeitung<). Register der Honorarempfänger/Autoren und Kollationsprotokolle, im Auftrag des Deutschen Literaturarchivs bearb. v. B. F., München 2000

FISCHER, MANFRED F., Andreas Augustin Schellenberger (1746-1832). Pfarrverweser, Stadtpfarrer, Geistlicher Rat, in: Historischer Verein Bamberg (für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums), 141. Bericht, 2005, S. 252-255

FLECHSIG, EDUARD, Cranachstudien, Teil 1, Leipzig 1900

FLEISCHHAUER, WERNER, Die Boisserée und Stuttgart, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 45, 1986, S. 229-283, erneut in: A. Gethmann-Siefert u. O. Pöggeler 1995, S. 74-106

FORK, CHRISTIANE (= CF), Artikel: Boisserée, Sulpiz/Boisserée, Melchior, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon, 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, bearb. v. Peter Betthausen, Peter H. Feist u. Christiane Fork unter Mitarbeit v. Karin Rührdanz u. Jürgen Zimmer, 2., aktualisierte u. erweit. Aufl., Stuttgart u. Weimar 2007, S. 35ff.

FRELLER, THOMAS, Korsarenjäger, General und Gesandter – Joseph Maria von Rechberg und Rothenlöwen. Stationen einer Karriere am Übergang vom Ancien Régime zum Nationalstaat, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 99, 2006, S. 165-183

FRIEDLÄNDER, MAX, Die altniederländische Malerei, Bd. 7, Berlin 1929

DERS. u. Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, 2. Aufl., Basel, Boston u. Stuttgart 1979

FRITZ, ROLF, Der Katalog der Gemäldesammlung Krüger zu Minden, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 29, 1951, S. 87-97

DERS., Zur Geschichte der privaten Kunstsammlungen in Westfalen, in: AK Die Sammlung Thomée. Zur Geschichte der privaten Kunstsammlungen in Westfalen, Landesmuseum Dortmund, Juli bis Okt. 1953 (Schloß Cappenberg), S. 5-20; mit Ergänzungen des Verfassers erneut abgedruckt in: Hans Rudi Vitt (Hg.), Bewahrer – Entdecker – Vermittler. Dr.

Rolf Fritz zum 75. Geburtstag (Stadt- u. Landesbibliothek Dortmund, Mitteilungen N. F. 12, hrsg. v. Alois Klotzbücher), Dortmund 1979, S. 17-26

GAEHTGENS, THOMAS W., Das Musée Napoleon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte, in: Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800, Akten des Kolloquiums „Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen“ am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen, 11. bis 13. Nov. 1994, hrsg. v. Antje Middeldorf Kosegarten, Göttingen 1997, S. 339-369

GAEHTGENS, THOMAS W., Les visiteurs allemands du Musée Napoléon, in : Les vies de Dominique-Vivant Denon, Akten des Kolloquiums des Musée National du Louvre unter wissenschaftlicher Leitung v. Daniela Gallo, 8. bis 11. Dez. 1999, Bd. 2, Paris 2001, S. 725-739

GERHARD, ERNST GEORG, Geschichte der Säkularisation in Frankfurt a. M., zugleich Diss. phil. Frankfurt am Main 1933 (Görres-Gesellschaft, Veröffentlichungen der Sektion für Rechts- und Staatswissenschaft, Heft 69), Paderborn 1935

GETHMANN-SIEFERT, ANNEMARIE, u. Otto Pöggeler (Hg.), Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée – ein Schritt in der Begründung des Museums (Neuzeit und Gegenwart. Philosophische Studien, Bd. 8, hrsg. v. Klaus Düsing, Carl-Friedrich Gethmann u. A. G.-S. u. a.), Bonn 1995

GMELIN, HANS GEORG, Spätgotische Tafelmalerei in Niedersachsen und Bremen (Veröffentlichungen der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, hrsg. v. Harald Seiler), München u. Berlin 1974

GLASER, CURT, Die altdeutsche Malerei, München 1924

GOLDBERG, GISELA, Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance in München, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 3. F. = 31, 1980, S. 129-175

DIES., Hans Peter Hilger u. Cornelia Ringer, Der Kleine Dom (Bayerisches Nationalmuseum, Bildführer 18), München 1990

DIES., Die Sammlung Boisserée 1827 und 1995 (Konkordanz), in: A. Gethmann-Siefert u. O. Pöggeler 1995, S. 228-328

DIES., Zur Wiederentdeckung altdeutscher Kunst in Deutschland, in: AK Leipzig 1997, S. 112-122

DIES., Die Sammlung Boisserée 1827 und 1998 (Konkordanz). Abschrift des Gemälde-Verzeichnisses der Gemäldesammlung der H. Boisserée und ihres Freundes Bertram 1827, in: Hiltrud Kier u. Frank Günter Zehnder (Hg.), Lust und Verlust II. Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen 1800-1860, bearb. v. Susanne Blöcker, Nicole Buchmann, G. G. u. Roland Krischel, Köln 1998, S. 354 -403

DIES., Gemäldetransfers Bamberg-München. Spurensuche in den Jahren 1803/1804 (Text- u. Katalogteil), in: AK Bamberg 2003, Text S. 207-217, Kat. S. 217-222

DIES., Über das Schicksal säkularisierten Kunstguts aus Bayerisch Schwaben, in: Schiedermaier, Werner (Hg.), Klosterland Bayerisch Schwaben. Zur Erinnerung an die Säkularisation der Jahre 1802/03, Lindenberg 2003, S. 144-157

GOMBRICH, ERNST H., The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art, London u. New York 2002

GRIMM, CLAUS, Kunstbewahrung und Kulturverlust, in: AK Benediktbeuren 1991, S. 78-86

GRÖBER, KARL, u. Adam Horn) Die Kunstdenkmäler von Schwaben, Bd. 1: Bezirksamt Nördlingen, bearb. v. K. G. u. A. H.), mit einer historischen Einleitung v. Anton Diemand u. mit zeichnerischen Aufnahmen v. Werner Meyer (Die Kunstdenkmäler von Bayern. Regierungsbezirk Schwaben, hrsg. v. Georg Lill), München 1938

GROPP, DAVID, Sakrale Ausstattung wird zu Kunstgut. Auswirkungen der Säkularisation für den Kunsthandel – Eine gattungsgeschichtliche Betrachtung, in: Beiträge zur Tagung „Die baulichen Folgen der Säkularisation westfälischer Kirchen, Klöster und Stifte“, veranstaltet v. Westfälischen Amt für Denkmalpflege, Marienmünster, 27. u. 28. Juni 2003 = Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 82, 2004 (2007), S. 179-196

