

Einen verborgenen Schatz heben
Zur historischen Einordnung und digitalen
Aufarbeitung der Kupferstichsammlung der SUB
Sophia Kunze und Christina Posselt-Kuhli

S. 27–39

aus:

Kunstpfl ege in Bibliotheken – Kür oder Pflicht?

Wege zur Sichtbarmachung
forschungsrelevanter Druckgrafik an der
Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg

Herausgegeben von Sophia Kunze,
Christina Posselt-Kuhli und Antje Theise

Hamburg University Press
Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky

Dieser Sammelband wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Impressum

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

LIZENZ

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>). Ausgenommen von der oben genannten Lizenz sind Abbildungen und sonstiges Drittmaterial.

ONLINE-AUSGABE

Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open-Access-Publikation und ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar. Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Online-Ausgabe archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) verfügbar.

DOI <https://doi.org/10.15460/HUP.203>

ISBN 978-3-943423-76-1

COVERGESTALTUNG

Hamburg University Pressw

COVERABBILDUNG

Bildnachweis: v.l.n.r.: 1 und 3: Cornelis Cort (Inventor), Johann Hogenberg (Sculptor), Die Verkündigung, 188 x 260 mm, Kupferstich auf Papier, Köln, Bestand der SUB; 2: Albrecht Dürer, Das große Pferd, 165 x 117 mm, Kupferstich auf Papier, 1505, Nürnberg, Bestand der SUB.; 4: Pieter de Balliu, S. Hieronymus, 260 x 140 mm, Kupferstich auf Papier, vor 1648, Antwerpen, Bestand der SUB; 5: Gillis van Coninxloo (Inventor), Nicolaes de Bruyn (Sculptor), Die Auffindung des Mose, 405 x 657 mm Kupferstich auf Papier, 1601, Bestand der SUB; Hintergrund: Provenienzmerkmal auf dem Karton von Kupfer 234, Bestand der SUB.

SCHRIFT

Alegreya. Copyright 2011: The Alegreya Project Authors (<https://github.com/huertatipografica/Alegreya>). This Font Software is licensed under the SIL Open Font License, Version 1.1. This license is also available with a FAQ at: <http://scripts.sil.org/OFL>

DRUCK UND BINDUNG

Books on Demand – BoD, Norderstedt

VERLAG

Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Hamburg (Deutschland), 2020
<http://hup.sub.uni-hamburg.de>

Inhalt

Vorwort	7
<i>Sophia Kunze, Christina Posselt-Kuhli und Antje Theise</i>	
„Hamburg enthält ohnstreitig mehr Kunstsachen als man glaubt“ Endlich sichtbar! Die Kupferstichsammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg	9
<i>Antje Theise</i>	
<i>Non scholae, sed vitae discimus</i>	19
Zur Bedeutung der Kupferstichsammlung für kunsthistorische Forschung und Lehre	
<i>Iris Wenderholm</i>	
Einen verborgenen Schatz heben	27
Zur historischen Einordnung und digitalen Aufarbeitung der Kupferstichsammlung der SUB	
<i>Sophia Kunze und Christina Posselt-Kuhli</i>	
Provenienzforschung an der Universität Hamburg	41
Ein Alleinstellungsmerkmal unter Kooperationsverdacht	
<i>Gesa Jeuthe Vietzen</i>	
<i>Marque non identifiée</i>	47
Über das Erforschen von Provenienzmerkmalen	
<i>Amanda Kopp und Laura Vollmers</i>	
P.S. – von den Initialen zum Hamburger Sammler Peter Simon?	65
<i>Johanna Riek</i>	

Einer charakteristischen Handschrift auf der Spur <i>Anna Lehmkuhl</i>	75
<i>pinxit, sculpsit, vendidit</i> Druckgrafik auf Hamburger Auktionen im 18. Jahrhundert <i>Felix Krebs</i>	87
Von Kunstkammern, Kupferstichen und Handbüchern Das Sammeln von Dürer- und Cranachgrafik um 1800 am Beispiel von J. G. Mönckeberg <i>Alina Hofmann und Svenja Weikinnis</i>	101
Tinte, Tusche und Rötelstift Skizzen nach niederländischer Druckgrafik <i>Mareike Hansen</i>	113
Im Rausch der Lithografie Eine Steindruckerei in Hamburg und ihre Spuren <i>Laura Vollmers</i>	123
Verfasserinnen und Verfasser	131
Bildnachweise	134

Einen verborgenen Schatz heben

Zur historischen Einordnung und digitalen Aufarbeitung der Kupferstichsammlung der SUB

