Prehns Bilderparadies ——











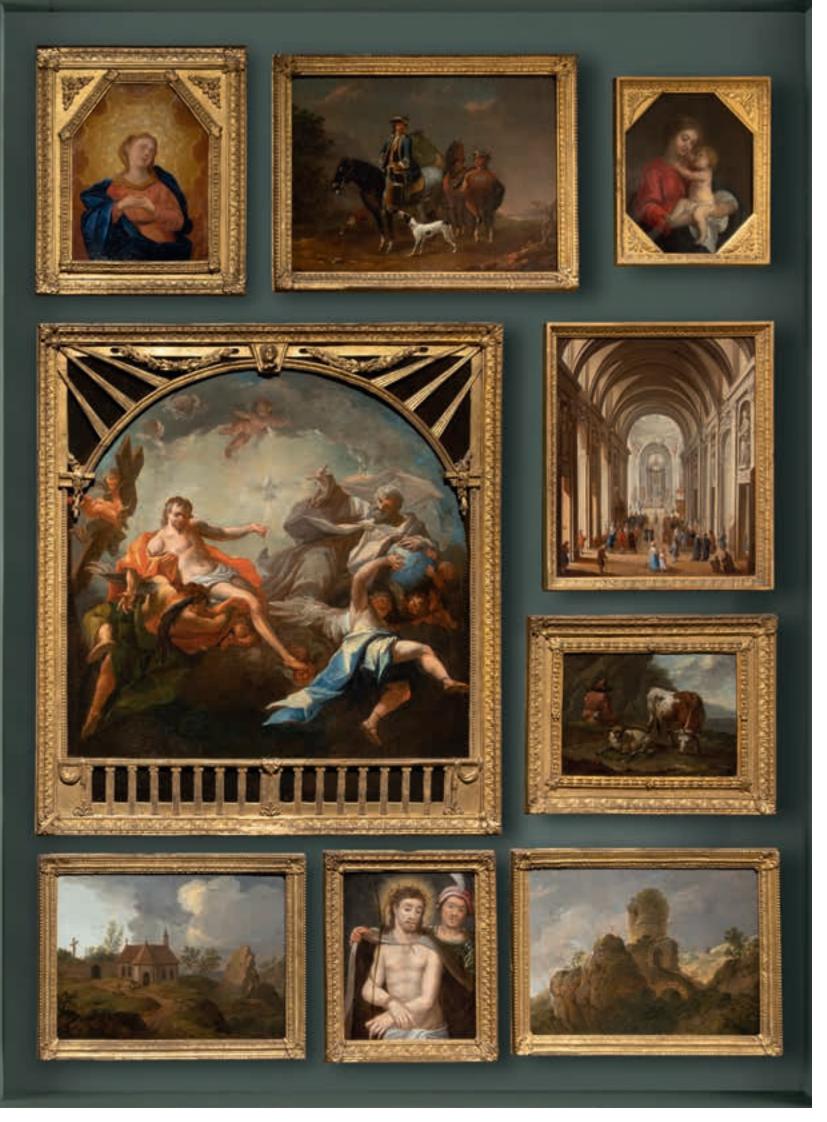




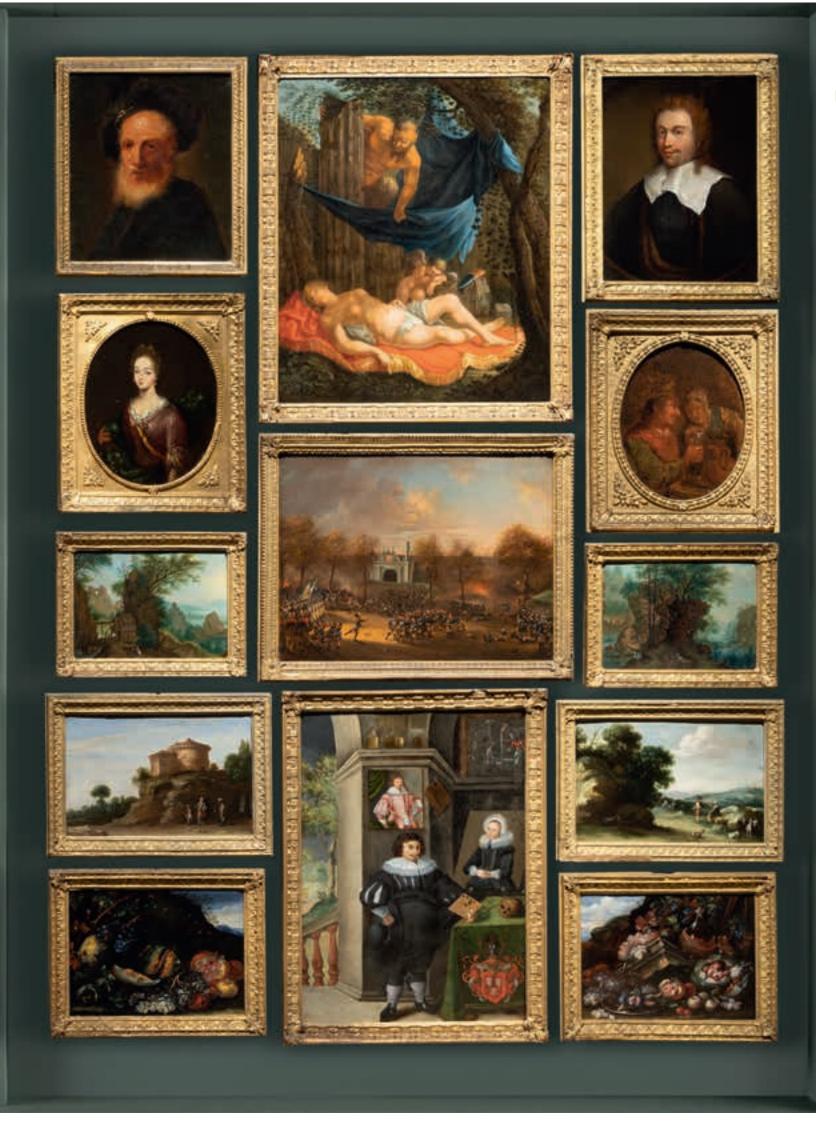


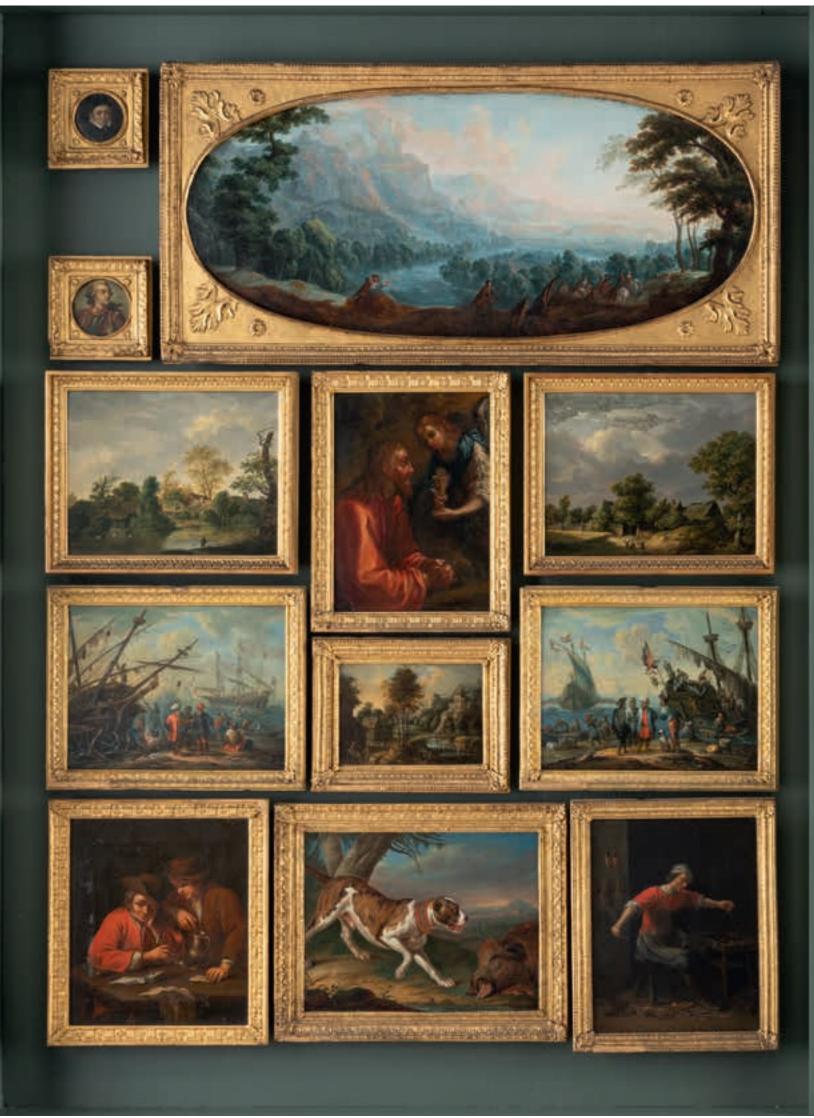


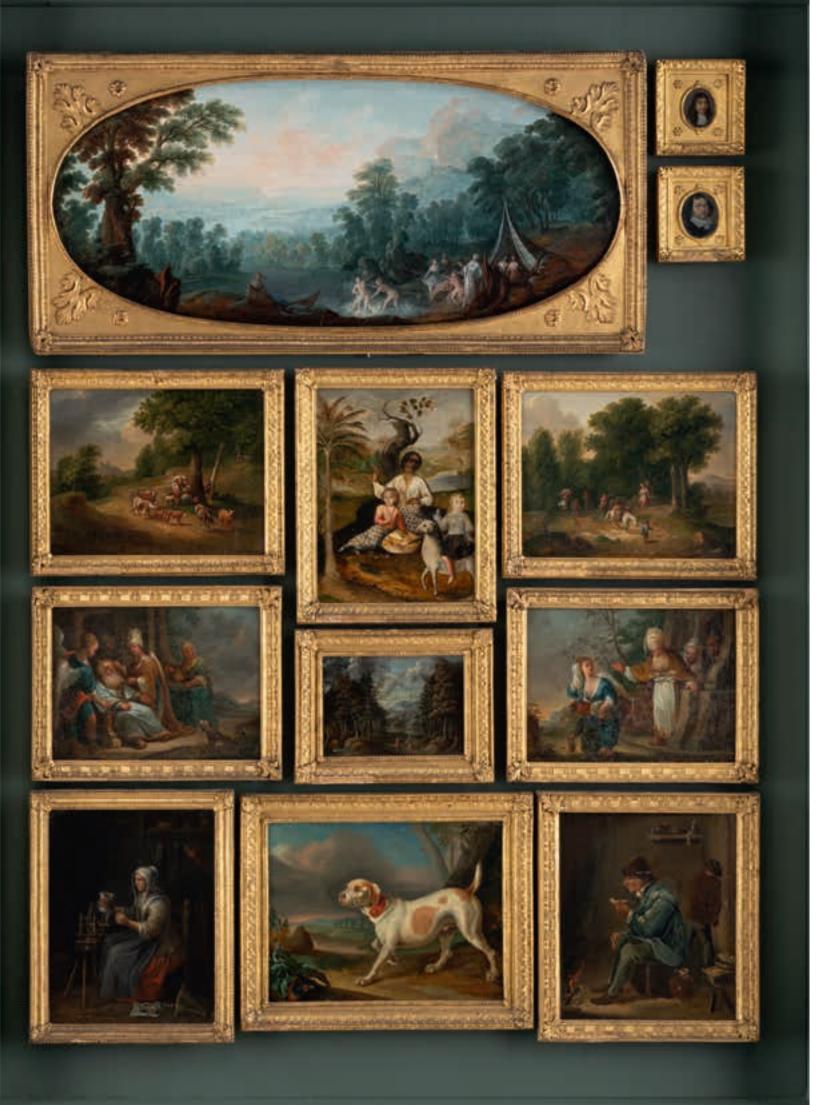


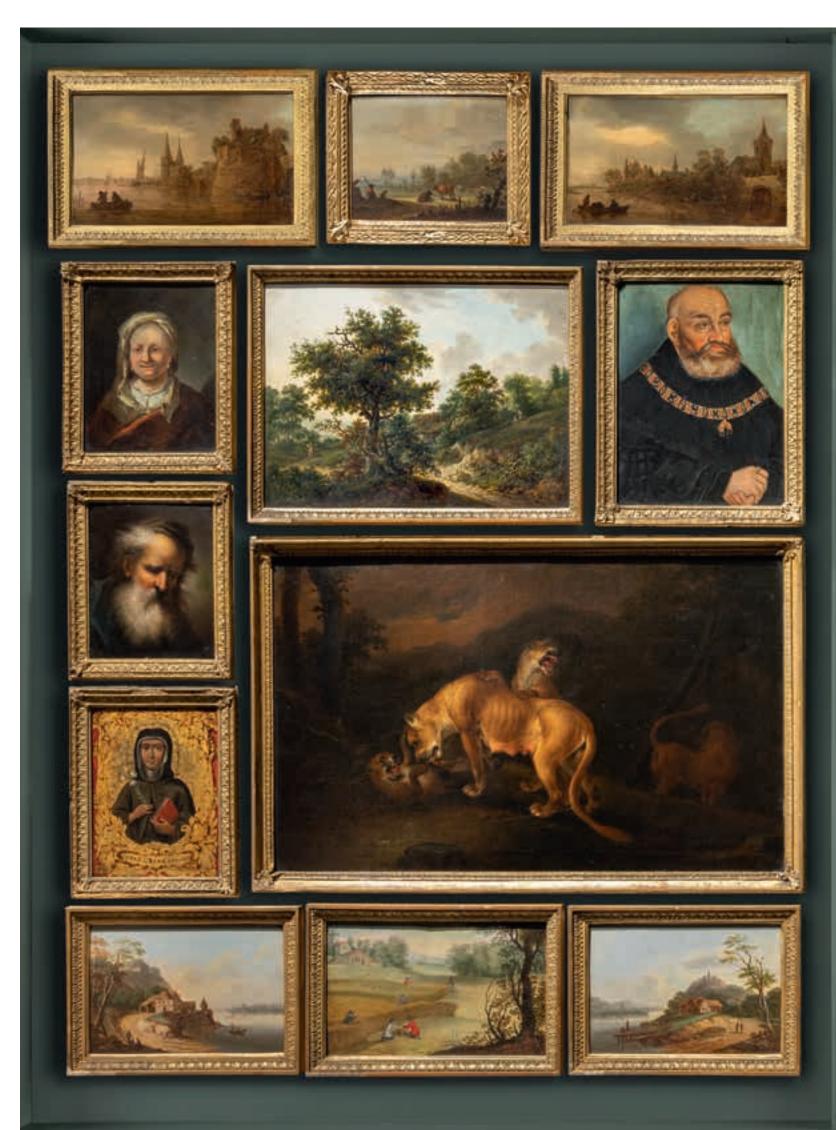






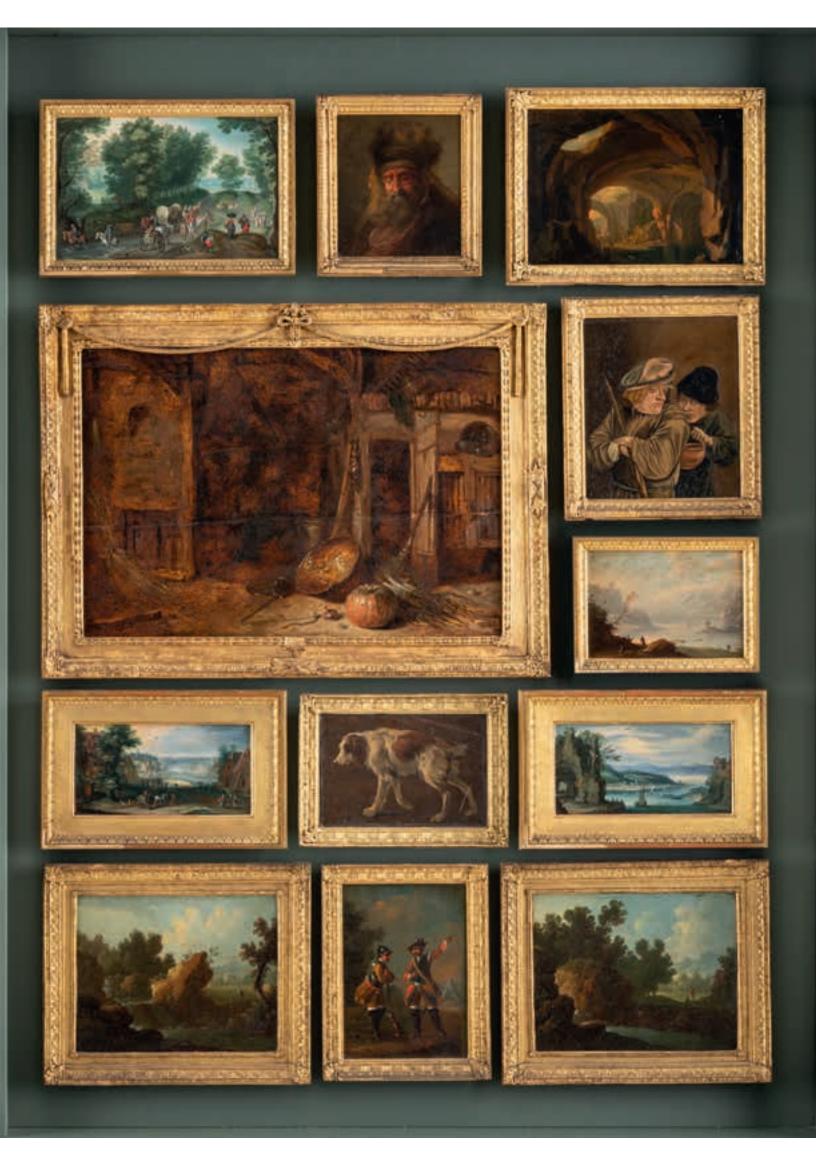


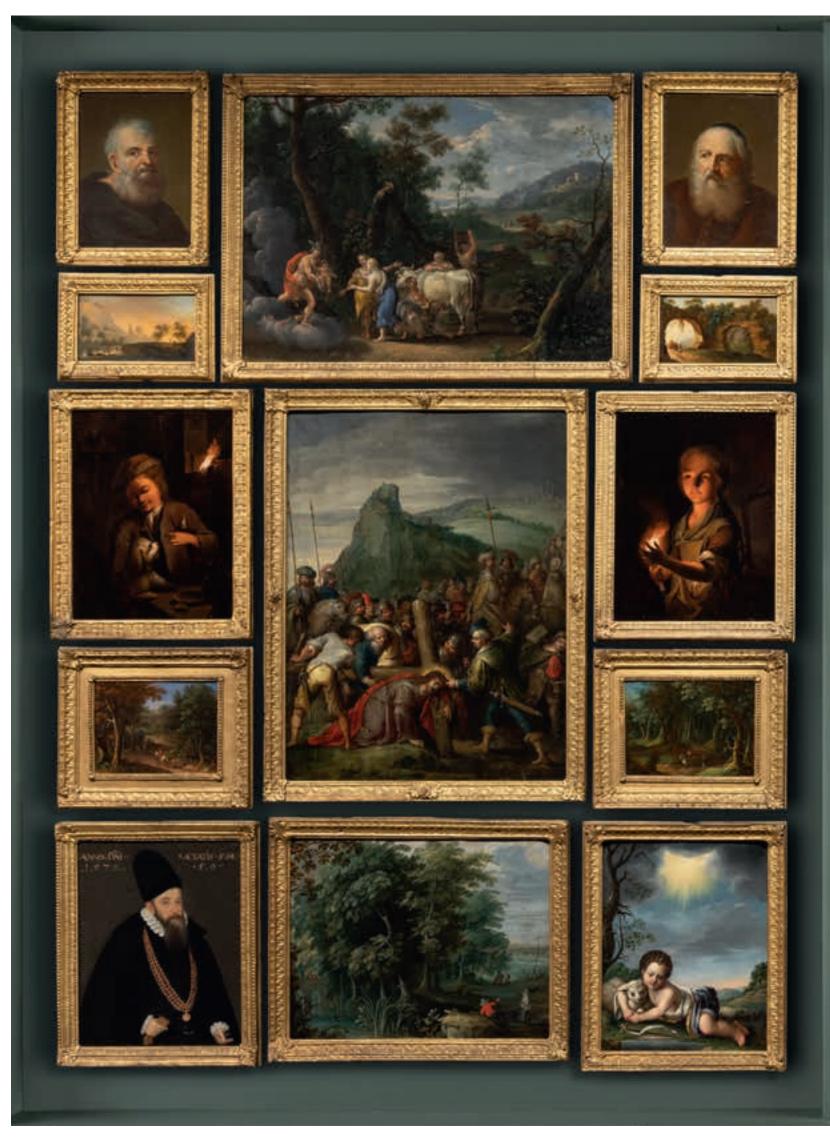






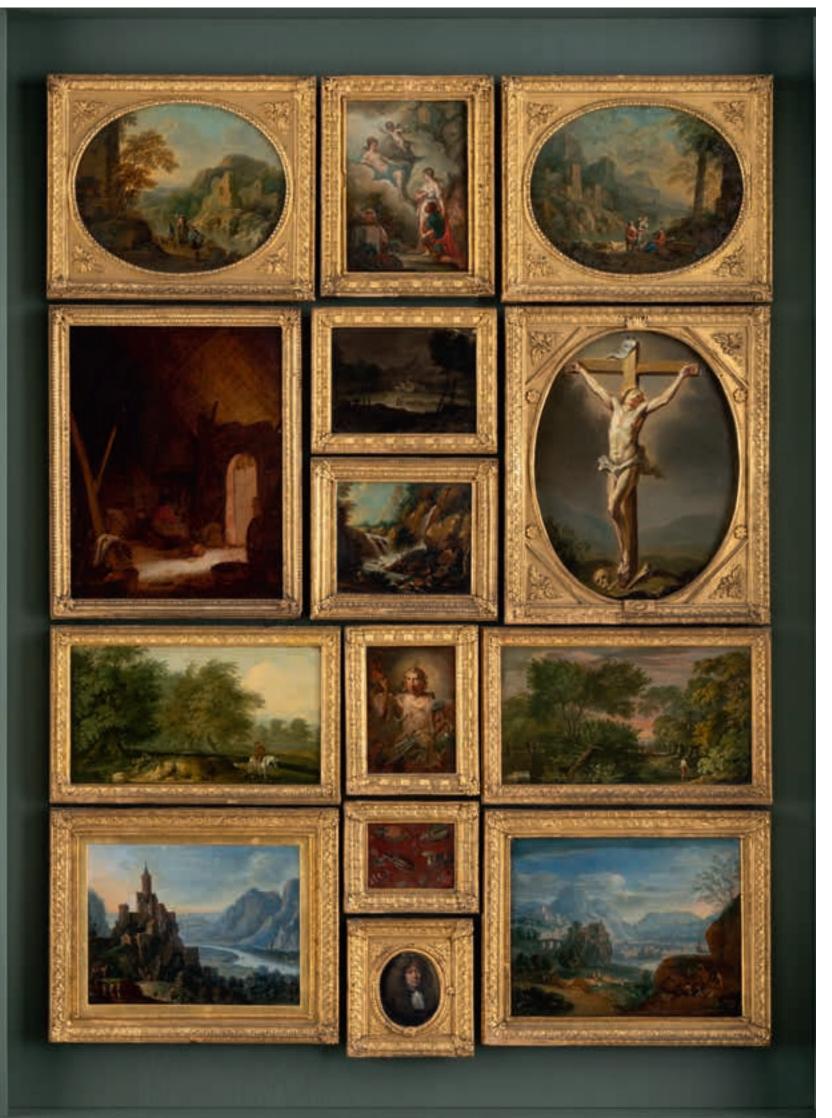




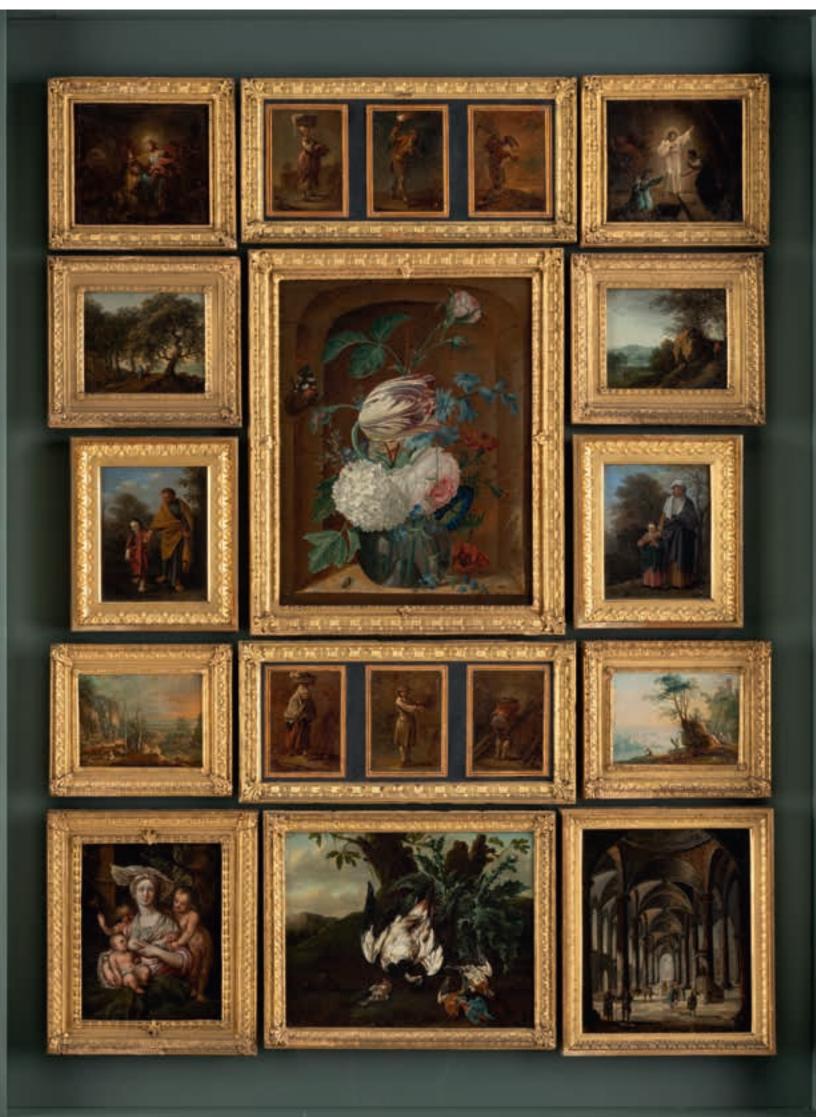




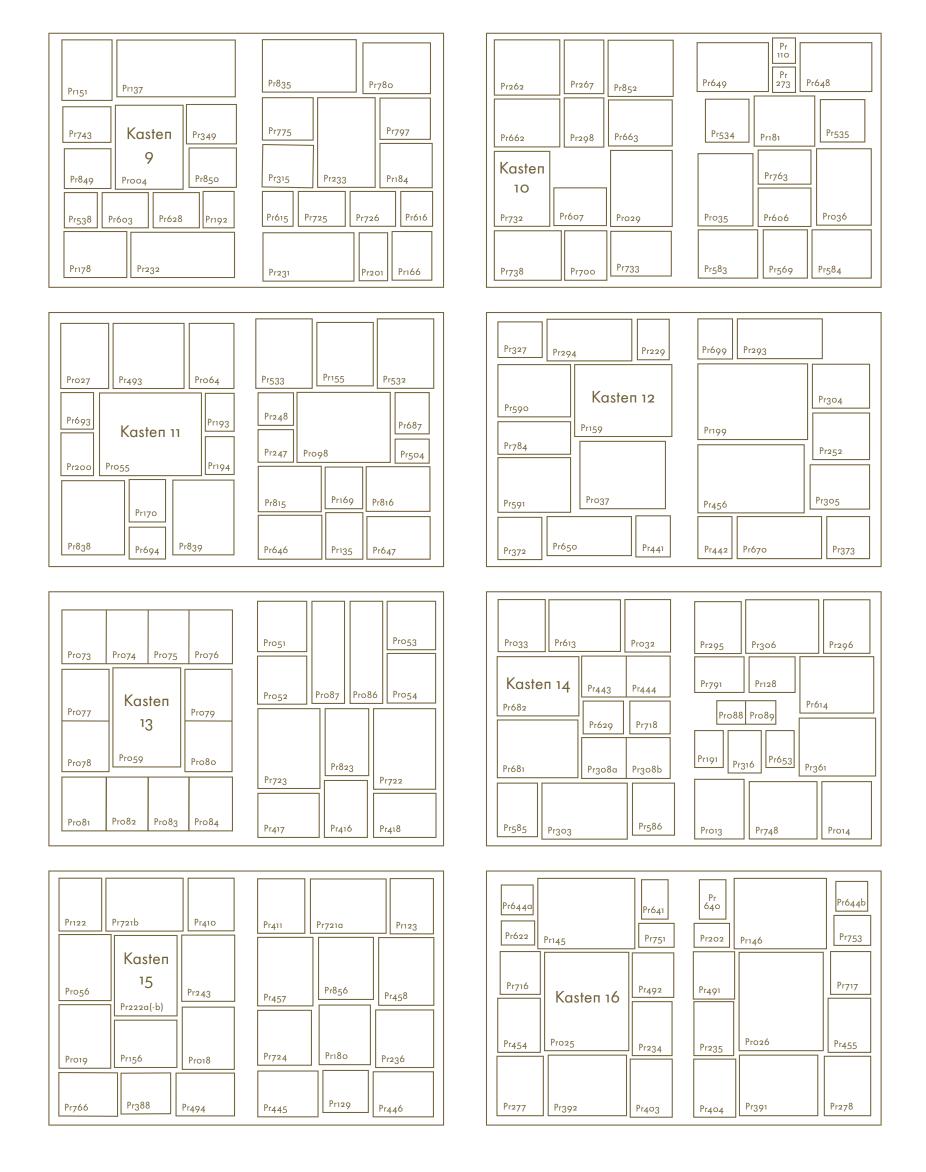












Bestandskatalog

Prehns Bilderparadies Die einzigartige Gemäldesammlung eines Frankfurter Konditors der Goethezeit

Schriften des Historischen Museums Frankfurt herausgegeben von Jan Gerchow

Band 41

Prehпs Bilderparadies ——

Die einzigartige Gemäldesammlung eines Frankfurter Konditors der Goethezeit

> Für das Historische Museum Frankfurt herausgegeben von Wolfgang P. Cilleßen, Anja Damaschke, Julia Ellinghaus und Gerhard Kölsch





—— Iпhalt

- 40 Vorwort Jan Gerchow und Wolfgang P. Cilleßen
- 42 Grußworte Martin Hoernes, Stefan Mumme, Monika Bachtler, Eva Claudia Scholtz
- Prehns Miniaturkabinett: Bilderparadies oder Bilderhölle? Über Sammler und Künstler, Kenner und Liebhaber im Frankfurt des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts wolfgang P. Cilleßen
- 86 Katalognummern 1-25
- 136 Die Familie Prehn und ihre Sammlungen Julia Ellinghaus
- 168 Katalognummern 26-50
- 218 Johann Valentin Prehn und die Frankfurter Maler des 18. Jahrhunderts Gerhard Kölsch
- 246 Katalognummern 51-75
- 296 "Der Conditer gehöret in aller Absicht zu den Künstlern" – Wachs und Tragant für Tafel- und Rahmenzier Anja Damaschke
- 310 Katalognummern 76-100

Anhang

36o —	Hinweise für die Benutzung des Katalogs
361 —	Anmerkungen
386 —	Literaturverzeichnis
406 —	Das Prehπ-Projekt
410 —	Gesamtliste der Miniaturbilder
447 —	Bildsujetregister
448 —	Künstlerregister
450 —	Nummern- und Zuschreibungskonkordanz nach Prehn-Nummern
472 —	Konkordanz Auktionskatalog 1829 – Prehn-Nummern
474 —	Nachgewiesene Provenienzen und Vorbesitzer
475 —	Abbildungsnachweis
476 —	Dank
477 —	Impressum
477 —	Förderer

Vorwort

Der Faszination des "Miniaturkabinetts" des Frankfurter Konditors Johann Valentin Prehn (1749-1821) kann man sich nur schwer entziehen. Was für ein vielfältiger Bilderkosmos tut sich in den 32 Kästen mit ihren 812 kleinformatigen Gemälden aus allen Epochen und Schulen auf! Man kann sich dort stundenlang vergucken und schwelgen. Aber schon bald beschleichen den Betrachter erste Zweifel. Hat man dieses oder jenes Bild nicht schon einmal irgendwo anders und vielleicht sogar in besserer Ausführung gesehen? Und ist diesem Stillleben vielleicht einmal Gewalt angetan worden und jene Landschaft irgendwo entfremdet? Das wunderbare Insektenbild - ist das wirklich von Maria Sibylla Merian und die Himmelfahrt wirklich von Rubens eigener Hand? Fragen über Fragen! Und schon möchte man das kleine Gemälde in die Hand nehmen und einmal schauen, ob vielleicht auf der Rückseite durch eine Aufschrift mehr zu erfahren wäre oder das Holztäfelchen womöglich einmal beschnitten wurde, möchte das eine oder andere Buch durchblättern, ob sich nicht eine Vorlage für das gemalte Bildmotiv finden ließe.

Genau das haben in den vergangenen zehn Jahren die Kunsthistoriker*innen Julia Ellinghaus und Gerhard Kölsch und die Gemälderestauratorinnen Miriam von Gersum, Astrid Gielow, Ailke Karen Schröder, Ilona Schwägerl und Melanie Siri Wiegand sowie die Papierrestauratorin Birgit Harand unter der Leitung von Anja Damaschke getan und einen wissenschaftlichen Bestandskatalog der Sammlung Prehn erstellt. Für ihre Kennerschaft und Neugierde, ihre Leidenschaft und Ausdauer in diesem nicht immer ganz einfachen Vorhaben möchten wir ihnen sehr herzlich danken. Ihre kunstwissenschaftlichen sowie mal- und materialtechnischen Untersuchun-

gen haben zahllose neue Erkenntnisse zu Tage gefördert: Gemäldezuschreibungen wurden bestätigt
oder widerlegt und neue vorgeschlagen, unbekannte Künstler entdeckt, weniger prominente Maler
bekamen ein Œuvre, graphische Vorlagen von Gemälden wurden entdeckt, Provenienzen aufgespürt,
ursprüngliche Verwendungszwecke rekonstruiert,
die maltechnische Entstehung von Werken und ihre
materielle Geschichte rekonstruiert und die Vielfalt
von Prehns eigenhändigen Rahmen systematisiert.

Seine Ergebnisse legt das Bearbeiterteam nun mit "Prehns Bilderparadies" in Form eines umfangreichen gedruckten Auswahlkatalogs, einer Online-Datenbank (www.bildersammlung-prehn. de) und einer Ausstellung der kunstinteressierten Öffentlichkeit in der Hoffnung vor, damit die Diskussion über die Einordnung und Zuschreibung der einzelnen Gemälde voranzutreiben und weitere wissenschaftliche Erkenntnisse zu ermöglichen. Die hundert im Katalog vorgestellten Gemälde wurden nicht ausschließlich aufgrund der Bekanntheit der Künstler oder ihrer ästhetischen und malerischen Qualität ausgewählt, sondern auch - entsprechend dem Charakter der Prehn'schen Sammlung - wegen eines ausgefallenen Bildsujets, eines fragmentarischen Zustandes, einer außergewöhnlichen Pendantbildung, der Kopie nach einer meist graphischen Vorlage, eines besonderen Bildträgers, eines bemerkenswerten ursprünglichen Verwendungszwecks, wegen einer aufschlussreichen (Neu-)Zuschreibung oder weil sie von Malern geschaffen wurden, die in Kunstsammlungen selten vertreten und der Kunstgeschichtsschreibung so gut wie unbekannt sind; oft handelt es sich dabei um Werke von Künstlern aus Frankfurt und dem Rhein-Main-Gebiet, Die Redaktion und das Lektorat des

Kataloges mit seinen zahlreichen Anhängen besorgten seitens des Museums Aude-Line Schamschula und Siegfried Eistert. Die Online-Datenbank erstellten und betreuten Thomas Schwerdtfeger, Dagmar Mlynczak, Sina Bergmann, Karolina Kokowski, Luise Faust, Alexander Sextro, Anne Winter und Sunita Naht. Die Fotografien der Museumsbilder stammen zum überwiegenden Teil von Horst Ziegenfusz, viele Arbeitsfotos von Cecilie von Giersewald. Die Ausstellungsassistenz lag in den bewährten Händen von Aude-Line Schamschula. Bei ihnen allen möchten wir uns für die engagierte Mitarbeit bedanken.