GROSS, WERNER, Theologe und Seelsorger aus Leidenschaft. Zur Biographie Johann Baptist Hirschers, in: Walter Fürst u. Werner Groß, Der edle Hirscher. Beiträge zu seiner Biographie und Theologie, hrsg. v. Institut für Fort und Weiterbildung der Kirchlichen Dienste, Stuttgart 1988, S. 73-109

GROTE, LUDWIG, Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 31, hrsg. v. Deutschen Verein für Kunstwissenschaft), Berlin 1938

GRUPP, GEORG, Die Jugendzeit des Fürsten Ludwig von Oettingen-Wallerstein und die Mediatisierung, in: Jahrbuch des Historischen Vereins für Nördlingen und Umgebung 4, 1915, S. 58-100

DERS., Fürst Ludwig v. Oettingen-Wallerstein als Kreiskommandant der Landwehr, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg 42, 1916, S. 83-127

DERS., Fürst Ludwig zu Oettingen-Wallerstein als Museumsgründer, in: Jahrbuch des Historischen Vereins für Nördlingen und Umgebung 6 (für 1917), 1918, S. 73-109

HARTMANN, ADOLPH, Der Wörlitzer Park und seine Kunstschatze, Berlin 1913

HECKMANN, UWE, Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung zwischen 1804 und 1827, zugleich Diss. phil. Marburg 1996 (Neuzeit & Gegenwart. Philosophie in Wissenschaft und Gesellschaft, Schriftenreihe mit Unterstützung der FernUniversität Hagen, hrsg. v. Annemarie Gethmann-

Siefert zusammen mit Klaus Düsing, Volker Gerhardt, Carl Friedrich Gethmann u. a.), München 2003

HERZNER, VOLKER, Jan van Eyck und der Genter Altar, Worms 1995

HESS, DANIEL, Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“. Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz 1994

HILGER, HANS PETER, Gisela Goldberg u. Cornelia Ringer, Der Kleine Dom (Bayerisches Nationalmuseum, Bildführer 18), München 1990

HINZ, BERTHOLD, Säkularisation als verwerteter „Bildersturm“. Zum Prozeß der Aneignung der Kunst durch die Bürgerliche Gesellschaft, in: Martin Warnke (Hg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft I, hrsg. v. Horst Bredekamp, Klaus Herding, Lutz Heusinger, Berthold Hinz u. Wolfgang Kemp), München 1973, S. 108-120

HÖMIG, KLAUS DIETER, Der Reichsdeputationshauptschluß vom 25. Februar 1803 und seine Bedeutung für Staat und Kirche unter besonderer Berücksichtigung württembergischer Verhältnisse (Juristische Studien, hrsg. v. der Rechtswissenschaftlichen Abt. der Rechts- u. Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät der Univ. Tübingen), Tübingen 1969

HOERNER, LUDWIG, Hannover in frühen Photographien 1848-1910, mit einem Beitrag v. Franz Rudolf Zankl, München 1979

HÖRSCH, MARKUS, Zur Bamberger Malerei in der Jugendzeit Lucas Cranachs, in: AK Kronach/Leipzig 1994, S. 96-110

HOLST, NIELS VON, Danziger Kunstkabinette und Kunsthandelsbeziehungen im 18. Jahrhundert, in: Mitteilungen des Westpreußischen Geschichtsvereins 33, 1934, S. 59-69

DERS., Künstler, Sammler, Publikum. Ein Buch für Kunst- und Museumsfreunde, Darmstadt 1960

DERS., Creators, Collectors and Connoisseurs. The anatomy of artistic taste from antiquity to the present day, Einführung v. Herbert Read, aus dem Deutschen übersetzt v. Brian Battershaw, London 1967

(HORN, ADAM, u. Karl Gröber) Die Kunstdenkmäler von Schwaben, Bd. 1: Bezirksamt Nördlingen, bearb. v. K. G. u. A. H.), mit einer historischen Einleitung v. Anton Diemand u. mit zeichnerischen Aufnahmen v. Werner Meyer (Die Kunstdenkmäler von Bayern. Regierungsbezirk Schwaben, hrsg. v. Georg Lill), München 1938

HUBER, ERNST RUDOLF, Deutsche Verfassungsgeschichte seit 1789, Bd. 1: Reform und Restauration 1789 bis 1830, rev. Nachdruck der 2. verb. Aufl., Stuttgart/Berlin/Köln 1960

HUYSKENS, ALBERT, Die Aachener Gemäldesammlung Bettendorf, in: Festschrift aus Anlaß des fünfzigjährigen Bestehens des Museumsvereins und des Suermond-Museums (= Aachener Kunstblätter, Heft 14), Aachen 1928, S. 37-63

J. G., Aus Friedrich Campes Nachlaß, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 98, Nr. 26 v. 31. Jan. 1931, S. 89f.

ILLIES, FLORIAN, Gustav Friedrich Waagen, Prinz Albert und die Manchester Art Treasures Exhibition von 1857, in: Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche/Art in Britain and Germany in the Age of Queen Victoria and Prince Albert, hrsg. v. Franz Bosbach u. Frank Büttner in Zusammenarbeit mit Michaela Braesel u. Christoph Kampmann (Prinz-Albert-Studien, Bd. 15), München 1998, S. 129-144

IMMERMANN, KARL, Reisejournal, in: K. I., Werke in fünf Bänden, unter Mitarbeit v. Hans Asbeck, Helga-Maleen Gerresheim, Helmut J. Schneider u. Hartmut Steinecke hrsg. v. Benno von Wiese, Bd. 4: Autobiographische Schriften, Frankfurt am Main 1973 (Erstdruck: Düsseldorf 1833)

JAHN, WOLFGANG, Aufhebung der Klöster 1803, in: AK Benediktbeuren 1991, S. 299-324

JEGEL, AUGUST, Friedrich Campe. Das Leben eines deutschen Buchhändlers, Nürnberg, Bamberg u. Passau 1947

JESSEN, HANS, Johann Gustav Büsching, in: Schlesier des 16. bis 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Friedrich Andreae, Erich Graber u. Max Hippe (Schlesische Lebensbilder, hrsg. v. der Historischen Kommission für Schlesien, Bd. 4), Breslau 1931, S. 288-301

JÖRISSEN, LUISE, Verwertung von klösterlichem Mobiliarbesitz bei der Säkularisation im Jahre 1803, in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige N. F. 11 = 42, 1924, S. 169-183