Sophia Kunze und Christina Posselt-Kuhli

Das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderte Digitalisierungsprojekt zur Erschließung und Digitalisierung der Kupferstichsammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg hat es sich zur Aufgabe gemacht, die über 3500 Blätter zählende Kupferstichsammlung der SUB bekannt und zugänglich zu machen. Bereits die Anzahl der einzelnen Blätter konnte bei der Durchsicht zur Digitalisierung im Vergleich zum bisherigen Kenntnisstand, der von rund tausend Blättern weniger ausgegangen war, erheblich nach oben korrigiert werden. Die Beschäftigung mit den Werken, das heißt zunächst die Betrachtung ihrer Beschaffenheit – des Zustands, der Montierung auf Kartons, der Beischriften –, hat vielfältige Spuren zutage gefördert, die auf die Provenienzen der ursprünglichen Besitzer beziehungsweise auf den bibliothekarischen Umgang hindeuten und deshalb auch den Schwerpunkt dieser Publikation ausmachen. Sie wurden von einer Gruppe Studierender der Kunstgeschichte eingehend und mit engagierter Recherchearbeit untersucht. Auf das Projekt und die Sammlung als Ganzes bezogen waren darüber hinaus folgende Aspekte relevant:

Auf technischer Ebene galt es, eine virtuelle Infrastruktur mit Datenstandards zu bedienen, die eine möglichst große Einheitlichkeit in der Erfassung und hohe Normierung aufweisen soll. Die hierbei verwendete Katalogisierungsdatenbank K10plus der beiden größten deutschen Bibliotheksverbände Gemeinsamer Bibliotheksverbund (GBV) und Südwestdeutscher Bibliotheksverbund (SWB) und die konzeptionelle Erschließungsform nach bibliothekarischem Standard (RDA)¹ – und nicht nach musealen

¹ Resource Description and Access (RDA) ist in erster Linie ein für Bibliotheken entwickeltes Regelwerk zur Katalogisierung, ist aber auch für die Erschließung von Materialien in Museen und Archiven geeignet. Die Library of Congress, die British Library, Library and Archives Canada, die National Library of Australia, die

Konzepten – erlauben und bedingen diesen besonderen Umgang mit dem Medium Druckgrafik. Um keiner institutionell individuellen Lösung zu folgen, sondern eine möglichst zentralisierte Konzeption mit hoher Anschlussfähigkeit zu etablieren, wurde ebenso auf Bibliotheksstandards und Normdaten (GND)² geachtet wie – soweit möglich – auf die Spezifika von Grafik. Zunächst ergeben sich dabei grundlegende Fragen im Hinblick auf den Transfer vom Objekt zum Datensatz: Welche Angaben sind relevant, was lässt sich standardisieren, welche Normdaten sind zu verknüpfen beziehungsweise anzulegen, welche Nutzerperspektive muss berücksichtigt werden? Auch wenn einige wünschenswerte Thesauri wie *Iconclass* nicht über einen Webservice eingebunden und somit bisher nicht unterstützt und auch Werknormdaten im Rahmen der Projektlaufzeit nicht angelegt und verknüpft werden konnten, enthalten die Einträge doch wesentliche Normierungs- und Verknüpfungselemente. Diese erlauben ein Ausspielen in Verbunddatenbanken wie das Graphikportal³ und erhöhen so die Sichtbarkeit und Auffindbarkeit der Sammlung erheblich. Zudem ermöglicht die Software die Unterscheidung einer Werknorm- und Manifestations- sowie schließlich einer Exemplarebene. Grundlegend befördert dieses Vorgehen langfristig die Erschließung in allen anderen bibliotheksgebundenen Grafiksammlungen, da „Dubletten“ – in diesem Fall weitere Abzüge eines Blattes – nicht erneut einer Sacherschließung bedürfen, sondern als weiteres Exemplar an den bestehenden Datensatz angehängt werden können. Des Weiteren kann so jedes individuelle Blatt mit seinen spezifischen Merkmalen erfasst und beschrieben werden. Auf diese Weise lassen sich unter Umständen auch frühere Sammlungszusammenhänge identifizieren – in jedem Falle liefern die Objektdaten potenzielle Forschungsdaten, die besonders im Bereich der Grafik längerfristig vielversprechende Einsichten generieren werden. Als Beispiel wären hier Fragen nach Netzwerken und Akteuren, Zirkulation von Druckplatten oder Veränderung derselben zu benennen. Gerade im Bereich von Grafik bietet die Zusammenführung der Daten sowie ihre Analyse ein immenses Potenzial. Die Vorteile der RDA-gestützten Aufnahme von Grafik und erste sammlungshistorische Ergebnisse des Grafikbestandes der SUB genauer zusammenzufassen und darzulegen, ist Intention dieses Bandes.