Ein solch umfangreiches Langzeitprojekt wäre ohne die großzügige finanzielle Unterstützung von vier Stiflungen undurchführbar gewesen, denen wir an dieser Stelle unseren herzlichen Dank aussprechen möchten: der Ernst von Siemens Kunststiflung (Prof. Dr. Joachim Fischer, Dr. Martin Hoernes), der Adolf und Luisa Haeuser-Stiflung für Kunst und Kulturpflege (Susanne von Verschuer, Stefan Mumme, Claus Wisser und Heinz Vogel), der Rudolf-August Oetker-Stiflung (Dr. Monika Bachtler) und der Hessischen Kulturstiflung (Eva Claudia Scholtz).

Jan Gerchow und Wolfgang P. Cilleßen Historisches Museum Frankfurt

— Grußwort

Wissenschaftliche Bestandskataloge von Sammlungen sind ein unverzichtbares Medium der Forschung in Museen, Bibliotheken und Archiven. Ohne die abwägende, bilanzierende Betrachtung aller bekannten Fakten zu den einzelnen Artefakten, ohne ihre genaue historische und technologische Untersuchung und Einordnung, ohne die Veröffentlichung dieser Ergebnisse ließen sich neue Erkenntnisse auch der größeren Zusammenhänge, in denen die Objekte stehen, nicht gewinnen. Ein gedruckter "catalogue raisonnée" hält den Wissensstand zu einem bestimmten Zeitpunkt fest und sorgt für dauerhafte Verfügbarkeit der Ergebnisse. Aber er stößt auch an seine Grenzen, materiell bei einer Sammlung vom Umfang des Prehn'schen Miniaturkabinetts mit 874 Gemälden, informatorisch, weil manche Erkenntnis schon am Tag nach dem Erscheinen des Buches überholt ist. Demgegenüber bietet der Katalog in Form einer Datenbank den Vorteil, alle Angaben jederzeit dem aktuellen Stand der Forschung anpassen und um weitere Aspekte, wie etwa andere Sammlungskonvolute Prehns, bereichern zu können, sowie vielfältige Suchmöglichkeiten.

Der Bestandskatalog Prehn erscheint daher zum einen als "klassischer" Auswahlkatalog mit vier einleitenden Aufsätzen zum sammlungshistorischen Umfeld, in dem Johann Valentin Prehn (1749–1821) sein Miniaturkabinett zusammentrug (Wolfgang P. Cilleßen), zum Sammler Prehn und zu seiner Sammlung (Julia Ellinghaus), zur Frankfurter Kunst der Prehn-Zeit (Gerhard Kölsch) und zu Prehn als Wachs-

bildner und Rahmenmacher (Anja Damaschke) sowie einer Auswahl von hundert besonderen charakteristischen Gemälden. Zum anderen ermöglicht die Online-Datenbank www.bildersammlung-prehn. de sich über die Forschungsergebnisse zu allen 874 Gemälden zu informieren und über die Volltextsuche gezielt nach Künstlern, Themen, Sammlern usw. zu recherchieren.

Die Ernst von Siemens Kunststiftung hat daher beide Katalogformen unterstützt. Denn die Erschließung und Erforschung der eigenen Bestände durch sorgfältige Bestandskataloge und sich stetig erweiternde Online-Datenbanken ist eine zentrale Aufgabe der Museumsarbeit. Für die Museen und ihre Wissenschaftler ist es leider dennoch schwierig, die Mittel für diese wichtige Grundlagenforschung zu generieren. Deshalb unterstützt die Ernst von Siemens Kunststiftung seit ihrer Gründung die Erarbeitung und den Druck von Bestandskatalogen. Fast 250 dieser Grundlagenwerke sind seitdem erschienen, einige der jüngeren auch in digitaler Form.

Der Bestandskatalog zur Prehn'schen Sammlung ist sicher ein Meilenstein der Sammlungserschließung und eine wichtige Dokumentation für die im Historischen Museum Frankfurt geleistete Forschung.

Dr. Martin Hoernes Generalsekretär der Ernst von Siemens Kunststiflung

Grußwort

Insgesamt 32 Klappkästen aus Holz bergen über 800 kleine Gemälde, gesammelt und arrangiert von dem Frankfurter Bürger Johann Valentin Prehn im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Dieses "Miniaturkabinett" wurde nicht von einem renommierten Kunstexperten erstellt, sondern ein vermögender Frankfurter Konditor hatte nach seinen Vorlieben Bilder zusammengetragen, die – so darf vermutet werden – in seiner Zeit populär waren. Da Briefe oder andere Dokumente von Prehn zum Erwerb der Bilder nicht überliefert sind, kann nur die Sammlung selbst Auskunft über seine Motive geben.

Auf der Grundlage des Auktionskataloges von 1829 konnte bereits 1988 eine Rekonstruktion der Zusammenstellung der einzelnen Kästen vorgenommen werden. Diesen Auktionskatalog gibt es, weil die Erben von Johann Valentin Prehn das "Miniaturkabinett" ursprünglich veräußern wollten. Dann entschieden sie jedoch, es im Sinne des Verstorbenen der Stadt Frankfurt am Main zu stiften. Das Historische Museum Frankfurt, welches im Besitz des Kabinetts ist, entschloss sich schließlich, eine kunsthistorische Untersuchung vorzunehmen, um zum Beispiel zu erforschen, welche Werke Originale und welche Kopien sind und ob sich vielleicht Provenienzen ermitteln lassen. Zudem wollte das Museum mehr über den Zustand der Gemälde erfahren. Gab es frühere Retuschen und Restaurierungen oder wurden einzelne Gemälde beschnitten, um sie dem Format der Gemäldekästen anzupassen? Die Ergebnisse dieser Untersuchungen kann das

Historische Museum Frankfurt nun der Öffentlichkeit im Rahmen dieses Bestandskatalogs vorstellen. Die Gemälde in den Klappkästen sind in der Dauerausstellung "Frankfurter Sammler und Stiffer" zu sehen. Es empfiehlt sich, eine Führung zu buchen, bei der man einen Kasten aus der Stellage herausziehen kann, um die Gemälde so zu sehen, wie sie auch der Sammler einst im Salon seines Hauses an der Zeil betrachtet haben mag.

Die Adolf und Luisa Haeuser-Stiffung für Kunst und Kulturpflege, die bereits viele Dauerleihgaben dem Historischen Museum Frankfurt zugewandt hat, freut sich, mit ihrer Förderung zum Erhalt und zur Erschließung des "Miniaturkabinetts" von Johann Valentin Prehn beigetragen zu haben.

Stefan Mumme Vorstand der Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege

— Grußwort

Johann Valentin Prehn (1749–1821) ist unter den Kunstsammlern der Stadt Frankfurt am Main außergewöhnlich. Der Konditor und Zuckerbäcker war bekannt für sein Naschwerk und seine kunstvollen Tafelaufsätze für große Festivitäten. Er war Handwerker und Kaufmann zugleich, da er mit kostbaren Zutaten handelte und auch selbst damit für seine Kreationen arbeitete. Dennoch gehörte er weder der Handwerkerzunft noch einer Künstlervereinigung an, sondern dem Stand der Kaufleute.

Aber Prehn sah sich als Künstler. Er verfügte über Phantasie und konnte vom zeichnerischen Entwurf bis zur bildplastischen Formung unter Zuhilfenahme selbstgefertigter Modeln ein Gesamtkunstwerk schaffen. So war es nicht verwunderlich, dass er beispielsweise 1792 den Auftrag für einen Tafelaufsatz für die Krönung von Kaiser Franz II. in Frankfurt erhielt. Solche Tafelaufsätze waren sehr aufwändig mit raffinierten und opulenten Architektur- und Bildprogrammen. Ein Porträt von 1807 zeigt Prehn mit einem für solche Aufsätze benötigten Bossierspatel und einem aus Wachs modellierten Putto – Hinweis auf sein Kunsthandwerk.

Darüber hinaus hatte er eine Leidenschaft – das Sammeln von Kunst. Er sammelte über 800 Miniaturgemälde. Dafür fertigte er mit Hilfe von Tragant – einem pflanzlichen Verdickungsmittel, das Konditoren für die Fertigung ihrer Tafelaufsätze benötigten – zierliche vergoldete Rähmchen an. Sein Sohn

wollte nach dem Tode des Vaters die umfangreiche Sammlung zunächst versteigern, stoppte die Auktion jedoch und vermachte die außergewöhnliche Sammlung der Stadt Frankfurt. Schließlich kam sie 1878 in den Besitz des Historischen Museums Frankfurt. Dort ist das Prehn'sche Kunstkabinett in den vergangenen Jahren (2007-2014) gemäldetechnologisch untersucht worden. Die Rudolf-August Oetker-Stiffung unterstützte dieses interessante Frankfurter Projekt - Konditoreigewerbe und Backen stehen schließlich doch auch im Zusammenhang, der uns in der Person von Johann Valentin Prehn sehr reizvoll erschien. Der wissenschaftliche Bestandskatalog, der nun ebenfalls vorliegt, wurde großzügig von der Ernst von Siemens-Stiftung gefördert. Beide Förderaktivitäten ergänzen sich somit auf schönste Weise.

Monika Bachtler Geschäftsführendes Kuratoriumsmitglied der Rudolf-August Oetker-Stiftung

Grußwort

Dem Frankfurter Landschaftsmaler Carl Morgenstern (1811–1893) verdanken wir das authentische Zeugnis eines ungewöhnlichen historischen Sachverhalts: Sein Aquarell von 1829 zeigt einen Wohnraum, an dessen blanken Wänden unzählige Gemälde in unterschiedlichen Formaten vom Boden bis zur Decke hängen. Aufgeklappt steht ein Kabinettschrank mit Miniaturen – eine Gemäldegalerie in der Gemäldegalerie.

In dem Gewimmel der Rahmen und Bilder ist eine Sammlung dokumentiert, die heute nur noch in Teilen erhalten geblieben ist: die Privatsammlung des Frankfurter Konditors Johann Valentin Prehn (1749-1821), Inhaber des ersten Hauses am Platze für feines Gebäck, raffinierte Tafelaufbauten sowie köstliches Naschwerk - und dilettierender Bildhauer. Die 32 Kabinettschränke seiner umfassenden Kunstsammlung bilden heute eines der Sternstücke im Bestand des Historischen Museums in Frankfurt. Darüber hinaus faszinieren nicht nur das kleine Format, die unglaubliche Menge an Gemälden, die Vielfalt der Motive und ihre Präsentation, sondern auch die Figur ihres Sammlers bis heute. Neben seiner regelrechten Sammelwut hat sich der Zuckerbäcker Prehn als Gestalter der Rahmen selbst in seine Sammlung eingeschrieben: als Künstler, als Kenner und Gelehrter.

Morgensterns Bilderlandschaft zeigt dabei nur den geringsten Teil der Sammlung Prehns, die neben zahlreichen Zeichnungen und Gemälden mit Mirabilia, Naturalia, ethnologischen und archäologischen Objekten an fürstliche Wunderkammern erinnert haben muss. Im Jahr 1829 kam die Sammlung unter den Hammer, und neben Morgensterns Bestandsaufnahme erinnert lediglich der Auktionskatalog noch an ihre ursprüngliche Vielfalt.

Es ist darum ein besonderes Glück, dass neben 40 der ursprünglich 330 Gemälde die Miniaturkabinette mit über 800 klein- und kleinstformatigen Bildern aus dem 15. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nahezu gänzlich im Historischen Museum erhalten sind. Sie ermöglichen einen fundierten Einblick in Konzeption und Praxis des Sammelns von der Zusammenstellung bis zur Beschaffung der Bilder. In einer aufwändigen, mehrjährigen Untersuchung wurde das Prehn'sche Kabinett jetzt auf Zuschreibungen, Auktionserwerbe und Beraterleistungen, Fragmentverwertungen und weitere kunsthistorische Gesichtspunkte untersucht. Nun liegen neben dem Wissen über den emanzipatorischen Gestus dieses kunstbegeisterten, geltungsbeflügelten Sammlers, seinem Drang nach bürgerlichen Bildungs- und Repräsentationsformen, auch Erkenntnisse über den Kunstmarkt der Stadt vor. Der vorliegende Katalog ist eine umfassende, dokumentarische Aufarbeitung, deren Ergebnisse auch in der Onlineversion auf der Webseite des Historischen Museums einsehbar sind.

Unser herzlicher Dank gebührt allen, die an diesem Projekt mitgewirkt haben sowie dem Historischen Museum Frankfurt für die gute Zusammenarbeit.

Wir wünschen Ihnen viel Vergnügen bei der Lektüre.

Eva Claudia Scholtz Geschäftsführerin der Hessischen Kulturstiflung



Der Gemählde Liebbaber "Die Farben sind wie bingehaucht, "Und wie in Leben ein getaucht. "Gewisz: Die Schwerste, Kunst ist Mahlen Und nach ihr, offt die zu bezahlen.

—— Prehns Miniaturkabinett: Bilderparadies oder Bilderhölle? — Über Sammler und Künstler, Kenner und Liebhaber im Frankfurt des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts von Wolfgang P. Cilleßen

Prehns Bilderparadies

Bildliche Darstellungen präsentieren Sammler häufig in ihren Kabinetten bei der Begutachtung von Gemälden, Graphiken oder Naturalien, beim Vergleich mit anderen Artefakten oder beim Nachschlagen in Büchern zwecks Belehrung oder Bestimmung. Daniel Nikolaus Chodowiecki widmete seine Monatskupfer für den Königlichen Großbritannischen genealogischen Kalender für 1781 nicht ohne Witz verschiedenen Liebhabern, darunter den Naturalien-, den Antiken-, den Bücher-, den Kupferstich- und den Gemäldeliebhabern; die etwas trockenen Verse von Anna Luise Karsch unterstreichen den moralisierenden Unterton noch (Abb. 10-c).¹ Der Naturalienliebhaber sitzt in seinem Kabinett am Tisch, vor sich eine Anzahl Muscheln, daneben ein taxonomisches Bestimmungsbuch; über ihm schweben ein Krokodil, ein Narwal-

und ein Elefantenstoßzahn; im Hintergrund ist ein reichbestückter Schrank geöffnet: beste Voraussetzung für die Arbeit, wenn nicht Frau und Kind störten. Der Kupferstichliebhaber steht vor seinen Graphikschränken und blättert in einem Klebealbum, an der Wand hängen dicht an dicht Gemälde, weitere Bände liegen auf dem Boden, am Schrank lehnt eine Mappe. Man möchte annehmen, dass hier beide Bildmedien mittels Vergleich in Bezug zueinander gesetzt werden, um ästhetische und historische Urteile zu ermöglichen. Der Gemäldeliebhaber schließlich hat gerade Besuch von einem Kunsthändler, der ihm ein Blumenstillleben anbietet, dessen Bezahlung ein Problem werden könnte, wie der Vierzeiler suggeriert. An den Wänden erkennen wir Landschaften und Porträts, an die Staffelei gelehnt einen liegenden Frauenakt. Rechts vollzieht sich etwas den heutigen Betrachter Beunruhigendes: Ein Gehilfe bringt offensichtlich mit der Säge ein Gemälde auf die passende Größe für einen bereits vorhandenen, auf





Abb. 1a-c — Daniel Nikolaus Chodowiecki, Der Gemählde Liebhaber, Der Naturalien Liebhaber, Der Kupferstich Liebhaber, Monatskupfer 2 bis 4 für den Königlichen Großbritannischen genealogischen Kalender auf das Jahr 1781, 1780, Radierung, Privatbesitz

dem Boden stehenden leeren Rahmen, eine im 18. und frühen 19. Jahrhundert durchaus noch gängige Praxis (siehe unten).

Auch in Frankfurt wuchs im 18. Jahrhundert die Zahl der Bürger, die aus Gründen des Genusses, der Geschmacksbildung und der gesellschaftlichen Reputation Gemälde sammelten. Die finanziell und räumlich beengten Verhältnisse zwangen diese Sammler in der Regel zum Verzicht auf große Namen und große Formate. Die Wände ihrer Wohnstuben füllten sie mit den Kleinund Mittelformaten bekannter und oft auch wenig bekannter Maler vor allem der niederländischen, flämischen und deutschen Schulen und nicht selten mit preiswerten Kopien aller Art. Dies gilt auch für den Frankfurter Konditor Johann Valentin Prehn (1749-1821), der ab den 1780er Jahren eine umfangreiche Kunstsammlung zusammentrug. Am Ende seines Lebens umfasste sie nicht weniger als 332 Gemälde an den Wänden seines Wohnhauses an der Zeil und seines Gartenhauses an der Bockenheimer Chaussee und ein Miniaturkabinett mit 812 kleinformatigen Gemälden in 32 Klappkästen. Prehns Bilderparadies vereinte Gemälde aller Schulen vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert. Einträchtig hingen einzigartige Werke der Hochkunst wie das mittelalterliche Paradiesgärtlein, Überbleibsel von Hausaltärchen, bemalten Kabinettschränken und Puppenstuben, ästhetisch belanglose Dutzendware, preiswerte Gemäldekopien nach Kupferstichen und Gemäldefragmente in oft gewagten und amüsanten Kombinationen nebeneinander.

Prehns Miniaturkabinett ist ein Glücksfall für die Kunstgeschichte. Es hat sich nämlich in seiner ursprünglichen Zusammensetzung erhalten und gibt einen ungefilterten Eindruck davon, was Kunstliebhaber damals in ihren Häusern zusammentrugen, wie sie mit den Kunstwerken umgingen und welche Ordnung sie ihren Schätzen gaben. Andere Gemäldesammlungen dieser Zeit wurden entweder in alle Winde zerstreut oder aber wie im Falle der Städel'schen Sammlung² – in einem musealen Ausleseprozess auf die kunsthistorisch für bedeutend erachteten Werke reduziert und mit kapitalen Werken anderer Provenienzen angereichert. In Prehns Miniaturkabinett sehen wir hingegen neben den unterschiedlichen funktionalen Bestimmungen, die Gemälden zugedacht sein konnten, den mannigfaltigen Techniken und Materialien, die bei ihnen zum Einsatz kamen, vor allem die ganze qualitative Bandbreite des künstlerischen Schaffens verschiedener Epochen vor uns, ohne deren Kenntnis die Entstehung der Kunstgeschichtsschreibung im 18. Jahrhundert nicht möglich gewesen wäre. Die Gemälde minderer ästhetischer (und oft auch technischer) Qualität waren unabdingbar für die vergleichende Zusammenschau mit den Meisterwerken und Voraussetzung für das Entstehen von Kennerschaft und das Verständnis der geschichtlichen Entwicklung der Malerei in ihren verschiedenen Schulen, während sie heute jedoch häufig unter der Wahrnehmungsschwelle der Kunsthistoriker liegen.

Über die Art und Weise, wie die vergleichende Zusammenschau zu geschehen habe und damit, wie die Gemälde zu hängen seien, herrschten im 18. Jahrhundert in Praxis und Theorie verschiedene Vorstellungen. Die neuen Hängungen der fürstlichen Gemäldegalerien durch Christian Ludwig von Hagedorn in Dresden (1763) nach vornehmlich ästhetischen Kategorien und durch Christian von Mechel in Wien (1780) nach Schulen, Epochen und

Entwicklungsstufen sollten diese Art der Betrachtung und Vergleichung im Hinblick auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede ermöglichen. Mechel bezeichnete als Zweck der Präsentation

"daß die Einrichtung im Ganzen, so wie in den Theilen lehrreich, und so viel möglich, sichtbare Geschichte der Kunst werden möchte. Eine solche grosse öffentliche, mehr zum Unterricht noch, als nur zum vorübergehenden Vergnügen, bestimmte Sammlung scheint einer reichen Bibliothek zu gleichen, in welcher der Wißbegierige froh ist, Werke aller Arten und aller Zeiten anzutreffen, nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste, durch deren Betrachtung und Vergleichung (den einzigen Weg zur Kenntniß zu gelangen) er Kenner der Kunst werden kann."

Auch wenn Prehns Arrangement der Gemälde in seinem *Miniaturkabinett* durchaus andere Zwecke verfolgte (siehe unten), so ermöglichte die heterogene Qualität der Gemälde ihm gleichwohl auch diese Art des vergleichenden Sehens über Schul- und Epochengrenzen hinweg und – losgelöst von der Vorstellung von Wachstum, Blüte und Verfall – auch innerhalb einer einzigen Schule oder Epoche.

Prehns Sammlung nimmt daher nicht nur sammlungs- und rezeptionsgeschichtlich eine bedeutende Stellung ein (siehe Aufsätze Ellinghaus und Kölsch), sondern auch im Hinblick auf das Streben bürgerlicher Sammler nach Kennerschaft und kunstgeschichtlichem Wissen, das im urbanen Klima Frankfurts im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts immer mehr Möglichkeiten zu seiner Verwirklichung fand. Im Zentrum der Bildungsbemühungen standen Galerie- und Kabinettbesichtigungen im In- und Ausland, der mündliche und briefliche Austausch mit Künstlern und anderen Sammlern, mit Kunsthändlern und Auktionatoren, die Lektüre der einschlägigen Buch- und Zeitschriftenveröffentlichungen, in Ausnahmefällen die eigene publizistische Tätigkeit und die eigene dillettierende Kunstausübung, vor allem aber die Beschäftigung mit den Gemälden selbst und mit den Reproduktionsgraphiken. Davon soll in den folgenden elf Kapiteln und zwei Exkursen die Rede sein, um eine bessere Vorstellung von dem Umfeld zu bekommen, in dem Prehn seine Sammlung zusammentrug.

1. "Wie viele alte und junge Kenner streifen jährlich nicht die Kunstkabinette von Europa durch, und wie wenige kommen mit erleuchteten Augen zurück?" (Merck): Der Sammler auf Reisen

"Kunstwerke sind, wie die Menschen, einer ewigen Pilgerschaft unterworfen", schrieb der Frankfurter Pfarrer und Historiker Anton Kirchner (1779–1834). ⁴ In der Tat reisten sowohl Sammler wie Kunstwerke. Für die Entwicklung der Kunst und Sammelkultur in Frankfurt von grundlegender Bedeutung war die verfolgungsbedingte Migration von protestantischen Händlern und Künst-

lern aus den südlichen Niederlanden am Ende des 16. Jahrhunderts, die sich mit ihrem Knowhow, ihrem Kapital, ihren europäischen Geschäftsverbindungen und ihren Kunstschätzen in Frankfurt etablierten und in vielerlei Hinsicht ein Vorbild für die hiesige Oberschicht abgaben.

Die Reisen angehender Frankfurter Sammler der folgenden Jahrhunderte standen häufig im Zusammenhang mit der beruflichen Ausbildung; manche schrieben sich auf einer Universität, vielleicht für das Jurastudium in Jena oder das Medizinstudium in Leiden, ein, andere absolvierten im Ausland, in der Schweiz, den Niederlanden oder England, eine Lehre als Kaufmann oder Bankier. Sprösslinge von besonders wohlhabenden Familien taten es dem Adel nach und gingen auf eine Kavaliers- oder Bildungsreise durch die wichtigen europäischen Länder, vor allem Italien, Frankreich und die Niederlande. Im Fokus standen dann Sehenswürdigkeiten und Kunstschätze, aber neben dem Aufbau eines beruflichen Netzwerks auch die Kontakte zu anderen Sammlern, Künstlern und Händlern, bei denen Werke als Souvenirs und für die eigene Sammlung in Auftrag gegeben oder erworben wurden. Diese Reisen dienten zugleich dazu, die Kennerschaft auf dem Gebiet der Schönen Künste zu erweitern und zu verfeinern. Oft zeugen Reisetagebücher und Briefe an die Familie von diesen Bildungserlebnissen.5

Der spätere Bürgermeister, Gelehrte und Kunstsammler Johann Friedrich von Uffenbach (1687-1769) studierte in Gießen und Halle und begleitete seinen älteren Bruder Zacharias Conrad (1683-1734) von 1709 bis 1711 auf dessen Reisen durch Norddeutschland, die Niederlande und England; das Reisejournal wurde erst nach Zacharias' Tod 1753 veröffentlicht.6 Nach dem Abschluss seines Studiums in Straßburg begab sich Johann Friedrich von 1714 bis 1716 auf eine Kavalierstour, die ihn über die Schweiz nach Italien, Frankreich und die südlichen Niederlande führte. Eine weitere Reise der beiden Brüder in die Niederlande folgte 1718. Alle diese Reisen sind in ausführlichen Tagebüchern dokumentiert, zu denen ein gesonderter Klebeband mit vor Ort erworbenen Druckgraphiken als visuelle Erinnerungsstütze diente.7 Gemälde erwähnt Uffenbach in erster Linie als Ausstattung von Palästen und Kirchen, in Düsseldorf auch die kurfürstliche Sammlung ("Cabinet mit den schönsten gemählden meistens von Samete, bruegel, dou, miris Netscher verfertiget") und in Antwerpen die Malerkammer der Akademie:

"sehr schöne große gemählden, so von den berühmtesten Meistern, so glieder dießer Academie geweßen, da hin nebst Ihren Stühlen veehrt wordten, darunter war ein Stück von Rubens, darauff Er seine Frau und kindt gemahlt, so 300 batagons oder Species Thaler wollte aestimirt werden. Item ein schön Stück von einem Cornelio de Vos, eine schöne schiffahrt von Minderaut &c. hinten war noch ein zimmer von feinen gemählden, so zu verkauffen waren."8

Von Heinrich Jakob Freiherr von Häckel (um 1682–1760), der sich nach einer Militärlaufbahn in braunschweigischen, schwedischen und österreichischen Diensten in Frankfurt niederließ, wissen wir aus der Korrespondenz mit Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel (1682–1760) von Aufenthalten in Amsterdam,

Paris, Wien und Brabant, die er sicherlich auch zu Besuchen von Kunstsammlungen genutzt haben wird; ausdrücklich erwähnt werden die Galerien des Herzogs von Orleans in Paris und des Herzogs Karl I. von Braunschweig-Wolfenbüttel in Salzdahlum.

Der Kunstschriftsteller, Kunstsammler und -händler Henrich Sebastian Hüsgen (1745–1807) erhielt seine Ausbildung als Handelsmann in der Schweiz. Überliefert sind unter anderem Reisen zu den Gemäldegalerien in Mannheim und Düsseldorf, nach Holland und Brabant, München und Wien. Der Handelsmann und Sammler Johann Christian Gerning (1745–1802) hatte seine Lehrjahre in Basel und Bern genutzt, um die Schweiz zu bereisen und – wie er in seinem Tagebuch berichtet – eine Sammlung von kolorierten topographischen Kupferstichen in großformatigen Klebebänden angelegt, die als Illustrationen zu seinem handschriftlichen Reisebericht dienen sollten.

Noch besser sind wir dank eines umfangreichen handschriftlichen Nachlasses mit Briefen und Tagebüchern über die kennerschaftliche Bildungsbiographie seines Sohnes Johann Isaak Gerning (1767–1837) unterrichtet, der erste Erfahrungen im Hinblick auf den Erwerb von und den Umgang mit Kunstgegenständen und Naturalien in den breitgefächerten Sammlungen seines Vaters machen konnte. Auch er erhielt eine Ausbildung als Handelsmann und verbrachte seine Lehrjahre in der Schweiz und von 1789 bis 1792 in Amsterdam und London, wo er - gelegentlich mit dem Basler Verleger, Kupferstecher und Kunsthändler Christian von Mechel (1737-1817) - verschiedene private Kunst- und Naturaliensammlungen, auch in Haarlem, Den Haag und Utrecht, besichtigte und an Kunstschauen teilnahm (siehe unten). Er trat mit Künstlern und Kunsthändlern wie Jean Baptiste Audebert, Johann Friedrich August Tischbein, Reinier Vinkeles, Johann Jakob Koller, Johann Georg Holtzhey, Jan Yver, Baldessaro Buffa, Willem Vermandel und Rudolf Hentzy und in London mit Maria Catharina Prestel, Hannah und William Humphrey sowie Rudolph Ackermann in Verbindung und erwarb für seine eigenen Sammlungen vor allem Druckgraphiken. 12 Ein Aufenthalt in Frankreich, über dessen Verlauf wir nicht gut unterrichtet sind, schloss sich an.¹³ Auf Einladung des Neapolitanischen Königshauses - Ferdinand IV. und seine Frau Maria Carolina waren 1792 anlässlich der Kaiserkrönung in Frankfurt im Haus der Eltern einquartiert – reiste er 1794 und 1797-1798 dreimal nach Italien, sicherlich nicht ohne ausführliche Instruktionen und Aufträge seiner Weimarer Bekannten Goethe, Herder und Knebel. Die Stationen dieser für einen Kaufmannssohn nicht selbstverständlichen Kavalierstour kann man seiner dreibändigen Reise durch Oestreich und Italien entnehmen, die er 1802 bei Wilmans in Frankfurt veröffentlichte. In Wien besichtigte er die Gemäldegalerien von Liechtenstein und Lamberg und natürlich die von Mechel arrangierte kaiserliche Sammlung im Oberen Belvedere; in Neapel pflegte er Umgang mit den deutschen Künstlern Jakob Philipp Hackert, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein und Christoph Heinrich Kniep und erwarb auch hier Werke für seine Sammlung; und in Rom standen die Vatikanischen Museen, die Villa Borghese, der Palazzo Farnese und verschiedene private Kunstsammlungen, Kirchen und Villen auf dem Programm und natürlich ein Besuch bei Angelica Kauffmann, von der er sich porträtieren ließ. Die Rückreise erfolgte über Florenz, Siena, Bologna, Parma, Verona, Mailand,



Abb. 2 — Johann Andreas Benjamin Nothnagel, Eintrag des Frankfurter Kupferstechers und Tapetenfabrikanten im Stammbuch von Johann Christian Gerning, Frankfurt, 30. Juni 1764, mit beigefügtem anonymen kolorierten Kupferstich, Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum (St. 12)

Innsbruck und München. Auf seinen Reisen hatte sich Gerning mithin umfassende Kenntnisse auf allen Gebieten der alten Kunst aneignen und sich über die aktuellen antiquarischen, kunsthistorischen und künstlerischen Entwicklungen ein Bild machen können. Allerdings lässt er den Leser nur bedingt an seinen ästhetischen Bildungserlebnissen teilhaben, denn: "Die Gallerien und Museen konnte der Wanderer nicht mit ästhetischen Details und Standreden ausschmücken, weil die bildende Kunst mehr angeschaut und gefühlt, als beschrieben sein will."¹⁴

Die sozialen, intellektuellen wie merkantilen Netzwerke, die auf Ausbildungs-, Handels- und Bildungsreisen geknüpft wurden, offenbaren sich auch im Medium des mitgeführten Stammbuchs, in dem sich Verwandte, Freunde und Bekannte des Besitzers meist mit moralisierenden Sprüchen, mit Versicherungen der Zuneigung und immer wieder auch mit bildlichen Beigaben verewigten. 15 Mit Hilfe von Stammbüchern, Tagebüchern und Korrespondenzen lassen sich Bewegungsprofile, Freundes- und Bekanntenkreise sowie Bildungshorizonte rekonstruieren. Das Stammbuch, das Johann Christian Gerning während seiner Lehre in der Schweiz mitführte, enthält nur wenige Einträge, die sich auf seine Sammeltätigkeit beziehen lassen; in Bern schrieb sich Samuel Emanuel Funck ein, von dem er Kupferstiche und Malereien erwarb, in Frankfurt der befreundete Naturaliensammler Johann Nikolaus Körner und der Maler, Kupferstecher und Tapetenfabrikant ▶ Johann Andreas Benjamin Nothnagel, der den jungen Schmetterlingssammler (augenzwinkernd?) vor erotischen Eskapaden warnte (Abb. 2).16 In dem als Loseblattsammlung wahrscheinlich nur fragmentarisch erhaltenen Stammbuch des Sohnes hinterließen unter anderen in Basel der Maler Zehender de Guezzensee¹⁷, in Amsterdam der Kunsthändler Jan Yver (Abb. 3), die Naturaliensammler J.C. a Roy und Evert de Harré sowie in Frankfurt Henrich Sebastian Hüsgen ihre Freundschaftsbezeugungen. Letzterer verewigte sich auch in einem zweiten Stammbuch des jungen Gerning, neben dem Frankfurter Ratsherren und Porträtsammler Gerhard Matthäus Wallacher und dem Weimarer Journalisten und Schriftsteller Carl Bertuch.¹⁸ Eine besondere Form des Stammbuchs pflegte der Frankfurter Bankier und Sammler Heinrich von Ucheln (1682-1746), dem es um Handzeichnungen von Künstlern zu tun war (siehe unten).