JÜLICH, THEO: Jean Guillaume Adolphe Fiacre Houvlez – alias Baron von Hüpsch, in: AK Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Köln, Forschungsreferat der Kölner Museen u. Wallraf-Richartz-Museum, 28. Okt. 1995 bis 28. Jan. 1996 (in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln), hrsg. v. Hiltrud Kier u. Frank Günter Zehnder, Köln 1995, S. 45-56

KASTEN, HANS (HG.), Goethes Bremer Freund Dr. Nicolaus Meyer. Briefwechsel mit Goethe und dem Weimarer Kreis, Bremen 1926

KAUFHOLD, WALTER, Fürstenhaus und Kunstbesitz. Hundert Jahre Fürstlich Hohenzollernsches Museum, Sonderbd. Zeitschrift für Hohenzollerische Geschichte 3/4, 1967/68, Sigmaringen 1969

KAUTSCH, RUDOLF, u. Ernst Neeb, Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Mainz, Bd. 2, Die kirchlichen Kunstdenkmäler der Stadt Mainz, Teil 1: Der Dom zu Mainz

(Die Kunstdenkmäler im Freistaat Hessen/Provinz Rheinhessen. Stadt und Kreis Mainz), Darmstadt 1919

KEMP, CORNELIA, Kunstwerke aus ehemaligem Klosterbesitz, in: AK Benediktbeuren 1991, S. 135-150

KEMPER, DIRK, Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung, Stuttgart u. Weimar 1993

KEMPERDICK, STEPHAN, Der Meister von Flemalle. Die Werkstatt Roberts Campins und Roger van der Weyden, zugleich Diss. phil. Freie Universität Berlin 1996 (Ars Nova, Studies in Late Medieval and Renaissance Northern Painting and Illumination, Bd. 2, hrsg. v. Eberhard König u. Marsyan W. Ainsworth), Turnhout 1997

KESTING, ANNA-MARIA, unter Mitarbeit v. Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz u. Horst Pohl, Die Mitglieder des Verwaltungsausschusses und des Verwaltungsrates, in: Deneke, Bernward, u. Rainer Kahsnitz (Hg.), Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852-1977. Beiträge zu seiner Geschichte, im Auftrag des Museums hrsg. v. B. D. u. R. K., München u. Berlin 1978, S. 1035-1063

KLEINSCHMIDT, ARTHUR, Die Herren und Freiherren von Holzhausen in Frankfurt am Main. Nach den Quellen (als Manuskript gedruckt), Dessau 1908

KLEMMER, LIESELOTTE, Aloys von Rechberg als Bayerischer Politiker (1766-1849), zugleich Diss. phil. München 1975 (Miscellanea Bavarica Monacensia, Dissertationen zur Bayerischen Landes- und Münchner Stadtgeschichte, Bd. 60, hrsg. v. Karl Bosl u. Michael Schattenhofer, Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, Heft 80), München 1975

KLÖTZER, WOLFGANG (Hg.), Frankfurter Biographie, personengeschichtliches Lexikon, im Auftrag der Frankfurter Historischen Kommission hrsg. v. W. K., bearb. v. Sabine Hoch u. Reinhard Frost, Bd. 1: A-L (Veröffentlichungen der Frankfurter Historischen Kommission XIX/1), Frankfurt am Main 1994

KIER, HILTRUD, und Frank Günter Zehnder (Hg.), Lust und Verlust II. Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen. 1800-1860, bearb. v. Susanne Blöcker, Nicole Buchmann, Gisela Goldberg u. Roland Krischel, Köln 1998

KIEWITZ, SUSANNE, Artikel: Boisserée, Sulpiz, Boisserée, Melchior, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. XV, begründet u. hrsg. v. Friedrich Wilhelm Bautz †, fortgeführt v. Traugott Bautz, Herzberg 1999, Sp. 246-250 (Letzte Änderung: 7. Sept. 1999), URL: www.bautz.de/bbkl/b/boisserée.shtml (Download: 16. Okt. 2007)

KIRCHER, GERDA FRANZISKA, Die Truchsessen-Galerie. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Kunstsammelns um 1800 (Galerie. Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 2, hrsg. v. Franzsepp Würtenberger), Frankfurt am Main, Bern u. Las Vegas 1979

KIPPES-BÖSCHE, CHRISTINE, Die Säkularisation der Klostersammlungen. Kirchen-einrichtungen und einzelne Kunstwerke (Text- u. Katalogteil, in: AK Bamberg 2003, Text S. 181-192, Kat. S. 192-206)

KRONENBERG, MECHTHILD, Zur Entwicklung des Kölner Kunsthandels, in: AK Köln 1995, S. 121-140

KOCH, GEORG FRIEDRICH, Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967

KÖHLER, RITA, Poetischer Text und Kunstbegriff bei W. H. Wackenroder. Eine Untersuchung zu den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ und den „Phantasien über die Kunst“ (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur; Bd. 13), Frankfurt am Main 1990

KÖNIG, WIELAND, Studien zum Meister von Liesborn unter besonderer Berücksichtigung der Entstehungsgeschichte des Liesborner Hochaltars und der Sammlung Krüger, zugleich Diss. phil. Univ. Münster (Westfalen) 1973 (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Kreises Beckum, Bd. 6, hrsg. v. Verein für die Geschichte des Kreises Beckum e. V.), Beckum 1974

KOLB, KARIN, Cranach. Die Gemälde in Dresden und ihre Geschichte, in: AK Chemnitz 2005, S. 112-173

KOLK, RAINER, Berlin oder Leipzig? Eine Studie zur sozialen Organisation der Germanistik im „Nibelungenstreit“ (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 30, hrsg. v. Wolfgang Frühwald, Georg Jäger, Dieter Langewiesche u. a.), Tübingen 1990

KRÜGER, ENNO, Frühe Sammlungen 'altdeutscher' Tafelmalerei und kunstgeschichtliche Forschung in der Interaktion, in: Middeldorf Kosegarten, Antje (Hg.), Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800, hrsg. v. Antje Middeldorf Kosegarten, Akten des Kolloquiums „Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen“ am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen v. 11. bis 13. Nov. 1994, Göttingen 1997, S. 328-335

KRÜGER, ENNO, Die 'altdeutsche' Bildersammlung der Boisserées, in: Strack, Friedrich (Hg.), 200 Jahre Heidelberger Romantik, Akten des gleichnamigen Kolloquiums im Internationalen Wissenschaftsforum der Universität Heidelberg v. 1. bis 5. Nov. 2006, veranstaltet v. Jochen Hörisch, Helmuth Kiesel u. F. S., in: Heidelberger Jahrbücher 51, 2007, S. 517-528