Deutsche Nationalbibliothek, die Schweizerische Nationalbibliothek und die Verbundsysteme im deutschen Sprachraum haben RDA implementiert. Im deutschsprachigen Raum werden sog. Application Profiles für RDA für Sondermaterialien erarbeitet, u.a. für Bildmaterialien. Das erste veröffentlichte Application Profile ist die Ressourcenerschließung mit Normdaten in Archiven und Bibliotheken (RNAB), hervorgegangen aus den Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autografen (RNA). Weitere Informationen zu RDA unter <https://wiki.dnb.de/display/RDAINFO/RDA-Info> [letzter Zugriff: 30.4.2020].

² Normdaten zu Personen und Werken werden in der kooperativ geführten und an der Deutschen Nationalbibliothek (DNB) gepflegten Gemeinsamen Normdatei erfasst. Weitere Informationen: <https://wiki.dnb.de/display/ILTIS/Informationsseite+zur+GND> [letzter Zugriff: 30.4.2020].

³ <https://www.graphikportal.org/> [letzter Zugriff: 30.4.2020].

Der heutige Zustand der Kupferstichsammlung dokumentiert mehrere Spuren früherer Sammlungen.⁴ Diese in Zusammenarbeit mit dem Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg erforschten Provenienzspuren, die zum Teil auffällig und vielfältig, zum Teil nur deduktiv zu ergründen sind, haben erste wichtige Erkenntnisse geliefert. Sie geben Hinweise auf Konvolute früherer Sammlungen beziehungsweise verschiedene Stufen von Sammlungszusammenhängen durch mehrfach vergebene Inventarnummern. Dabei wurden unterschiedliche Handschriften oder Materialien (die Kartons, auf denen die Blätter aufgezogen wurden) identifiziert, die auf mögliche frühere Besitzer hinweisen. Andere Spuren wie Beschriftungen oder Markierungen mit Rötelfarb lassen sich bislang nur vage dem Bibliotheksumfeld des 19. Jahrhunderts zurechnen. So vermögen die unterschiedlichen Schichten von Spuren über das bürgerliche Sammlungsverhalten des 18. und 19. Jahrhunderts in Hamburg Auskunft zu geben und – verbunden damit – über den Grafikmarkt der Hansestadt.⁵

Abgesehen von einigen wenigen großen bekannten Sammlungen wie der Sammlung des Kaufmanns Garlieb Sillem (1676–1732) oder auch der Bildergalerie des Dichters Barthold Heinrich Brockes (1680–1747),⁶ die bereits aufgearbeitet wurden, fehlt auf diesem Feld bislang noch eine umfassende Kenntnis der ehemaligen Bestände.⁷ Spuren in Adressbüchern, Auktions- und Bibliothekskatalogen sowie in der Reiseliteratur können hier hilfreiche Ansatzpunkte liefern, um sowohl Umfang und Stellenwert als auch Zugänglichkeit der bürgerlichen Sammlungen zu rekonstruieren. Auch Archivmaterial mit Briefen und Testamenten und die Betrachtung von kulturellen Netzwerken wie der Patriotischen Gesellschaft kann hierfür wertvolle Hinweise enthalten – ein Forschungsfeld, das auch in diesem Projekt Desiderat bleiben musste.

Zum aktuellen Zeitpunkt sind zirka 2000 Blätter der Sammlung erschlossen. Die bisherigen Auswertungen der Provenienzmerkmale haben dabei ergeben, dass mindestens die Hälfte der Blätter bereits zu Zeiten Wolfs im Bestand war. Ob diese Blätter sich wiederum aus dem Nachlass der Wolfs speisen, oder von Johann Christian in seiner Zeit als Bibliothekar annotiert wurden, bleibt offen (Abb. 6). Wolfs Handschrift ist relativ eindeutig zu identifizieren und konnte durch Schriftvergleiche weiter verifiziert werden.⁸ Es handelt sich bei seinen Annotationen um Nummerierungen

⁴ Vgl. die Beiträge von Laura Vollmers und Amanda Kopp, Johanna Riek sowie Anna Lehmkühl.

⁵ Vgl. den Beitrag von Felix Krebs.

⁶ Kemper / Ketelsen / Zelle 1998.