2. "Ich habe von den H. v Hagedorn aus Dresden wieder ein Schreiben von anderthalb Bogen groß erhalten, welches von nichts als von Gemählde angefült" (Häckel): Der Sammler als Briefschreiber

Wie Visitenkarten waren Stammbücher nicht nur ein Erinnerungsmedium, sondern auch ein visualisiertes Netzwerk, ein Versprechen auf die Zukunft und damit in gewisser Weise soziales Kapital, das bei späterer Gelegenheit aktiviert werden konnte, wenn es galt, Informationen über Kunstwerke, Künstler, Sammler oder Auktionen zu erlangen, Kunstwerke zu vermitteln, zu tauschen oder anzukaufen. Meist geschah dies auf brieflichem Wege. Selbst innerhalb einer Stadt wie Frankfurt verkehrten Kunstkenner bisweilen schriftlich miteinander. Die erhaltenen Korrespondenzen geben uns heute eine gute Vorstellung von der Motivation der Sammler, von den Praktiken und Kanälen des Kunsthandels und von den Urteilen über einzelne Maler und Kunstwerke. Aus dem Briefwechsel zwischen Zacharias Konrad von Uffenbach und Heinrich von Ucheln haben sich zum Beispiel vier Schreiben erhalten, in denen Ucheln mitteilt, er wolle keine weiteren kostspieligen römischen Altertümer mehr erwerben und sich vielmehr "dermahlen alleine auf curieuse schöne Gemählde meine Reflexion machen an welchen man, des gesichts halben annoch eine Freude hat", um ein paar Tage später zu präzisieren, dass er sich angesichts eines Brandes in der Nachbarschaft Sorgen um seine Sammlungen gemacht habe und nichts weiter erwerben wolle, außer eben Gemälde, die aber müssten "extra fein gut seyn, und auch nicht groß", worauf ihm Uffenbach "als einen besonderen liebhaber von Schildereyen drey gemählde, ob sie gleich zu denen Antiquitaten nicht gehören" übersandte (Abb. 4). 19 Auch Zacharias Konrads Bruder Johann Friedrich unterhielt eine seinen weitgestreuten Interessen entsprechende Korrespondenz. Unter den erhaltenen Briefen finden sich solche mit dem Frankfurter Kaufmann und Kunsthändler Johann Christian Kaller (1724–1794), der sich 1762 in Amsterdam aufhielt und ihn von dort mit Informationen über Kupferstiche und Bücher sowie Katalogen von Gemäldeauktionen versorgte.20 Mit dem Speyerer Maler ▶ Johann Georg Dathan korrespondierte Uffen-

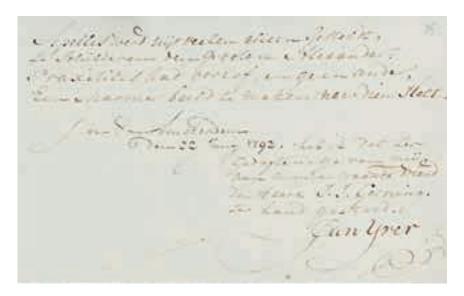


Abb. 3 — Jan Yver, Eintrag des Amsterdamer Kunsthändlers im Stammbuch von Johann Isaak Gerning, Amsterdam, 22. Juni 1792, Freies Deutsches Hochstifl / Frankfurter Goethe-Museum (St. 7)



Abb. 4 — Heinrich von Ucheln, Brief an Zacharias Konrad von Uffenbach, 1726, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt, Handschriftenabteilung

bach über Porträts, die dieser von ihm malte, über Porträts von Franz I. und Maria Theresia (Pr536-Pr537, Kat. 32) und ein restauriertes Gemälde von Janek (wohl ▶ Franz Christoph Janneck), mit dem Nürnberger Maler Johann Jacob Dietzsch über sechs kleine Gemälde und mit dem Darmstädter Maler ▶ Christian Ludwig Freiherr von Löwenstern (1701–1754) wegen eines "couple de Batailles, pitoresquement travaillées" im Stil von Giacomo Cortese gen. il Borgognone. ¹¹ Der hessische Kriegsrat, Kunstschriftsteller und Agent Johann Heinrich Merck (1741–1791), der von Darmstadt aus eine gute Sicht auf das Kunstgeschehen in Frankfurt hatte, pflegte ebenfalls intensive Briefwechsel, unter anderem mit Goethe in Weimar, in dem häufig Fragen zu Gemälden und Druckgraphiken behandelt wurden. ²²²

Die umfangreichste und gewichtigste erhaltene Frankfurter Sammlerkorrespondenz der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts führten Freiherr von Häckel und Landgraf Wilhelm von Hessen-Kassel von 1745 bis 1760 miteinander. Häckel, der als Kunstagent und wahrscheinlich auch als Frankfurter Resident für Wilhelm tätig war, berichtet in seinen Briefen über die politischen und gesellschaftlichen Ereignisse in der Reichsstadt sowie über die von auswärts einlaufenden Nachrichten, vor allem aber über Kunsthändler, Künstler und Agenten, die hauptsächlich in Messezeiten mit ihrer Ware anwesend waren, über Nachlassverkäufe und Auktionen, über die Aufträge, die er im Namen des Landgrafen tätigte, über seine eigene Gemäldesammlung und seine Hängepläne sowie schließlich über die Briefwechsel, die er mit Agenten und Künstlern im In- und Ausland, so etwa mit Hagedorn in Dresden, führte.²³

Anlässlich von diplomatischen Bildergeschenken Herzog Anton Ulrichs von Sachsen-Meiningen (1687–1763), der seit 1744 in Frankfurt residierte, ²⁴ tauschten sich die beiden Briefpartner über die Qualität der ins Auge gefassten Gemälde aus und kamen nicht zu den günstigsten Urteilen. In mokantem Ton berichtete Häckel: "was das Stück von Franck betrifft, das ist über aus guht, und gewiß der Beste darunter, es ist werth, es in Ehren zu halten, weill die Barmherzigkeit meist nur in Gemählden gekrigt wird. Weder der Rembrand, noch die andern haben mir alle nicht gefallen, [...].", worauf Wilhelm erwiderte: "ich habe von dem gantzen

Cram sehr schlechte Opinion". 25 Gemälde von ▶ August Querfurt, die Anton Ulrich zu Geschenkzwecken in Auftrag gegeben hatte, werden als "in der That recht artig" charakterisiert, und ein Wouwerman, den der Herzog für seinen Kasseler "Kollegen" ins Auge gefasst hat, sei "ohne ihn zu rühmen sehr schlecht, und glaube ich, das solcher von Mompert ist". 26 Schließlich fanden sich in der Bildersendung – so Herzog Wilhelm – doch "drey recht gute Stücke, besonders aber eines von dem Vluwelen Breugel, welches vor ein Capital Tableau erkandt, auch so schön als ich von diesem Meister gesehen, und viel Geld werth ist. [...] Die anderen zwey sind eines von dem jungen Franck und eines von Vinckboom, so beyde ebenfalls ziemlich guth; die übrigen aber sind miteinander gar schlechte Waare."27 Häckel selbst erwarb, so erfahren wir aus dem Briefwechsel, nach längeren Preisverhandlungen von dem Hamburger Kunsthändler Gerhard Morell einen kleinen Gerard Dou, "eine alte Frau so eine Muschel in der Hand hält so ein Trinckgeschirr vor stellet" und – für eigene Rechnung oder für Landgraf Wilhelm - einen Hermann Saftleven; andere Gemäldeankäufe betrafen einen Prometheus von Luca Giordano sowie Werke von Watteau und Celesti, die ihn dann wegen ihres großen Formates in räumliche Nöte brachten.²⁸

Aufschlussreiche Sammlerkorrespondenzen pflegten auch Johann Christian und Johann Isaak Gerning. Zeugen die erhaltenen Briefe des Vaters von den Bemühungen um die Vermehrung, Erforschung und Bewerbung seiner Naturaliensammlung, so stand der Briefverkehr des Sohnes anfangs noch stark im Dienste der väterlichen Interessen; zunehmend aber ging es um den Aufbau seiner eigenen Graphik- und Gemäldesammlung, später auch um den finanziell oder sozial vorteilhaften Verkauf oder Tausch der väterlichen wie der eigenen Sammlungen.²⁹ In seinen Amsterdamer Jahren gab es einen regen Austausch vor allem mit Hüsgen, für den er Graphiken verkaufte und erwarb. Gerning berichtete in seinen umfangreichen Briefwechseln ebenso über den Frankfurter Kunstmarkt wie er Auktionskataloge, Preislisten, Bücher und Kunstobjekte verschickte oder vermittelte, häufig an seine Freunde und Bekannten nach Weimar. Auch mancher Tagebucheintrag ist diesen Themen gewidmet; dort flossen künstlerische Werturteile indes so gut wie gar nicht ein: Gemälde werden



Abb. 5 — Christian Georg Schütz d. Ä., **Der Liebfrauenberg in Frankfurt** (Detail), 1754/1755, ölhaltige Malerei auf Leinwand, HMF, G1312 (Dauerleihgabe des Städel Museums)



Abb. 6 — Mary Ellen Best, Ein Kupferstich-Stand an der Ecke der Sandgasse während der Frankfurter Messe, 1835, Aquarell (derzeitiger Aufbewahrungsort unbekannt)

mit Begriffen wie "schön" oder "lieblich" charakterisiert, ansonsten geht es um Künstlernamen, Werktitel und um Preise.

3. "Dessues des portes, grosse und Kleine Tabeleaux von berühmten und alten und Neuen Meistern" (Nothnagel): Der Sammler und der Kunsthändler

"Der gesunkene Kunsthandel beginnt sich wieder aufzurichten. Sonst brachten niederländische Gemäldehändler ihre Waaren in kleinen Parthien auf die hiesigen Messen. Während den ersten Jahren der französischen Staatsumwälzung, wo das Schicksal so manche Sammlungen in die Welt schleuderte, wuchs zwar die Zahl der Verkäufer, aber jene der Liebhaber verminderte sich, und das Misstrauen der Letzern durch mancherlei Uebervortheilungen gerechtfertiget, nahm täglich zu."30 Die Bemerkung des Frankfurter Historikers Anton Kirchner kurz nach dem Wiener Kongress erinnert an die Abhängigkeit des Kunsthandels von den durch politische und militärische Ereignisse bedingten Konjunkturen und an die Bedeutung des Vertrauens in die Integrität der beteiligten Parteien. Für Frankfurt, im 18. Jahrhundert neben Hamburg und Leipzig der bedeutendste "Umschlagplatz" für Kunst in Deutschland, wo Kunstkenner und Liebhaber nach Werken für ihre Sammlungen Ausschau hielten, war beides, politische Stabilität und Vertrauen, zur Aufrechterhaltung seiner Stellung auf diesem Handelssektor wichtig. Hüsgen vermeldete jedenfalls angesichts des "Ausverkaufs" mit Bedauern: "Welche schöne Bilder hat nicht der König von Pohlen Augustus der Grose nach Dresden, der Churfürst Joh. Wilhelm von der Pfaltz nach Düsseldorf, der Churfürst von Mayntz Lotharius Frantz aus dem Hause Schönborn nach Pommersfelden, der Landgraf Wilhelm von Hessen nach Cassel und mehr andere grose Herren für theuer Geld hier aufkaufen lassen, die noch der Schmuck ihrer herrlichen Gallerien sind."31 Und in der Tat: Der erhaltene Briefwechsel

zwischen Landgraf Wilhelm und Häckel oder zwischen Karoline Luise von Baden (1723–1783) und ihren Kunstagenten geben eine gute Vorstellung von Art und Umfang des Informationsaustausches und des Kunsterwerbs auf dem Frankfurter Markt.³²

Die Frühjahrs- und die Herbstmesse führten Künstler und Kunsthändler aus dem In- und Ausland in die Stadt, und die ansässigen Kunsthändler und Auktionatoren legten ihre Vergantungen einheimischer und auswärtiger Sammlungen in und um die Messezeit. 33 Ein schönes, wenn auch vielleicht nicht ganz typisches Beispiel hierfür gibt die Anzeige der Gebrüder Alleintz, bei denen während der Frühjahrsmesse 1751 "ein extra superbes Kirchen-Gemählde, von 10. Schuh hoch und 7. Schuh breit, in einem Leinwand ohne Nath, abbildende die Flucht Christi in Egypten, mit vielen Umständen begleitet [...] von einem der berühmtesten Mahler aus Italien anhero gesendet", zu erwerben war. 34 In der Regel sind es größere Mengen kleinerer Formate, die niederländische, flämische und deutsche, gelegentlich auch französische und italienische Händler zum Kauf anbieten.

In den Jahren, in denen Prehn seine Gemäldesammlung aufbaute, fanden überdies bedeutende politische Umwälzungen statt, durch die viele Kunstwerke zerstört wurden oder – aus ihren ursprünglichen Kontexten herausgelöst – auf den Markt gelangten: das Verbot des Jesuitenordens in verschiedenen Ländern, die Auflösung von Klöstern durch Joseph II. 1782 in Österreich und den österreichischen Niederlanden, die Französische Revolution und die Verfolgung und Emigration der Aristokraten sowie die Verstaatlichung und der Verkauf der kirchlichen Güter, die Aufhebung von Klöstern und Stiften im Deutschen Reich nach dem Reichsdeputationshauptschluss von 1803 und schließlich die napoleonischen Kunstraubzüge in ganz Europa.

Frankfurt bekam diese Umwälzungen auf dem Kunstmarkt – wie Kirchner schrieb – unmittelbar zu spüren, kam aber ohne große Verluste an bedeutenden Kunstschätzen davon, weil Fürstprimas Carl Theodor von Dalberg die Gemälde aus den säkularisierten Klöstern erwarb und der Museumsgesellschaft (siehe unten) schenkte und weil die französischen Kunstemissäre auf ih-



Abb. 7 — Johann Christoph Berndt, Geschäftskarte des Kupferstechers und Kunsthändlers, nach 1778, Radierung und Kupferstich, HMF, C23543

ren Beutezügen nur ein Gemälde für das Pariser Zentralmuseum im Louvre als würdig erachteten, nämlich Giovanni Battista Piazzettas *Himmelfahrt Mariä* in der Kirche des Deutschordens.³⁵ Überdies war Frankfurt zwar kurzfristig 1792 und 1796–1797 direkt von den militärischen Auseinandersetzungen betroffen, ansonsten aber nur mehrfach finanziell zur Ader gelassen und durch die Kontinentalsperre in seinen Handelsaktivitäten behindert worden (siehe Pr517–Pr518).

Zwei bildliche Darstellungen, eine kurz nach der Geburt von Prehn, eine kurz nach seinem Tode entstanden, geben eine Vorstellung vom Aussehen der zu Messezeiten aufgebauten temporären Verkaufsstände. Auf der von ▶ Christian Georg Schütz d. Ä. um 1754/1755 gemalten Ansicht des Liebfrauenbergs erkennt man an der Nordfassade des Hauses Ecke Liebfrauenberg / Neue Kräme die Auslage eines Händlers, der neben Globen, Musikinstrumenten und anderen Luxusartikeln auch Druckgraphiken anbietet; der Tornister unter dem Ladentisch könnte aber auch darauf hindeuten, dass hier ein ambulanter Bilderverkäufer seine Ware feilbietet (Abb. 5). Auf dem Platz selbst findet ein Dippemarkt (Geschirrmarkt) statt. Achtzig Jahre später zeigt die englische Künstlerin Mary Ellen Best (1809-1891) die Situation während der Messe von 1835 an der Ecke Große Sandgasse / Neue Kräme am Haus zum Roten Löwen, wo ein Graphikhändler seinen Stand mit populären Blättern, Porträts, topographischen Ansichten und Reproduktionen von Gemälden aufgeschlagen hat (Abb. 6).36

Unabhängig von den Messen waren in Frankfurt zahlreiche Kunsthändler aktiv, darunter befanden sich auch etliche Künstler und Kunstsammler. Manche der kommerziellen Akteure warben durch Geschäftskarten für ihre Kunsthandlungen. Eine Annonce von ▶ Johann Andreas Benjamin Nothnagel (1729–1804), Tapetenfabrikant und Kupferstecher, stellt unter einem den Main überspannenden Rocaillebogen die vielfältigen Kunstprodukte und Künstlerbedarfsartikel vor, die bei ihm zu bekommen sind, darunter neben ganzen gemalten Zimmerausstattungen auf Papier und Leinwand auch "Dessues des portes" und "grosse und Kleine Tabeleaux, von berühmten alten und Neuen Meistern". Am Ufer

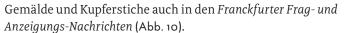


Abb. 8 — Johann Andreas Benjamin Nothnagel, Geschäftsreklame des Kunstmalers und Tapetenfabrikanten, um 1780/1790, Radierung und Kupferstich, HMF, Co4396

sitzt der Main als Flussgott, dem ein Putto mit Palette und Pinsel auf ein mit gerollten Tapetenbahnen gefülltes Regal weist, auf dem zwei weitere Putten damit beschäftigt sind, das Wappen der Malerzunft an dem Rocaillebogen zu befestigen (Abb. 8). Weitaus weniger ambitioniert gab sich die Geschäftskarte des aus Nürnberg stammenden Kupferstechers und Kunsthändlers Johann Christoph Berndt (1748–1812), der nach 1778 in der Mainzergasse (und während der Messe auch in einem eigenen Stand im Römer) seine Dienste und Waren - Kupferstiche aller Schulen, Schattenrisse, Musikalien, Künstlerbedarf - anbot (Abb. 7).37 Die Kunsthandlung Prestel, die unter ▶ Christian Erdmann Gottlieb Prestel (1773–1830) in zweiter Generation an der Großen Sandgasse in Frankfurt und am Neumarkt in Leipzig an den beiden Messeorten Filialen betrieb, adressierte sich mit ihren qualitätvollen Druckgraphiken nach Gemälden und Handzeichnungen alter und neuer Meister an ein internationales Publikum, wofür ihr nach eigenem Dafürhalten Lorbeerkranz und Posaunenschall der Fama gebühre (Abb. 9). Andere Künstler nutzten ein Porträt, um auf sich aufmerksam zu machen: Johann Friedrich Beer (1741-1804) stellte sich dem Publikum in einem Selbstporträt, das in (s)einem Ladenlokal (in der Mainzergasse) gerade ausgerollt wird, als Miniaturmaler vor; regelmäßig annoncierte er seine



Abb. 9 — Johann Kaspar Friedrich Neubauer, Geschäftskarte des Kupferstechers und Kunsthändlers Christian Erdmann Gottlieb Prestel, vor 1831, Stahlstich, HMF, Co3442



Von weiteren Frankfurter Kunsthändlern erfahren wir aus Publikationen und Briefen von Kunstsammlern wie Hüsgen und Gerning. Hüsgen nennt etwa den aus Augsburg stammenden Porträt- und Historienmaler Anton Sturm (1686-1752), der neben der Malerei noch einen "Haar- und Kunsthandel" trieb und deswegen "öfter nach Italien reiste", oder den Landschaftsmaler Georg Friedrich Moevius (1727-1799), der "unter der starken Anzahl der ehemaligen hiesigen Liebhaber, einen solchen Mahlerey-Handel [trieb], wovon er sich reichlich mit den Seinigen ernährte". 38 Gerning führt in seiner Skizze von Frankfurt am Main aus dem Jahr 1800 die Kunsthandlungen der Maler und Kupferstecher Johann Gottlieb Prestel (1739-1808) und Johann Georg Reinheimer (1776–1820), des Gemälde- und Graphiksammlers Carl Wilhelm Silberberg und die eines Herrn Goldhammer an. 39 Silberberg führte vor allem italienische Zeichnungen und Kupferstiche, beschäftigte aber auch Frankfurter Kupferstecher wie ▶ Johann Friedrich Morgenstern (1777–1844), wie einer Notiz im Neuen Teutschen Merkur von Hüsgen zu entnehmen ist; die Anzeige seiner Geschäftsauflösung zeigt den ganzen Umfang seines Lagers. 40 In den Gemälde- und Graphikhandel sind in dieser Periode auch verschiedene Frankfurter Verleger und Buchhändler wie Gerhard Friedrich Wilmans (1764-1830) und Johann Friedrich Wenner (1772-1835) involviert.⁴¹ Der größte Teil der Gemäldetransaktionen geschah aber nach wie vor über ambulante Bilderhändler, die zu den Messen kamen, und über die vor Ort abgehaltenen Auktionen.



Abb. 10 — Johann Friedrich Beer, Selbstporträt des Künstlers in seinem Geschäftslokal (?), nach 1766, Radierung, HMF, Co4895

4. "das sind die traurigen Schicksale der meisten Kabinete. Sie werden in öffentlichen Verganthungen in Geld verwandelt" (Hüsgen): Der Sammler und der Auktionator

Die Kurzlebigkeit von Kunstkollektionen, die in der Regel nach dem Tod des Sammlers versteigert wurden, entweder weil es keine Nachkommen gab oder weil die Erben die Hinterlassenschaft zerstückeln mussten und oft das künstlerische Interesse des Erblassers nicht teilten, beklagte schon Hüsgen wortreich⁴²; sie führte aber zu einer verstärkten Alimentierung des Kunstmarkts und der Auktionen, die – wie schon erwähnt – vor allem während und kurz nach der Frühjahrs- und Herbstmesse durchgeführt wurden und die Frankfurt im 18. Jahrhundert zu einer der wenigen Städte mit einem entwickelten Auktionswesen machten.⁴³ Dazu gehörten Spezialisten, die einerseits für die Zufuhr von qualitätvollen, künstlerisch wie ikonographisch im Trend liegenden Werken von außerhalb sorgten und die andererseits die hinter-

lassenen Frankfurter Sammlungen geschickt zu vermarkten wussten; das waren in der Regel Kaufleute, die selbst sammelten und Künstler, die auch als Kunsthändler agierten. Ihre beiden wichtigsten Medien waren die Zeitung und der Auktionskatalog. In den Franckfurter Frag- und Anzeigungs-Nachrichten erschienen regelmäßig Annoncen über Kunstsammlungsauktionen oder Hausratsvergantungen, die auch Kunstgegenstände umfassten, bisweilen mit der werbewirksamen Angabe der Herkunft und dem Hinweis auf einen gedruckten Katalog. Solche gemischten Auktionen von Geschäfts- und Haushaltsauflösungen wurden von den vereidigten städtischen Ausrufern durchgeführt und in Vergantungsbüchern dokumentiert. 44 Je nach sozialer Herkunft und persönlicher Neigung der vorigen Besitzer gehörten dazu auch einige Gemälde meist minderer Qualität aus dem niedrigpreisigen Segment, Gemälde wie man sie auf den Genrebildern von ▶ Georg Karl Urlaub bisweilen sieht, wo sie die Wände einfacher Behausungen zieren (siehe Kat. 75). In den Zeitungsannoncen liest man in solch einem Fall von "etwas Mahlereyen", die sich zwischen Hausrat aller Art befinden. Bei reicheren Haushalten, die über mehrere Tage hinweg versteigert werden, heißt es beispielsweise: "wird heute mit Stühlen, Kleider und Leibgeräth fortgefahren. Morgen und folgende Tage kommen Haußgeräth, Bettung, Bettladen mit und ohne Behängsel, nachher Gemählde und Schildereven, ein Violoncelle von Andreas Hoyer, drauf die Bücher und zuletzt Silberwerck und Juwelen vor". 45 Hier werden sich in der Hauptsache Zwischenhändler, aber kaum Kunsthändler mit Ware versorgt oder Sammler ihre Kabinette bereichert haben. Die Vergantungsbücher offenbaren aber die soziale Dimension dieser Handelsform, indem sie zu dem versteigerten Hausrat die Namen der Besitzer und meistens der Käufer sowie der erzielten Preise aufführen; zusammen mit den Inventaren in Nachlass- und Vormundschaftsakten ließe sich mit ihnen eine Sozialgeschichte des Frankfurter Alltags und seiner materiellen, auch künstlerischen Ausstattung schreiben.46

Der Umgang mit größeren Gemäldesammlungen war ein anderer. Schon beim Aufsetzen eines Nachlassinventares, das zur Regelung eines Erbschaftsfalls notwendig war, kam meistens ein ortsansässiger Künstler und/oder Kunsthändler als Taxator zum Einsatz, weil nur er über genug Kennerschaft verfügte, die Gemälde zuzuschreiben, den Zustand zu beurteilen und den Marktwert festzusetzen. In der Nachlass- und Vormundschaftssache des 1788 verstorbenen Vergolders und späteren Käsehändlers Georg Friedrich Schalck erstellte noch im gleichen Jahr Johann Peter Trautmann (1745-1792) ein Inventar der 65 Gemälde umfassenden Sammlung, "wovon der größte Theil ganz unbedeutend ist"; die Preisansetzungen bei einem Gesamtwert von 75 Gulden 46 Kreuzern lagen häufig unter einem Gulden, höhere Werte verbuchten etwa Arbeiten von Trautmanns Vater, von Neef, Schinnagel, ▶ Johann Melchior Roos und Herrlein. Schalcks Vater Johannes, ebenfalls Vergolder, starb 1803; seine Gemäldesammlung mit 143 Nummern und einem Gesamtwert von 833 Gulden 12 Kreuzern taxierte ▶ Johann Andreas Benjamin Nothnagel und bemerkte dazu: "Daß vorstehendes Gemälde Verzeichniß, nach denen jetzigen Zeitumständen, wo durch die häufigen Gemälde Auctionen, deren Preyße sehr gefallen, durch einen geübten und erfahrenen Kunstkenner, obbesagter gegenwärtigen Zeit ange-

meßen bestimmt worden, [...] habe hiermit attestiren sollen".⁴⁷ Bei den Preisansetzungen überrascht die enorme Spanne zwischen einigen Werken des 18. Jahrhunderts – zwei von ▶ Franz Christoph Janneck staffierte Landschaften von Franz oder Max Schinnagel zu je 25 Gulden, zwei alttestamentarische Historien von ▶ Januarius (?) Zick zu je 15 Gulden und zwei seines Vaters Johann Zick zu je 22 Gulden, zwei Kircheninterieurs von ▶ Johann Andreas Herrlein und von einem seiner beiden Söhne zu je 36 Gulden – und solchen des 17. Jahrhunderts – zwei Landschaften von Wilhelm van Bemmel zu je 1 Gulden 30 Kreuzer, zwei Blumenstücke von ▶ Georg Flegel zu 1 und zu 3 Gulden, zwei Bildnisse von ▶ Philipp Uffenbach zu je 1 Gulden; ebenso interessiert - vor allem im Hinblick auf die zahlreichen Kopien in Prehns Miniaturkabinett - das Preisverhältnis von Original und Kopie: Den beiden originalen Historien von Januarius (?) Zick zu je 15 Gulden stehen die (verkleinerten?) Kopien dieser Werke zu je 45 Kreuzern gegenüber.

Bei Gemäldeauktionen bediente man sich in der Regel ebenfalls eines Künstlers als Sachverständigem, wie man der Annonce einer Auktion im Februar 1786 entnehmen kann:

"Heute den 3ten Februarii und folgende Täge, wird in der Behausung des Ausrufers Herrn Fayh, eine schöne und ansehnliche Sammlung Malereyen, der besten und berühmtesten Holl- und Niederländischen, auch vielen andern grosen Meistern versteigert, welche alle wohl conditionirt und mit schönen Rahmen versehen, und alltäglich bey Herrn Fayh in Augenschein zu nehmen sind, und wovon die Catalogi bey beyden Herrn Ausrufern und auch bey Herrn Trautmann, Mahler auf der kleinen Eschersheimergaß zu haben sind." 48

Wie schon bei dem Nachlassinventar verdingte sich Johann Peter Trautmann als Experte; solch ein Auftrag wurde wahrscheinlich mit einem fixen Honorar abgegolten und nicht mit einer prozentualen Beteiligung am Verkaufserlös, wie man dem Arbeitsbuch von ▶ Johann Friedrich Morgenstern (1777–1844) entnehmen kann (siehe unten). Aber nicht nur Gemäldesammlungen Frankfurter Provenienz kamen zur Versteigerung, sondern auch solche aus dem In- und Ausland:

"Mittwoch den 21ten April [1773] in jetziger zweyten Meßwoche, sollen bey Herrn Fay auf dem Barfüsser Plätzgen wohnhafft, Vorund Nachmittags zur gewöhnlichen Zeit, eine Parthie von 85. Stück Schildereyen, in Landschafften, Blumen und Obststücken etc. etc. bestehende, sämmtlich in sauber verguldete Rahmen und von verschiedenen Niederländischen Künstlern gemacht, Paarweise an den Meistbietenden verkaufft werden, worzu demnach Kennern und Liebhabern höflichst eingeladen sind, auch können solche Tages für der Verganthung in obgedachter Behaussung in Augenschein gefälligst genommen werden."

Die Umschreibung der Werke lässt vermuten, dass es sich um eine aus den Niederlanden eingeführte Sammlung handelt. Eine Besonderheit stellt die Bedingung des paarweisen Verkaufs dar: Ging es hier überwiegend um (echte oder nachträglich gebildete) Pendants? Die angegebenen Genres weisen auf typische Ware für bürgerliche Sammler hin.

Der Import ganzer Sammlungen scheint nicht unüblich gewesen zu sein. Der Handelsmann Johann Christian Kaller (1725–1794) berichtet im Juli 1762 an Uffenbach:

"Ich habe auch gelegenheit ein Cabinet von mehr als 100 stück Mahlereyen, worunter 3 Poelemburg seyn nach franckfurth zu bringen; dahero um gnädige erlaubnus anfragen wollen, ob ich solches als Bevollmächtigter darüber gegen Zahlung der Schuldigen gebühr offentlich durch die geschworenen aus Ruffer alda Versteigern darff. Es wäre so ein Christlicher Gewinn vor mich dabey, und die Liebhaber bekämen mal wieder etwas recht gutes zu sehen und zu kauffen."50

Offensichtlich konnte Kaller seinen "christlichen Gewinn" realisieren, denn im Januar 1763 fand tatsächlich eine gemeinsam mit dem Frankfurter Maler ▶ Justus Juncker (1703–1767) organisierte Auktion der niederländischen Privatsammlung im Saal von Herrn Scharff statt, zu der auch ein Katalog erschien; Juncker half ihm vermutlich bei Fragen der Taxierung und Zuschreibung.51 Eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Gemälden (nämlich 36 von 244 Nummern) erwarb Kaller selbst, vielleicht nicht für eine eigene Sammlung, sondern eventuell im Auftrag von anonymen Bietern oder weil die Gebote nicht hoch genug lagen und er einen Stock für eine spätere Gelegenheit anlegen wollte. Die Malergesellschaft, die als zünftige Vertretung das lediglich bei Messen gelockerte Handelsmonopol der örtlichen Maler vertrat, protestierte beim Rat der Stadt gegen die von einem Zunftfremden durchgeführte Gemäldeauktion, so wie sie auch immer wieder gegen in der Stadt arbeitende fremde Maler klagte.⁵²

Kallers Konzept, ganze Sammlungen zu importieren, erwies sich jedenfalls als so erfolgreich, dass er zusammen mit seinem späteren Schwiegersohn, dem Handelsmann Friedrich Christian Michael (1754-1813)⁵³, eine dauerhafte Verkaufsausstellung einrichtete, den vermutlich seit 1778 jeweils zu Messzeiten abgehaltenen Franckfurter Bilder-Saal im Kreuzgang des Barfüßerklosters, dessen Öffnungszeiten er in den Franckfurter Frag- und Anzeigungs-Nachrichten bekanntgab. 54 Damit griff er auf eine ältere Tradition zurück, denn schon 1612 wollten zwei niederländische Gemäldehändler dort anlässlich von Messe und Kaiserwahl eine Verkaufsausstellung abhalten; im Kreuzgang wurden während der Messen wiederholt Standplätze an Bilderhändler vermietet.55 Vermutlich haben Kaller und Michael die veräußerten Gemälde dann regelmäßig durch neue Ware ersetzt. Wer sie in diesen Jahren künstlerisch beriet, ist nicht bekannt. Vor der Herbstmesse 1790 brachten die beiden Kaufleute dann die ganze Sammlung zur Auktion; das annotierte Exemplar im Historischen Museum Frankfurt zeigt aber, dass auch diesmal Kaller einen großen Teil der Gemälde selbst erwarb.56

Als Auktionatoren betätigten sich auch Frankfurter Künstler, die aufgrund ihrer guten Kontakte zu Sammlern, Händlern und anderen Künstlern sowie ihres Expertenwissens auf dem Gebiet der Malerei prädestiniert hierfür waren. ▶ Johann Andreas Benjamin Nothnagel hatte schon 1765 eine öffentliche "Mahlerey-Lotterie" durchgeführt, bei dem er einen Stock preiswerterer Gemälde unter das Volk brachte. ⁵⁷ 1778 leitete er die Versteigerung der Gemäldesammlung des Weinhändlers Johann Georg Wilhelm

Bögner (?–1778) sowie 1779 und 1784 im Senckenbergischen Stiftungshaus Auktionen mit Gemälden gemischter Provenienz ("verschiedene auswärtige und hiesige Familien") mit 1.096 respektive 735 Nummern. Se Weit über Frankfurt hinaus aktiv war der Stuckateur und Wachsbossierer Christian Benjamin Rauschner (1723–1793), der Fassaden- und Innenraumdekorationen für Bürgerhäuser entwarf und Porträtbüsten aus Wachs schuf sowie ein Wachsfigurenkabinett unterhielt. Rauschner versuchte Gemälde an Karoline Luise von Baden zu vermitteln, die eine Vielzahl von Kunstagenten unterhielt, um ihre ausgesuchte Gemäldesammlung zu vermehren. In Frankfurt veranstaltete er 1765 auch die Auktion einer auswärtigen Sammlung mit einem großen Konvolut der im Vorjahr in Bonn verkauften Gemälde des Kölner Kurfürsten Clemens August.

Zu einem kennerschaftlichen Medium entwickelten sich nach den fürstlichen Galeriewerken und Sammlungsverzeichnissen auch die Auktionskataloge, zumal wenn sie von ausgewiesenen Experten verfasst wurden. 62 Sie enthielten im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend mehr Informationen über die Künstler und das Sujet der Gemälde, über Maße und Technik, über Signaturen und Provenienzen, über Zustand und Rahmung und schließlich auch Hinweise auf graphische Reproduktionen und Literatur sowie wertende Beschreibungen. Matthias Oesterreich (1716-1778), der Inspektor der Galerie Friedrichs II. in Potsdam, stellte im Vorwort des ersten Galeriekatalogs die rhetorische Frage: "[...] sind dergleichen Anzeigen nicht bequeme und gute Mittel, das Reich der Wissenschaft und Künste zu befördern und dessen Grenzen immer mehr zu erweitern?"63 Mit seinem Katalog (nach Schulen mit Künstlerregister) setzte er einen hohen qualitativen Standard, den er auch bei der Beschreibung bürgerlicher Gemäldesammlungen in Berlin einlöste. 64 In Frankfurt verfasste dann Christian von Mechel, der zuvor ja schon am Düsseldorfer Galeriewerk mitgearbeitet und den Katalog der kaiserlichen Gemäldesammlung in Wien herausgegeben hatte, 1804 den Katalog der Sammlung des Weinhändlers Johann Heinrich Gerhard Lausberg (1748-1809), der 1810 unter dem Titel Raisonnirendes Verzeichnis zur Versteigerung der Sammlung veröffentlicht wurde und dessen Beschreibungen mit Qualitätsurteilen und stilistischen Vergleichen nicht sparen.65

Die Frankfurter Auktionskataloge des 18. Jahrhunderts folgen der allgemeinen Entwicklung von der sehr summarischen sechsseitigen tabellarischen Liste mit 236 Werken der Sammlung Heinrich von Uchelns 1744 (nach der vorgefundenen Hängung?) bis hin zu Mechelns Verzeichnis von 79 Seiten mit 388 Werken 1804/1810 (alphabetisch nach Künstlern)66; bei gerichtlich verordneten Auktionen erscheinen einfache, auf Blättern gedruckte Listen. ⁶⁷ Die Frankfurter Maler hatten als die lokalen Experten einen nicht unwesentlichen Anteil an der Erstellung solcher Kataloge. Justus Juncker dürfte für den Catalogue d'un magnifique cabinet de tableaux de plusieurs grands maitres, italiens, flammands, allemands & hollandois (alphabetisch nach Künstlern) von 1763 die Verantwortung übernommen haben. Nothnagel erstellte für die Auktion von 1779 das Verzeichniß einer beträchtlichen Samlung von Gemälden derer berühmtesten Niederländischen, Französischen, Italiänischen und Deutschen Meister mit 1.096 Nummern (ungeordnet). Solche Kataloge zu erstellen, war extrem aufwän-



Abb. 11 — Verzeichniß einer Samlung von Gemälden derer berühmtesten Flammändischen, Niederländischen und Holländischen Meister, 1788, zwischengeschossenes Exemplar mit Käufernamen und erzielten Preisen; aufgeschlagen: S. 13 mit der von Prehn ersteigerten Nr. 115, HMF, Biblol.1192
Prehn hat wiederholt Gemälde auf Auktionen erworben; die hier ersteigerten stammen vermutlich aus der Sammlung des Eisenwarenhändlers Johann Heinrich Mettenius, dessen Witwe 1790 starb; sie lassen sich in Prehns Sammlung nicht mehr nachweisen.

dig und zeitraubend, zumal wenn sie mit Blick auf eine erhoffte internationale Käuferschaft auch auf Französisch veröffentlicht wurden, wie Hüsgen über Nothnagels Unterfangen berichtete: "sein weitläuftig darüber verfertigter Catalog einer im Jahr 1779 von ihm unternommenen Gemählde-Verganthung ist in deutsch und französischer Sprache durch halb Europa zerstreuet und also hier und ausserhalb gekannt genung [sic] geworden. Wer übrigens weiß, was es für eine unsägliche Mühe und Arbeit kostet, solch weitläuftige Dinge zu übernehmen, und mit welchen vielen Widerwärtigkeiten sie verknüpft sind, der wird sich am meisten über dieses Mannes unverdrossenen Fleiß wundern müssen."68 Hüsgen wusste, wovon er sprach, hatte er doch selbst das Verzeichniß einer beträchtlichen Sammlung von Gemälden der besten und berühmteste Teutschen, Italiänischen und Niederländischen Meister der Sammlung von Jacob Bernus erstellt, die 1781 versteigert wurde. 69 Für den von dem Mainzer Gymnasialprofessor Georg Christian Braun erstellten Auktionskatalog der Sammlung von Heinrich Zunz (alphabetisch, 141 Nummern) von 1819 standen laut beigefügtem "Zeugniss" gleich drei Frankfurter Maler, Christian Georg Schütz der Vetter, ▶ Johann Friedrich Morgenstern und Anton Radl, als Experten Garant. Die Qualität einiger Werke sollte zudem durch die Referenz auf das Morgenstern'sche Miniaturkabinett (siehe Abb. S. 148) bestätigt werden: "Als Beweis, wie viel Geschmack im Ganzen in dieser Sammlung herrscht, dient, dass der treffliche Künst ler, Herr Morgenstern der ältere, einen grossen Theil dieser Bilder, selbst von weniger berühmten Meistern, würdig gefunden hat, in seinem, die Bewunderung aller Kunstkenner erregenden von Göthe rühmlichst

erwähnten Hausaltärchen durch kleine Copien zu verewigen." Die Beschreibungen dieses Katalogs schließen häufig mit einem Werturteil ab; es gibt aber auch kunsthistorische Informationen, etwa – mit Verweis auf Mechels Katalog der kaiserlichen Sammlung in Wien – zur Unterscheidung der verschiedenen Brueghel und deren Art zu signieren.⁷⁰

Für die Erben des Kriminalrats Franz Siegler (1750–1817) übernahm ▶ Johann Friedrich Morgenstern die Erstellung des Gemäldeverzeichnisses (alphabetisch, 149 Gemäldenummern mit Angabe von Signaturen und Datierungen) sowie das Ausmessen und Taxieren der Gemälde; von den übrigen, nicht für die Auktion bestimmten Gemälden arrangierte er ein zweites Kabinett und erhielt dafür einschließlich des Firnissens von zwölf Gemälden 275 Gulden; er verbürgte sich im Vorbericht für deren guten Zustand und Eigenhändigkeit, um anzufügen: "daher hat man alles unnöthige Anrühmen unterlassen, auch keine Copie mit dem Namen eines Originals belegt". Gleichwohl liest man Charakterisierungen wie "voll Ausdruck und Bewegung", "eines der vortrefflichsten Stücke dieses Meisters", "meisterhaft ausgeführt", "aeusserst niedlich ausgeführt" oder "dieses herrliche, in Ausdruck und Charakter überaus gelungene Capitalstück".⁷¹ Verschiedene Buch- und Kunsthändler sowie Maler werden angegeben, an die man sich wegen Kommissionen wenden konnte. Ebenso hatte Morgenstern für den Freiherrn von Barckhaus-Wiesenhütten die "hinterlaßene Gemälde-Sammlung aufgezeichnet, ausgemeßen und taxirt" und dafür 60 Gulden berechnet.⁷² Eine interessante Einsicht in das Geschäft des Taxierens von Gemälden gibt 1840 ein Brief von Johann Friedrich Morgenstern an seinen Sohn Carl, der gerade die Sammlung des Grafen Benzel Sternau begutachtete und dem er eine Ferndiagnose gab; vermutlich kannte er die Bilder aber durch die Restaurierungsarbeiten für den Besitzer:

"Über Raphael, den Du so gut schilderst, ist allerdings schwer Taxe zu machen. Hier muß der Mittelweg gewählt werden, daß das Bild wenigstens nicht geschleudert wird. Den höheren Preis macht die Konkurrenz, was ich eben auch dem Herrn Grafen geschrieben habe. Nehme 8 – 10 tausend Gulden an, ist das Bild groß. Ist es etwas kleiner, etwas weniger. Auch kannst Du so ziemlich Dich nach dem Einkaufspreis richten in ab- und zugeben – Du sollst ja die Preise des Einkaufs erhalten? Dominichino mit 3 a 4000 bin auch der Meinung. (Metzlers Copie fordert gewiß 6000, wer kann sich aber darnach richten, halte nur immer, was man innern Wert heißt, im Auge. (Die Concurrenz tut das Übrige) Die Händlerschurkerei ist Dir ja bekannt, was die sagen, hernach kannst Du Dich nicht richten. Nur fest nach Wissen und Gewissen. Holbein würde ich nach Deiner Beschreibung bedeutend höher wie 50 Carol. schätzen. Ist es wirklich so schön, so ist es nahe an das Doppelte wert. Lukretia von Dominichino laß zwischen 80 – 100 Carolin. Christuskopf mit Hand Titian 50–60, auch meine Meinung. – Leonardo da V. 4 Köpfe scheint mir etwas zu wenig, f 2000,- wenn gut erhalten und original, wenigstens 3000.-. Del Sarto die Heil. Familie, statt 1000 nach Deiner Beschreibung so schön, und reiche Composition, wäre wenigstens auf 1500 zu nehmen. – Lassale ist ein Narr, bekanntlich hat er aber oft das Glück, wer kann es aber dem Narren nach machen wollen! – Ich würde Metzler Bachanten f 6 a 8000 schätzen."73





Abb. 12a-b — Ernst Friedrich Carl Prehn, Verzeichnis der von 1523–1599 in Frankfurt a.M. gedruckten Bücher, Liste für das Jahr 1566 (2 Blatt), Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt

Morgenstern verfasste schließlich auch den Auktionskatalog der Sammlung Prehn⁷⁴, während sein Sohn Carl das Aquarell mit dem Gemäldekabinett malte. Das Auftragsbuch Morgensterns hält unter den Kunden "Gebrüder Prehn" für 1824 die Taxation einer Gemäldesammlung fest; es ist undeutlich, ob hiermit die Vorarbeiten für den Katalog der Sammlung gemeint waren oder ob es sich um eine durch die Brüder Prehn eventuell zu erwerbende Kollektion handelte. 75 Die Bezeichnung Taxation macht es jedenfalls unwahrscheinlich, dass es um eine Neuhängung der Sammlung Prehn im Hinblick auf eine Auktion ging, wie sie gelegentlich in den Häusern der Besitzer vorgenommen wurde. So hat Morgenstern Vater und/oder Sohn 1809 bei Lausberg in sechs Tagen das "Gemälde Cabinet in 4 Zimmer arangirt, 344 an der Zahl" – der Auktionskatalog von 1810 zählt 366 Gemälde. 76 Solche Neuarrangements nahm man vor, um eine gesamte Sammlung in einem besseren Licht erscheinen zu lassen oder auch einzelne Werke durch geschickt gewählte Nachbarschaften aufzuwerten, sicherlich auch aus dem ganz praktischen Grund, nicht die ganze Wohnung für Besucher zugänglich machen zu müssen.