LANGE, VICTOR, Goethe im Glashaus. Klassizistische Kunstmaßstäbe, Altdeutsche Kunst und Neudeutsches Künstlerwesen, in: Heidelberg im säkularen Umbruch. Traditionsbewußtsein und Kulturpolitik um 1800, hrsg. v. Friedrich Strack, zugleich Beiträge eines Heidelberger Kolloquiums im Okt. 1985 (Deutscher Idealismus. Philosophie und Wirkungsgeschichte in Quellen und Studien, Bd. 12), Stuttgart 1987

LEPPER, HERBERT, Kunsttransfer aus der Rheinprovinz in die Reichshauptstadt. Der Erwerb der Gemälde-Sammlung des Aachener Industriellen Barthold Suermondts durch die Kgl. Museen zu Berlin i. J. 1874. Ein Beitrag zur Museumspolitik Preußens nach der Reichsgründung, in: Aachener Kunstblätter 56/57, 1988/89, S. 183-342

LERNER, FRANZ, Gestalten aus der Geschichte des Frankfurter Patrizier-Geschlechtes von Holzhausen, Frankfurt am Main 1953

LIEB, NORBERT, u. Alfred Stange, Hans Holbein der Ältere, o. O. (München u. Berlin), o. J. (1960)

LINKE, OTTO, Friedrich Theodor von Merckel im Dienste fürs Vaterland, Teil 2: Bis Januar 1813 (Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte, hrsg. v. Verein für Geschichte Schlesiens, Bd. 10), Breslau 1910, S. 300-304

LIPPUNER, HEINZ, Wackenroder/Tieck und die bildende Kunst. Grundlegung der romantischen Ästhetik, Zürich 1965

LITTLEJOHNS, RICHARD, Der Rutsch in die Fiktion. Renaissancekunst und Renaissancekünstler in Tiecks „Franz Sternbalds Wanderungen“, in: Romantik und Renaissance, hrsg. v. Silvio Vietta, Stuttgart u. Weimar 1994

DERS., Humanistische Ästhetik? Kultureller Relativismus in Wackenroders Herzenergiebungen, in: Athenäum 6, 1996, S. 109-124

LLOYD, CHRISTOPHER, The Queen's Pictures. Royal Collectors Through the Centuries, mit einem Essay v. Oliver Millar (National Gallery Publications), London 1991

DERS., The Royal Collection. A Thematic Exploration of the Paintings in the Collection of Her Majesty The Queen, mit einem Vorwort des Prinzen von Wales, London 1992

LÖCHER, KURT, Die Praunsche Gemäldesammlung nach dem Stand von 1616, 1719, 1797, in: Die Kunstsammlung des Paulus Praun. Die Inventare von 1616 und 1719, bearb. v. Katrin Achilles-Syndram (Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg, hrsg. v. Auftrag des Stadtrats zu Nürnberg v. Stadtarchiv, Bd. 25), Nürnberg 1994, S. 1-12

LÖHNEYSEN, HANS-WOLFGANG FREIHERR VON, Artikel: Altdeutsche Malerei, in: Goethe-Handbuch. Goethe, seine Welt und Zeit in Werk und Wirkung, Bd. 1: Aachen-Farbenlehre, 2., vollkommen neugestaltete Aufl., hrsg. v. Alfred Zastra, Stuttgart 1961, Sp. 150-160

LÖWY, MICHAEL, Die Romantik zwischen Nationalismus und Kosmopolitismus, in: Wolfgang Müller-Funk u. Franz Schuh (Hg.), Nationalismus und Romantik, zugleich Beiträge zum Wiener Festwochen-Symposion 'Nationalismus und Romantik', Wien 1999, S. 74-87

LOTTER, KONRAD, Ästhetik des Nationalen. Entstehung und Entwicklung der nationalen Ästhetik in Deutschland 1770 bis 1830, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 41, 1996, S. 205-232

LUBOS, ARNO, Schlesisches Schrifttum der Romantik und Popularromantik, München 1978

LUCKHARDT, JOCHEN, Der Hochaltar der Zisterzienserkirche Marienfeld (Bildhefte des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, Bd. 25), Münster 1987

(LUDWIG I. VON BAYERN, u. Georg von Dillis) Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, hrsg. u. bearb. v. Richard Messerer (Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte, hrsg. v. der Kommission für bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 65), München 1966

LÜDTKE, G(ERHARD), „Gothisch“ im 18. und 19. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Deutsche Wortforschung 4, 1903, S. 133-152

ŁUKASZEWICZA, PIOTR (Hg.), Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu/Kunstmuseen im alten Breslau, Breslau 1998

MAHN, HANNSHUBERT, Lorenz und Georg Strauch, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs im 16. und 17. Jahrhundert, Reutlingen 1927

MALGOUYRES, PHILIPPE, Le Musée Napoléon (Louvre promenades), Paris 1999

MATSCHKE-VON WICHT, BETKA, Der Westfälische Kunstverein in Münster, in: Sonderbd. zum 150jährigen Bestehen des Westfälischen Kunstvereins = Westfalen 59, 1981, S. 3-87

MC CLELLAN, ANDREW ; Inventing the Louvre. Art, Politics, and the origins of the modern Museum in eighteenth-century Paris, Cambridge (Massachusetts) 1994

MELZER, REINHARD, Zur Innenausstattung des Gotischen Hauses, in: Joachim Fischer u. Uwe Quilitzsch (Red.), Das Gotische Haus in den Wörlitzer Anlagen, veröffentlicht von der Kulturstiftung der Länder, Berlin 2003

DERS., Cranach in Wörlitz. Das Gotische Haus als frühe Sammlungsstätte altdeutscher Malerei, in: AK Chemnitz 2005, S. 44-63

MEMPEL, HANS CHRISTIAN, Die Vermögenssäkularisation 1803/10. Verlauf und Folgen der Kirchengutsenteignung in verschiedenen deutschen Territorien, Teil 2: Text, zugleich Diss. Technische Univ. München (tuduv-Studien; Reihe: Sozialwissenschaften 15), München 1979

MENDE, MATTHIAS, 1828, in: AK Nürnberger Dürerfeiern 1828-1928, Nürnberg, Museen der Stadt Nürnberg u. Stadtarchiv Nürnberg, 30. Juli bis 31. Dezember 1971 (im Dürerhaus), Nürnberg 1971, Text u. Dokumentenanhang S. 27-41, Kat. S. 42-82

MERKEL, KERSTIN, Die Konkubinen des Kardinals – Legenden und Fakten, in: AK Aschaffenburg 2007, bes. S. 77-97