Der Hauptzweck der gedruckten Auktionskataloge bestand natürlich darin, potentielle Käufer auf die Kunstwerke aufmerksam zu machen; sie wurden zu diesem Zweck von Eigentümern, Auktionatoren oder Agenten auch an Interessenten im In- und Ausland verschickt, die dann Aufträge erteilen konnten. So sandte der Frankfurter Maler, Sammler und Händler Johann Benjamin Ehrenreich den Katalog von Kallers Gemäldeauktionen aus dem Jahr 1763 mit entsprechenden Anmerkungen an Karoline Luise von Baden und empfahl sich als Vermittler; Ehrenreich erwarb auf der Auktion zehn Gemälde, von denen offensichtlich acht nach Karlsruhe gingen; ein Hinweis darauf, dass die handschriftlich zugefügten Käufernamen in Auktionskatalogen für

Strohmänner stehen können.⁷⁷ Hagedorn in Dresden ließ sich durch seinen Bruder aus Hamburg Kataloge zusenden und übermittelte ihm dann Kaufaufträge, nicht ohne warnende Hinweise, auf die Eigenhändigkeit der Gemälde und den guten, nicht durch Übermalungen beeinträchtigten Zustand zu achten.⁷⁸

Den Auktionskatalogen sollte ein langes Nachleben beschieden sein, denn sie dienten den Sammlern als informative Nachschlagewerke, vor allem, wenn sie mit Preisen und Käufernamen annotiert und mit handschriftlichen Künstlerregistern versehen waren (Abb. 11); das Exemplar des Katalogs der Auktion Bernus im Städel Museum hat ein zusätzliches Register nach Genres, das offensichtlich noch aus dem 18. Jahrhundert stammt und eine interessante Einsicht in die damalige Kategorisierung gibt. 79 Gemälde- und Graphiksammler legten sich möglichst viele Kataloge zu, um ihre eigenen Stücke kunsthistorisch besser einordnen und marktökonomisch besser taxieren zu können. Johann Valentin Prehn hatte eine beachtliche, auch hierin für seine Zeit einzigartige Kollektion geformt, die dann sein Sohn Ernst Friedrich Carl, vielleicht im Zusammenhang mit einer Neuordnung der Gemäldesammlung, vielleicht zur Vorbereitung des Auktionskatalogs der väterlichen Sammlung, mit Namensregistern versah. Ähnliches gilt im Übrigen auch für die Sammlung Frankfurter Buchdrucke des 16. Jahrhunderts, für die der Sohn ein Verzeichnis aller von 1523-1599 in Frankfurt a.M. gedruckten Bücher anlegte, das er chronologisch nach Erscheinungsjahr gliederte, mit Hinweisen auf gedruckte Buch- und Auktionskataloge, mit aufgeklebten Ausschnitten aus älteren Bücherkatalogen, mit Angaben zu Formaten und Druckern, mit Nummern in noch nicht identifizierten Rubriken A bis E und schließlich mit einem alphabetischen Autorenregister versah; häufig erscheinen Referenzen auf Uffenbachs und die eigene Bibliothek (Abb. 12a-b). 80 Ein solches Verfahren



Abb. 13 — Mary Ellen Best, Gemäldeausstellung des Frankfurter Kunstvereins im Ballsaal des Hotels Zum Goldenen Ross an der Zeil, 1835, Aquarell (derzeitiger Aufbewahrungsort unbekannt)

wäre natürlich auch bei den Auktionskatalogen denkbar gewesen und hätte ein sehr hilfreiches kunst- und auktionshistorisches Kompendium ergeben.

Der öffentliche Zugang zu sonst privaten Gemäldesammlungen vor den Auktionen und Kallers Bilder-Saal markieren den Beginn des öffentlichen Kunstlebens in Frankfurt, wovon auch Besprechungen in den Zeitschriften zeugen - der Darmstädter Merck rezensierte 1778 die Versteigerung der Sammlung Bögner in Frankfurt und den dazugehörigen Katalog im Teutschen Merkur. 81 Die kurzfristig stattfindenden Auktionsausstellungen standen interessierten Kunstliebhabern und -kennern in der Regel ohne Beschränkungen offen; sie konnten dort ihrer Bilderlust frönen, ihre kunsthistorischen Kenntnisse ausweiten und eventuell auch Gemälde für die eigene Sammlung erwerben. Erst mit der Städel'schen Stiftung und der Öffnung seines Wohnhauses am Roßmarkt 1817, vor allem aber mit den temporären Ausstellungen, die das Städel'sche Institut nach seinem Umzug in die Neue Mainzer Straße 1833, die die 1816 gegründete Frankfurter Gesellschaft zur Beförderung nützlicher Künste und deren Hilfswissenschaften und der 1829 ins Leben gerufene Frankfurter Kunstverein veranstalteten und die dann in Ludwig Schorns seit 1820 erscheinendem Kunst-Blatt, ab 1823 in der Frankfurter Didaskalia oder seit 1835 im Frankfurter Phoenix besprochen wurden, konnte man von einem modernen Ausstellungswesen sprechen. Die Kommission der Frankfurter Gesellschaft zur Beförderung nützlicher Künste und deren Hilfswissenschaften argumentierte anlässlich einer Gemäldeausstellung, die sie 1827 in ihren Räumen im Katharinenkloster veranstaltete, eine solche Galerie müsse "eine lebendige Anschauung dessen, was von den frühen Zeiten her Frankfurts Künstler, mit wechselndem Geschmack und Talent, aber stets verdienstlich, leisteten, gewähren; für die lebenden Künstler ist es interessant, ihre Concurrenz, mit den großen

Künstlern der Vorzeit zu erproben." Die Kommission unterstrich die Nützlichkeit eines Verzeichnisses aller in öffentlichem und privatem Besitz befindlichen Gemälde, das "für die Frankfurter Kunstgeschichte von bedeutendem und bleibendem Werthe" sei. §2 Mit einem dezidiert kunsthistorischen Ansatz wurden in chronologischer Hängung aus über 80 Privatsammlungen 400 Gemälde – davon allein über 80 Werke der Erben Prehns – von 88 Malern in einer chronologischen, vom 17. bis ins 19. Jahrhundert reichenden Zusammenschau vereinigt.

Eines der seltenen bildlichen Zeugnisse einer solchen Gemäldeausstellung stammt von Mary Ellen Best und zeigt die jährliche Schau des Kunstvereins, die 1835 im Ballsaal des Hotels Zum Goldenen Ross an der Zeil stattfand (Abb. 13). Die Gemälde waren dicht an dicht in von den Seiten belichteten Kojen gehängt, ohne dass man ein bestimmtes Ordnungssystem nach Gattungen oder deutschen Schulen erkennen könnte. Die Besprechung in der Didaskalia offenbart, dass hier neben Frankfurter auch Düsseldorfer und Berliner Maler vertreten waren. 83

5. "ich hätte wirklich nicht geglaubt, daß dieses letzte Bild unserm lieben H. Prehn so gefallen hätte, da es seine Größe gar nicht ist" (Carl Morgenstern): Der Sammler und der Künstler

Künstler spielten im 18. Jahrhundert eine zentrale Rolle auf dem Kunstmarkt, als Produzenten, Händler, Vermittler und Restauratoren. Sammler, die zeitgenössische Kunst erwarben, taten dies häufig direkt bei den Künstlern, von denen sie entweder für den Markt produzierte oder in Auftrag gegebene Werke (nicht nur Porträts) ankauften, meist an ihrem Wohnort und gelegentlich auf Reisen (siehe oben). Ein frühes Frankfurter Auftragswerk ist zwar nicht für eine Kunstsammlung bestimmt, sondern für die Dominikanerkirche, nämlich der Altar, den das Ehepaar Jacob Heller und Catharina von Melem bei ▶ Albrecht Dürer bestellte. Dieser ist aber gleichwohl wegen der in den überlieferten Briefen Dürers an Heller verhandelten Details zur Ausführung aufschlussreich für das Verhältnis von Künstler und Auftraggeber. 84 Einen Sonderfall in der bürgerlichen Reichsstadt Frankfurt repräsentierten die im 18. Jahrhundert dort residierenden aristokratischen Sammler Henriette Amalie von Anhalt-Dessau (1720-1793) und der regierende Fürst Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen.85 Zu den Werken, die Anton Ulrich bei dem Frankfurter Maler Friedrich Wilhelm Hirt (1721-1772) in Auftrag gab, gehört das großformatige Erinnerungsstück Mainufer am Fahrtor von 1757.86 Führte das Verhältnis von Sammler respektive Auftraggeber und Künstler in diesem Fall zur Ernennung Hirts zum Hofmaler, so hegten andere Sammler mäzenatische Ambitionen, indem sie zeitgenössische Künstler durch Aufträge unterstützten und sich bei anderen potentiellen Kunden für sie verwandten. Johann Caspar Goethe (1710–1782) und durch ihn vermittelt der französische Leutenant François Théas de Thoranc (1719-1794) beschäftigten eine Reihe Frankfurter Künstler, namentlich ▶ Johann Conrad Seekatz



Abb. 14 —— Arnold Houbraken, Das Martyrium der heiligen Agathe, vor 1720, aquarellierte Federzeichung aus einem Stammbuch des Frankfurter Sammlers Heinrich von Ucheln, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt

(1719–1768), ▶ Johann Benjamin Nothnagel, Friedrich Wilhelm Hirt und ▶ Johann Georg Trautmann (1713–1769). 87 Thoranc hoffte sogar, Seekatz bei der Erlangung der Frankfurter Bürgerschaft unterstützen zu können, indem er für die Ausstellung seines großformatigen *Urteil des Salomon* auf dem Römer sorgte. 88

Häckel setzte sich besonders für die Frankfurter Maler ▶ Christian Georg Schütz d. Ä. (1718–1791) und ▶ Justus Juncker sowie für Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722–1789) ein, den er als Hofmaler nach Kassel empfahl. In Häckels Sammlung befanden sich am Ende seines Lebens nicht weniger als 43 Landschaften von Schütz, 36 Arbeiten von Juncker und 13 von Tischbein bei einem Gesamtumfang von rund 500 Gemälden.

Der Frankfurter Bankier Heinrich von Ucheln, Eigentümer einer großen Gemäldesammlung, pflegte ein besonderes Verhältnis zu Künstlern. Er hatte nämlich "den Einfall [...], Stambücher zu errichten, worinnen er sich von allen lebenden Künstlern fast durch gantz Europa gegen bezahlung proben ausfertigen und in solchen büchern zum Andencken setzen ließe", wie es in einer biographischen Notiz des 18. Jahrhunderts auf den beiden letzten Seiten eines erhaltenen Exemplars heißt.89 Ucheln verlieh seinen Stammbüchern damit einen anderen Charakter als ein Erinnerungsbuch der Reisen und Begegnungen, nämlich das - wie einer der Beiträger es formulierte – von "Kunst-Stamm-Büchern". Er schuf also kleinformatige Klebealben mit Handzeichnungen, die er bei Begegnungen mit Künstlern in Frankfurt und andernorts in Auftrag gab oder vielleicht auch brieflich anfragte. Das im Museum Angewandte Kunst in Frankfurt erhaltene Exemplar sei, so die zitierte Notiz, der "geringste band", der beste aber "in die hände des durchlauchtigen Liebhabers des Hertzoges Anton Ulrich von Sachsen Meiningen gekommen". In der Tat enthält das Stammbuch neben zahlreichen Eintragungen aus Leipzig und Schlesien, wo Ucheln sich offenbar aufgehalten hat, eine Reihe von eher schwächeren Bleistift- und Rötelzeichnungen sowie Aquarellen vornehmlich niederländischer und Frankfurter

Künstler (Abb. 14). Einer der Freunde befand angesichts des Kunstsinnes des Stammbuchhalters gar, "daß der von Ucheln Selbst daß gröste Kunstbuch" sei. 90

Johann Valentin Prehn und seine Söhne standen ebenfalls mit einer Reihe von Frankfurter Malern in direktem Austausch; allein schon ihre Konditorei in zentraler Lage trug ihnen vermutlich zahlreiche Künstler als Kunden zu und machte sie zu seinen Kunden. Leider haben sich für diese Kontakte mit Ausnahme der Beziehungen zu den Morgensterns, den unmittelbaren Hausnachbarn auf der Zeil, keine Quellen erhalten. Die Maler ▶ Johann Ludwig Ernst Morgenstern (1738–1819) und sein Sohn ▶ Johann Friedrich Morgenstern versorgten die Frankfurter Sammler nicht nur mit Gemälden, sie verdienten sich auch ein Zubrot mit vielfältigen Dienstleistungen, wozu - wie erwähnt - neben der Restaurierung (siehe unten) auch der Kunsthandel, die Taxation von Kunstwerken und das Hängen von Gemäldekabinetten gehörte; sie standen deshalb mit fast allen Sammlern in direktem Kontakt, wie wir aus ihren Arbeitsbüchern wissen. 91 Vermutlich war deshalb das Verhältnis des Sammlers Prehn und seiner Erben zur Künstlerfamilie Morgenstern von komplexer, freundschaftlicher und zugleich konkurrenzieller Natur, denn beide hatten sich wechselseitig zum und beim Aufbau ihrer Miniaturgalerien (siehe Aufsatz Ellinghaus, S. 152) inspiriert. Besonders eng scheint das Verhältnis von Ernst Friedrich Carl Prehn (1780-1834) zu ► Carl Morgenstern (1811–1893) gewesen zu sein, dem er (Kunst-?)bücher lieh und mit dem er gemeinsame Reisen unternahm.92 Jedenfalls erwarben die Prehns nicht nur Kircheninterieurs und Landschaften von Vater, Sohn und Enkel Morgenstern, sondern es wurden auch Pendants für bereits in der Sammlung Prehn vorhandene Gemälde angefertigt; es wechselten Gemälde direkt aus dem Morgenstern'schen in das Prehn'sche Kabinett (siehe S. 409). und manches wanderte als freundschaftliches Geschenk vom Maler zum Konditor, der sich vermutlich zu "revanchieren" wusste. Sicher haben die Morgensterns manche Erwerbung vermittelt und bei manchem Ankauf beraten, und dass sie hierfür geradezu prädestiniert waren, hängt mit ihrem zweiten Hauptberuf zusammen, dem des Restaurators.

6. "Da nun aber fast alle solche Gemälde von Rauch und Staub mußten behutsam gereinigt, schadhafte Stellen sorgfältig ausgebessert [...] werden" (Goethe): Der Sammler und der Restaurator

Anton Kirchner wies 1818 in seinen Ansichten von Frankfurt auf die historisch bedingten Konjunkturen des Kunstmarktes der letzten Jahrzehnte hin, beklagte aber auch die unlauteren Praktiken, die durch die Gemäldeschwemme aus kirchlichen und aristokratischen Sammlungen hervorgerufen worden waren: "In den Werkstätten der fremden Malereihändler wurden die alten, zerrissenen, zerstossenen, verwaschenen Stücke neu aufgezogen, übermalt und mit Firniss überschüttet; dann in glänzenden Gold-



Abb. 15 — Johann Andreas Benjamin Nothnagel, Reproduktion eines Rembrandt zugeschriebenen Gemäldes aus der Sammlung von Johann Ehrenreich, 1772, Radierung, HMF, Co6328

rahmen dem staunenden Auge der Neulinge dargeboten. Dergleichen Kunstgriffe sind auch jetzt noch zuweilen sichtbar." Die Gemälde tauchten dann mit unseriösen Zuschreibungen in den Versteigerungsverzeichnissen und später mit wohlklingenden Künstlernamen in den Sammlungen der Neureichen auf.⁹³

Unter solchen Verfahren hatten Frankfurter und auswärtige Sammler aber schon vorher zu leiden. Häckel enthüllte in seinen Briefen an Landgraf Wilhelm einen geplanten Betrug, der sich mit der Person des Sammlers und Kunsthändlers Johann Benjamin Ehrenreich⁹⁴, dessen Tochter Anna Susanna übrigens kurze Zeit später den bekannten Kunsthändler Kaller heiraten sollte, und des Malers ▶ Johann Georg Trautmann verband. Als Ehrenreich Landgraf Wilhelm Gemälde und Kupferstiche zusandte, warnte Häckel ihn: "unter den ersten ist ein Gemählde so die Judit vorstellet welches von ▶ Rembrandt sein soll, Mr. Lagis hat es gehabt, es wahr viel größer und H. Trautman so all hier die alten Köpffe mahlt, hat es in der Form bracht, lassen Ew. Hoch Fürstl. Durchl. sich hiervon nichts mercken, weil H. Ehrenreich glaubt einen großen Schatz hieran zu besitzen" (Abb. 15). ⁹⁵ Eine zweite Warnung folgte bereits kurze Zeit später und beschreibt das Vor-

gehen noch deutlicher: "Mr. Ehrenreich wird mit der Zeit einen rechten Vorrath von extra schönen Gemählden (wie er es nennet) zu sammen bringen, und damit nach Cassel reisen. Er hat bey vier Wochen einen Mahler bey sich eingespert, der an etliche was aus löschen, und an ander was wieder hinein mahlen müssen [...]."96 Sicherlich lag nicht immer eine Fälschungsabsicht zugrunde wie offensichtlich bei einem Gemälde, das Ehrenreich 1761 Karoline Luise von Baden verkaufte und das durch die Übermalung der ursprünglichen Signatur von Hendrik Verschuring mit einer von Johannes Lingelbach entsprechend den damaligen Marktpreisen aufgewertet wurde⁹⁷, oder bei der Ersetzung von Jakob Königs durch ▶ Adam Elsheimers Signatur. Hiervon berichtet Hüsgen, wenn er schreibt, er habe dieses Verfahren "an einem recht vortreflichen Bildgen im Etlingischen Cabinet gesehen, wo ein unvergleichlicher h. Johannes in der Wüsten im Vorgrund kniet, im Hintergrund aber Hirten das Vieh treiben, auf welchem ich bey vorigem Besitzer des Königs Namen ganz deutlich gelesen habe, der nun hinweg gemacht, und seinem jetzigen Eigenthümer für einen ächten Eltzheimer verkauft worden ist."98

Die Anpassung von Formaten an vorhandene Hängeflächen oder zur Schaffung von Pendants, die Übermalung von störenden Bilddetails oder deren Neuschöpfung gehörten im 18. Jahrhundert hingegen zur gängigen Praxis von Malern und Restauratoren. Aber die Gemäldekenner waren gewarnt, und Hagedorn ermahnte daher seinen Bruder, beim Ankauf von Bildern darauf zu achten, "daß alle solche Stücke unbeschädigt – oder nicht NB [nota bene] hineingemahlt worden, um auszubeßern". 99 Am liebsten waren ihm die Gemälde so, wie sie im Auktionskatalog der Leipziger Sammlung Richter 1810 angepriesen wurden; diese seien nämlich "nicht geputzt und überfirnisst", sondern von einer "solchen Misshandlung bis jetzt frei geblieben, und hängen seit einer grossen Reihe von Jahren unberührt und unverdorben". 100

Der eigenständige Beruf des Restaurators ist erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden. Vorher waren es Maler, die Gemälde säuberten und retuschierten, Fehlstellen ergänzten, Risse schlossen und frischen Firnis auftrugen, Leinwände neu spannten und rahmten. Dazu bedurfte es vielfältiger Kenntnisse über die von den verschiedenen Künstlern in unterschiedlichen Epochen gebrauchten Maltechniken und Malmaterialien, über deren Alterungsprozesse und deren Wechselwirkung mit den für die Restaurierung verwendeten Mitteln. Die letzten Jahrzehnte des 18. und die ersten des 19. Jahrhunderts bewirkten durch die revolutions- und kriegsbedingten Bewegungen ganzer Kirchenausstattungen und kompletter Gemäldesammlungen für die Restaurierungskunst einen beträchtlichen Zuwachs an Kenntnissen über die alte Malerei und die Entwicklung von neuen Verfahren zu ihrer Instandsetzung, aber auch bedauernswerte Entgleisungen im Umgang mit Gemälden. In Paris sahen sich Maler und Restauratoren gezwungen, für die durch den Napoleonischen Kunstraub im Louvre eintreffenden niederländischen, deutschen und italienischen Gemälde, vor allem für die stark verschmutzten und durch den Transport im gerollten Zustand in Mitleidenschaft gezogenen großformatigen Kirchengemälde neue restauratorische Methoden zu entwickeln und die Verfahren der Doublierung zu verbessern.¹⁰¹



Abb. 16 — Johann Philipp Reinermann, Geschäftswerbung des Malers, Restaurators und Kunsthändlers, um 1840/1850, Federlithographie, Städel Museum, Frankfurt (Rückseite von Inv. Nr. 1742)

In Frankfurt gelangte die Stadt durch die Säkularisation in den Besitz der mittelalterlichen Altäre und gemalten Epitaphien aus den Klöstern. Sie wurden im Dominikanerkloster zusammengeführt, dort von Christian von Mechel katalogisiert, von ▶ Johann Georg Schütz d. J. (1755–1813) und Joseph Chandelle (1743–1820) taxiert und schließlich von Carl Theodor von Dalberg (1744–1817) erworben und der Frankfurter Museumgesellschaft geschenkt. Auch diese Gemälde befanden sich "außer wenigen alle übrige ohngeputzt und mit sehr geringen Rahmen versehen" und bedurften der Restaurierung. Dalberg beauftragte damit Christian Georg Schütz den Vetter (1758-1823), der die Ergebnisse 1811 in einer Veranstaltung des Museums vorstellte. 102 Ebenso gut hätte er auch ▶ Johann Ludwig Ernst Morgenstern damit betrauen können, denn dieser besaß schon 1789 eine solche Reputation als Restaurator, dass der Arzt Johann Christian Ehrmann (1749–1827) ihn für die notwendigen Arbeiten an den Leinwandgemälden des Römers (Doublierung, auf Keilrahmen ziehen und Firnissen) vorgeschlagen hatte.103

Tatsächlich gab es in Frankfurt aber eine Reihe von Malern, die auch als Restauratoren arbeiteten. ▶ Johann Georg Trautmann haben wir schon in Diensten von Ehrenreich kennengelernt. Auch sein Sohn Johann Peter war auf diesem Gebiet erfolgreich tätig; Hüsgen bescheinigte ihm: "Er besitzt auch besondere Geschicklichkeit alte Gemählde sehr gut herzustellen, und solchen vieles von ihrer ersten Schönheit wieder zu verschaffen."104 Und Friedrich Wilhelm Hirt überzeugte Hüsgen durch seine "ausnehmende Kunst in Herstellung verdorbener Gemählde: Sein gelassenes Gemüthe gab ihm Gelegenheit, die empfindlichen Coloriten der grösten Meister auszuspühren und genau nachzuahmen: Hatte ein Bild das Glück in seine Hände zu gerathen, so erlangte es zuverläßig seine erste Schönheit wieder, ohne daß Kenner Augen daran zu tadlen fanden."105 Und auch ▶ Johann Daniel Bager (1734–1815) restaurierte Gemälde; wie wir aus der Korrespondenz der Morgensterns wissen, nicht immer zur Zufriedenheit seiner Kunden. 106 In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts sahen sich der Maler

und Kupferstecher Anton Radl (1774–1852) und der Maler und Zeichenlehrer Johann Philipp Reinermann (1812–1882) von der Familie Bethmann wiederholt mit dem Retuschieren, Doublieren und Einrahmen von Ölgemälden beauftragt (Abb. 16).

Die weitaus umtriebigsten und produktivsten Frankfurter Gemälderestauratoren waren jedoch in der Tat ▶ Johann Ludwig Ernst und sein Sohn ▶ Johann Friedrich Morgenstern. Sie restaurierten, wie man ihren Arbeitsbüchern entnehmen kann, im Laufe ihres Lebens tausende Gemälde von Sammlern, Kunsthändlern und Museumsgalerien im In- und Ausland und erwarben sich auf diesem Gebiet eine große Kennerschaft. Diese befähigte sie dazu, bei der Frage nach der Authentizität von Gemälden und nach der Autorschaft und Datierung von unsignierten Gemälden ein gewichtiges Urteil abzugeben - so erklären sich dann auch die schon erwähnten Aufträge für Taxierungen und Bestandsverzeichnisse. Überdies fühlten sie sich in stilistische sowie mal- und materialtechnische Eigenheiten von älteren und zeitgenössischen Malern aller Schulen des 16. bis 19. Jahrhunderts durch die Anfertigung von kleinformatigen Kopien - überwiegend nach von ihnen restaurierten Gemälden¹⁰⁸ – ein, die sie – angeregt durch die Ordnungs- und Aufbewahrungsideen von Johann Valentin Prehn – in drei Klappaltären arrangierten, eine beispiellose Leistungsschau und zugleich ein ästhetisches Manifest (siehe Abb. S. 148).109

Gemälderestauratoren waren also aufgrund ihrer umfassenden Kenntnisse wichtige Ratgeber von Sammlern, wenn es um den Erwerb, die Zuschreibung, die Prüfung der Echtheit und des Zustandes, die notwendigen restauratorischen Maßnahmen und die Rahmung, die Taxierung und den Verkauf von Gemälden ging. Umgekehrt werden auch die Malerrestauratoren immer wieder von den Kenntnissen der Sammler profitiert haben. Der intensive Austausch zwischen den Mitgliedern der Familien Prehn und Morgenstern ist hierfür ein gutes Beispiel. Aus den Arbeitsbüchern der Morgensterns geht hervor, dass diese zwischen 1807 und 1820 für Johann Valentin Prehn rund hundert Gemälde restaurierten bzw. bearbeiteten und für die Söhne bis 1842 noch einmal gut 120 Gemälde. 110 Zu den Arbeiten gehörten: "Ein angefangenes Landschäfftgen von Graul ausgeführt", "Eine alte Frau [...] ganz übermahlt", bei einem Gemälde von Zick "die Lufte neu und die übrigen Gegenstände übergangen", "Wilde Katzen, eine neue Landschafft im Hintergrund", "Eine Kreuzigung von Wohlgemuth rep[arirt] den Grund neu vergoldet" und "Den Prospeckt von Frankfurt a.M. von Elsheimer auf Brett ganz übergangen" (Pr737, Kat. 50); vor allem aber haben die Morgensterns die Gemälde – so der gängige Ausdruck – "reparirt".

Goethe konnte also 1816 in Kunst und Altertum am Rhein und Mayn nach der langen Phase des von der Französischen Revolution ausgelösten Umbruchs rückblickend mit Fug und Recht konstatieren: "Da nun aber fast alle solche Gemälde von Rauch und Staub mußten behutsam gereinigt, schadhafte Stellen sorgfältig ausgebessert und der Goldgrund vorsichtig hergestellt werden; so bildeten sich Restauratoren, unentbehrliche Personen für jeden Ort, wo sich lebhafter Kunstverkehr entwickelt."¹¹¹ Das galt selbstredend auch für Frankfurt.



Abb. 17 — Jobst Harrich nach Albrecht Dürer, Himmelfahrt Mariae aus dem Heller-Altar (Detail), 1509/1614, ölhaltige Malerei auf Lindenholz, HMF, Bo265

Exkurs I: "Eine Gemäldegalerie, die meist aus Fragmenten besteht": Der Sammler als Vandale und Bilderstürmer

Die Betenden Hände des Apostels aus ▶ Dürers Himmelfahrt Mariä, der Mitteltafel des Frankfurter Heller-Altars, gehören zu den bekanntesten und am häufigsten reproduzierten Motiven der deutschen Kunst. Aber nicht nur dieses Bilddetail faszinierte schon die zeitgenössischen Betrachter, wie uns der niederländische Kunstschriftsteller Carel van Mander 1604 zu berichten weiß, der alles an Dürers Gemälde vortrefflich und geschickt ausgeführt fand: Das Publikum hege unter anderem große Wertschätzung und Bewunderung für die Fußsohle des knienden Apostels und man habe, so werde behauptet, viel Geld dafür geboten, um sie herausschneiden zu dürfen (Abb. 17). 112 Dies scheint, so lernen wir von van Mander, kein Einzelfall gewesen zu sein, denn der Amsterdamer Kunstsammler und -händler Jacob Rauwert verfolgte das gleiche Ansinnen im Hinblick auf die Hand eines Porträts, das der Bruder oder Sohn des Malers Jacob Cornelisz. van Oostsanen geschaffen hatte.¹¹³ Die Kunstliebhaber waren offensichtlich versessen auf Details, die die ästhetische Quintessenz, die Idee eines Werkes oder die Summe des künstlerischen Vermögens zum Ausdruck brachten und deren man im Fragment - ohne das "störende Beiwerk" - habhaft werden wollte, so wie auch Handzeichnungen als Träger der Idee von Sammlern begehrt wurden. "In dem kleinsten Fragmente noch die zerstörte Herrlichkeit des Ganzen zu schauen, wird der Genuß des vollendeten Kenners", bemerkte Goethe über die kritische "Lektüre" eines Gemäldes im Hinblick auf seine Zustandsgeschichte. 114

Die Gründe für die Entstehung von Fragmenten, von denen sich im Prehn'schen *Miniaturkabinett* eine kleine Anzahl versammelt¹¹⁵, können indes sehr vielfältig sein. Ein Gemälde kann durch Mutwillen oder durch Unglück so beschädigt worden sein,

dass sich nur noch einzelne Bruchstücke retten lassen. 116 Dies darf man im Falle des Heiligen Joseph aus ▶ Geertgen tot Sint Jans Prager Altar (Pro71, Kat. 8) vermuten, der vom verlorenen linken Brett der Mitteltafel stammt und vielleicht auch bei den beiden Landschaftsfragmenten Joachim Patinirs (Pro40-Pro41, Kat. 86). Die Reformation im 16. Jahrhundert und die Französische Revolution im 18. Jahrhundert zogen Bilderstürme und Vandalismus nach sich, und ebenso sorgten Säkularisation und Bilderraub in der Napoleonischen Ära für die Zerstörung und Fragmentierung von Sakral- wie Profankunst. Zahlreiche Altäre wurden ihrer Flügel beraubt, Tafeln gespalten und zersägt und für eine wandgebundene Präsentation in fürstlichen Galerien und bürgerlichen Kabinetten hergerichtet. Manchmal wurden aus Tafeln einzelne Motive herausgesägt und durch Übermalungen als selbständige Gemälde dem neuen Verwendungszweck angepasst. Denkbar ist auch das ästhetische Unbehagen an einzelnen Partien eines Gemäldes, die nicht übermalt, sondern entfernt und ersetzt wurden. Hat der Besitzer eines kleinen Tafelgemäldes von ▶ David Teniers II (Pr197, Kat. 91) den oberen Teil neu anstücken und bemalen lassen, weil er beschädigt war oder weil er ihm missfiel?

Zerstörungswut kann auch durch die moralische Entrüstung über eine wie auch immer als unsittlich empfundene Darstellung motiviert sein. Mit solch einem Frömmler haben wir es vielleicht bei dem ehemaligen Besitzer von ▶ Giovanni Battista Naldinis Raub des Ganymed (Pro17, Kat. 42) zu tun. Erotische Bildthemen verleiteten den Herzog Louis d'Orléans dazu, einige der von seinem Vater geerbten Gemälde, darunter zwei Werke von ▶ Correggio und den Ganymed von Naldini zu misshandeln.¹¹¹ Dies könnte den heute fragmentarischen Charakter des Bildes in der Sammlung Prehn erklären. Prehn selbst, diesen Sujets durchaus nicht abgeneigt, wusste sich in solchen Zweifelsfällen anders zu helfen (Pr863, Kat. 24, siehe unten).

Der häufigste Grund für Beschneidung und Fragmentierung eines Gemäldes war indes die Anpassung an ein bestimmtes Rahmenformat (siehe Abb. 1a), um es in ein vorgegebenes Hängeschema einpassen zu können, eine Notwendigkeit, die sich häufig in barocken, wandfüllenden Präsentationen ergab. Auch in bürgerlichen Sammlungen wird gelegentlich zu einer solchen Notlösung gegriffen worden sein, vor allem wenn Pendants geschaffen werden sollten, wie wir aus den Arbeitsbüchern der Morgensterns wissen. Für den Frankfurter Buchhändler und Sammler Friedrich Wilmans brachte Johann Friedrich 1817 zwei Gemälde von Adriaen Cornelisz Beeldemaker auf gleiche Größe, und 1825 verkleinert er für ihn ein Gemälde von Frans Post und arrangiert das abgeschnittene Stück zu einem kleinen Bildchen. 118 Ebenso schnitt er für den Sammler Christian Ernst Graf von Bentzel-Sternau aus einer "großen unbrauchbaren Landschaft" von Willem van Bemmel ein "Scharmützel von Cavallerie" und zwei Reiter aus, die er jeweils zu eigenständigen Leinwandgemälden verarbeitete.119

Bei dem Mahlzeitstilleben von ▶ Gottfried von Wedig (Pr232, Kat. 93), dem Bauerntanzkrug (Pr336, Kat. 98), der Hand mit ausgetrecktem Zeigefinger (Pr039, Kat. 99) und der Hand, die ein Buch hält (Pr231) ist schwer zu entscheiden, ob eine Beschädigung zur Fragmentierung führte oder der Wunsch nach der Vereinzelung des Motivs.

Bildfrevel der letzteren Art, wie ihn van Mander nur als Wunsch beschrieb, haben sich angeblich sowohl der Maler Christian Georg Schütz der Vetter wie auch der Sammler Holzhausen zuschulden kommen lassen. Über Schütz, der einige Tafeln des Hochaltars der Dominikanerkirche von Hans Holbein d. Ä. mit der Passion Christi an den Sammler Gotthard Martinengo in Würzburg verkauft hatte, zirkulierte nämlich das Gerücht, er habe aus einer der Tafeln "den schönen Christuskopf herausgeschnitten und für sich behalten", wahrscheinlich eine üble Nachrede, die durch Neider oder Konkurrenten des umtriebigen Künstlers und Restaurators in Umlauf gebracht worden sein mögen; tatsächlich existieren von einigen Tafeln nur noch einzelne Fragmente in Museumssammlungen. 120 Systematischer ging anscheinend Holzhausen vor, in dessen umfangreicher Sammlung sich auch zahlreiche Gemälde des 15. Jahrhunderts befanden. Wilhelm von Humboldt berichtete 1815 nach einem Besuch bei ihm, er habe eine Gemäldegalerie, "die meist aus Fragmenten besteht, denn wo ihm in einem Gemälde eine Figur gefällt, lässt er sie heraussägen und konserviert sie so. Ja manchmal duldet er nur ein Stück von einer Figur und hat so mehrere Figuren ohne Kopf".121 Vermutlich handelt es sich bei diesem "Vandalen" um den Schöffen Anton Ulrich Carl von Holzhausen (1754-1832); im Auktionskatalog seiner Sammlung von 1819 tauchen diese Gemälde allerdings ebenso wenig auf wie im Arbeitsbuch von Morgenstern. 122 Wer hat also hier zu Säge und Schere gegriffen?

7. "Der Kenner sieht nur so weit als er selbst Künstler ist." (Merck): Der Sammler als Künstler

Künstler und Handwerker drückten im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert in den Elementarklassen gemeinsam die Schulbank, weil sich die in vielen Städten entstandenen Zeichenschulen und Kunstakademien immer auch der Gewerbeförderung verschrieben hatten. Aber auch bürgerliche Kunstliebhaber und -liebhaberinnen traten Akademien bei, besuchten Zeichenschulen oder ließen sich privat von Künstlern unterrichten, um sich in die Anfangsgründe der Zeichenkunst und Malerei einführen zu lassen. 123 Die nachahmende Betätigung vermittelte Erkenntnisse über den künstlerischen Entstehungsprozess und die technischen Bedingungen von Kunstwerken und konnte so dem Sammler auch ein vertieftes Verständnis der von ihm erworbenen Handzeichnungen, Kupferstiche und Gemälde verschaffen. Goethe hielt in seinem Schema Über den Dilettantismus im Hinblick auf die Zeichnung als Nutzen für das einzelne Individuum unter anderem fest: "Sehen lernen. Die Gesetze kennen lernen, wornach wir sehen. [...] Diese Vorteile hat der Dilettant mit dem Künstler im Gegensatz des bloßen untätigen Betrachters gemein".124

Goethe selbst hatte privaten Zeichenunterricht von Adam Friedrich Oeser, ► Johann Ludwig Ernst Morgenstern und Georg Melchior Kraus erhalten und sich bei ► Johann Andreas Benjamin Nothnagel in der Ölmalerei versucht. 125 In Frankfurt boten sich hierfür verschiedene Künstler an. Der Porträtmaler Friedrich



Abb. 18 — Franz Brentano, Studie eines abgeschlagenen Kopfes, 1782, Rötelzeichnung, HMF, X13805d

Ludwig Hauck (1718-1801) annoncierte in den Frankfurter Fragund Anzeigungs-Nachrichten Unterricht im Miniaturmalen¹²⁶; und ▶ Johann Daniel Bager, spezialisiert in Bildnissen und Früchtestillleben, ließ die Öffentlichkeit wissen, er habe sich "entschlossen, des Abends die Stunden von 6. bis 8. Uhr den Unterricht im Zeichnen in meiner Behaussung zu widmen, und damit im Neuen Jahr den Anfang zu machen, auch kan ich noch einige Stunden ausser dem Hause annehmen". 127 Andere Frankfurter Maler werden es ihnen gleich getan haben, um sich ein Zubrot zu verdienen und sich vom schwankenden Bilderverkauf unabhängiger zu machen. Dies gilt in besonderem Maße auch für Künstlerinnen: Die früh verwaiste Anna Elisabetha Spohrer (1765–1825), eine Schülerin von Bager, ernährte sich hauptsächlich vom Stick- und Zeichenunterricht, wahrscheinlich für junge Frauen, 128 Ursula Magdalena Reinheimer (1777-1845) unterrichtete am Bercht'schen Institut, einer Mädchenschule.

Nachdem 1767 eine Akademiegründung durch eine Gruppe von Frankfurter Künstlern, die sich vom "Joch" der Malergesellschaft befreien wollten, gescheitert war, gelang es Georg Joseph Cöntgen 1779, die städtische Zustimmung für eine "öffentliche Zeichen- Maler- und Kupferstecher-Akademie", kurz Zeichnungs-Institut, zu erlangen; den Unterricht in der Damenklasse erteilte Elisabeth Cöntgen. 129 Hier trafen sich Künstler, Handwerker und Laien zum kostenlosen Zeichenunterricht nach Original-



Abb. 19 — Johann Friedrich Armand von Uffenbach, Exlibris für die Bibliothek seines Bruders Zacharias Konrad von Uffenbach, 1727, Radierung, HMF, C23984

zeichnungen, nach Gipsmodellen und nach der Natur. Die öffentlichen Preisverleihungen für die besten Arbeiten fanden im festlichen Rahmen statt und dienten dem Ansporn der Schüler und der Werbung für die Institution. Unter den Preisträgern der ersten Jahre finden sich auch weibliche und männliche Mitglieder reicher Frankfurter Kaufmanns- und Bürgerfamilien, die wir als Eigentümer von ausgedehnten Kunstsammlungen kennen. Der junge Franz Brentano (1765–1844), später erfolgreicher Kaufmann, Senator und Gastgeber von Kunstschauen, gewann 1782 mit der Rötelzeichnung, der *Studie eines abgeschlagenen Kopfes*, den ersten Preis (Abb. 18).

Johann Friedrich Städel sollte mit seiner Stiftung eine weitere egalitäre Kunstausbildungsstätte schaffen, verfügte er doch 1815 in seinem Testament, dass in ihr "Kinder unbemittelter dahier verbürgerter Eltern ohne Unterschied des Geschlechts und der Religion, welche sich in den Künsten und Bauprofessionen widmen wollen, zur Erlernung der Anfangsgründe des Zeichnens, durch geschickte Lehrer [...] und [...] durch andere Meister in der historischen- und Landschaftsmalerey, im Kupferstechen in allen Manieren, in der reinen und angewandten Mathematik, ganz besonders aber der Baukunst [...] unentgeldlich unterrichtet werden". Zu diesem Unterricht diente auch seine "Sammlung von Gemählden, Handzeichnungen, Kupferstichen und Kunstsachen, sammt dazu gehörigen Büchern". Erste Unterrichtsstunden wurden schon 1817 erteilt.

In Frankfurt dilettierte eine Reihe von Kunstsammlern in den bildenden Künsten. ¹³¹ Johann Friedrich von Uffenbach übte sich nicht nur als Musiker, sondern auch als Zeichner, Kupferstecher und Holzdrechsler (Abb. 19). Die Brüder Johann Martin und Johann Noë Gogel schufen laut Hüsgen "artige Landschäftgen mit Tusch und Pergament" und zwei Kupferstiche im Merian'schen Geschmack. ¹³² Anders lagen die Dinge bei Johann Valentin Prehn. Als Konditor ging er einer handwerklichen Tätigkeit nach, die

eine solide Beherrschung der zeichnerischen Künste für den Entwurf und der plastischen Gestaltung für die Ausführung voraussetzte, Fähigkeiten, die er während seiner Ausbildung erwerben musste (siehe Aufsatz Damaschke). Die miniaturisierte Nachbildung von Figuren und Gegenständen gehörte zu seinem Berufsalltag. Gleichwohl dürfte er sich auch als Künstler verstanden haben, wie schon seine Einschreibung in der entsprechenden Klasse des Frankfurter Museums verriet; zudem ließ er sich auf dem Porträtgemälde des kurpfalz-bayerischen Hofmalers Johann Jacob de Lose mit einem großen Wachsputto im Hintergrund und dem Bossierhölzchen in der Hand darstellen (Abb. S. 296). Seine im Kleinen nachgebaute Bibliothek mit Bücherschränken, bekrönenden Büsten und Gemälden an den Wänden (siehe Aufsatz Ellinghaus, S. 152) und seine Wachsbilder, die er in Kästen und kleinen Dosen arrangierte, dürfen in diesem Sinne verstanden werden; sie sind weniger dilettantische Arbeiten als vielmehr Proben seines Könnens, vielleicht Musterstücke oder Dekorationen für sein Ladenlokal und in einigen Fällen wohl als Kunstwerke konzipiert (Abb. S. 303-304).

8. "Ein bischen Kunstgeschwätz wird alles sein …" (Merck) oder "Wechselseitiger Ideenvertrieb" (Museumsgesellschaft)?: Der Sammler unter Sammlern

Kunstsammeln war im 18. Jahrhundert eine ausgesprochen kommunikative, soziable Liebhaberei: "Einer Stadt kann kein größeres Glück begegnen, als wenn mehrere, im Guten und Rechten Gleichgesinnte, schon gebildete Männer daselbst nebeneinander wohnen", schrieb Goethe über Leipzig, wo sich schon 1763 eine Sozietät von Gelehrten, schönen Geistern, Künstlern und Kunstbeflissenen gegründet hatte und private Kunstschauen stattfanden: "Immer kam, billiger Weise, die Schule in Betracht, aus welcher der Künstler hervorgegangen, die Zeit, in der er gelebt, das besondere Talent, das ihm die Natur verliehen und der Grad, auf welchen er es in der Ausführung gebracht. "133 Zugleich war der Besitz einer Kunstsammlung aber auch eine Frage des gesellschaftlichen Status und des Habitus, wie der Hamburger Dichter Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) gestand: "[Ich] verschaffte mir ein klein Cabinett von Gemälden ec. und gedacht auf solche Weise mich in Estime zu setzen und beliebt zu machen, welches mir denn eben nicht mißriehte."134 Zur Dokumentation dieser Achtung und zur Befriedigung der Eitelkeit ließen Sammler Gemälde ihrer Kabinette in Druckgraphiken reproduzieren und legten wie Johann Isaak Gerning Besucherbücher an. 135

Auch in Frankfurt tauschten sich Sammler mit Sammlern nicht nur brieflich aus; sie trafen sich zu zweit oder zu mehreren in ihren Privathäusern, um über ihre Kunstschätze zu reden, sie stolz vorzuführen, zu vergleichen, kennerschaftlich zu begutachten, eventuell auch neu zu bestimmen und zu ordnen. Hüsgen, so wissen wir, verkehrte wiederholt im Hause Prehn, sicher nicht nur zum Verkauf von Gemälden oder Graphiken, sondern auch, um sein Urteil über anderweitig erworbene Kunstwerke abzugeben. Gemeinsam mit Johann Isaak Gerning ordnete er die um-



Abb. 20 — Ludwig Emil Grimm, Ein Kunstabend bei Senator Franz Brentano, 1820, Federzeichnung, Städel Museum. Frankfurt

fangreiche Graphik- und Büchersammlung, die dieser von seinem Vater geerbt hatte. 136 Gerning wiederum besichtigte mit Goethe im August 1793 im Laufe eines Tages die Sammlungen von Johann Georg Grambs, Johann Friedrich Städel, de Neufville (Heinrich Wilhelm oder Jacob) und Barckhausen (Johann Friedrich von Barckhaus-Wiesenhütten?).137 In größeren Gruppen fanden sich Künstler und Kunstliebhaber seit Anfang des 19. Jahrhunderts zu sogenannten Kunstschauen zusammen, die in Frankfurt vielleicht nach Leipziger oder Amsterdamer Vorbild entstanden, wo Goethe, Gerning, Hüsgen und andere Frankfurter sie kennenlernten. Aus den Tagebüchern von Gerning wissen wir von Treffen bei Johann Friedrich Städel, Johann Georg Grambs, Clemens Aloys Hohwiesner, Christian Georg Schütz dem Vetter, Franz Brentano und bei Gerning selbst. 138 Ludwig Emil Grimm hielt einen Kunstabend bei Franz Brentano am 20. Februar 1820 auf einer Zeichnung fest, nicht ohne Spott, indem er den Beteiligten kennerschaftliche Sentenzen in den Mund legt: "wie schmelzt das ineinander, mein Gott sehe Sie einmal, es ist nicht möglich etwas schöneres zu sehn, mein Gott und was für ein Abdruck" (Christian Georg Schütz der Vetter über einen kolorierten Kupferstich) oder Nicolaus Vogt ganz kunstpessimistisch: "jetzt komt nichts mehr gescheits heraus, lauter Modernes schwernoths Zeug, geht mer e weck, ja wenn mer der Frauenlob von Maynz seine zarten schönen Sachen liesse, aber jetzt! geht mer e weck mit dem neuen gekruntz, ist all für nicht, geth mer doch e weck" (Abb. 20).

Grimms mit Sprechblasen versehene Karikatur zeugt von einer exaltierten Gestimmtheit der versammelten Kunstsammler und ihren Eitelkeiten, wie sie Adolph Freiherr von Knigge (1752–1796) in seiner berühmten Schrift Über den Umgang mit Menschen in einem kurzen Psychogramm, tatsächlich nur zu einem Aspekt, entwarf: Der Sammler kommt in seiner Eitelkeit immer wieder auf den Gegenstand seiner Sammelliebe zu sprechen und merkt

nicht, dass sein Gegenüber seinen Auslegungen nicht folgen kann, weil er nichts davon versteht, was ihn auch gar nicht stört, solange er nur einen Zuhörer hat. 139 Dabei mögen dann Situationen entstanden sein, wie der Schriftsteller und Altertumswissenschaftler Karl Philipp Moritz (1756–1793) sie anlässlich einer Reise charakterisierte: "Nun erfordert aber gewiß in der Welt nichts mehr Anstrengung, als wenn man sich Ehrenhalber zwingen muß, in Entzückung zu gerathen; weswegen man denn wohl auch sagen kann, daß die Betrachtung der Kunstwerke mehr Leiden in der Welt verursacht, als man denken sollte. "140

Einen besonderen Kreis von Frankfurter Bürgern versammelte Johann Friedrich von Uffenbach in einer sich zu Untersuchungen der Natur und Kunst seit 1725 wöchentlich reihum treffenden, informellen Wissenschaftlichen Gesellschaft, 141 zu deren gelegentlichen Teilnehmern auch die Gemäldesammler Heinrich von Ucheln, (Johann Friedrich?) Göring, Johann Noë Gogel I. und Freiherr von Häckel gehörten. Uffenbach hielt dort lange Vorträge über die Geschichte der druckgraphischen Verfahren, wobei ihm seine umfangreiche Sammlung an Handzeichnungen und Druckgraphiken sowie seine Bibliothek zustatten kamen. Regelmäßig zeigten die Gastherren oder Mitglieder Artefakte aus ihrem Besitz, die man dann gemeinsam begutachtete, etwa von Ucheln "eine kleine, aber sehr zart in öhl gemahlt u. meisterliche Schilderey einer landschafft von ▶ Adam Elsheimer, welchem es an großem fleiße, ungemeiner Haltung und schöner ordonnanz wenige zuvor gethan" (Abb. 21).142 Deutlicher werden die an Gemälde angelegten Beurteilungskriterien bei einer weiteren Würdigung von Werken aus Uchelns Sammlung:

"Nehmlich ein kleines auf holz überaus fein gemahltes bauern stück von Teniers welche in Holl[-] und Niederland ihrer Seltenheit halben in gar großem werthe sind. ferner 2 alte auf holz gemahlte portraits von medicis [Ärzten], die der H[err] Eigenthümer



Abb. 21 — L.D. Just, Wohnhaus und Garten des Sammlers Heinrich von Ucheln, Aquarell aus einem seiner Stammbücher, Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt

von der arbeit des bekanten Holbeins urtheilte, wir aber derer nicht erkennen konten, ob gleich die Sache an sich nicht verwerfflich war. mir kam es am aller unwahrscheinlichsten vor die weil [ich] beyde stücke über 8 Jahre beseßen und vor diesem als geringe gemälde von dem alten Mahler Roschach [Johann Wolfgang Roschach (um 1664–1730)] vor gar billichen preiß erkauffte, vor einiger Zeit aber gegen andere wieder vertauschet hatte weil mir die proportion derer hände gegen denen darunter liegenden todenköpfen gar nicht gefallen die 2 mahl so gros als derer medicorum [Ärzte] Köpfe entworffen waren. Nechst denen gemeldten stücken waren noch 2 andere unvergleichlich gemahlte und überaus mühsam ausgeführte landschafften auf Kupfer vorhanden, darauf der Nahme grifier num 232 stunde. so wohl der ungemeine fleiß als besonders die vortreffliche haltung das colorit und alles andere so man darauf erblickte war auserordentlich schön und meisterlich, so daß sie vor meiner person wohl ganz tage betrachten können [...]."143

Auf dem Programm der Gesellschaft standen auch die Besichtigungen der Gemäldesammlung von Jacob Bernus im Saalhof, über den es in den von Uffenbach geführten Protokollen heißt, er sei

"mit einer solchen menge von schönen gemälden ausgeziert, daß man wohl 10 zimmer durch gehet und keinen platz zu mehreren findet. alle Gänge und vorplätze waren so wohl als die gemächer damit angefüllet, und die Zahl so gros daß es ohnmoglich fiele einige ins besondere zu behalten oder beschreiben. die stücke waren so wohl von italienischen als brabandischen meistern, und ob gleich nicht alle original jedoch mit vielen dergleichen untermenget, in sonderheit aber war die menge derer großen federvieh stücken von dem hollandischen wenix [Jan Weenix] beträchtlich als deren man von güte und anzahl wohl nicht leicht irgendwo so vie-

le antrifft. mir gefielen in sonderheit verschiedene alte italienische historien und neuere perspectiv gemälde sehr wohl, als bey welchen mich eine mit längerer zeit als die vorgehabte hätte aufhalten können. In dem 2ten stockwerck wo neben anderen Zimmern auch eins ganz mit unausgefertigten Scitzen von ros [Roos] behenget, worunter manche schöne stücke gewesen, welche der haush[err]. wie alle andere nach und nach gesammelt und zum theil in braband und auf seinen reißen erkaufft."¹⁴⁴

Die Sammlung Bernus wurde im Mai 1781 verauktioniert, konnte aber schon seit der Herbstmesse 1780 besichtigt werden. Den Auktionskatalog setzte Hüsgen auf; die Gemälde von Weenix beschrieb er als "zwey Stück mit meisterhaft und sehr fleißig vorgestelltem todten Federvieh"; von ▶ Johann Heinrich und ▶ Johann Melchior Roos listete er über 70 Gemälde auf.¹⁴⁵ Merck berichtete brieflich über die bevorstehende Auktion an Herzog Karl August von Sachsen-Weimar, wohl in der Hoffnung auf Vermittlungsaufträge.¹⁴⁶

Die Kunstschauen erhielten in Frankfurt durch die Gründung einer Museumsgesellschaft dauerhaften Charakter. Das 1808 unter der Schirmherrschaft des Fürstprimas Carl Theodor von Dalberg - vielleicht nach dem Vorbild der ebenfalls mehrspartigen Amsterdamer Gesellschaft Felix Meritis – ins Leben gerufene Frankfurter Museum diente laut Satzung dazu, "durch wechselseitigen Ideenvertrieb ärmlicher Einseitigkeit entgegenzuarbeiten, und durch Verbindung der ästhetischen Cultur mit der moralischen, die höchste Cultur der Menschheit nach Kräften zu befördern".147 Die Mitglieder gliederten sich in vier Klassen, die sich der Literatur, der bildenden Kunst und der Musik widmeten; die vierte war den Kunstfreunden vorbehalten. Hier kamen Künstler wie Christian Georg Schütz der Vetter und ▶ Johann Georg Schütz, Joseph Nicolaus Peroux, Friedrich Christian und Johann Georg Reinermann, Johann Gottlieb Prestel, Ursula Magdalena Reinheimer (geb. Prestel), Anton Radl, Johann Andreas Benjamin Reges, Philipp Jacob Hoffmann, Louise van Panhuys (geb. von Barckhaus) und ▶ Johann Daniel Bager und Kunstsammler wie Clemens Aloys Hohwiesner, Johann Carl Brönner, Johann Georg Grambs, Johann Noë Gogel, Johann Isaak Gerning, Johann Valentin Prehn, Johann Georg Christian Daems, Simon Moritz von Bethmann, Anton Ulrich Carl von Holzhausen und Franz Siegler zusammen, um aus beiden Klassen nur eine Anzahl zu nennen. Prehn ließ sich hier wohlgemerkt nicht in die Klasse der Kunstliebhaber eintragen, sondern bezeichnenderweise in die Klasse der Künstler.

Die Mitglieder des Frankfurter Museums trafen sich in regelmäßigem Turnus im Englischen Hof an der Zeil zu Veranstaltungen, die entsprechend den Klassen aus meist drei Teilen bestanden; auf Vorträge und Lesungen zu Welt- und Lokalgeschichte, Literatur, Theater und Musik, Philosophie und Ästhetik, Kunst und Archäologie folgten Konzerte durch das eigene Orchester und schließlich Kunstschauen, die aus den eigenen Sammlungen – Dalberg hatte dem Museum den säkularisierten Kunstbesitz der Frankfurter Kirchen und Klöster sowie Gemälde zeitgenössischer Künstler, Senator Johann Karl Brönner seine Graphiksammlung überlassen – oder aus den Sammlungen von Mitgliedern bestritten wurden; Johann Isaak Gerning lieh beispielsweise eine Kreuztragung Christi und einen Marientod, beide angeblich von



Abb. 22 — Peter Fehr, Exlibris von Johann Michael von Loën, 1725, Radierung, HMF, C23823

Schongauer, und eine ▶ Dürer zugeschriebene Heilige Familie aus. 148 Der Kurator und Restaurator der Sammlung, Christian Georg Schütz, stellte aus dem bei ihm zuhause untergebrachten Fundus je nach Thema die benötigten Gemälde zusammen und ließ sie in den Englischen Hof tragen; ebenso wurden Gemälde von privaten Sammlern, von lebenden Künstlern und von Kunsthändlern sowie prämierte Arbeiten aus der Zeichen-Akademie gezeigt. Um ein paar Beispiele aus dem Jahr 1811 zu nennen: Im Januar konnte man der Verlesung von zwei Abhandlungen von Schütz folgen (Ueber Wahrheit und Manier in Beziehung auf das Fach der Landschaftsmalerei und Chronologisch-artistische Nachrichten, verbunden mit einer Kunstausstellung von Frankfurter Künstlern, von Fritschen, 1396 an, bis Gottl. Prestel 1800); im März waren Gemälde von deutschen und niederländischen Meistern ausgestellt, im April Gemälde, Zeichnungen und Kupferstiche aus der deutschen und italienischen Schule, "nebst Erklärungen über die Gemälde von Herrn Schütz", im Mai waren es neue Gemälde von Cornelius, Reinermann, Ulbricht, Schöner und Oechs sowie "zwei wohlgelungene Bilder in Stickerei von kunstgeübten Damen". 149

Das Betrachten von und das Reden über Kunst wurde an den verschiedenen privaten wie halböffentlichen Orten zur Geselligkeitsform einer städtischen Oberschicht aus Künstlern, Kaufleuten, Gelehrten und Patriziern; in Frankfurt gehörten die Gemäldekabinette daher nicht ausschließlich zur "Nachtseite" der Aufklärung", wie Thomas Ketelsen dies in seinem wichtigen Aufsatz

über das Sammlungs- und Auktionswesen formuliert hat, zumindest nicht mehr in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. 150

9. "Nur durch sie kommen die beträchtlichsten Werke der großen Mahler [...] in die Wohnungen der Bürger" (Sulzer): Der Sammler und die Reproduktionsgraphiken

Das Ordnen und Katalogisieren einer Sammlung, das Beschreiben und Vergleichen der einzelnen Objekte gehörten zu den grundlegenden Tätigkeiten eines Sammlers, um deren Beziehung untereinander im Sinne einer Systematik zu erkunden und die Wiederauffindbarkeit sicherzustellen. Das gilt für Naturaliensammler ebenso wie für Kunstsammler. Deborah J. Meijers hat in ihrer grundlegenden Untersuchung Kunst als Natur über die Genese der Neuhängung der kaiserlichen Gemäldesammlung in Wien durch Christian von Mechel die wissenschaftsgeschichtlichen Parallelen zwischen den Klassifikationssystemen deutlich gemacht, die hinter der kunsthistorischen Anordnung der Gemälde im Oberen Belvedere und der naturgeschichtlichen Gliederung des Naturalienkabinetts in der Hofburg stehen, und aufge-

zeigt, wie die Entwicklung der Naturgeschichte auf die Kunstgeschichte eingewirkt hat. 151 Die wechselseitige Befruchtung der beiden Disziplinen blieb sicher auch auf die Sammlungsarbeit der Frankfurter Kunst- und Naturalienliebhaber nicht ohne Einfluss. Hüsgen führte in seinen Kompendien von 1780 und 1790 ein gutes Dutzend Frankfurter Sammler an, die trotz des Trends zur Spezialisierung noch immer sowohl Kunstwerke als auch Naturalien zusammentrugen. 152 Johann Isaak Gerning, einem von ihnen, können wir dank der überlieferten Briefe und Tagebücher bei seiner Steckenpferdarbeit ein wenig über die Schultern schauen, und wir wissen, dass er seinen Vater, der seit 1780 an der Veröffentlichung der von Jean-Jacques Ernst und Jacques-Louis-Florentin Engramelle in Paris herausgegebenen Papillons d'Europe maßgeblich beteiligt war, schon früh bei den Bestimmungs- und Ordnungstätigkeiten unterstützt haben muss, wozu die nach Carl von Linnées bahnbrechendem Werk Systema naturae von 1735 in der Folge entstandene entomologische Fachliteratur, beispielsweise das für Gerning wichtige Systematische Verzeichniß der Schmetterlingen der Wienergegend von Schiffermüller und Denis¹⁵³, mit ihrer spezifischen Nomenklatur herangezogen wurde. In den Jahren seiner Ausbildung in Amsterdam 1789 bis 1792 leitete er den Tausch von Schmetterlingen und Literatur in die Wege, bot auf Auktionen mit, assistierte gelegentlich bei der taxonomischen Ordnung von Sammlungen und unterstützte den Vater durch Korrespondenz bei der Pflege des wissenschaftlichen Netzwerkes. Ebenso konnte er das Ordnungssystem der väterlichen Sammlung von Bild- und Schriftquellen zur Frankfurter Topographie und Geschichte sowie von Ansichten aus europäischen Ländern und insbesondere der Schweiz studieren und es auf die eigenen Kunstkollektionen anwenden, die er schon bald begann anzulegen und auf seinen Reisen vermehrte.

Seine eigene und die vom Vater geerbte Graphiksammlung ordnete er gemeinsam mit seinem Freund Hüsgen, einem ausgewiesenen Spezialisten auf diesem Gebiet, klebte Kupfer auf Untersatzblätter und brachte sie in Klebebänden unter. In den Tagebüchern lesen wir wiederholt von entsprechenden Arbeitstreffen: "ordnete Bücher-Schinken mit Hüsgen", "schöne Kunst-Abende hab ich mit Hüsgen, meine Kupfer zu ordnen", "Hüsgen kam aber und wir kupferstichelten brav", "Hausbleib Son(n)tag u. Hüsgen und Einbuchen der Prachtbildnisse" oder "Heute aß Hüsgen mit und ich setzte die Waterloo's auf".¹54

Ein gut sortiertes Kupferstichkabinett war neben einer einschlägigen Bibliothek für einen Gemäldesammler ein wichtiges kennerschaftliches und kunsthistorisches Arbeitsinstrument. Das Exlibris des Frankfurter Juristen, Schriftstellers und Kunstsammlers Johann Michael von Loën (1694–1776) gewährt einen Einblick in einen reich ausgestatteten Bibliotheksraum, in dem neben den Regalen für die verschiedenen Disziplinen (Theologie, Jura, Geschichte, Philosophie) auch eigene Schränke für Manuskripte (rechts), für Münzen und – mit Porträts (?) geziert – für Kupferstiche (links: biblioth. calcograh.) vorhanden sind. Im Vordergrund führen Genien die wissenschaftliche Arbeit in drei Schritten vor: sammeln – auswählen – anwenden (Abb. 22). Der vielseitig gebildete und in seinen Schriften der Aufklärung verpflichtete von Loën besaß eine Gemäldesammlung und ein graphisches Kabinett, das einen großen Teil von Merians Kupfer-

stichsammlung enthielt. Er hatte sie wahrscheinlich zugleich mit dem Merian'schen Landhaus 1721 von dem in die Familie Merian eingeheirateten Architekten Eosander von Göthe erworben. 155 Den vielfältigen Nutzen der Druckgraphik für das Studium der Künste durch ein weniger exklusives Publikum, als jenes, das von Loëns Exlibris vor Augen hat, definierte der Philosoph und Pädagoge Johann Georg Sulzer (1720-1779) in seiner Allgemeinen Theorie der Künste folgendermaßen: "Es ist eine so angenehme Sache die Werke der größten Mahler in guten Kupferstichen mit so großer Gemächlichkeit zu betrachten, daß man sich nicht wundern darf, wenn man den Geschmak an Kupferstichen so allgemein ausgebreitet antrift. [...] Nur durch sie kommen die beträchtlichsten Werke der großen Mahler, deren Originale in den Pallästen der Großen verschlossen sind, in die Wohnungen der Bürger."156 Künstlergraphik und Reproduktionsgraphik waren ein zentrales Medium für die Entstehung der Kunstgeschichte, ermöglichten sie doch, den charakteristischen Stil verschiedener Künstler und Schulen zu vergleichen und Entwicklungslinien nachzuvollziehen, so lesen wir bei zeitgenössischen Theoretikern wie Johann Jacob Bylaert, Michel Huber oder Jacques François Chereau. 157 Der Pariser Kupferstecher, Sammler und Kunstkritiker Pierre-Jean Mariette (1694-1774) hatte im Vorwort des berühmten Recueil Crozat mit Kupferstichen nach Gemälden und Zeichnungen der königlichen Sammlungen und der Sammlungen des Herzogs von Orleans festgehalten, man könne ohne einen Reproduktionsstich schlecht über abwesende Gemälde reden und Kabinettsdispute seien ohne dieses Hilfsmittel überhaupt nicht vorstellbar. 158 Deshalb gingen die Gemäldekabinette auch bürgerlicher Sammler in der Regel gepaart mit entsprechenden Sammlungen von Druckgraphiken und Handzeichnungen, die meist in sogenannten Kunstbüchern oder Klebebänden aufbewahrt wurden. 159 Handzeichnungen galten einerseits als Träger der schöpferischen Idee des Künstlers und waren von daher begehrte Sammelobjekte, andererseits erlaubten sie als Vorstudien für ausgeführte Gemälde deren Entstehungsgeschichte nachzuvollziehen. Häckel hatte das umfangreiche Galeriewerk der kaiserlichen Sammlung in Wien von Anton von Prenner besessen, es aber wegen der schlechten Qualität der Abzüge veräußert, "welches mir nun leid ist, dann es dient einem vielles zur Nachricht, wenn ohngefehr eine Copie davon zu gesicht komt, das man weiß wo das Original ist". 160 Reproduktionsstiche dienten ihm auch zur einfacheren Verständigung mit Landgraf Wilhelm über Gemälde und ihre Authentizität. 161

Mit Hilfe von Reproduktionsgraphiken konnte man sich außerdem über die aktuellen künstlerischen Entwicklungen vor allem in England und in Frankreich informieren; sie blieben nicht ohne Wirkung auf das Schaffen Frankfurter Künstler vor allem im Bereich der Genremalerei (z.B. ► Justus Juncker).

Jedoch sind ebenso wie die Frankfurter Gemäldesammlungen der Goethezeit auch die meisten Graphiksammlungen lediglich durch Auktionskataloge überliefert, und nur wenige wie die Sammlungen von Städel, Grambs, Brönner, Gerning, Lehnemann oder Holzhausen haben sich in Teilen bis heute im Städel, im Historischen Museum und in der Frankfurt-Abteilung der Universitätsbibliothek erhalten. Prehns Kupferstichsammlung scheint dem Auktionskatalog von 1829 zufolge nach Schulen und innerhalb der Schulen alphabetisch nach Künstlern geordnet gewesen



Abb. 23 — Maria Catharina Prestel nach Johann Heinrich Roos, **Der Mittag, das urbild ist in der bilder**Sammlung des Herrn Ettling zu Franckfurth, 1780, Aquatinta, HMF, C58880

zu sein; sie umfasste 501 Nummern mit ca. 1.155 Blatt Künstlerund Reproduktionsgraphik vom 15. bis ins 19. Jahrhundert; hinzu kamen eine größere Anzahl von Umschlägen mit thematisch sortierten Kupfern, einige Klebebände sowie gebundene Graphikfolgen, insgesamt noch einmal 3.544 Blatt. Schulen meinte hier allerdings die Herkunft der Stecher, nicht der Maler oder Zeichner. Die deutsche Schule ist mit 258 Nummern (ca. 624 Blatt) am stärksten vertreten, gefolgt von der niederländischen (94 Nummern, ca. 314 Blatt), der französischen (117 Nummern, ca. 166 Blatt), der italienischen (21 Nummern, ca. 40 Blatt) und der englischen Schule (11 Nummern, 11 Blatt). Etwa 515 Blatt, also etwa die Hälfte, wenn man die zahlreichen Porträts, bei denen der Maler nicht vermeldet wird, mitrechnet, weist der Auktionskatalog als Reproduktionsgraphiken von Stechern nach Gemälden oder Handzeichnungen anderer Künstler aus. Graphiksammlungen waren - anders als Gemäldekabinette, die hierin später folgen sollten (siehe unten) - in der Regel auch nach Schulen und dem Œuvre einzelner Künstler geordnet.