METZGER, CHRISTOF, Hans Schäufelin als Maler, verb. Fassung der Diss. phil. Augsburg 1999, Berlin 2002

MLYNEK, KLAUS, Vom Privaten zum Öffentlichen. Erste Museumsgründungen in der Residenzstadt Hannover, in: 100 Jahre Kestner-Museum Hannover 1889-1989, hrsg. v. Ulrich Gehrig, Hannover 1989, S. 169-182

MÜLLER, BRUNO, Ein Scheibenzyklus Hans Schäuffelins, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 17, 1963, S. 89-98

MUELLER, CARLA, u. Ellwardt, Kathrin, Der Kirche zum vernünftigen Gottesdienst belassen. Vor Ort verbliebene Ausstattungen, in: AK Bruchsal 2003, S. 39-43

MUENSTERBERGER, WERNER, Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft. Psychologische Perspektiven, aus dem Amerikanischen von H. Jochen Bußmann (Erstausgabe USA 1994 u. d. T. Collecting. An Unruly Passion), Berlin 1995

NEEB, ERNST, u. Rudolf Kautsch, Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Mainz, Bd. 2, Die kirchlichen Kunstdenkmäler der Stadt Mainz, Teil 1: Der Dom zu Mainz (Die Kunstdenkmäler im Freistaat Hessen/Provinz Rheinhessen. Stadt und Kreis Mainz), Darmstadt 1919

NEUMEYER, ALFRED, Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Romantik, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 49, 1928, Teil 1 u. 2, S. 75-123, Teil 3, S. 159-185

NIPPERDEY, THOMAS, Deutsche Geschichte. 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat, 4. Aufl., München 1987 (1. Aufl. 1983)

N. N., Bilderpreise aus Großväterzeiten, in: Antiquitäten-Zeitung 30, 1922, S. 154f.

NOGOSSEK, HANNA, Das Kunstleben in Unterfranken im 19. Jahrhundert, zugleich Diss. phil. Würzburg 1989, hrsg. v. den Freunden mainfränkischer Kunst und Geschichte e. V. , u. dem Historischen Verein Schweinfurt e. V. (Mainfränkische Studien, Bd. 50), Würzburg 1991

NORDSIEK, HANS, Nicolaus Meyer (1775-1855) und das kulturelle Leben in Minden, in: H. N. (Hg.), Zwischen Dom und Rathaus. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt Minden, hrsg. im Auftrag der Stadt Minden v. H. N., Minden 1977, S. 249-268

NOWAK, KURT, Geschichte des Christentums in Deutschland. Religion, Politik und Gesellschaft vom Ende der Aufklärung bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, München 1995

OER, RUDOLFINE FREIIN VON, Die Säkularisation von 1803. Durchführung und Auswirkungen, in: Albrecht Langner (Hg.), Säkularisation und Säkularisierung im 19. Jahrhundert, München, Paderborn, Wien 1978, S. 9-29 = Beiträge zur Katholizismusforschung, hrsg. v. Anton Rauscher; Reihe B: Abhandlungen, Redaktion: Katholische Sozialwissenschaftliche Zentralstelle Mönchengladbach), München, Paderborn, Wien 1978, S. 9-29

OERTZEN, A. von, Einrichtung der Münchner Gemäldegalerien durch Mannlich und Dilis, in: Museumskunde 17, 1924, S. 38-58

OSTEN, GERT VON DER, Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente, zugleich Jahrgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1981/1982, Berlin 1983

PASCHKE, HANS, Das Franziskanerkloster an der Schranne zu Bamberg, in: Historischer Verein für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg, 110. Bericht, 1974, S. 167-318

PFÄNDTER, BERNHARD, Der Franzoseneinfall vom August 1796 in Bamberg, nach einem Tagebuch des Augustin Andreas Schellenberger, aus dem Lateinischen übersetzt v. Hans Hollfelder, eingeleitet, kommentiert u. erg. v. B. P., in: Historischer Verein für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg, 117. Bericht, 1981, S. 204-232

PFEFFER, ANTON, Baron Karl von Mayenfisch und das Sigmaringer Museum, in: Hohenzollerische Jaheshefte 10, 1950, S. 123-131

PFEIFFER, GÖTZ J., Das Marienretabel aus der Bielefelder Kirche St. Marien. Ein Hauptwerk des Berswordt-Meisters, in: Alfred Menzel (Hg.), Der Bielefelder Marienaltar. Das Retabel in der Neustädter Marienkirche, im Auftrag des Presbyteriums der ev.-luth. Neustädter Marien-Kirchengemeinde hrsg. v. A. M. (Religion in der Geschichte. Kirche, Kultur und Gesellschaft, Bd. 8), Bielefeld 2001, S. 33-108

POESTGES, DIETER, Die preußische Personalpolitik im Regierungsbezirk Aachen von 1815 bis zum Ende des Kulturkampfes, Diss. Phil. Technische Hochschule Aachen 1975

PÖGGELER, OTTO, u. Annemarie Gethmann-Siefert (Hg.), Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée – ein Schritt in der Begründung des Museums (Neuzeit und Gegenwart. Philosophische Studien, Bd. 8, hrsg. v. Klaus Düsing, Carl-Friedrich Gethmann u. A. G.-S. u. a.), Bonn 1995

PRETI HAMARD, MONICA, L' exposition des „écoles primitives” au Louvre. “La partie historique qui manquait au Musée” (Text- u. Katalogteil), in: AK Dominique-Vivant Denon. L' œil de Napoléon, Paris, Réunion des musées nationaux/musée du Louvre, 20. Okt. 1999 bis 17. Jan. 2000, hrsg. v. Marie-Anne Dupuy, Paris 1999, S. 226-267

DIES., Liste des œuvres de l'exposition des « écoles primitifs » en 1814, in : AK Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon, Paris, Réunion des musées nationaux/musée du Louvre, 20. Okt. 1999 bis 17. Jan. 2000, hrsg. v. Marie-Anne Dupuy, Paris 1999, S. 508ff.

PRITTWITZ, BERNHARD VON, Aus dem Kunst- und Antikencabinet der Kgl. Universität zu Breslau, Abtheilung III des Galleriekatalogs, in: Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift 3, 1881, S. 201-224

PROBST (ohne Vorname), Einblick in die mittelalterliche Gemäldesammlung des Domdekan v. Hirscher in Freiburg, in: Archiv für christliche Kunst 10, 1892, Teil 1: S. 4ff., Teil 2: S. 17f., Teil 3: 12, 1894, S. 13-16.