Frankfurt wurde im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert dank Johann Gottlieb und Maria Catharina Prestel kurzzeitig eines der Zentren für farbige Reproduktionsgraphiken von Handzeichnungen und Gemälden, die sie dank komplizierter Druckverfahren so getreu wie möglich wiederzugeben versuchten. 162 Für adelige und bürgerliche Kunstsammler stellten sie einen willkommenen Beitrag zur Geschmacksbildung und eine aufschlussreiche kunstgeschichtliche Quelle dar. Die Künstler versprachen sich von ihnen ein lukratives Geschäft und die Besitzer der Vorlagen eine Vermehrung ihres persönlichen Ansehens und des Wertes ihrer Kunstwerke. Gemeinsam gab das Ehepaar Prestel, erst



Abb. 24 — Johann Friedrich Morgenstern nach Johann Heinrich Roos, Hirtenidyll, Tiré du Cabinet de Mr. le Docteur Siegler, 1678/1803-1804, Radierung, HMF, C12328

in Nürnberg, später in Frankfurt und London, neben zahlreichen Einzelblättern drei Mappenwerke mit Handzeichnungen aus bürgerlichen Kunstsammlungen heraus, das Praunsche Kabinett mit Blättern des Nürnberger Kaufmanns Paul von Praun, das Schmidtsche Kabinett mit solchen des Hamburger Kaufmanns Gerhard Joachim Schmidt und anderer Eigentümer sowie das Kleine Kabinett mit Blättern verschiedener Provenienzen, zu dem Hüsgen einen Katalog verfertigte und dessen Vertrieb er mit organisierte. Prestels veröffentlichten auch Reproduktionen von Werken verschiedener Frankfurter Künstler wie Heinrich Schütz und ▶ Christian Georg Schütz d. Ä., Anton Radl, ▶ Johann Heinrich Roos, Friedrich Wilhelm Hirt und ▶ Johann Georg Trautmann sowie aus dem Besitz von Frankfurter Sammlern wie Johann Friedrich Ettling, Johann Friedrich Städel, Henrich Sebastian Hüsgen und Johann Heinrich Gerhard Lausberg (Abb. 23). 163 Die Tochter Ursula Magdalena Prestel, seit 1805 mit einem Schüler ihres Vaters, Johann Georg Reinheimer, verheiratet, und Anton Radl, ein weiterer Prestel-Schüler, unterstützten Johann Gottlieb seit 1797 auch an der Veröffentlichung der Gemäldesammlung des Freiherrn Friedrich Moritz von Brabeck auf Schloss Söder durch eine Folge von farbigen Druckgraphiken. 164 Prehn besaß insgesamt 31 solcher Prestel-Drucke, einige davon in unterschiedlichen Zuständen. 165

Auch andere Künstler widmeten sich der Reproduktionsgraphik. ▶ Johann Friedrich Morgenstern, Prehns Nachbar auf der Zeil, der nicht nur als Maler und Restaurator, sondern auch als

Kupferstecher tätig war, radierte eine Serie von sechs Reproduktionen nach Gemälden des von Frankfurter Sammlern sehr geschätzten ▶ Johann Heinrich Roos; auf das Selbstporträt des Künstlers aus der Sammlung Neufville folgen fünf Hirtenidyllen aus dem Besitz von Grambs, Siegler, Guaita, Andreae und Prehn (Abb. 24, siehe auch Aufsatz Ellinghaus, Abb. S. 143). Gwinner erwähnt ein Deckblatt mit dem Titel "Anfang einer Sammlung radirter Blätter nach Originalgemälden des Johann Heinrich Roos"; Morgenstern schwebte offensichtlich eine Fortsetzung der Graphikfolge im Sinne einer Werkübersicht des Künstlers vor. 166

Diese und andere Reproduktions- und Künstlergraphiken konnten Frankfurter bei den genannten Produzenten selbst oder bei Johann Christoph Berndt, Johann Friedrich Beer und anderen Kupferstechern, bei Kupferstichhändlern wie Silberberg und bei den großen Buchhändlern, über Bertuchs Industriekomptoir in Weimar, die großen Kupferstichverleger wie Christian von Mechel in Basel, Johann Friedrich Frauenholz in Nürnberg, Georg Balthasar Probst in Augsburg, Artaria in Wien und Mannheim oder Remondini in Bassano, und zweimal jährlich während der Messe an den Ständen auswärtiger Händler sowie der zeitgleich abgehaltenen Auktionen erwerben. Und viele Blätter wechselten auch durch die briefliche Vermittlung von anderen Sammlern und von internationalen Agenten den Besitzer. Künstler und Händler annoncierten regelmäßig in den Frankfurter Frag- und Anzeigungs-Nachrichten und anderen Periodika und verschickten zum Teil sehr umfangreiche Lagerlisten ihres Angebots. 167 In den Kunstzeitschriften und literarischen Rezensionsorganen wie Wielands Teutschem Merkur und vor Ort den Frankfurter Beyträgen und den Frankfurter gelehrten Anzeigen erschienen Besprechungen der neu erschienenen Kupferstiche. Für die Frankfurter gelehrten Anzeigen beschrieben 1772 von Frankfurt aus Goethe und von Darmstadt aus der zeitweilige Herausgeber Johann Heinrich Merck "wichtige Werke der Kupferstecherkunst" vornehmlich aus Frankreich und England.168

Aufklärerische Bildungsabsichten verfolgte Wilhelm Fleischer, Spross einer bekannten Frankfurter Buchhändlerfamilie, mit seinem Projekt einer Kunstbuchhandlung, deren Eröffnung im Kleinen Hirschgraben er mit langen programmatischen Schriften und Lagerlisten ankündigte. Ueber bildende Künste, Kunsthandel und Buchhandel in Hinsicht auf Menschwohl propagierte die Verbreitung von Kenntnissen sowie die Bildung des Geschmacks und der Sittlichkeit durch das Medium der Druckgraphik, das Fleischer in den pädagogischen und den enzyklopädischen Schriften und Graphikserien (Comenius' Orbis pictoris, Basedows Elementarwerk, Hogarths und Chodowieckis Moralsatiren) vorbildlich eingesetzt sah. Entsprechend war es ihm in erster Linie um den Vertrieb von illustrierten Werken der Wissenschaften, des Handwerks und der Künste zu tun, weniger um Künstlergraphik, die nebenher mitlief. Eine Lese- und Leihbibliothek sollte zudem die Verbreitung des Wissens in den weniger kaufkräftigen Schichten befördern.169

10. "so viel möglich, sichtbare Geschichte der Kunst"? (Mechel): Der Sammler als "Galerist"

Christian von Mechel hatte 1783 mit der Neueinrichtung der kaiserlichen Gemäldegalerie in den Räumen der beiden Geschosse des Oberen Belvedere eine "so viel möglich, sichtbare Geschichte der Kunst"170 inszenieren wollen, in der man durch Betrachtung und Vergleichung der systematisch präsentierten Malschulen und der künstlerischen Entwicklung von Malern sich zum Kenner der Kunst bilden konnte. Die Gemäldegalerie in Dresden präsentierte an den Wänden des inneren Gangs um den Innenhof ausschließlich italienische Gemälde, an den Wänden des äußeren Gangs mischten sich die anderen Schulen mit weiteren italienischen Werken. Hier ging es vor allem um eine vergleichende Zusammenschau der den Gemälden verschiedener Künstler und Schulen jeweils innewohnenden charakteristischen Gestaltungsprinzipien Komposition, Zeichnung und Farbgebung, denen der Galeriedirektor Hagedorn seine Betrachtungen über die Mahlerey gewidmet hatte. Durch die Hängung sollte die unterschiedliche Handhabung dieser Prinzipien Künstlern und Kennern unmittelbar einsichtig gemacht werden. Debora Meijers charakterisiert den Unterschied zwischen beiden Präsentationen so, dass "die Forderung nach der Einheit in der Vielfalt in Dresden eine Gestalt annimmt, in der das gleiche und das andere jeweils nebeneinander an derselben Wand auftauchen"; in Wien hingegen führt sie "zu einer Einrichtung, die es dem Besucher ermöglicht, pro Saal oder Wand stets das gleiche zu betrachten (Schulen, Perioden), um danach klar umrissene Schritte in Richtung des anderen zu tun."171 Es handelte sich also nicht um eine wandfüllende barocke Schau- und Prunkhängung alten Stils, sondern die Wände dienen nun - so Meijers im Vergleich mit den naturkundlichen Sammlungen - wie Schubladen zur klassifizierenden Ordnung der Gemälde.172 In Wien kam zusätzlich die Vorstellung der Entwicklung der Kunst seit dem Mittelalter zum Tragen, in dem Mechel die gotische Tafelmalerei als frühe Stufe bewusst in die Präsentation miteinbezog.

Diese Entwicklungen, die in Deutschland erst nach den napoleonischen Kriegen - namentlich in Berlin - ihre Fortsetzung finden sollten, waren in Frankfurt durch Lektüre der Galeriekataloge, durch mündliche Berichte - Mechel machte mehrfach in Frankfurt Station - oder durch Besuche vor Ort bekannt. So hielten sich zu Ausbildungszwecken der Maler ▶ Johann Friedrich Morgenstern 1798/1799 in Dresden, der Architekt Philipp Jakob Hoffmann 1800 in Dresden und anschließend in Wien auf, und auch Gerning hatte Wien, Hüsgen Wien und Düsseldorf besucht. Aber wie verhielten sich nun die bürgerlichen Sammler in Frankfurt zu den neuen Präsentationsformen? Vorausgeschickt werden muss, dass sich bürgerliche Gemäldesammlungen aufgrund der geringeren finanziellen Möglichkeiten ihrer Eigentümer und der räumlichen Einschränkungen in deren Wohnhäusern anders zusammensetzten als fürstliche Gemäldegalerien. Die gesuchten und kostspieligen Meisterwerke der italienischen Renaissanceund Barockmeister konnten sich die Sammler in der Regel nicht leisten. Auch großformatige Gemälde mit Darstellungen aus der

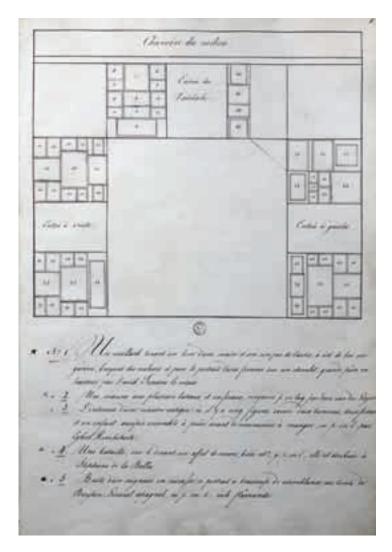


Abb. 25 —— Hängung der Gemälde im Mittelzimmer des Hauptgeschosses in Städels Wohnhaus am Roßmarkt, aus Johann Friedrich Städels handschriftlichem Gemälde-Verzeichnis, vor 1816, Städel Museum, Frankfurt

sakralen und profanen Geschichte, wie sie für Kirchen und Paläste geschaffen worden waren, schieden für die beengten Frankfurter Stadthäuser aus. Mittelalterliche Tafelgemälde (und ihre Fragmente) gelangten erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts und verstärkt nach der Säkularisation 1803 in Frankfurter Sammlungen etwa Gernings und Holzhausens. ¹⁷³

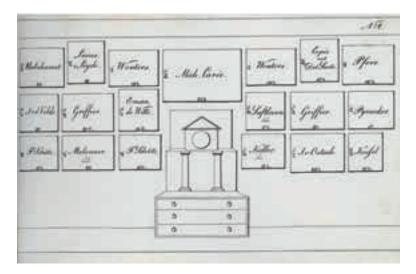
Der Frankfurter Gemäldesammler Häckel hatte in seiner Korrespondenz mit Landgraf Wilhelm verschiedentlich das Thema der *Bürger Stückgen* und damit die soziale Ausdifferenzierung von Kunstsammlern angesprochen. Den Charakter "bürgerlich" oder "aristokratisch" können Gemälde, so geht aus der Korrespondenz hervor, aufgrund ihres Sujets, Formats oder Preises annehmen. In der Regel handelt es sich bei den bürgerlichen Stücken um klein- und mittelformatige Gemälde, wie sie die niederländische, die flämische und die deutsche Schule hervorbringen und die meist den "niederen" Gattungen, den Genre-, Architektur-, Stillleben- und Landschaftsstücken angehören, während die häufig großformatigen Historienbilder oder Jagdstücke, bei deren Erwerb auch Häckel an seine Grenzen stieß, eher fürstlichen Galerien vorbehalten blieben.¹⁷⁴

Die Zusammensetzung der verlorenen Frankfurter Gemäldesammlungen ist vielfach durch Auktionskataloge überliefert. Diese sind entweder alphabetisch oder ohne erkennbare Ordnung



Abb. 26 — Mittelzimmer des Hauptgeschosses in Städels Wohnhaus am Roßmarkt (linke Wand),
Digitale Rekonstruktion des Städel Museums, Jochen Sander / Almut Pollmer-Schmidt / Yannic Jäckel, 2015

gegliedert. Die fortlaufend gemischte Auflistung bedeutet aber nicht notwendig, dass wir es hier mit einem Gang durch die verschiedenen Zimmer zu tun haben, wo nacheinander die Wände mit ihren einzelnen Gemälden benannt werden, wie man es etwa beim Gogel'schen Auktionskatalog von 1781 mit 408 Gemälden, die laut Hüsgen auf "vier große sehr schöne Zimmer" verteilt waren, vermuten könnte. 175 Hier folgen die Nummern mit Werken verschiedener Schulen, Sujets und Größen ohne weitere Unterteilung aufeinander, wobei einzelne Gemälde qua Künstler oder Größe als Pendants kenntlich sind und in unmittelbarer Nähe zueinander gehangen haben müssen. Die von ▶ Christian Stöcklin und ▶ Johann Daniel Bager gemalte Ansicht der Gogel'schen Gemäldegalerie mutet wegen der Raumhöhe und des Durchblicks in einen Bibliotheksraum und eine anschließende renaissancehafte Säulengalerie fiktiv an, an ihrem Bezug zu Gogel kann aber aufgrund der rückseitigen Aufschrift und der materiellen Überlieferung kein Zweifel bestehen (siehe Kat. 19). Der Katalog und die wandfüllende Hängung mit zahlreichen Pendantpaaren lassen sich nicht zur Deckung bringen. Identifizieren lassen sich mit einiger Sicherheit die zwei Gemälde in der Mitte der obersten Reihe; laut Katalog müssten wir zwei Tierstücke von ▶ Johann Conrad Seekatz vor uns haben, ein hängender toter Fasan und ein hängender toter Hase, mit den umgerechneten Maßen von ca. 89 x 57 cm. 176 Bei zwei weiteren Gemälden, unten links übereinander gehängt, könnte es sich um Blumenstillleben von ▶ Justus Juncker mit den Maßen von ca. 81 x 69 cm handeln. 177 Daraus ergäbe sich eine Gesamthöhe des Raumes von knapp fünf Metern. Nach dem mit einem Maßstab versehenen Fassadenriss von Johann Heinrich Wicker hatte das Hauptgeschoss des Hauses Zur Goldenen Kette am Roßmarkt aber lediglich eine Höhe von etwa 3,70 Meter¹⁷⁸ – Stöcklin hat hier des Guten also tatsächlich etwas zu viel getan. Die Ansicht des Gogel'schen Gemäldesaals zeigt eine gemischte Präsentation von Landschafts-, Architektur-, Ruinen- und Tierstücken, von Porträts sowie wahrscheinlich von Historien- und Genrestücken; die überwiegende Zahl dürfte aus dem 18. Jahrhundert stammen mit einer Mischung aus niederländischen und deutschen Künstlern, darunter zahlreiche einheimische Maler, eine für Frankfurter Sammler nicht ganz untypische Konstatierung.



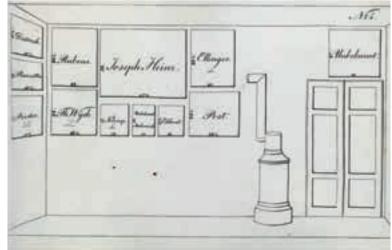


Abb. 27a-b —— Catalogue de la collection des tableaux de Mr Frédéric Wilmans, Hängeschema von Wand 2 in Raum 2 und Wand 3 in Raum 4, Städel Museum, Frankfurt, Bibliothek

Verlässlichere Angaben über die Einrichtung der Gemäldesäle haben wir im Falle von Johann Friedrich Städel, auch wenn, wie eingangs gesagt, ein größerer Teil der ursprünglich vorhandenen Gemälde im frühen 19. Jahrhundert aus der Sammlung ausgeschieden wurde, wozu Städel im Stiftungsbrief ausdrücklich seine Zustimmung gegeben hatte. Städel hatte nämlich einen handschriftlichen Katalog seiner Sammlung erstellen und mit Hängeplänen versehen lassen, die erlauben, die Verteilung der Gemälde in den einzelnen Zimmern seines Hauses am Roßmarkt genau zu rekonstruieren (Abb. 25-26). 179 Die Sammlung verteilte sich demnach auf fünf Räume im ersten und zwei im zweiten Stockwerk sowie einen weiteren im Erdgeschoss. Die Menge der Gemälde machte eine Hängung bis dicht über den Fußboden erforderlich, ein für reiche bürgerliche Sammlungen typisches Phänomen, das wir auch bei Gogel, Prehn und Bernus finden und das gewisse Risiken barg, wie wir der Zeitungsannonce zur Besichtigung der vor der Auktion stehenden Sammlung Bernus im Jahr 1780 entnehmen können: "Man siehet sich genöthigt, höflichst zu ersuchen, daß niemand keine Hunde mit sich führen möge, weilen gedachte Mahlereyen in denen Zimmern von oben an bis zur Erde aufgehangen worden sind, und hierdurch sonsten gar leicht einiger Schaden verursacht werden dörfte, welchen man zu verhüten den Bedacht nehmen müssen."180

Bei der wandfüllenden, möglichst symmetrischen Präsentation, wie sie auch noch im 18. Jahrhundert in vielen fürstlichen und privaten Galerien und Kabinetten üblich war, beherrschen zentrale Gemälde, sogenannte "Mittelstücke", wie Hagedorn sie nennt, die vertikalen und horizontalen Achsen, flankiert von Pendantpaaren, wobei häufig ein formaler und inhaltlicher Bezug auch zu den Gemälden an den anderen Wänden eines Raumes hergestellt wird, sodass die Gemälde in einen überaus komplexen Dialog treten. Thürlemann hat dieses alte Phänomen mit dem schönen Begriff des *hyperimage* belegt, das auf diesem Weg entsteht, und es auch am Beispiel eines Prehn'schen Kastens erläutert. Es ging bei der dichten Präsentation, die sich aufgrund der räumlichen Situation der Sammler meist nicht vermeiden ließ, um den Eindruck der Fülle und des Reichtums, aber vor allem um eine Zusammenschau, die – wie am Beispiel von Wien und Dres-

den gesehen – künstlerische und ikonographische Vergleiche ermöglichen und Entwicklungslinien verdeutlichen konnte. Die im Vergleich mit fürstlichen Galerien eher niedrigen Räume zwangen dazu, die großen Formate möglichst nicht unter die Decke, sondern eher mittig zu hängen und die kleineren Formate darum herum zu arrangieren. Manche Bildkonfrontationen waren indes den räumlichen Gegebenheiten oder dem Mangel an passenden Gemälden geschuldet; selbst kleinste Wandstücke wie Fensterlaibungen (Gogel, Daems) und zwischen den Deckenbalken (Prehn) mussten bisweilen genutzt werden.

Meyers Analyse der Städel'schen Hängung ergibt, dass er weder nach Schulen, Gattungen oder Chronologie hängte, sondern durch die Vielfalt inhaltlich und formal kontrastierender Gemälde das in der Kunsttheorie der Zeit zur Förderung der Kennerschaft geforderte vergleichende Sehen im Hinblick auf die ästhetischen Grundlagen der Malerei (nach de Piles: Komposition, Zeichnung, Farbe, Ausdruck) ermöglichen wollte. Das Hauptkennzeichen der Präsentation bestand letztlich in der Mannigfaltigkeit der Themen in einer visuell beruhigten Hängung, um die geforderte Einheit in der Vielfalt zu erzielen.

Ein seltenes Beispiel für das Hängeschema einer bürgerlichen Gemäldesammlung hat sich auch von dem Frankfurter Verleger, Buch- und Kunsthändler Friedrich Wilmans erhalten. Die Pläne wurden 1839 anlässlich der Auktion der Sammlung gezeichnet und zeigen die Verteilung der Gemälde auf einen Vorplatz und vier Zimmer; für das Verzeichnis und die Taxation zeichnete ▶ Johann Friedrich Morgenstern verantwortlich.¹82 Die Gemälde wurden auch hier nicht nach Schulen oder Epochen gehängt, sondern thematisch nach Formaten symmetrisch miteinander in Beziehung gesetzt, soweit die durch Türen, Fenster und Kamine beeinträchtigte Raumdisposition das erlaubte. Im Raum 2 hängen an einer der beiden Längswände um einen zentralen Kabinettschrank in engen und weiten Klammern miteinander verknüpft Landschaften, biblische Themen, Genrestücke, Viehstücke und ein Kircheninterieur, Werke von niederländischen, flämischen und deutschen Malern des 17. und 18. Jahrhunderts, ergänzt um eine Kopie nach Andrea del Sarto und das Gemälde eines französischen Malers Carré (Abb. 27a-b).



Abb. 28a-b —— Christian Friedrich Wiegand, Ansicht von zwei Wänden im Leipziger Gartenhaus von Gottfried Winckler (Tafel 1 u. 2), um 1795, Aquarell, Stadthistorisches Museum Leipzig



Das Prinzip möglichst großer Varietät liegt auch Prehns Hängesystematik in seinem großen Gemäldesaal zugrunde, den wir durch das Aquarell von ▶ Carl Morgenstern (Abb. S. 138) kennen; Julia Ellinghaus diskutiert die Frage der Authentizität und der Lage des Raumes in Prehns Wohnhaus an der Zeil (siehe Aufsatz Ellinghaus, S. 145). An Stirn- und Längswand hängen – anders als bei den meisten Wänden in Städels Kabinettzimmern - die Großformate unmittelbar unter der Decke; lediglich die Zwischenräume zwischen den Balkenköpfen der Längswand werden von Miniaturformaten belegt, ebenso, wie vielleicht aus Gründen der Analogie, die Fläche über dem mittleren Gemälde der Stirnwand. Erst darunter folgen die Mittel- und Kleinformate. Die Stirnwand weist überdies auch bei den kleineren Gemälden eine im Hinblick auf die Formate strenge Symmetrie mit Bildung von Pendantpaaren auf; diese Symmetrie gilt mit Einschränkungen auch für die Bildthemen Historienbild, Porträt, Landschaft und Stillleben, wobei teils sehr weitgespannte Klammern aufgemacht werden, etwa das Kaiserpaar Joseph I. und Maria Theresia von ▶ Dathan an den äußersten Seiten der Wand. An der Längswand bilden Hochformate die Achsen, um die sich dann jeweils Pendantpaare gruppieren, wobei es zu stärkeren Abweichungen der Formate kommt. In den beiden unteren Registern scheint die Pendantbildung dann weitgehend aufgelöst, es sei denn, es gäbe auch hier solche inhaltlichen Klammern über die gesamte Wand hinweg, was sich aber anhand des Aquarells nicht verifizieren lässt. ► Cranachs Christus als Schmerzensmann umgeben eine holländische Landschaft von Droochsloot, eine Seeschlacht von de Paula Ferg und eine Reitschule in der Art van Bloemens scheinbar unmotiviert, es sei denn, man lässt angesichts der erneuten Genremischung eben das vergleichende Sehen über Schulen und Epochen hinweg als leitendes Prinzip gelten, das nur durch diese Vielfalt zu garantieren war. Zugleich muss man natürlich sehen, dass gerade die bürgerlichen Sammler in der Regel mangels kritischer Masse eine Hängung nach Schulen und Epochen aufgrund der zur Verfügung stehenden Gemälde und der eingeschränkten räumlichen Verhältnisse nur höchst unvollkommen umsetzen konnten, weshalb Johann Sebastian Rittershausen in seiner Besprechung der Wiener Galerie für kleinere Galerien und Kabinette

Ganz anders verhielt es sich mit den Kästen des *Miniaturkabinetts*, bei dessen "Hängung" Prehn viel mehr Freiheiten hatte.

zum Verzicht auf eine solche Hängung riet. 183

Nicht nur stand ihm im Laufe der Zeit eine immer größere Menge von Gemälden zu Gebote, am Ende waren es 812, sondern die verhältnismäßig homogene Größe und die von ihm selbst besorgte Rahmung erlaubten grundsätzlich Arrangements nach allen möglichen Kriterien, nicht nur nach Schulen und Epochen, sondern nach Bildgattungen wie Historien-, Architektur- und Tierbild, Landschaft und Porträt; auch qualitative und funktionale Kriterien wie Original und Kopie oder der ursprüngliche Verwendungszweck von Gemälden wären denkbar gewesen. Aber Prehn entschied sich auch hier für eine gemischte Anordnung und damit für die größtmögliche Variabilität, die ihm - anders als an den Wänden seiner Kabinetträume - unendlich viele Rochaden innerhalb eines Kastens und zwischen den verschiedenen Kästen erlaubte. Dies ergab ein vielteiliges Puzzle im ursprünglichen Sinn des Bilderrätsels, des spielerisch zu lösenden Problems, nicht unähnlich der Bilder-Akademie des Nürnberger Pädagogen Johann Sigismund Stoy, die von 1780 bis 1784 erschien und deren 52 gemischte Bildtafeln unter je einem Hauptgedanken auf neun fest definierten Themenfeldern bis zu 42 Einzelbilder aus den Bereichen der "biblischen und Profangeschichte, aus dem gemeinen Leben, dem Naturreiche und den Berufsgeschäften, aus der heidnischen Götter- und Alterthums-Lehre, aus den besten Sammlungen guter Fabeln und moralischer Erzählungen" (so im Titel) bereit hielten (siehe Aufsatz Ellinghaus, S. 154). Hunderte Bildmotive ließen sich vielfältig kombinieren und dienten nicht allein der Wissensvermittlung, sondern - indem man die sinnhaften Beziehungen zwischen den Bildern herstellte – auch der Anleitung zu moralischem Handeln. 184 Vielleicht verstand Prehn sein Miniaturkabinett ja auch als eine Art enzyklopädischer Bilder-Akademie für – weil freizügig und bisweilen witzig - Erwachsene. Allerdings wissen wir nicht, ob Prehn tatsächlich den Kombinationen dieselben Assoziationen zugrunde gelegt hat, die heutige Betrachter darin sehen mögen. Hat er, um zwei Beispiele herauszugreifen, im Kasten 2 dem von Maria Magdalena als Gärtner verkannten Christus (Pro34) augenzwinkernd den Bildnismaler gegenübergestellt, in dessen Gemälden es um die Porträtähnlichkeit und das Wiedererkennen der dargestellten Person geht (Pr325, Kat. 25)? Und hat er in Kasten 11 in der linken Hälfte gezielt die himmlische mit der irdischen Liebe zwangsvereint? Ausnahmen bilden im Miniaturkabinett ein Künstlerkasten (Kasten 30: Landschaftsgemälde der



Abb. 29 — Jacob Maurer, Kunstliebhaber zu Besuch bei Cornelis Ploos van Amstel, 1764, ölhaltige Malerei auf Leinwand, Petworth House, Lord Egremont

Malerfamilie Schütz) und ein vollständiger Zyklus (Kasten 13, linke Hälfle: Passionszyklus).

Der Zuckerbäcker Prehn empfand sich selbst – wie gesehen – als Künstler, und so könnte er das Arrangieren der Bildkästen auch als kreativen Akt, als ein Malen mit Gemälden betrachtet haben, genauso wie er selbst neben einzelnen gerahmten Wachsbildern zwei vergleichbare, aus mehreren Fächern bestehende Kästen schuf und sie nach demselben Prinzip mit verschiedenen Wachsbildern als Pendants bestückte: ein Christuskopf und eine büßende Magdalena (?), ein Altar der Liebe und ein Altar des Todes, Prometheus und Andromeda sowie vier Tierdarstellungen in den Ecken (Abb. S. 302).

Prehns Miniaturgalerie kann unabhängig von der Größe der Gemälde aber nicht wie eine klassische Gemäldegalerie interpretiert werden, weil sie nicht permanent sichtbar war. Die Aufbewahrung in geschlossenen Klappkästen rückt sie eher in die Nähe des Galeriewerkes oder des Kunstbuches (im Sinne des Klebebandes mit Handzeichnungen und Druckgraphiken), mit dem Unterschied, dass es mit Originalen bebildert war und sich die Anordnung relativ leicht verändern ließ, die Handhabung sich aber aufgrund der Größe und des Gewichts ungleich schwieriger gestalte-

te. Gleichwohl kann man sich vorstellen, dass Prehn – allein oder in kennerschaftlichem Gespräch mit anderen Kunstliebhabern den einen oder anderen der Kästen, die sich vermutlich in den beiden Sammlungsmöbeln in der Mitte des Raumes befanden, herauszog, auf die Staffelei stellte, um ein Argument oder einen Vergleich visuell zu unterstützen, so wie man es eben auch mit Graphiken in Klebealben tat. Abgesehen davon, dass die kleinen Formate ohnehin nach einer andersartigen Aufbewahrungsform riefen (an Wänden und unter der Decke, wie man es auf Morgensterns Aquarell sieht, waren sie eher deplatziert), eignet der Unterbringung in Kästen und Kunstschränken darüber hinaus der Reiz der verborgenen Kostbarkeiten, die es im Akt der Enthüllung performativ zur Geltung zu bringen galt. Eine solche Präsentationspraxis geht bis auf die mittelalterlichen Kunstkammern zurück und wurde später in den Kunstschränken aufgenommen. Ein zeitlich näheres Beispiel, das ebenso mit Morgensterns wandgebundenen Miniaturkabinetten verglichen werden kann, ist der von Horace Walpole für seinen Landsitz Strawberry Hill 1743 entworfene Kabinettschrank für Porträtminiaturen und Emails, den er in einer "Tribuna" an zentraler Stelle seiner Sammlungsräume in Szene setzte. 185 Prehn entschied sich jedoch vermutlich aus räumlichen Gründen gegen eine Anbringung der Kästen an der Wand.

Die reichen Frankfurter Familien pflegten einen Teil des Sommers in ihren entlang des Mains und der großen Ausfallstraßen vor den Stadttoren gelegenen Gärten und Gartenhäusern zu verbringen, dort Gäste zu empfangen, Gesellschaften zu geben. Sicherlich wollten sie dann auch ihre Kunstsammlungen genießen und zur Schau stellen können, sodass ein Teil davon zeitlich oder dauerhaft dort untergebracht war. Hüsgen erwähnte bei Anton Maria von Guaita "schöne Oehl-Gemählde" im Nürnberger Hof und "in seinem anmuthig gelegenen Garten am Mayn". 186 In Leipzig scheint diese Gepflogenheit weiter verbreitet gewesen zu sein; Franz Wilhelm Kreuchauf nennt in seinen Historischen Erklaerungen der von Gottfried Winckler gesammelten Gemälde, "bey den bosischen Erben, in den hansischen, weidemannischen und anderen Gartenhäusern [...] einige Stücke, die bemerkt zu werden verdienen".187 Die mit über 600 Gemälden, über 2.000 Handzeichnungen und über 80.000 Blatt Kupferstichen umfangreichste dieser Sammlungen gehörte dem Handelsmann und Ratsherrn Gottfried Winckler (1731–1795). 188 Untergebracht war ein bedeutender Teil in seinem Gartenhaus; davon zeugen auch acht Aquarelle von Christian Friedrich Wiegand, die 218 Gemälde auf 13 Wänden wiedergeben. Auch hier bestimmt die Mischung aus Schulen, Epochen, Themen, Formaten und Rahmungen den Gesamteindruck, sodass nicht immer unmittelbar einsichtig wird, welche ästhetischen und kunsthistorischen Vergleiche möglicherweise gezogen werden sollten. Auffällig ist die Unterbringung der Kleinformate, die an unterschiedlichen Stellen, auch in Deckennähe, als Lückenfüller untergebracht werden, wie man es von barocken Galerie-Inszenierungen kennt. Die Gemälde waren hier also nicht anders präsentiert als in den Stadtwohnungen (Abb. 28a-b).

Die Ausstattung von Prehns Garten und Gartenhaus an der Bockenheimer Chaussee kennen wir dank eines Briefs von Clemens Brentano von 1806 (siehe Aufsatz Ellinghaus S. 146). Er erwähnt darin "eine große Bilder gallerie, welche in zwey lang und



Abb. 30 —— Christian Benjamin Rauschner, **Die heilige Maria**Magdalena als Büßerin, zwischen 1747 und 1767, koloriertes
Wachsbild, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig

Exkurs II: "Verliebte Gegenstände": Der Sammler als "Erotiker"

Hagedorn berichtete im Juli 1743 in einem Brief von einem "wunderschönen alten WeiberKopf von grossem Gout, den Gerard Dau [Dou] wircklich gemahlt, und den ich in einem schönen Rahmen und in einem – besondern – nußbaumenen Schränckgen zeigen will, weil ich anderer Leute Windmacherey in manchen Fällen nachahmen muß."191 Die Unterbringung einzelner herausragender Werke in kleinen oder größeren Kästen war ein gängiges Inszenierungsmittel in den Gemäldesammlungen; auf einem Gemälde, das eine Kunstbetrachtung bei dem Amsterdamer Sammler Cornelis Ploos van Amstel thematisiert, sieht man im Hintergrund an der Wand ein solches geöffnetes Kästchen mit Emanuel de Wittes Gezicht in de Oude Kerk te Delft (Abb. 29). 192 Und in der Tat lassen sich auch in Frankfurt hierfür Beispiele finden. Prehn selbst hatte von Georg Keller "ein Manns- und ein Frauen-Portrait" in einem Schrank.¹⁹³ Johann Friedrich von Uffenbach besaß "ein ovidisches Stück mit zwey in Lebensgrösse Juno und Mercurius vorstellenden Figuren samt Nebenwerk, sehr schön von Sprenger [▶ Bartholomäus Spranger] gemahlt, worauf ein Deckel, auf welchem mit grau in grauer Farb ein sitzend Weib mit 3 kleinen nackenden Kindern in bas-relief auf Gibs vorstellend, sehr meisterlich auf Tuch von Schutz gemahlt" und "eine ovidische Vorstellung, darinnen der angebundene Cupido von drey nackenden Weibsbildern gepeitschet wird, sehr künstlich in Wachs halb en bas-relief sehr meisterlich poussiret, in einem Kästchen mit einem Schieber und der Beischrift R.", sowie andere Werke in (Schiebe-) Kästchen.194

Die Sujets des Gemäldes und der Skulptur, die in Uffenbachs Sammlung hinter (bemalten) Deckeln versteckt werden, lassen erahnen, dass die verschlossene Aufbewahrung nicht in allen Fällen auf seine Kostbarkeit, sondern unter Umständen auch auf seine Sinnlichkeit und im moralischen Sinne auf seine Anstößigkeit zurückzuführen sein könnte. Sulzer hatte – in diesem Punkte in einer langen Tradition stehend – in seiner Allgemeinen Theorie der Künste deutlich gemacht, dass die

"Liebe in rohen, oder durch Wollust verwilderten Menschen, die blos auf eine wilde Befriedigung des körperlichen Bedürfnisses abziehlt, kann nach Beschaffenheit der Umstände in eine höchst gefährliche Leidenschaft ausbrechen und äußerst verderbliche Folgen nach sich ziehen. Diese durch Hülfe der schönen Künste noch mehr zu reizen, in das schon verzehrende Feuer noch mehr Oel zu gießen, ist der schändlichste Mißbrauch, dessen sich Mahler und Dichter nur allzu ofte schuldig gemacht. Für Werke, die blos zur niedrigen Wollust reizen, lassen sich schlechterdings keine Entschuldigungen anführen, die bey vernünftigen Menschen den geringsten Eindruck machten."

schmaalen Säälen besteht, und das Licht durch kleine Spiegel sehr schön dirigiert ist, es sind herrliche Landschaften darin, die von den ganz alten, wie Sie welche in Kupfer haben". 189 Womöglich imitierte Prehn hier - thematisch passend - mit älteren großformatigen Landschaftsgemälden, die in der bereits übervollen Stadtwohnung keinen Platz hatten, jene Art von umlaufenden Raumausstattungen eines ▶ Christian Georg Schütz d. Ä., über die Merck - einen Geschmackswechsel konstatierend - lästerte, die Kaufleute machten jetzt "aus Ihrem Hause einen laquirten Schrank, kommen mit einem Tapetenfabrikanten über Susporten und Leisten überein, und siehe da, für so viel hundert Thaler, die ehemals ein Quadratfuß Gemälde fraß, ist jetzo das ganze Haus von oben bis unten bemalt". 190 Nicht auszuschließen ist aber auch, dass Brentano - dem leicht ironischen Duktus seines Berichts entsprechend - ein wenig übertreibt und wir uns von dieser Gemäldegalerie keine allzu großen Vorstellungen machen sollten.



Abb. 31 —— Porträt der Helena Antonia, nach 1621, ölhaltige Malerei auf Leinwand. National Museum Wrocław

Bilder gefährlicher Liebschaften gehörten deshalb in ein verschlossenes Kästchen oder hinter einen Vorhang. Prehn, der eine größere Anzahl von erotischen Sujets besaß, verbarg diese - von der großformatigen, angeblich venezianischen Liegenden Venus an der Stirnwand seines großen Kabinettraumes abgesehen¹⁹⁶ – in den Klappkästen. Das explizite, um 1600 einem der zwölf Stellungen des Marcoantonio Raimondi nach Giulio Romano nachempfundene Kunstkammerstück (Pr863, Kat. 24) sicherte er gleich doppelt, indem er es mit einem zusätzlichen seidenen Vorhang versah. 197 Zumindest entspräche dies einer gängigen Praxis, außergewöhnliche und kostbare Gemälde durch Vorhänge zu inszenieren und sie vor Sonnenlicht, Staub und nötigenfalls unschuldigen Blicken zu schützen. 198 Im Auktionskatalog von 1829 erhält das Gemälde den schönen, umschreibenden Titel "Ein verliebter Gegenstand".199 Gemälde mit erotischen Sujets hingen auch in anderen Kästen - Venus, Amor, Diana und andere mythologische Figuren, Amoretten und Badende.²⁰⁰

Die Häufigkeit und der Umgang mit erotischen Bildthemen lassen sich anhand der Quellen nur schwierig bestimmen. Ein Blick in die Auktionskataloge anhand des *Getty Provenance Index*

ergibt am Beispiel eines beliebig herausgegriffenen Sujets wie der Venus für den Lebenszeitraum von Johann Valentin Prehn immerhin 70 Treffer in Frankfurter Gemäldeversteigerungen; davon stammen 33 von neun Frankfurter Sammlern, nämlich von Berberich (1), Bernus (7), Bögner (2), Gogel (2), Häckel (7), Lahr (1), Müller (6), Thorhorst (1), Uffenbach (6).201 Nähme man andere einschlägige Sujets hinzu, dürfte die Gesamtzahl deutlich steigen; sie wäre dann ins Verhältnis zum Gesamtumfang jeder Sammlung zu setzen. Die relative Häufigkeit könnte darauf zurückzuführen sein, dass die meisten Sammlungen in der Hochzeit des Rokoko entstanden sind, auch wenn die Gemälde selbst wiederum überwiegend dem 17. Jahrhundert entstammen. Aber auch hier nicht erfasste oder ausgeworfene Sammler besaßen Venus-Darstellungen; schon vor Prehns Geburt wies die Sammlung Heinrich von Uchelns laut Auktionskatalog von 1744 sechs ("schöne", "schön(e) schlafende") Venus-Darstellungen aus²⁰², bei der nicht versteigerten Sammlung Schalck hingen drei Venus-Sujets an den Wänden und bei der Vergantung des Nachlasses von Simon Wiegel kam 1786 "ein fournirt Kästgen mit Glaß, darinnen eine Venus in Wachs pousirt" zum Aufruf.203

Andere Frankfurter Sammler dürften also, was ihre Faszination für das erotische und auch pornographische Genre betrifft, keine Ausnahme gemacht und ähnliche perfomative Praktiken des Ver- und Enthüllens solcher besonderen Sammelobjekte gepflegt haben. Für den Umgang mit diesen Bildern und den durch sie ausgelösten Empfindungen geben Briefe, biographische Erinnerungen und literarische Äußerungen der Zeit einige Indizien. Im Hanauischen Magazin lesen wir 1779 über ein von Christian Benjamin Rauschner in Frankfurt gezeigtes Wachsbild, er habe "neulich eine Maria Magdalena abgebildet, die überall bewundert worden ist. Einige haben daran aussetzen zu können geglaubt, daß die Figur zu nackend vorgestellt worden."204 Rauschner scheint sich auf dieses Genre spezialisiert zu haben; im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig haben sich Dutzende von mythologischen, biblischen und allegorischen Darstellungen sowie Bordellszenen mit nackten Frauen erhalten.²⁰⁵ Eine unbekleidete Allegorie der Vergänglichkeit des Künstlers in Braunschweig gibt eine gute Vorstellung von der Sinnlichkeit eines solchen Wachsreliefs (Abb. 30). 206 Welche Reaktionen Prehns Wachsbilder nackter Frauenfiguren (Abb. S. 302) in der Familie und bei Freunden ausgelöst haben, wissen wir ebenso wenig wie im Falle von Simon Wiegels Venus.

Die volonté de savoir (et de jouir) wurde durch das Verbergen indes eher geschürt als ausgelöscht, wie Goethe in Dichtung und Wahrheit mit Blick auf die Kunstwerke des im Haus der Eltern einquartierten französischen Leutnants Graf Thoranc schildert: "Einst fand ich hinter dem Ofen ein schwarzes Kästchen; ich ermangelte nicht, zu forschen was darin verborgen sei, und ohne mich lange zu besinnen zog ich den Schieber weg. Das darin enthaltene Gemälde war freilich von der Art, die man den Augen nicht auszustellen pflegt, und ob ich es gleich alsobald wieder zuzuschieben Anstalt machte, so konnte ich doch nicht geschwind genug damit fertig werden. Der Graf trat herein und ertappte mich."²⁰⁷ In einem für die Propyläen von 1799 geschriebenen dialogischen Beitrag Der Sammler und die Seinigen lässt Goethe ange-

sichts einer eingekästelten "köstliche(n), liegende(n) Venus" in einer gemischten Gesellschaft das Rezeptionsverhalten und die Frage, ob das Gemälde wohl auch für weibliche Augen schicklich sei, diskutieren. Die junge Frau, die das Gemälde auf die Staffelei gestellt hatte, bejaht dies mit Verweis auf die Schönheit der Natur und der Notwendigkeit des Wissens um die natürlichen Dinge und hebt damit den scheinbaren Konflikt zwischen Neugierde und Tugend auf.²⁰⁸

In der Regel blieben die Erotika wahrscheinlich eher Herrenkunstschauabenden vorbehalten und tarnten sich mit antiquarischen Interessen. Johann Isaak Gerning notierte in sein Tagebuch über einen Besuch des berühmten Wiener Arztes und Hirnforschers Franz Jospeh Gall: "am 28. [Juni 1806] aß er und sein Sturzheim in casa rossa mit mir, und dann zeigte ich ihm die Insecten und Lubricosa"209. Gerning, der sich lange in Italien und vor allem in Neapel aufgehalten hatte, besaß vermutlich eine Sammlung oder Daktyliothek antiker Gemmen und Öllampen (in Originalen oder Abformungen) mit pornographischen Darstellungen, wie er sie vom dortigen Gabinetto segreto kannte.210 Die individuellen, von Religion und Erziehung gezogenen Schamgrenzen verschoben sich bei dieser Art ausschließlich von Männern frequentierter Zusammenkünfte. Anders als bei Goethe suggeriert, war die Anwesenheit von Frauen hier nicht vorgesehen, ähnlich wie Sangmeister dies für die pornographische Literatur der Zeit konstatiert - "Akteurinnen in den Texten mußten sie auf jeden Fall sein, Konsumentinnen der Texte sollten sie auf gar keinen Fall sein."211 Sonst wäre es wohl nicht zu einer Szene gekommen, wie Uffenbach sie in den Sitzungsberichten seiner Wissenschaftlichen Gesellschaft überliefert, wo man nämlich gemeinsam

"ein kleines altes wohl auf holz wohl gemahltes contrefait einer Jungfrau, die einen sehr langen schwartzen bard bekommen, und deßwegen vor alters als ein wunder abgemahlet worden, ihr nahmen und wohnung stunde neben mit alter schrifft jedoch ohne Jahrzahl also dabey geschrieben: Jungfr. Helena Antonia gebohren im Erzbistum Lütich, itzo bey J.D. in grätz. Es verdiente dieses aber nicht so wohl des bardigten wunderwercks wegen als der ziehrlichen obwohl etwas gotischen mahlerey gesehen zu werden, und halte es derohalben von einem nicht geringen meister verfertiget zu seyn. worüber H. von Ucheln seine poetische gedancken folgender maßen ergehen laßen:

Verwünschtes bart gesicht von einem frauen zimmer wärst du auch noch so reich, ich liebte dich doch nimmer dann, sage, wer ist wohl, der nicht vor dir erschrickt dein langer bart hat sich zur Kehrbürst wohl geschickt.

Ich preiß ein glatt gesicht von 3 mahl 7 Jahren an denen nichts zu sehen von solchen wilten hahren. sie hören auf den kopf, und wo sie die Nathur noch weiter hingefügt, beym frauenzimmer nur. 4212

Das Porträt der Helena Antonia, einer Hofdame Maria von Spaniens, Frau Kaiser Maximilians II., scheint in mehreren Fassungen existiert zu haben und vor allem in Kunst- und Wunderkammern aufbewahrt worden zu sein. Darauf deutet eine Kopie, die für das Kuriositätenkabinett der protestantischen Kirche der hl. Maria

Magdalena in Breslau bestimmt war und im Zusammenhang eines Besuchs von Helena Antonia dort stand (Abb. 31). Als eine solche historische Kuriosität scheint auch die Gesellschaft um Uffenbach das Gemälde betrachtet und beurteilt zu haben. Die Kunstschau erhält hier aber zusätzlich den Charakter der zu Messzeiten üblichen, entwürdigenden Zurschaustellung von Menschen mit körperlichen Gebrechen, wie man sie auch in Frankfurt kannte. ²¹³

11. "Ich habe aus Holland ein paar Bücher von der Liebhaberey kommen lassen" (Häckel): Der Sammler und die Kunstliteratur

"Verzeihen Sie mir: Sie können alles lesen, ohne allen Schaden und Nutzen, von vorn bis hinten, und es wird, wie ich zu Gott hoffen will, mit Ihrem Geschmack in der Kunst stehen, gerade, wie es stand, ehe Sie die Lektüre begannen", wetterte Merck in seiner "Strafpredigt über die Kunsttheorieen", die mit ihrer "Erklärungssucht [...] ohne alle Erfahrung den Lehrling zu einem Papageyen abrichten", aber das Sehen nicht lehren. ²¹⁴ In der Tat wissen wir aus den Nachlassinventaren und Auktionskatalogen von Gemäldesammlern, dass sie in ihren Bibliotheken selbstverständlich auch die einschlägigen Schriften zur Kunstgeschichte und -theorie besaßen. Ihre Lektüre ergänzte die unmittelbare Anschauung der Artefakte. Bei einem Blick in Häckels Briefe erfährt man, dass er seine Bücher konsultierte, wenn es Namen zu überprüfen und Zuschreibungsfragen zu klären galt. ²¹⁵

Um die Kunstliteratur war es in Deutschland in der Mitte des 18. Jahrhunderts allerdings noch schlecht bestellt. In den von Gotthold Ephraim Lessing und Moses Mendelssohn herausgegebenen Briefe[n], die neueste Literattur betreffend beklagte ein Rezensent im Vergleich mit anderen Ländern das Fehlen eines verlässlichen und aktuellen Werkes zur Geschichte der Malerei für die Kunstliebhaber:

"Also hat man eigentlich im Deutschen nichts, worin man sich in der Geschichte der Malerey Raths erholen könnte, und was zugleich der Malerey, mehrere Liebhaber in Deutschland erwecken könnte; denn ich behaupte, daß sich bey uns die Liebhaber der Malerey merklich vermehren würden, wenn wir einige Lehrbücher zu der Theorie und Geschichte derselben hätten, die einem Liebhaber seine ersten Bemühungen in etwas erleichtern könnten."²¹⁶

Diesem Mangel sollte in den nächsten Jahrzehnten – mit zahlreichen Werken zur Geschichte, Theorie und Ästhetik der Kunst abgeholfen werden, etwa durch Christian Ludwig von Hagedorn (Lettre à un amateur de la peinture avec des éclaircissements historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui les composent von 1755 und Betrachtungen über die Malerei von 1762), Raphael Mengs (Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei von 1762) und Johann Georg Sulzer (Allgemeine Theorie der schönen Künste von 1771–1774); ebenso standen einige der

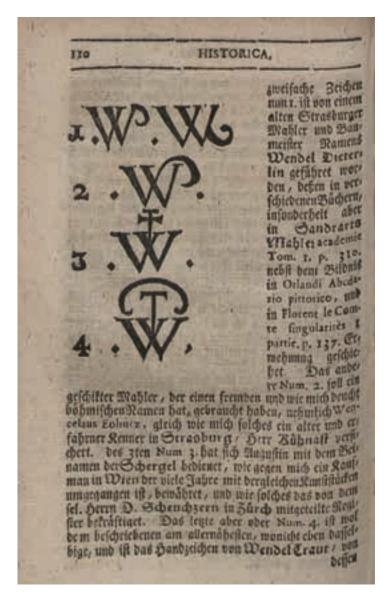


Abb. 32 — Johann Friedrich Armand von Uffenbach, Malermonogramme, in: Hamburgische Berichte von neuen Gelehrten Sachen Auf das Jahr 1736, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen

einflussreichen französischen Schriften wie von Roger de Piles (Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen von 1708/1760) und Jean Baptiste Du Bos (Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey von 1719/1760–1761) in Übersetzungen zur Verfügung. Und über die technischen Aspekte konnten sich Sammler schon seit 1719 in dem mehrfach aufgelegten Werk von Johann Melchior Cröker (Der wohl anführende Mahler, welcher curiöse Liebhaber lehret, wie man sich zur Mahlerey zubereiten, mit Oel-Farben umgehen [usw.] solle) informieren. ²¹⁷

Alle diese Werke spiegeln den sich wandelnden ästhetischen Kanon und das sich verändernde Rezeptionsverhalten. Von Bedeutung ist dies für die Gemäldesammler in zweifacher Hinsicht: Zum einen öffnet sich unter der Herrschaft des Sensualismus die Kunst für ein Laienpublikum, denn sie wendet sich nach Du Bos nicht mehr lediglich an den Verstand, sondern auch an die Empfindung, sie soll nicht mehr nur belehren, sondern vor allem rühren; diese Betrachtungsweise findet auch in die deutschen Schriften Eingang, bei Hagedorn etwa.²¹⁸ Sammler und Liebhaber bekommen damit im Hinblick auf die Beurteilung von Gemälden ei-

nen den Künstlern und Kennern im Prinzip gleichberechtigten, wenn auch nicht unbestrittenen Status verliehen (siehe unten).

Und zum anderen geht mit der veränderten Wahrnehmung der Gemälde durch ein Laienpublikum auch ein größeres Interesse der Kunstliteratur für weniger bekannte und qualitätvolle Maler und deren Arbeiten einher. Denn was den bürgerlichen Gemäldesammlern, die vorrangig Werke eher mittelmäßiger Maler erwarben, vor allem fehlte, waren Informationen zu deren Leben und Schaffen, die bei der Zuschreibung und kunsthistorischen Einordnung halfen. Es war daher nur konsequent, wenn der Züricher Maler und Kunstschriftsteller Johann Rudolf Füssli sich im Vorbericht zu seinem Allgemeinen Künstlerlexicon rechtfertigte:

"Man wird sich vielleicht wundern, daß man viele Männer in diesem Buch angezogen findet, welche nur in dieser oder jener Provinz alleine bekannt gewesen sind, folglich nach vieler Meynung in kein Lexicon gehören; auch über dieses muß ich mich verantworten. [...] Von denen aber die in diesem Werk das erstemal erscheinen, habe ich mir bey vielen diese Vorstellung gemacht, daß nämlich die meiste Kunst-Cabinets von Privat-Personen, denen Gemählde von Künstlern erster Grösse anzuschaffen, aus bekannten Ursachen unmöglich ist, meistens aus Copien nach diesen, oder aus Mahlereyen von weniger berühmten Künstlern bestehen: Von diesen letztern nun, einige historische Nachrichten zu finden, wird vermuthlich solchen Kunst-Liebhabern nicht unangenehm seyn. Dann damit ich es recht deutlich heraus sage, so stelle ich mir einen grossen Theil der Käufer dieses Werkes, nebst denen die eine von diesen Künsten selbst üben, aus dieser Classe vor, folglich war es auch billig für sie zu sorgen."²¹⁹

Füssli benannte hier das Zielpublikum seines Lexikons und die auf dessen Sammelpraxis ausgerichtete biographische Auswahl aus der Menge der unbekannten oder nur den Spezialisten bekannten Künstler. Überdies machte er deutlich, wie sehr die Wahrnehmung eines Künstlers von den Zufälligkeiten seiner Biographie und von Zuschreibungen geprägt und folglich unzutreffend sein konnte.

Hinzu kam, dass grundsätzlich die Beschäftigung mit den Gemälden durchschnittlicher Künstler oder den mittelmäßigen Werken berühmter Maler, wie sie in den bürgerlichen Kabinetten zahlreich vorkamen, für die Geschmacksbildung des Sammlers durchaus nützlich war, wenn man sie mit besseren Arbeiten und mit der Natur verglich, wie der Rudolstädter Maler Ernst Kämmerer, hierin Mechel folgend, im *Neuen Teutschen Merkur* darlegte.²²⁰

Auch Frankfurter Kunstsammler und Kunstkritiker beteiligten sich am Werk der ästhetischen Bildung des Bürgers als Teil der Aufklärung. So trug sich Johann Friedrich von Uffenbach mit dem Plan eines tabellarischen Künstlerlexikons mit Monogrammen. ²²¹ Teile davon hatte er an Hagedorn nach Dresden zur Begutachtung geschickt und die Frage erörtert, bei welchen Künstlern welche Quellen am verlässlichsten heranzuziehen seien. ²²² Ein Brief Uffenbachs aus dem Jahr 1763 an den Leipziger Verleger Philipp Erasmus Reich enthüllt die Vorgeschichte des Vorhabens. Er berichtet dort, er habe es bereits seit über 45 Jahren in Arbeit und es weiter vorangebracht als zwei Konkurrenzprojekte, nämlich Anton Friedrich Harms mit seinen *Tables historiques et chronolo-*



Abb. 33 — Johann Friedrich Armand von Uffenbach, Monogrammverzeichnis, Buchstabe K, aus: Alphabethisches verzeichnüs aller mahler bildhauer und kupferstecher, vor 1750, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlass Uffenbach



Abb. 34 — Johann Friedrich Armand von Uffenbach, Titelblatt zu Monogrammata oder Zeichen derer Mahler und Kupferstecher so noch ungedeutet oder unbekant sind, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlass Uffenbach

giques des plus fameux peintres anciens et modernes von 1742 und Johann Friedrich Christ mit seiner Anzeige und Auslegung der Monogrammatum von 1747.²²³ Tatsächlich hatte Uffenbach sein Vorhaben nach dem Erscheinen von Christs Werk vorübergehend aufgegeben, es dann aber wieder aufgegriffen. Das Manuskript, ließ er Reich nun wissen, sei abgeschlossen, mit Ausnahme eines Vorworts, das einen kurzen historischen Abriss der Druckgraphik und einen Vergleich der alten mit der neuen Malerei enthalten solle; zur Publikation kam es aber nicht mehr. Uffenbach offenbart in dem Schreiben auch die Bedeutung, die seine eigenen Sammlungen als Quelle für seine kunsthistorischen Forschungen haben: "Meine Gemälde, Zeichnungen und besonders meine reichhaltige Sammlung von Kupferstichen haben mir dazu die Mittel verschafft, von meinen Reisen und Korrespondenzen ganz zu schweigen."224 Kunsthistorische Expertise – so wird deutlich – gewann man durch intensive Arbeit mit seiner eigenen Sammlung.

Die praktische Nutzanwendung demonstrierte Uffenbach schon 1736 in den *Hamburgischen Berichten von gelehrten Sachen* an einem monogrammierten Altargemälde von 1524, das sich in einer Schlosskapelle unweit von Nürnberg befand, indem er vier verschiedene Monogramme und Künstlernamen vorschlug (Abb. 32).²²⁵ In sein Künstlerkompendium nahm Uffenbach natürlich auch Frankfurter und in Frankfurt tätige Künstler auf. In dem vorbereitenden Manuskript *Alphabetisches verzeichnis aller mahler bildhauer und kupferstecher* finden sich etwa die Namen von • Adam Elsheimer, Hans Heinrich Eberhard²²⁶, Martin, Friedrich und Lucas van Valckenborch, • Georg Flegel, Sebastian

Furck, Georg Keller, ► Matthäus Merian d. Ä. und d. J., Maria Sibylla sowie Caspar Merian, Abraham Mignon, ► Johann Heinrich Roos, Joachim von Sandrart, ► Philipp Uffenbach und Jodocus van Winghe (Abb. 33–34). Verzeichnisse von Monogrammen und Signaturen, die viele Künstler zur Authentisierung ihrer Werke verwandten, bildeten für Sammler ein wichtiges Hilfsmittel für die Zuschreibung und Datierung (und bisweilen Händlern für die Fälschung) eines Gemäldes, und auch Mechel fügte seinem Katalog der kaiserlichen Sammlung in Wien ein Künstlerregister mit Namensvarianten, Lebensdaten und Monogrammen an. ²²⁷

Die mangelhafte und zufällige historische Überlieferung veranlasste auch Henrich Sebastian Hüsgen mit den Nachrichten von Franckfurter Künstlern und Kunst-Sachen (1780) und dem Artistischen Magazin enthaltend das Leben und die Verzeichnisse der Werke hiesiger und anderer Künstler (1790) den Grund für eine regionale Kunstgeschichte zu legen und damit den Gemälde- und Graphiksammlern der Reichsstadt, aber auch den auswärtigen Liebhabern, sowohl in chronologischer Ordnung Biographien und Werkverzeichnisse von Künstlern - "obwohlen sie an keine Rubens reichen, doch sicherlich des Andenckens vollkommen würdig sind"228 - sowie Beschreibungen von Kunstsammlungen und öffentlichen Gebäuden an die Hand zu geben. Es würde nämlich "Franckfurt dahero zu unsern aufgeklärten Zeiten zur Unehre gereichen, wann man hier allein schweigen, und das Verdienst würdiger Leute länger verkennen wollte, während aller Orten Nachsuchungen geschehen und neue ausführliche Lebens-Beschreibungen der Künstler und ihrer noch vorhandenen Wercke, öffentlich im Druck erscheinen". 229 Das Auswahlkriterium für die



Abb. 35 — Johann Michael Zell, Porträt des Malers Jacob Marrel, 1780, Kupferstich/Radierung, in: Frankfurter Beyträge, Bd. 1, 1780, Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt

Künstler beruhte also bei Hüsgen wie schon bei Füssli nicht primär auf der Qualität ihres Schaffens, wie er die *Kunst-, Gewerbe-und Handwerks-Geschichte der Reichsstadt Augsburg* Paul von Stettens zitierend nochmals betonte: "Man wird mir überhaupt verzeihen, wann manche mittelmäsige Männer in diesem Verzeichnis vorkommen. Sie gehören demohngeachtet zur Geschichte der Kunst, und ich begehre sie nicht mit den guten und berühmten in eine Klasse zu setzen."²³⁰ Hüsgens Werk ist heute eine wichtige Quelle zu den Frankfurter Künstlern vor allem des 18. Jahrhunderts, wurde aber nach dem Erscheinen der ersten Ausgabe 1780 von dem Rezensent "Z." in den *Frankfurter Beyträgen* als unvollständig, fehlerhaft und sprachlich mangelhaft kritisiert. ²³¹ Leider lieferte der Autor von den angekündigten Ergänzungen nur eine, weil die Zeitschrift schon im Jahr darauf eingestellt wurde.

Hüsgen gehörte auch zu den führenden Dürer-Sammlern und -Forschern des 18. Jahrhunderts. Er manifestierte dies in dem Raisonnierenden Verzeichnis aller Kupfer- und Eisenstiche, so durch die geschickte Hand Albrecht Dürers selbsten verfertiget worden, neben Edmé François Gersaints und Pierre Yvers Katalog der Rembrandt-Graphik von 1751/1756 eines der wichtigen frühen Œuvreverzeichnisse, die nicht nur von Sammlern wie Goethe als Referenzwerk genutzt wurden. Angesichts der Bedeutung für Sammler ergänzte er auch im Artistischen Magazin die Biographien Frankfurter Kupferstecher um Werklisten.

Zu der in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland dank ausgedehnter Korrespondentennetzwerke stetig anwachsenden Kunstliteratur gehören auch die periodischen Kunstzeitschriften, die sowohl über frühere Kunstepochen wie auch die aktuellen künstlerischen Entwicklungen im In- und Ausland berichteten²³³, wobei Nachrichten und Fragen der Geschmacksbil-

dung anfangs im Vordergrund standen, "da es gewiß ist, daß viele Deutschen, von verschiedenen der Künste, keine sonderliche Kenntniß haben, und daher unfähig sind, die Schönheiten derselben richtig zu beurtheilen". ²³⁴ Das kunstinteressierte Publikum in Frankfurt konnte sich also problemlos über die laufenden Kunstdebatten informieren und von den kunsthistorischen Erkenntnissen profitieren. Mehr noch, die Frankfurter Gelehrten und Sammler nahmen selbst an diesem Nachrichtenaustausch teil. Hüsgen lieferte für Johann Georg Meusels Miscellaneen artistischen Inhalts unter anderem Untersuchungen zu einem mittelalterlichen Ölgemälde der Frankfurter Michaelskapelle und Ergänzungen zu der Neuauflage von Füsslis ab 1779 erscheinendem Allgemeinen Künsterlexicon²³⁵, Gerning für den Neuen Teutschen Merkur 1798 und 1799 Kunstnachrichten aus Neapel sowie Artikel über Hüsgens Kunstsammlungen und über den Tiermaler ▶ Pforr. ²³⁶ Die Frankfurter gelehrte Anzeigen nahmen 1772 unter der Herausgeberschaft von Johann Heinrich Merck auch dank der Beiträge von Johann Wolfgang Goethe einen kurzzeitigen Höhenflug. Im Hinblick auf die Kunst interessant sind besonders die Kupferstichanzeigen (siehe oben). 237 Goethe sollte im Hinblick auf die Frankfurter Kunstgeschichte mit seiner von 1816 bis 1832 erscheinenden Zeitschrift Ueber Kunst und Althertum noch eine wichtige Rolle spielen. In den ersten Heften widmete er sich einer aktuellen Bestandsaufnahme der Kunstanstalten und Sammlungen in den "Rhein und Mayn Gegenden" und sprach etliche kunstpolitische Anregungen aus .238 Seit 1780 gaben der Solms-Rödelheimer Hofrat Ernst Friedrich Rühl (1753-1803) und der Schriftsteller Heinrich Wilhelm Seyfried (1755–1800) auch die Frankfurter Beyträge zur Ausbreitung nützlicher Künste und Wissenschaften heraus, die es nur auf drei Bände brachten. Hier erschienen verschiedene, mit Kupferstichporträts versehene biographische Skizzen zu Frankfurter Künstlern des 17. und 18. Jahrhunderts von einem mit Z. signierenden Autor, nämlich zu Maria Sibylla Merian, Jacob Marrel, Johann Lingelbach, ▶ Christian Stöcklin, ▶ Peter Boy und ▶ Johann Melchior Roos (Abb. 35). 239 Sie sind als Ergänzung zu Füsslis Künstlerlexikon gedacht, um "die alten und neuen Künstler aufzusuchen, und sie, nebst ihren Werken in ein helleres Licht zu setzen. Man nehme nur unser gutes Frankfurt, das hiervon das lebhafteste Beyspiel seyn kann [...]".240

Prehns Bilderhölle?

Die Empfindung allein mache den Gemäldebetrachter und Gemäldesammler noch nicht zum Kenner, merkten die Kunsttheoretiker an;²⁴¹ allerdings stünden Kennerschaft und Sammlerschaft in einem engen Wechselverhältnis: "Es giebt leider sehr viele Sammler, die schlechte Kenner sind; allein ich habe noch wenige Kenner gesehen, die nicht Sammler gewesen wären", gab Merck zu bedenken, und es seien die Reichen, die dächten, weil sie sich Gemälde leisten könnten, auch gleich Kenner zu sein. ²⁴² Andererseits war Kennerschaft auch durch das Studium der einschlägigen Schriften nicht zu erlangen, wie Merck kritisch feststellte und sich nebenbei über de Piles *Schnellwage* lustig machte. ²⁴³ Gemeint war das Punktesystem, mit dem de Piles das Œuvre von Künstlern in den Kategorien Zusammensetzung (Kompositi-

on), Zeichnung, Kolorit und Ausdruck bewertete und das den Kunstinteressenten in die Lage versetzen sollte, ein schnelles Urteil abzugeben. 244 Aber was zeichnete nun einen Kunstkenner aus? Sulzer unterschied vier Kategorien: Künstler, Kunstrichter, Kenner und Liebhaber. Der Künstler müsse die technischen Aspekte verstehen und anwenden können, der Liebhaber empfinde lediglich die Wirkung der Kunst und strebe nach ihrem Genuss. Der Kenner hingegen

"beurtheilet auch das, was ausser der Kunst ist; den Geschmak des Künstlers in der Wahl der Sachen; seine Beurtheilungskraft in Ansehung des Werths der Dinge; sein ganzes Genie in Absicht auf die Erfindung; er vergleicht das Werk, so wie es ist, mit dem, was es seiner Natur nach seyn sollte, um zu bestimmen, wie nahe es der Vollkommenheit liegt; er entdeket das Gute und das Schlechte an demselben, und weiß überall die Gründe seines Urtheils anzuführen. 4245

Keinesfalls genüge es, so ein anonymer Autor in den Frankfurter Beyträgen, den Maler eines Gemäldes angeben, Original und Kopie auseinanderhalten und Ergänzungen erkennen zu können, worin manche Liebhaber gewisse Fertigkeiten erlangt hätten.²⁴⁶ Der Kunstrichter schließlich, so Sulzer, vereine das Wissen des Kenners mit dem des Künstlers, ohne jedoch zur praktischen Ausführung fähig zu sein. 247 Vom Kenner verlangten die Kunstschriftsteller ein hohes Maß an Bildung und Geschmack. Im Grunde soll er hierin den Künstlern selbst gleichen; ja, er muss sie an historischem Wissen noch übertreffen, wie der anonyme Autor in den Frankfurter Beyträgen betonte: "Känntnisse, Erfahrungen, Reisen bilden den Künstler, den Liebhaber. Studium der Geschichte, Religionsbegebenheiten, überhaupt Mythologie aller alten Nationen, richtige Beurtheilungskraft aber verfeinern ihn."248 Die Aufgabe der Kunstschriften sah Sulzer daher darin, den Liebhaber zum Kenner zu bilden. 249 Diesen hochgespannten Bildungsauftrag empfand Merck allerdings als nicht einlösbar, denn die Liebe zur Kunst habe sich "zu sehr allen Ständen mitgetheilt. Eine encyclopädische, superfizielle Theorie kann am Ende jeder Müßiggänger fassen. Allein der Knäuel aller der praktischen Erfahrungen ist so verworren und mannichfaltig, daß es wohl demjenigen, der nicht arbeiten will, bald dafür grauen soll." Zum "Heiligtum des Sublimen" würden Kenner und Liebhaber niemals vordringen.²⁵⁰ Mit dem Empfinden allein war es also nicht getan.