PUCHTA, HANS, Kat.-Nr. 239, in: AK Wittelsbach und Bayern, Bd. III, Teil 2: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1799-1825, Haus der Bayerischen Geschichte u. a., München, 11. Juni bis 5. Okt. 1980 (im Völkerkundemuseum München), hrsg. v. Hubert Glaser, München-Zürich 1980, S. 138

RAAB, HERIBERT, Auswirkungen der Säkularisation auf Bildungswesen, Geisteswesen und Kunst im katholischen Deutschland, in: Albrecht Langner (Hg.), Säkularisation und Säkularisierung im 19. Jahrhundert (Beiträge zur Katholizismusforschung, hrsg. v. Anton Rauscher; Reihe B: Abhandlungen, Redaktion: Katholische Sozialwissenschaftliche Zentralstelle Mönchengladbach), München, Paderborn u. Wien 1978, S. 63-95

RAVE, PAUL ORTWIN, Gustav Friedrich Waagens Reise und seine Vorschläge für die Denkmalpflege aus dem Jahr 1834, in: Westfalen 19, 1934, S. 373-378

REYNST, ELISABETH, Friedrich Campe und sein Bilderbogen-Verlag zu Nürnberg. Mit einer Schilderung des Nürnberger Kunstbetriebes im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hrsg. im Auftrag der Stadt Nürnberg – Schul- und Kulturreferat – v. der Stadtbibliothek (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Nürnberg, Bd. 5), Nürnberg 1962

RIEFFEL, FRANZ, Die Freiherrlich von Holzhausensche Gemäldesammlung in der Städelschen Galerie (zugleich ein Beitrag zur Geschichte der mittelrheinischen Malerei im XVI. Jahrhundert, namentlich in Frankfurt), in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4, 1911, S. 341-352

RINGER, CORNELIA, Gisela Goldberg u. Hans Peter Hilger, Der Kleine Dom (Bayerisches Nationalmuseum, Bildführer 18), München 1990

RINGSEIS, JOHANN NEPOMUK VON, Erinnerungen, gesammelt, ergänzt u. hrsg. v. Emilie Ringseis, Bd. 1, Regensburg/Amberg 1886

ROSENBERG, JAKOB, u. Max Friedländer, Die Gemälde von Lucas Cranach, 2. Aufl., Basel, Boston u. Stuttgart 1979

ROWLAND, JOHN, Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition, Oxford 1985

RÜHLE, GÜNTHER, Otto August Rühle von Lilienstern. Ein Freund Heinrichs von Kleist, in: Kleist-Jahrbuch, o. Bd.-Nr., 1987, S. 76-97

RUNDEL, OTTO, Johann Baptist von Hirscher (1788-1865) und seine Kunstsammlung, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 57, 1990, S. 295-319

SAVOY, BÈNÈDICTE, „Une ample moisson de superbes choses“. Les missions en Allemagne et en Autriche 1806-1809, in : AK Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon, Paris, Réunion des musées nationaux/musée du Louvre, 20. Okt. 1999 bis 17. Jan. 2000, hrsg. v. Marie-Anne Dupuy, Paris 1999, S. 170-181

DIES., Erzwungener Kulturtransfer – Die französische Beschlagnahmung von Kunstwerken in Deutschland 1794-1815, in: AK Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung“ an Mainz 1803, Landesmuseum Mainz, 25. Okt. 2003 bis 14. März 2004, hrsg. v. Sigrun Paas u. Sabine Mertens, Mainz 2003, S. 137-144

SCHAWWE, MARTIN, Zur Geschichte der Sammlung altdeutscher und altniederländischer Gemälde, in: Kat. München 2006, S. 11-54

SCHÄRL, WALTER, Die Zusammensetzung der bayerischen Beamtenschaft von 1806 bis 1918 (Münchener Historische Studien, Abt. Bayerische Geschichte, hrsg. v. Max Spindler, Bd. 1), München 1955

SCHARMÜLLER, ALEXANDRA (= A. S.), Kat.-nr. 101, in: AK Bayern ohne Klöster? Die Säkularisation 1802/03 und die Folgen, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, 22. Feb. bis 18. Mai 2003, Ausst. u. Kat.: Rainer Braun u. Joachim Wild (Ausstellungskataloge der Staatlichen Archive Bayerns 45, hrsg. v. der Generaldirektion der Staatlichen Archive Bayerns, Schriftleitung: Albrecht Liess), München 2003, S. 110

SCHEGLMANN, ALFONS MARIA, Geschichte der Säkularisation im rechtsrheinischen Bayern, Bd. 3: Die Säkularisation in den 1803 definitiv Bayerisch gewordenen oder gewordenen Gebieten, Teil 1: Die Säkularisation der Fürstbistümer und Benediktinerabteien, Regensburg 1906, S. 29

SCHMIDT, HANS MARTIN, Der Meister des Marienlebens und sein Kreis. Studien zur spätgotischen Malerei in Köln, zugleich Diss. phil. Bonn 1969 (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, Bd. 22), Düsseldorf 1978

SCHMIDT, KARL WILHELM, Carl Wilhelm Krüger. Ein großer Kunstsammler in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, in: Mindener Heimatblätter 25, 1953, S. 62-65

SCHMIDT, THOMAS E., Die Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans. Literarische Reaktionen auf Erfahrungen eines kulturellen Wandels (Studien zur deutschen Literatur, hrsg. v. Wilfried Barner, Richard Brinkmann u. Conrad Wiedemann; Bd. 105), Tübingen 1989

SCHMIDT, ULRICH, Die privaten Kunstsammlungen in Frankfurt am Main von ihren Anfängen bis zur Ausbildung der reinen Kunstsammlung, masch.-schriftl. Diss. phil. Göttingen 1961

SCHNABEL, FRANZ, Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert, Bd. 4: Die religiösen Kräfte, 3. Aufl., Freiburg 1955 (1. Aufl. 1936)

SCHNATH, GEORG, Das Leineschloss. Kloster-Fürstensitz-Landtagsgebäude, mit Beiträgen v. Rudolf Hillebrecht u. Helmut Plath, Hannover 1962

SCHNEIDER, ANTON, Der Gewinn des bayerischen Staates von säkularisierten landständischen Klöstern in Altbayern, zugleich Diss. München o. J. (Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, Nr. 40 = Miscellanea Bavarica Monacensia, Dissertationen zur Bayerischen Landes- und Münchner Stadtgeschichte 23, hrsg. v. Karl Bosl u. Michael Schattenhofer), München 1970

SCHNEIDER, ERNST, Ein Cranachaltar aus dem Aschaffener Stift, in: Festschrift zum Aschaffener Jubiläumsjahr 1957, Teil 2 = Sonderbd. Aschaffener Jahrbuch für Geschichte, Landeskunde und Kunst des Untermaingebietes 4, Bd. 2, 1957, S. 627-657

SCHÖNEMANN, BERND, in: Artikel: Volk, Nation, Nationalismus, Masse, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 7, hrsg. v. Reinhart Kosellek, Stuttgart 1992, S. 281-380 (Abschnitte VI-XII)

SCHOTTENLOHER [ohne Vornamen], Bamberger Privatbibliotheken aus alter und neuer Zeit, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen 24, 1907, S. 451f.

SCHRETTINGER (BAPTIST), Der Königlich Bayerische Militär-Max-Joseph-Orden und seine Mitglieder, München 1882

SCHULTE-NORDHOLT, H(enk), Sulpiz Boisserée en zijn Betekenis voor de Ontwikkeling der Kunstgeschiedenis als historische Wetenschap, in: Liber amicorum. Weerklank op het Werk van Jan Romein, Amsterdam-Anvers 1953, S. 176-189

SCHWEMMER, WILHELM, Aus der Geschichte der Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 40, 1949, S. 97-206

SEELIG, LORENZ, Kunstwerke aus den Wittelsbacher Sammlungen im Bayerischen Nationalmuseum, in: R. Eikelmann u. I. Bauer 2006, S. 31-49

SIEMANN, WOLFRAM, Vom Staatenbund zum Nationalstaat. Deutschland 1806-1871 (Neue Deutsche Geschichte, Bd. 7, hrsg. v. Peter Moraw, Volker Press u. Wolfgang Schieder), München 1995

SIMMERT, JOHANNES, Die Geschichte der Kartause zu Mainz (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, hrsg. im Auftrag der Stadt Mainz, Bd. 16), Mainz 1958

SÖDING, ULRICH, Hans Multschers „Wurzacher Altar“, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. F. = 42, 1991, S. 69-116

SPEYER, WOLFGANG, Albrecht von Brandenburg als Heiliger Martin. Zu einem unbekanntem Bild des Simon Franck, in: Tesseræ. Festschrift für Josef Engemann = Ergänzungsbd. Jahrbuch für Antike und Christentum 18, 1991, S. 164-169

SPILLER, ARMIN GOTTLIEB, Kanonikus Franz Pick. Ein Leben für die Kunst, die Vaterstadt und die Seinen, zugleich Diss. Bonn 1967, Bonn 1968

STAENDER (JOSEPH), Die Handschriften der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau, in: Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens 33, 1899, S. 1-66

DERS., Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 2: Die Zeit von 1350 bis 1400, Berlin 1935

DERS., Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 6: Nordwestdeutschland in der Zeit von 1450 bis 1515, München u. Berlin 1954

DERS., Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 9: Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500, Berlin 1958

DERS., Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 11: Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500, München u. Berlin 1961

DERS. u. Norbert Lieb, Hans Holbein der Ältere, o. O. (München u. Berlin), o. J. (1960)

DERS., Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 1: Köln, Niederrhein, Westfalen, Hamburg, Lübeck und Niedersachsen (Bruckmanns Beiträge zur Kunstwissenschaft), München 1967

DERS., Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 2: Oberrhein, Bodensee, Schweiz, Mittelrhein, Ulm, Augsburg, Allgäu, Nördlingen, von der Donau zum Neckar, hrsg. v. Norbert Lieb (Bruckmanns Beiträge zur Kunstwissenschaft), München 1970

Ders., Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 3: Franken, hrsg. v. Norbert Lieb, bearb. v. Peter Strieder u. Hanna Härtle (Bruckmanns Beiträge zur Kunstwissenschaft), München 1978

STOLL, ADOLF, Friedrich Karl von Savigny. Ein Bild seines Lebens mit einer Sammlung seiner Briefe, Bd. 1: Der junge Savigny. Kinderjahre, Marburger und Landshuter Zeit Friedrich Karl von Savignys. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Romantik, mit 217 Briefen aus den Jahren 1792-1810, Berlin 1927

STRACK, FRIEDRICH, Zukunft in der Vergangenheit? Zur Wiederbelebung des Mittelalters in der Romantik, in: Heidelberg im säkularen Umbruch. Traditionsbewusstsein und Kulturpolitik um 1800, hrsg. v. F. S., zugleich Beiträge eines Heidelberger Kolloquiums

im Okt. 1985 (Deutscher Idealismus. Philosophie und Wirkungsgeschichte in Quellen und Studien, Bd. 12), Stuttgart 1987, S. 252-281.

STRÄTZ, HANS-WOLFGANG, Die Säkularisation und ihre nächsten staatskirchlichen Folgen, in: Albrecht Langner (Hg.), Säkularisation und Säkularisierung im 19. Jahrhundert (Beiträge zur Katholizismusforschung, hrsg. v. Anton Rauscher; Reihe B: Abhandlungen, Red.: Katholische Sozialwissenschaftliche Zentralstelle Mönchengladbach), München, Paderborn u. Wien 1978, S. 31-62

STRIEDER, PETER, Zwei Flügel eines Altars mit Darstellung eines Hostienfrevels in Regensburg 1476 (Erwerbungsbericht), in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, o. Bd. , 1975, S. 149-152

STUTTMANN, FERDINAND, Meisterwerke der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Honnef/Rhein o. J.

STUTZER, DIETMAR, Die Säkularisation 1803. Der Sturm auf Bayerns Kirchen und Klöster, 3., erweit. Aufl., Rosenheim 1990

SULZBERGER, SUZANNE, La Réhabilitation des Primitifs flamands 1802-1867, in: Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, Collection in-8°, Bd. XII, Heft 3, Brüssel 1961 (vorgelegt am 3. Dez. 1959)

THAMER, HANS-ULRICH, Der Bürger als Sammler in der frühen Neuzeit, in: H.-U. T. (Hg.), Bürgertum und Kunst in der Neuzeit, zugleich Beiträge zur Tagung des Instituts für vergleichende Städtegeschichte in Münster v. 6. bis 8. März 1989 (Städteforschung. Veröffentlichungen des Instituts für vergleichende Städtegeschichte in Münster, Reihe A: Darstellungen, Bd. 57; hrsg. v. Peter Johanek), Köln, Weimar u. Wien 2002, S. 99-113

THEILMANN, RUDOLF, Carl Ludwig Frommel. Eine Lebenschronik, in: AK Karlsruhe 1989, S. 7-56