Ein gefestigtes Kunsturteil traute Merck selbstredend auch den meisten bürgerlichen Sammlern nicht zu, die für die "ernsthafte Schönheit der meisten historischen Sujets" italienischer Meister kein Auge hätten, und sich stattdessen "an nichts als niedrigen Gegenständen ergötzen, vor einem Krebs, einem Römerglas, einer wohlgemahlten Serviette, einer Traube oder Pfirsich erstaunt dastehen. Und doch haben die guten Leute Recht. Sie freuen sich über das, was sie verstehen. [...] Wodurch freylich der Künstler sie täuschte, [...] alles dies entdecken sie nicht in seinem Zusammenhang, und das wars doch, was es eigentlich zu einem Kunstwerk machte."251 Der reiche Sammler zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass er viel Mittelmäßiges zu teuer und in zu großen Mengen erwirbt, und "mancher würde erst aufhören zu sammlen, wenn ihm untersagt würde, seine Uebermacht andern

auszukramen", sprich aus lauter Eitelkeit vorzuführen. 252 Obwohl die Kunstkritiker erwartungsgemäß Größe und Qualität einer Sammlung ins Verhältnis setzten und dazu rieten, lieber ein kleines, dafür aber qualtitätvolles Kabinett anzulegen, 253 kam es zu Übertrumpfungsgesten, wie sie sich in der Korrespondenz zwischen Häckel und Landgraf Wilhelm spiegeln, wo die Stückzahlen der fürstlichen Sammlungen in Kassel und Dresden von Heinrich Graf von Brühl, dem Herzog von Orleans und Prinz Eugens von Savoyen gegeneinander aufgeboten werden, worauf Wilhelm konstatiert: "Die an Zahl meiner Schildereyen uberhaupt gehet auf 527 Stück ohne die Portraits. Darunter sind aber Creti und Pleti gerechnet; die recht guten aber [...] gehen auf 200 u 300 und diese können sich vor Meister und Gesellen sehen laßen", worauf Häckel auf die Qualität dieser Sammlung als entscheidendes Beurteilungskriterium verweist, denn "die Summa von drey hundert so Euer Hoch Fürstl. Durchl. haben, ist wohl recht puyk [feinstes] gut".254

Entgegen den hohen Erwartungen der Kunstschriftsteller an den Kenner sah die gelebte Praxis der Gemäldesammler in Frankfurt wie in anderen deutschen Städten, wo nach dem Ende des Siebenjährigen Kriegs 1763 mit dem wirtschaftlichen Aufschwung die Zahl der Gemäldesammler merklich zugenommen hatte, naturgemäß entschieden prosaischer aus. Wie stand es in Frankfurt um die zentralen Themen der kennerschaftlichen Auseinandersetzung, nämlich um die Beurteilung von Zuschreibung und Eigenhändigkeit eines Gemäldes (Original, Kopie, Werkstatt, "im Stil von" etc.) sowie von ästhetischer Qualität und Preis?²⁵⁵ (Abb. 36) Nur ein symptomatischer Fall - mangels entsprechender dokumentarischer Überlieferung aus dem adeligen statt aus dem bürgerlichen Sammlermilieu - soll hier kurz veranschaulicht werden; die beteiligten Personen sind fünf schon vorgestellte Akteure aus der Frankfurter Sammler- und Kunstszene, nämlich Häckel, Landgraf Wilhelm, Herzog Anton Ulrich, Johann Friedrich von Uffenbach und Ehrenreich. Es ging dabei um zwei Kircheninterieurs, vermutlich von Hendrick van Steenwijck. Eines der beiden Gemälde hatte Anton Ulrich von dem Frankfurter Kaufmann Passavant für 500 Gulden als Geschenk für Landgraf Wilhelm erworben; Häckel konnte indes das von Wilhelm erbetene Urteil über die Zuschreibung des Gemäldes, ohne es gesehen zu haben, nicht abgeben. Später entbrannte ein kennerschaftlicher Streit über seine Echtheit; Wilhelm hielt die Autorschaft Steenwijcks wohl für möglich, meinte aber, Anton Ulrich habe das Gemälde über Wert bezahlt, weil es eine Kopie sei, worauf hin dieser "Notarien und Zeugen" beibringen wollte, dass "die schlechte Copie von Peter Neefs" (wohl die Zuschreibung Häckels) ein Original Steenwijks sei. Das zweite Gemälde Steenwijcks war auf einer heute nicht mehr nachweisbaren Auktion für 37 oder 38 Gulden verkauft und anschließend Anton Ulrich für 200 Taler, also etwa 300 Gulden, angeboten worden. Die als anstößig erachtete Preissteigerung, die ein Hinweis auf die unterschiedlichen, an den potentiellen Käufern orientierten Preisniveaus angesehen werden kann, führte zur Anrufung von Uffenbach als Gutachter, der vermutlich Authentizität und Preis beurteilen sollte. Anton Ulrich hatte das Gemälde offensichtlich schon zu einem früheren Zeitpunkt von dem etwas undurchsichtigen Ehrenreich (siehe oben) offeriert bekommen, aber nicht erworben. Häckel befand



Abb. 36 — Jules Lunteschütz und Jean Nicolas Ventadour (?), Der Frankfurter Sammler Johann Georg Christian Daems begutachtet ein Gemälde bei dem fiktiven (?) Kunsthändler L. U. de Salat, um 1850, Lithographie, HMF, C12153

Die offensichtlich satirische Darstellung spielt auch auf das Thema der Nachahmung durch Künstler (Natur) und durch Kunstliebhaber und -sammler (Moden) an; siehe die beiden Affen neben der Inschriftenkartusche.

abschließend: "es ist und bleibt meiner Meinung nach dennoch schön", mit anderen Worten: Hätte Anton Ulrich über ein hinreichendes kennerschaftliches Urteil verfügt, hätte er nicht zwei Gelegenheiten zum Erwerb ungenützt verstreichen lassen, um bei der dritten übervorteilt zu werden. ²⁵⁶

Ein Frankfurter Korrespondent von Johann Georg Meusels Museum für Künstler und Kunstliebhaber zog anlässlich einer Auktion während der Messe 1789 den Geschmack Frankfurter (und auswärtiger) Sammler in Zweifel: "Liebhaber sind zwar hier: aber sie sammlen gewöhnlich nur das, was ihnen durch Zufall und für geringe Preise in die Hände fällt. Diejenigen, die hier den Ton in der Kunst angeben, sind nur für eine geleckte feine Manier eingenommen: das Uebrige mag noch so anomalisch seyn, so erhält es Beyfall. "257 Gemeint waren wohl im besseren Fall feinmalerische Gemälde wie das von Nothnagel im Nachlass Schalck mit 33 Gulden sehr hoch taxierte Werk "Venus und Adonis auf einem Rasen sitzend u. einander liebkosend, wobey einige Nimphen u. Cupidose schön wie C Poelemburg [▶ Cornelis van Poelenburgh] von ▶ [Daniel] Vertangen meisterhaft auf Holz gemalt in einem schönen goldenen Rahm"258, Gemälde, die auch Prehn gerne erwarb (Pr179, Kat. 14; Pr269, Kat. 47). Es fehlte jedenfalls, so muss man den Korrespondenten wohl verstehen, an Kenntnis und damit einer gezielten Ankaufsstrategie, was sich zwangsläufig in der mangelnden Qualität der Sammlungen niederschlug. Ähnlich ungünstig beurteilte auch Sulpiz Boisserée (1783-1854), dessen berühmte Sammlung altdeutscher Gemälde das Städel'sche Kunstinstitut vergeblich zu erwerben versucht hatte, als er sich 1817 in Frankfurt aufhielt, Gernings Kunstsammlung – "elender Kram von Kunst-Sachen" und das um die Sammlungen Grambs und Neufville erweiterte Städel'sche Kabinett: "Städelsches Institut. Dr. Starck Einbildung, Eselhaftigkeit. Herr Wendelstädt Herr Lützenkirchen. / armseliges Alt-Deutsches / miserables Alt-Italie-

nisches / mittelmäßiges Frankfurt / gewöhnliches Niederländisches / Sie kennen ihre Stellung - sie kennen ihre Mittel nicht. Unzulänglichkeit an allen Ecken."259 Bei aller Voreingenommenheit, die sein Urteil vermutlich prägte, stand Boisserée mit seiner Meinung nicht ganz allein. Auch der Maler Johann David Passavant (1787-1861) befand, fast alle Gemälde des Städel'schen Kunstinstituts seien "nicht von sonderlichem Werthe, besonders für eine öffentliche Ausstellung, denn kaum erheben sich die besten davon in die 3te Classe", was die späteren Verkäufe durch die Administration erklärt.²⁶⁰ Passavant machte hier die ausschlaggebende Unterscheidung zwischen Kunstwerken, die in einer privaten Sammlung annehmbar sind, nicht aber in einer öffentlichen Anstalt, die der allgemeinen Geschmacksbildung zu dienen hat. Diese Abgrenzung sollte auch für die Beurteilung des Prehn'schen Miniaturkabinetts von Bedeutung sein, als die Erben es 1837 dem Städel'schen Kunstinstitut als Schenkung unter der Bedingung der integralen Präsentation und Erhaltung anboten und auf Ablehnung stießen. Der Städel-Inspektor und Maler Carl Friedrich Wendelstadt (1786–1840) und der Städel-Direktor Philipp Veit (1793–1877) konstatierten nämlich:

"Bei Musterung dieser an Zahl so bedeutenden Sam(m)lung kleiner Bilder von denen das Größte nicht über 16 Zoll mißt stellte sich dar, daß die meisten derselben theils Copien, theils werth und namenlose Arbeiten sind, und sich die Zahl dere die einigermaßen als Kunstwerke zu beachten seyn dürften auf sehr wenige reduzirt, und selbst diese mehr für den Privatbesitz als für die Aufstellung in einer öffentlichen Sammlung geeignet scheinen."²⁶¹

Passavant dürfte folglich, als er nach der Annahme der Schenkung durch die Stadt den Auftrag für einen neuen Katalog des in



Abb. 37 —— Das Gemäldeminiaturkabinett des Maître Marius Rey im Musée Hyacinthe Rigaud in Perpignan, 2019

der Stadtbibliothek untergebrachten Miniaturkabinetts erhielt, weniger das Gefühl gehabt haben, in ein Bilderparadies einzutreten, als vielmehr in eine Bilderhölle, zumal er kurz zuvor noch in den "hohen Sphären der Kunst" unterwegs gewesen war und die ersten beiden Bände seiner Untersuchung über das Werk ▶ Raffaels veröffentlicht hatte, ein Meilenstein der Kunstgeschichtsschreibung. Die nun öffentliche Sammlung Prehn ordnete er folgerichtig nach inzwischen etablierten musealen Gesichtspunkten, also nach Malschulen.

Was bedeutet dies alles nun in Bezug auf Prehn als Sammler und auf seine Sammlung? In welche der Kategorien Sulzers gehört er, zu den Künstlern, Kunstrichtern, Kunstkennern oder Kunstliebhabern? Um diese Fragen zu beantworten, können wir uns nur an Prehns Sammlung und seine eigenen Schöpfungen halten, weil keinerlei schriftliche Zeugnisse, Briefe oder Tagebücher (wenn es sie denn überhaupt gegeben hat), Inventare, Rechnungen oder Haushaltsbücher überliefert sind. Prehns Sammelstrategie für das Miniaturkabinett, so muss man anhand des erhaltenen Bestands und des Auktionskatalogs schlussfolgern, orientierte sich nicht an Plinius, im Hinblick auf die Lektüre formulierter Forderung "Viel, aber nicht vielerlei"; damit befand er sich in Frankfurt in guter Gesellschaft. Vielleicht hängt das auch mit einer gewissen Verselbständigung zusammen, die Goethe beim Verhältnis von aktivem und passivem Sammeln beobachtete, "denn das eigne hat eine bestimmte Sammlung daß sie das Zerstreute an sich zieht, und selbst die Affektion eines Besitzers gegen irgend ein einzelnes Kleindod, durch die Gewalt der Masse, gleichsam aufhebt und vernichtet". 262 Man darf wohl annehmen, dass Prehn viele der kleinen Gemälde angeboten und geschenkt wurden, weil seine Leidenschaft über den Familien- und Freundeskreis hinaus bekannt war. Prehn war es in erster Linie nicht

um Qualität und Originalität zu tun, sondern mehr um die Vielfalt an Bildsujets, Formen und Funktionen von Gemälden, um das spielerische Moment einer assoziativen Kombinatorik, die eine kritische Masse erfordert. Seine Sammlung erfüllte überdies vermutlich auch den Zweck einer Vorbildersammlung für seine vielfältigen Produktionen als Konditor, die je nach Auftraggeber und Anlass auch architekturale und figürliche Kompositionen umfassten. Und schließlich war Prehn nicht nur als Kunsthandwerker, sondern auch als Künstler tätig, indem er Wachsbilder für eigene Zwecke und vielleicht auch zum Verkauf anfertigte. Damit gehört Prehn mehreren der von Sulzer definierten Kategorien an. Als Kunsthandwerker und Künstler kannte er sich mit der Zeichenkunst und mit den technischen und materiellen Produktionsbedingungen figürlich-ornamentaler Kunst, allerdings nicht unbedingt mit der Malerei aus. Als Sammler dürfen wir ihm nach den Vorstellungen seiner Zeit vorbehaltlos das Attribut des Liebhabers, also jemandem mit einem "lebhaften Gefühl für die Gegenstände [...], die die Kunst bearbeitet", zuerkennen. Das Prädikat des Kenners verdiente Prehn vermutlich - ebenso wie zahlreiche andere Frankfurter Sammler – nur mit Einschränkungen. Sicher, er wird eine gewisse kunstgeschichtliche Bildung besessen, die Charakteristika von Schulen und einzelne Künstler zu benennen gewusst und über ein begründetes Geschmacksurteil verfügt haben; nicht umsonst verkehrte er mit Hüsgen und den Morgensterns, besuchte die Veranstaltungen des Frankfurter Museums, schlug in Füsslis Künstlerlexikon nach und konsultierte seine Kupferstiche. Bei der Ordnung der Gemälde in den Kästen muss er zudem viel über die ikonographischen Aspekte der Darstellungen und ihre Beziehung zueinander und vielleicht auch über die ursprüngliche funktionale Bestimmung manches zweckentfremdeten Gemäldes nachgedacht haben. Inwieweit er aber,

wie Sulzer forderte, "von dem Wesen und der Absicht der Künste" her den Wert und die Angemessenheit der Bilderfindung eines Gemäldes in seinem historischen Kontext beurteilte, lässt sich kaum sagen und muss wohl eher bezweifelt werden. Auch was Zuschreibungen von Gemälden an Künstler betrifft, geben die Quellen leider nicht viel her: Mangels eines Inventars von Prehns eigener Hand könnten nur rückseitige Aufschriften, eine der wichtigen Quellen der Kunstgeschichte²6³, Auskunft geben. Leider stammen die Beschriftungen fast durchgängig von Ernst Friedrich Carl Prehn und reproduzieren bei mehr als der Hälfte der Gemälde die Zuschreibungen des Auktionskatalogs von 1829. Gelegentlich finden sich aber Aufkleber mit interessanten Provenienzangaben (z.B. Pr393, Kat. 10; Pr560, Kat. 22).

Das "Alleinstellungsmerkmal" von Prehns Kunstsammlung, die Spezialisierung auf kleinformatige Gemälde, haben schon die Zeitgenossen erkannt und gewürdigt; ihm verdankt sich die Erhaltung des Miniaturkabinetts und der Nachruhm seines Schöpfers. Eine vergleichbare, qualitativ heterogene Sammlung von Großformaten wäre spätestens im 19. Jahrhundert in alle Winde zerstreut worden, weil niemand sie hätte bewahren wollen und können; und so erging es denn auch Prehns Gemäldesammlung (den Großformaten) und vielen anderen Frankfurter Sammlungen.²⁶⁴ Betrachtete der Redakteur der *Didaskalia* das Miniaturkabinett 1842 noch mit den Augen des Liebhabers als unterhaltende, "zwischen Erhabenem und Komischen" abwechselnde bunte Mischung²⁶⁵, so fremdelten in der vom Heroen- und Geniekult geprägten Gründerzeit die von der Stadt benannten Kunstexperten und Sammlungskuratoren mit diesem kunsthistorisch einzigartigen Zeugnis und behandelten es ähnlich wie Wendelstadt aufgrund seiner qualitativen Heterogenität mit Geringschätzung. Sowohl der Aufseher der Städtischen Gemäldesammlung, Anton Lorenz Bottinelli, wie auch die Mitglieder der Kommission für Kunst- und Altertumsgegenstände fanden, die Sammlung sei "früher ohne alles System, ohne Rücksicht auf Gegenstand und Qualität auf ganz großen Holztafeln dicht aneinander befestigt worden", und die wenigen guten und wertvollen Gemälde verschwänden unter den zahlreichen wertlosen Kopien

und machten daher das Ganze zu einer Sammlung von "ganz besonders geringem Werthe".²⁶⁶ Die Qualitäten, die das *Miniatur-kabinett* für den privaten Sammler und Liebhaber besaß, konnten für die öffentliche museale Institution keine Geltung beanspruchen.

Erst Niels von Holst erkannte in den 1930er Jahren die Bedeutung der Prehn'schen Sammlung, "der in ihrer Geschlossenheit und Integrität als Sammlungseinheit andere deutsche Museen nichts an die Seite zu stellen haben", für die Kunst- und Kulturgeschichte, mehr noch aber für die Sammlungsgeschichte des 18. Jahrhunderts, ein Aspekt der Forschung, der auf ein zunehmendes Interesse in den deutschen Museen stieß, und würdigte das Kabinett auch als eine "Fundgrube seltener Künstlernamen des deutschen 18. Jahrhunderts". ²⁶⁷ An dieses sammlungsgeschichtliche Erkenntnisinteresse knüpften nach dem 2. Weltkrieg erst wieder Krzysztof Pomian und Antoine Schnapper sowie in Deutschland Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Kurt Wettengl mit ihrer Ausstellung Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700–1830 an, in der auch das Prehn'sche Kabinett in seiner ursprünglichen Form rekonstruiert und gezeigt wurde. ²⁶⁸

Im Laufe von zweihundert Jahren überstand Prehns *Miniatur-kabinett* mithin mehrere kunsthistorische Paradigmenwechsel und wandelte sich von einem Bilderparadies des Sammlers zu einer Bilderhölle für die Sammlungskuratoren des 19. Jahrhunderts und wieder zurück zu einem Bilderparadies, einer einzigartigen Quelle der Sammlungs- und Geschmacksgeschichte und der "bürgerlichen Populärikonographie" des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.

Die Faszination für kleinformatige Kunstwerke hat sich bis heute erhalten und nährt sich vermutlich noch immer aus den gleichen Quellen wie schon bei den Familien Prehn und Morgenstern. Davon zeugen die Gemäldeminiaturkabinette des Sammlerehepaars Ria und Lex Daniëls in Amsterdam und des Notars Marius Rey (1909–1992) in Perpignan (Abb. 37). ²⁶⁹ Werden sie einmal eine ähnliche Bedeutung für die Sammelkultur des 20. und 21. Jahrhunderts erhalten wie das *Miniaturkabinett* von Johann Valentin Prehn für das 18. und 19. Jahrhundert?



Pr129

Kein "Höllen-Breughel", aber doch infernalisch

Herri met de Bles

(Bouvignes oder Dinant 1500/1510-nach 1550 Ort unbekannt)

Es ist kaum Biographisches über Herri met de Bles bekannt, dessen Name sich von einer weißen Haarsträhne im Stirnhaar herleitet (met de Bles). Möglicherweise war er ein Neffe ▶ Joachim Patinirs und wurde in dessen Werkstatt ausgebildet. Er ist vermutlich identisch mit einem Heri de Patenir, der 1535 in die St. Lukasgilde von Antwerpen aufgenommen wurde. Er betrieb dort mutmaßlich eine große und florierende Werkstatt.

Herri met de Bles vertritt die erste Generation der niederländischen Landschaftsmaler in Nachfolge von Joachim Patinir und zeichnet sich durch eine modernere Raumauffassung aus. Er staffierte seine Landschaften nicht nur mit biblischen Themen sondern auch mit Genredarstellungen (u. a. "Affen rauben einen Krämer aus"). Es sind keine signierten Werke seiner Hand bekannt und keine Datierungen auf eigenhändigen Werken. Bereits zu Lebzeiten wurden vermutlich zahlreiche Kompositionen in seiner Werkstatt kopiert.

Literatur: Serck 1990 (Wvz.); AKL, Bd. 11 (1995), S. 491-493; AK Namur 2000; Weemans 2013

Herri met de Bles, Werkstatt oder Umkreis Versuchung des hl. Antonius, 2. Hälfle 16. Jh.

Pr129 (M376), Kasten 15 Ölhaltige Malerei auf Laubholz, 11,5 x 11,0 cm

Provenienz: Unbekannt

Ausstellungen: Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 2012 (vgl. Lit.)

Quellen: Auftragsbuch Morgenstern 2, S. 288, Nr. 70: 1812, für Prehn: "Eine Versuchung des heil. Andonius auf Brett rep 5 [fl.] – [xr.]"

Literatur: Aukt. Kat. 1829, S. 12, Nr. 376; Passavant 1843, S. 11, Nr. 129; Verzeichnis Saalhof 1867, S. 33; Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 73; AK Karlsruhe 2012, S. 212f. unter Kat. Nr. 46

1

In einer infernalischen nächtlichen Landschaft mit brennenden Häusern und zerberstenden und ihr lavaartiges Inneres preisgebenden Felsen, die von zahlreichen Teufeln und fratzenhaften Wesen bevölkert wird, befindet sich am unteren Bildrand mittig die Gestalt des hl. Antonius, der gerade von einem Dämonen vor ihm in Gestalt einer Frau mit spitzer Kopfbedeckung und Schlangenleib umworben wird. Mit der ausgestreckten linken Hand deutet der Heilige auf einen grünlichen, geflügelten Drachen mit rotem Kamm auf dem Scheitel und spitzem Maul sowie eine Katze, die auf einem Felsblock vor ihm hocken.

Der hl. Antonius Abbas, der im Westen vor allem als Wundertäter und Krankheitspatron (Antoniusfeuer) verehrt wurde und Schutzheiliger des Antoniterordens ist, gilt als Vorläufer der christlichen Mönche. Immer wieder zog er sich in die Einsamkeit zurück und wurde hier mehrfach von Dämonen in Versuchung geführt, wie basierend auf der von Athanasius verfassten Lebensbeschreibung auch die vielgelesene *Legenda Aurea* berichtet: Der Teufel suchte ihn etwa in Gestalt einer oder mehrerer schöner Frauen heim, versuchte, ihn mit Gold zu verführen, machte aber auch vor körperlicher Gewalt nicht Halt und verwundete Antonius mit Krallen, Zähnen oder Hörnern, hob ihn in die Lüfte hoch und zündete seine Behausung an. In der flämischen Malerei erfreute sich der vielgeplagte und standhafte Heilige seit jeher großer Beliebtheit (vgl. Pr154 ► Marten de Vos, Kopie nach; Pr771 ► David Teпiers II. Werkstatt).

Es verwundert daher nicht, dass Pr129 in den frühen Katalogen dem "Höllen-Breughel", d.h. Pieter Brueghel II zugeschrieben wurde, der in Anlehnung an seinen berühmten Vater ▶ Pieter Bruegel I das Thema gestaltete. Auch ▶ Jan Brueghel d. Ä. hat sich mehrfach mit der Versuchung des hl. Antonius auseinandergesetzt, allerdings weichen seine viel- und kleinfigurigen nächtlichen Kompositionen aus der Zeit zwischen 1594 und 1604 von der altertümlicheren Auffassung im Prehnschen Bild ab. Dieses steht noch deutlicher in der Nachfolge des Hieronymus Bosch, der als Erster das Motiv der nächtlichen Brandszene mit der Versuchung des Heiligen kombinierte.² Pr129 gehört dabei konkret in einen Kreis von Darstellungen, die mit Herri met de Bles in Verbindung gebracht werden. Dieser malte Landschaften in der Art des ▶ Joachim Patinir und staffierte sie vor allem bei den Versuchungsszenen mit Motiven in der Art des Bosch. Neben Pieter Huys und Jan Mandyn gilt er in der Mitte des 16. Jahrhunderts als einer der größten Meister der infernalischen Landschaften in der Bosch-Tradition, wobei er das Vorbild nicht nur kopierte, sondern auch neu interpretierte.³ Er betrieb in Antwerpen wohl eine große florierende Werkstatt, sodass genaue Zuschreibungen, auch aufgrund fehlender Signaturen und Datierungen, schwierig sind. Von den mindestens acht (mit Pr129 neun) Versu*chungsszenen*⁴, die mit Herri met de Bles oder seiner Werkstatt in Verbindung gebracht werden können, weist sich Pr129 als eine Kombination aus Motiven der Gemälde in der Frits Lugt Collection in Paris⁵ und dem Kunsthistorischen Museum in Wien⁶ aus. Beides sind Rundformate mit etwas größerem Durchmesser als die leicht vertiefte Kreisfläche, die aus unbekannten Gründen der Prehn'schen Tafel eingeschrieben ist.7 Im Pariser Bild findet sich an gleicher Stelle mittig im Vordergrund die identische Gruppe von Antonius und dem ihn umwerbenden weiblichen Dämonen mit Schlangenschwanz, ebenfalls neben einem Felsvorsprung platziert, der von weiteren abnormen Wesen bevölkert wird. Im Hintergrund brennt ein Kloster. Das Geschehen findet allerdings grundsätzlich in einer freundlichen waldigen Berggegend unter heiterem Himmel statt. Die dramatische Nachtsituation mit vom Feuerschein erhelltem Hintergrund, vor dem sich mittig ein von fensterartigen Öffnungen durchbrochener bizarrer Felsen abhebt, begegnet hingegen im Wiener Gemälde. Auch hier wirbeln die unterschiedlichsten Flugdämonen durch die Luft (im Pariser Bild nur einige wenige in der Feuersäule), und neben dem Felsen brennt auch ein bescheidenes Haus mit kleinem Dachreiter, das vermutlich die Einsiedelei des Eremiten andeuten soll.



Pr152

2 — Eine rückwärtsgewandte Utopie: Armenspeisung am Kloster

Pieter de Bloot

(Rotterdam 1601/1602-1658 ebd.)

Landschafts- und Genremaler. Seine Familie war aus Antwerpen nach Rotterdam emigriert, wo sie erstmals 1601 genannt wird. Über Bloots Ausbildung ist aber nichts Näheres bekannt, vermutlich arbeitete er zeitlebens in Rotterdam. Für seine beschaulichen Bauerngesellschaften dürften die flämischen Maler ▶ Adriaen Brouwer und ▶ David Teniers II anregend gewesen sein. Seine Landschaften stehen ▶ Jan van Goyen und Cornelis Droochsloot nahe. Zusammen mit Rotterdamer Künstlern wie den Gebrüdern Cornelis Saftleven und Hermann Safleven d. J. und Hendrik Martensz. Sorgh entwickelte er das "Scheuneninterieur", das stilllebenhafte Elemente mit einer genrehaften Innenraumschilderung vereint

Literatur: Bernt 1979-80 Bd. 1, S. 27; Beck 1991, S. 42-49; AKL, Bd. 11 (1995), S. 601-602; Briels 1997, S. 300

Pieter de Bloot **Bettler bei einer Klosterkirche,** 1620er/1630er Jahre Pr152 (M7), Kasten 1

Monogrammiert r. u. in Grau: "P D B" Ölhaltige Malerei auf Laubholz, 12,3 x 18,0 cm

Ein Alter von einer Frau geführt, 1620er/1630er Jahre Pr153 (M8), Kasten 1

Monogrammiert I. u. in Grau: "P [D?] B" Ölhaltige Malerei auf Laubholz, 12,2 x 18,0 cm

Provenienz: Unbekannt
Ausstellungen: HMF, 1957 (vgl. Lit.)
Literatur: Aukt. Kat. 1829, S. 1, Nr. 7.8; Passavant 1843,
S. 12, Nr. 152; Parthey, Bd. 1 (1863), S. 135, Nr. 2 u. 8;
Verzeichnis Saalhof 1867, S. 35; Frimmel 1900, S. 72;
Fries 1904, S. 4; Lemberger 1911, S. 14; AK Frankfurt 1957,
S. 26, Nr. 184i und 184j; Wettengl/Schmidt-Linsenhoff
1988, S. 44f.

Die beiden kompositorisch aufeinander bezogenen Querformate schildern eine kirchliche Armenspeisung: Vor einem mauerumfriedeten Klosterkomplex auf Pr152 hat sich eine größere Anzahl ärmlich gekleideter und kranker oder verkrüppelter Personen eingefunden und strebt auf das rundbogige Klosterportal zu. Im rechten Vordergrund kehrt ein altes Ehepaar, das offensichtlich schon mit Lebensmitteln versorgt wurde, auf einem breiten steinigen Weg nach Hause zurück.

Im Vordergrund von Pr153 führt eine Frau in bäuerlicher Kleidung und mit einem Korb am Arm einen alten Mann, der sich mit dem linken Arm bei ihr eingehakt hat und den anderen Arm in einer Schlinge trägt.

Die Armenspeisung am Kloster ist ein immer wiederkehrendes Bildsujet in den Landschafts- und Genrebildern Pieter de Bloots, das der Künstler in zahlreichen Variationen – oft auch noch sehr viel figurenreicher als auf den Prehn'schen Bildern – gestaltete. Am nächsten kommt Pr152 dabei eine etwas größere, mehrfach beim Kunsthaus Fischer in Luzern angebotene undatierte Fassung, die ebenfalls in der Personenzahl reduziert erscheint und den Klosterkomplex im Mittelgrund links und ein bereits zurückkehrendes altes Ehepaar rechts im Vordergrund zeigt. Johann Valentin Prehn hatte seinerzeit sogar die



Pr153

Möglichkeit, eine der figurenreicheren Varianten in Frankfurt zu studieren: Ein entsprechendes Bild, dessen Maße, Format und Komposition aber nicht mit Pr152 übereinstimmen, befand sich in der Frankfurter Sammlung Lausberg und wurde 1810 für 23 fl. versteigert.¹⁰ Es ist mit größter Wahrscheinlichkeit in der verkleinerten Kopie ► Johann Friedrich Morgensterns im Morgenstern'schen Miniaturkabinett (Kabinett III)¹¹ wiedergegeben (Abb.) und mit dem Gemälde Pieter de Bloots identisch, das sich ehemals in der Gemäldegalerie Kassel¹² befand.

Die Speisung der Armen gehört zu den Sieben Werken der Barmherzigkeit (Mt 25,34-46) und wird daher in der bildenden Kunst gewöhnlich im Zusammenhang mit den anderen guten Werken dargestellt. ▶ David Vinckboons führte die Armenspeisung um 1610 unter einem satirischen Gesichtspunkt in die Genremalerei ein.13 Vor allem die Bamboccianti nahmen sich in Italien des Themas an, aber auch in der holländischen Malerei etablierte es sich. Hier trat insbesondere Cornelis Droochsloot in Utrecht hervor, der die Sieben Werke der Barmherzigkeit ab 1618 in vielfigurigen städtischen Szenen festgehalten hat,14 aber auch die Armenspeisung isoliert in ländlicher Umgebung darstellte.15 Die augenfällige Unterstützung der Bettler und Krüppel durch die in den nördlichen Niederlanden längst aufgelösten Klöster, also eine katholische Einrichtung, versetzt das Geschehen für die Zeitgenossen in eine überwundene, "mittelalterliche" Zeit.¹ In den nördlichen Niederlanden kümmerten sich im realen zeitgenössischen Leben hingegen vor allem öffentliche Wohlfahrtseinrichtungen um Arme und Bedürftige.¹

Das Œuvre Pieter de Bloots ist noch nicht zusammenhängend erfasst; eine zeitliche Einordnung der Prehn'schen Bilder kann daher nur ansatzweise versucht werden. Während ab den 1640er Jahren die Farbgestaltung zunehmend toniger wird¹⁸ und die Landschaften – stärker an ▶ Jan van Goyen orientiert – in einer diagonalen Komposition mit starkem Tiefenzug angelegt werden,19 scheinen in einer früheren Phase die Bauerngesellschaften eher bildparallel ausgerichtet und näher an den Betrachter gerückt zu sein, wie etwa in der 1635 (?) datierten Bauernbelustigung in der Alten Pinakothek²⁰ oder der 1628 datierten Dorfszene mit Bauern im Kunsthandel²¹. Für Pr152 und Pr153 wäre wegen ihres buntfarbigen Kolorits und der ausgewogenen Verteilung der Bildelemente daher auch eine Entstehung in den 1620er oder 1630er Jahren anzunehmen. [J.E.]

— Johann Friedrich Morgenstern, nach Pieter de Bloot (laut rückseitiger Beschriftung), **Vor einem Kloster werden Almosen an Bettler verteilt**, Morgenstern'sches Miniaturkabinett, Kabinett III, Nr. 2, HMF, B.1981.11.02



Pr352

Ein Maler etabliert seine Schätze und seine Kennerschaft

Hendrik van der Borcht d. Ä. (Brüssel 1583–1651 Frankfurt) Biographie siehe Kat. 76, S. 310

Hendrik van der Borcht d. Ä.

Stillleben mit Sammlungsgegenständen,
2. Viertel 17. Jh.

Pr352 (M426), Kasten 18

Ölhaltige Malerei auf Kupfer, 20,1 x 25,7 cm

Provenienz: Unbekannt

Ausstellungen: Historisches Museum Frankfurt, 1993/94 (vgl. Lit.); Nationalgalerie Prag, 1994 (vgl. Lit.); Historisches Museum Frankfurt/Hessenhuis Antwerpen, 2005/06 (vgl. Lit.); Historisches Museum Frankfurt, 2019/20 (vgl. Lit.)

Literatur: Aukt. Kat. 1829, S. 14, Nr. 426; Passavant 1843, S. 19, Nr. 352; Verzeichnis Saalhof 1867, S. 46; Holst 1931, S. 43 mit Abb. 2; Luther 1979/80, S. 106–108, Abb. 66 auf S. 107; AK Nürnberg 1982, S. 197, Kat. Nr. 304; AK Worcester 1983/84, S. 26–28, bei Kat. Nr. 5, mit Abb. 5b; Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 78f.; AK Frankfurt 1993/94, S. 254, Kat. Nr. 137; De Maere/Wabbes 1994, Bd. 1, S. 65, Bd. 2, Abb. auf

S. 128; Wettengl 1994, S. 25–29; AK Prag 1994, S. 132f., Kat. Nr. 68 mit Abb.; Riether 1995, S. 59; Wettengl 1995, S. 66f. mit Taf. 4; Zehl 1995, S. 139, Abb. 1; Daston/Park 1998, S. 269, Nr. 7.4.2. mit Abb.; Loughman 1999/2000, S. 88; Bott 2001, S. 125f. mit Abb.; Daston/Park 2002, S. 316f., Abb. 43.2; Willigen/Meijer 2003, S. 43; AK Frankfurt/Antwerpen 2005/06, S. 129, S. 132, Kat. Nr. 7.10, Abb. S. 122; Diefenbacher 2007, S. 34, Abb. 31; Kölsch 2007a, S. 376; Versteigerungskat. Christie's, New York, 27./30.1.2009, bei Lot 37; Helmrath 2013, S. 396; AK Frankfurt 2019/20, S. 240, Kat. Nr. 12.3

Bildfüllend verteilen sich vor dunklem Hintergrund und auf einem dunkelgrünen Tischtuch antike bzw. antikische Gegenstände. An plastischen Arbeiten sehen wir den auf der Seite liegenden Marmorkopf eines Jünglings, die renaissancezeitliche, teilvergoldete Bronzestatuette einer Venus lactans²² und die (wohl nachantike) Büste eines grimassierenden Mannes auf einem hölzernen Ständer. Zwischen und hinter den Plastiken erkennt man rote

und braune Tongefäße sowie den langen Hals einer Glasflasche. Bei den antiken Münzen handelt es sich um grundsätzlich bestimmbare Exemplare. ²³ Hinzu kommt ein Bronzemedaillon auf die Regierung des Marc Aurel, das nicht antik, sondern eine Nachahmung der Renaissance, vermutlich von Giovanni da Cavino, ist, mit der Umschrift: "[M ANTONINVS] AVG TRPXXIX". ²⁴ Inmitten dieser Ansammlung liegt eine große Kamee mit dem gestaffelten Doppelporträt (capita iugata) eines Paares, rechts finden sich zwei weitere Kameen, die jeweils einen weiblichen Profilkopf zeigen.

Die Zuschreibung an Hendrik van der Borcht d. Ä. oder d. J., die erstmals von Gisela Luther 1980 propagiert wurde, stützt sich auf ein ganz gleichartiges *Stillleben mit Sammlungsgegenständen* in St. Petersburg, das auf dem Fuß einer Diana-

3



Abb. 1 — Hendrik van der Borcht d. Ä., Mictio von Chalchis vor den Senatoren, 1639, HMF, B1829



Abb. 2 — Hendrik van der Borcht d. Ä., Mictio von Chalchis vor den Senatoren (Detail), 1630, HMF. B1820



Abb. 3 — Hendrik van der Borcht d. Ä., Stillleben mit antiken Münzen, Gläsern und Töpferware auf einem Tisch mit Öllampe, 1650, Privatbesitz

statue mit "HVBorcht" und darunter der Doppelschleife signiert ist.25 Nicht nur die Komposition mit der Überfülle der bis an den Bildrand ausgebreiteten Antiquitäten vor neutralem, dunklem Grund, die Farbigkeit und die detailgenaue, aber etwas trockene Malweise stimmen hier überein - es sind sogar einige der dargestellten Gegenstände identisch. Noch größer ist die Übereinstimmung von Pr352 mit einem hochformatigen Stillleben aus der Sammlung von Julius Held, das ebenfalls unten rechts mit "HVBorcht" signiert ist.26 Auch hier finden sich Gegenstände aus Pr352 wieder, u. a. die andersherum liegende und daher die Rückseite mit einer sitzenden Victoria zeigende Medaille von Giovanni da Cavino. Die Statuette der Venus lactans wird hier gleichfalls von der anderen Seite gegeben. Diese Zusammensetzung aus antiken und nachantiken Gegenständen entspricht derjenigen von Pr352 und dem St. Petersburger Bild, auf dem die Holzstatuette einer Sich erdolchenden Frau von Achim Riether als Arbeit des in Schwäbisch Hall tätigen Bildhauers Leonhard Kern identifiziert werden konnte. Das Original ist noch heute in Berlin erhalten.27

Mit allergrößter Sicherheit handelt es sich daher bei allen drei Stillleben um die Darstellungen einer konkreten Sammlung, die vermutlich der Familie van der Borcht selbst gehörte. ²⁸ Ausweislich der vergleichsweise banalen Alltagsgegenstände wie Töpfe und Kannen repräsentieren die Gemälde einen eher bürgerlichen Sammlungstypus. ²⁹ Dies zeigt sich umso deutlicher in einem vierten Sammlungsstilleben mit schlichten antiken Kerami-

ken und Gläsern sowie diversen Münzen beim Schein einer Öllampe, das 2015 in einer Auktion bei Bonhams unter der Zuweisung an einen unbekannten deutschen Künstler erschien, aber der ganzen Auffassung und der unvollständig gelesenen Signatur nach eindeutig für Hendrik van der Borcht d. Ä. in Anspruch genommen werden darf (Abb. 3).30 Bei den Münzen handelt es sich wiederum um bestimmbare Exemplare, wobei sich direkte Übereinstimmungen mit den anderen Sammlungsstillleben bislang nicht gesichert nachweisen lassen.31 Für die Münzen und Gemmen mögen dem Maler Exemplare aus seinem eigenen Bestand als Vorlage gedient haben: Hendrik van der Borcht d. Ä. soll während seines Italienaufenthaltes zwischen 1604 und 1610 selbst Antiquitäten, vor allem Münzen, gesammelt haben. 32 Die Sammlung dürfte nicht unerheblich gewesen sein, denn angeblich erwarb Thomas Howard, 21. Earl of Arundel, der mit Hendrik d. Ä. bekannt war und bei dem Hendrik d. J. später in London als Sammlungsverwalter arbeitete, einen Teil davon.³³ Auch die Statuette der Sich erdolchenden Frau von Leonhard Kern, die auf dem St. Petersburger Bild zu sehen ist, dürfte sich demnach zu einem bestimmten Zeitpunkt im Besitz des Malers befunden haben, allerdings wohl noch nicht, als Rudolph Meyer - Onkel des auf Pr524 (Kat. 37) dargestellten Knaben sie 1632 in mehreren Zeichnungen festhielt.34

Dieser mögliche terminus post quem für das Gemälde in St. Petersburg mag auch für die zeitliche Einordnung von Pr352 eine Richtschnur geben. Mit der emailleartig glatten, weichen Malerei Hendrick van der Borchts d. Ä. aus der Zeit um 1620 (vgl. Proo6-Proo9, Kat. 76) hat Pr352 in seinem opaken, etwas stumpfen Farbauftrag wenig gemein. Mit Blick auf das großformatige, voll signierte und 1639 datierte Historiengemälde Mictio von Chalchis vor den Senatoren ist eine Einordnung in das zweite Viertel des 17. Jahrhunderts naheliegender (Abb. 1-2). Diese Spätdatierung unterstützt das dem Œuvre neu hinzugefügte, 1650 datierte Stillleben mit antiken Münzen, Gläsern und Töpferware auf einem Tisch mit Öllampe (Abb. 3). [J.E.]