DERS., Carl Ludwig Frommel. Galeriedirektor und Künstler, in: AK Karlsruhe 1989, S. 57-60

THIELEN, HUGO (= HT), Artikel: Hausmann, David Conrad Bernhard, in: Dirk Böttcher, Klaus Mlynek, Waldemar R. Röhrbein, Hugo Thielen (Hg.), Hannoversches Biographisches Lexikon. Von den Anfängen bis in die Gegenwart, Hannover 2002, S. 156

THIERHOFF, BIANCA, Ferdinand Franz Wallraf (1748-1824). Eine Gemäldesammlung für Köln, zugleich Diss. phil. Köln 1995 (Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums, hrsg. v. Werner Schäfke, Heft XII), Köln 1997

THURN, HANS PETER, Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufes, München 1994

VAN MIEGROET, Hans J., Gerard David, hrsg. v. Peter Ruyffelaere u. Paul van Calster, Antwerpen 1989

- VIERHAUS, RUDOLF, Säkularisation als Problem der neueren Geschichte, in: Irene Crusius (Hg.), Zur Säkularisation geistlicher Institutionen im 16. und im 18./19. Jahrhundert (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 124 = Studien zur Germania Sacra 19), Göttingen 1996, S. 13-30
- VOLLMER, EVA MARIA, Das ehemalige Zisterzienserstift Kaiserheim/Kaisheim, Landkreis Donau-Ries, in: Schiedermaier, Werner (Hg.), Klosterland Bayerisch Schwaben. Zur Erinnerung an die Säkularisation der Jahre 1802/03, Lindenberg 2003, S. 326-331
- VOS, DIRK DE, Hans Memling. Das Gesamtwerk, Antwerpen, Gent, Stuttgart u. Zürich 1994
- WAAGEN, GUSTAV FRIEDRICH, Über einzelne Bilder der Sammlung des Herrn Oberbauraths Hausmann in Hannover, in: Deutsches Kunstblatt 8, 1857, S. 375ff.
- WACHTER, FRIEDRICH, General-Personal-Schematismus der Erzdiözese Bamberg 1007-1907, Bamberg 1908
- WAETZOLDT, WILHELM, Deutsche Kunsthistoriker, Bd. 1: Von Sandrart bis Rumohr, 3., unveränderte Aufl., Berlin 1988
- WEINTRAUB, STANLEY, Albert. Uncrowned King, London 1997
- WENIGER, MATTHIAS, Gemälde vor 1550, in: R. Eikelmann u. I. Bauer 2006, S. 251-265
- WESCHER, PAUL, Kunstraub unter Napoleon, Berlin 1976
- WESTRUM, GEERD, Altdeutsche Malerei (Heyne Stilkunde, Bd. 15), München 1979
- WEIZSÄCKER, HEINRICH, Die Kunstschatze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt a. M., Textbd., München 1923
- WESTHOFF-KRUMMACHER, HILDEGARD, Johann Christoph Rincklake. Ein westfälischer Bildnismaler um 1800, hrsg. im Auftrag des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe v. Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster u. Berlin 1984
- WEYDEN, JOSEF, Eduard von Schenk. Ein bayerischer Dichter und Staatsmann, zugleich Diss. Nijmegen 1932, Graz 1932
- WIEMANN, ELSBETH, Meisterwerke der Fürstenbergsammlungen Donaueschingen in der Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit 2002
- WILHELM, KARL, Wirtschafts- und Sozialgeschichte des Kunstauktionswesens in Deutschland vom 18. Jahrhundert bis 1945, zugleich Diss. phil. Univ. München 1989 (tuduv-Studien: Reihe Politikwissenschaft, Bd. 34), München 1990

WINZINGER, FRANZ, Albrecht Altdorfer. Die Gemälde. Tafelbilder, Miniaturen, Wandbilder, Bildhauerarbeiten. Werkstatt und Umkreis, München u. Zürich 1975

WÖLFFLIN, HEINRICH, Die Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, in: H. W., Kleine Schriften 1886-1933, hrsg. v. Joseph Gantner, Basel 1946

WOLFF, ARNOLD, Sulpiz Boisserée, Ansichten, Risse und einzelne Teile des Domes von Köln, mit einem Begleitheft neu hrsg. v. Arnold Wolff, Köln 1979

DERS., Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln, in: A. Gethmann-Siefert u. O. Pöggeler 1995, S. 185-196

WOLTMANN, F(RIEDRICH), Joh. Gust. Gottlieb Büsching und die Centralbibliothek zu Breslau, in: Rubezahl, Schlesische Provinzial-Blätter 77 = N. F. 12, 1873, S.1-10

WÜTHRICH, LUKAS HEINRICH, Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthändlers (1737-1817), zugleich Diss. Basel (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 63, hrsg. v. Edgar Bonjour und Werner Kaegi), Basel 1956

ZEHNDER, FRANK GÜNTER (Hg.), Lust und Verlust II. Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen. 1800-1860, bearb. v. Susanne Blöcker, Nicole Buchmann, Gisela Goldberg u. Roland Krischel, Köln 1998

ZELLE, CARSTEN, Kunstmarkt, Kennerschaft und Geschmack. Zu Theorie und Praxis in der Zeit zwischen Barthold Heinrich Brockes und Ludwig von Hagedorn, in: Michael North (Hg.), Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, zugleich Beiträge zum gleichnamigen Kolloquium des Lehrstuhls für Allgemeine Geschichte der Neuzeit der Universität Greifswald u. des Forschungszentrums Europäische Aufklärung in Potsdam (Aufklärung und Europa, Schriftenreihe des Forschungszentrums Europäische Aufklärung e. V., Bd. 8; hrsg. v. Günther Lottes), Berlin 2002

ZIEMER, ELISABETH, Heinrich Gustav Hotho (1802-1873). Ein Berliner Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Philosoph, Berlin 1994

ZUBER, KARL-HEINZ, Der „Fürst Proletarier“ Ludwig von Oettingen-Wallerstein (1791-1870). Adeliges Leben und konservative Reformpolitik im konstitutionellen Bayern (Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte, Beiheft 10, Reihe B), München 1978

ZÜLCH, W(ALTHER) K(ARL), Der historische Grünewald. Mathis Gothardt-Neithardt, München 1938

ZUHORN, KARL, Der Gemäldebestand der Abtei Marienfeld bei ihrer Aufhebung. Eine kulturgeschichtliche Betrachtung, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 23, 1938, S. 105-114

DERS., Die Behandlung des Marienfelder Gemäldebestandes nach der Aufhebung der Abtei, in: Westfälische Zeitschrift 103/104, 1954, S. 194-202