⁷ Bereits 1854 beklagte der Autor eines Verzeichnisses der Besitzer in neuerer Zeit der vorzüglichsten Gemälde- und Kupferstich-Sammlungen in Hamburg (Hamburgisches Künstler-Lexikon, Bd. 1, Hamburg 1854), dass er sich auf die „neuere Zeit beschränken“ musste, „indem wir keine Data aus älterer Zeit haben auffinden können. Es sind uns freilich manche ältere Cataloge von vielem Interesse vorgekommen, allein es war zu der Zeit nicht Gebrauch, die Besitzer namhaft zu machen“ (S. 306).

⁸ Vgl. den Beitrag von Anna Lehmkühl.



Abb. 6: Theodor Friedrich Stein, Bildnisstudie zu Johann Christian Wolf, um 1746(?), 48,6 x 24,3 cm, SUB.

der Blätter, die in der Regel oben rechts oder links in großer, krakeliger Tintenhandchrift erfolgt sind. Diese verweisen auf ein Numerus-Currens-System Wolfs. Die höchste entdeckte Nummer bildet die 847, sodass diese Anzahl den zu vermutenden Minimalbestand abbildet. Die Mehrzahl der Nummern allerdings sind stark beschnitten, zumeist bis zur Unkenntlichkeit, was zum einen darauf verweist, dass nach Wolf massive Arbeiten der Neumontage zur Beschneidung der Blätter geführt haben, und zum anderen eine deutlich größere Anzahl zu vermuten ist. Bisher konnte jenseits eines Numerus Currens keine Systematik in der Vergabe der Nummern erkannt werden. Neben der laufenden Nummer hat Wolf zudem eine Vielzahl von Serien „neu nummeriert“. Häufig wiederholte er damit die ohnehin bestehende Ordnung der Serien, es gibt aber auch Beispiele, bei denen er eine Serie mit Einzelblattzählung im Druck komplett neu nummerierte. Ob er damit einen früheren Zustand anzeigen wollte (interne Serienzählungen verändern sich zuweilen in den durch Neuauflagen produzierten neuen Zuständen) oder die angelegte Zählung verbessern, bleibt unklar.

Die Wolf-Blätter haben einen eindeutigen Schwerpunkt im Bereich der niederländischen und deutschen Grafik. Es sind in der Erschließung nur einige französische und italienische Blätter mit seiner Markierung entdeckt worden. Thematisch bilden christliche Sujets die Mehrzahl, darunter diverse Apostel- und Passionszyklen. Diese sind oftmals im Bereich der Legende um die entsprechende Bibelstelle ergänzt. Bei diesen Ergänzungen lässt sich allerdings nicht immer die Handschrift Wolfs eindeutig zuweisen, sodass diese sicherlich auch durch andere Hand erfolgt sind. Dazu kommen mythologische Szenen, zumeist allegorischer Natur. Auf den oftmals künstlerisch wertvolleren Großformaten, die sich im Bestand befinden, sind so gut wie keine Spuren wolfscher Einwirkung zu finden. Die meisten seiner Annotationen sind aus kunsthistorischer und restauratorischer Sicht ein Skandal, ragen sie doch oftmals ins Bild oder überschreiben Teile der Legende und sind, besonders beim Numerus Currens, übertrieben groß.

Für Wolfs Grafikgebrauch lassen sich also einige Aussagen ableiten: Er scheint weniger am Kunstwert interessiert, im Vordergrund stand für ihn vielmehr der kulturgeschichtliche Mehrwert. Ein Vergleich erhellt diese Perspektive: Wolf hatte in seiner kommentierten Sammlung der Sappho-Gedicht-Fragmente, die er als erster zusammenrug, auch eine Vielzahl anderer Quellen zur Einordnung ihres Werkes und ihrer Person genutzt, beispielsweise Motive auf antiken Münzen und Vasen, die Sappho darstellen.⁹ Der Umgang mit christlicher oder mythologischer Grafik scheint für ihn ähnlich zu funktionieren – die Grafik visualisiert die überlieferten Textquellen und verdichtet so das kulturgeschichtliche Bild. Auch bei den wenigen Genreszenen, die ihm

⁹ Wolf 1733.

zugeordnet werden können, dominieren die „dokumentarischen“, also realen Ansichten von niederländischen Landschaften und Ruinen, Typenstudien von gesellschaftlichen Gruppen wie Soldaten oder Bauern und Kostümstudien. Dieser Umstand wird besonders deutlich, vergleicht man die von Wolf gekennzeichneten Blätter mit der Gruppe Grafik, die durch die Provenienz auf Peter Simon verweist.¹⁰ Wenig lässt sich über diese Sammlung aussagen, von der bisher sicher sechzig Blätter erfasst wurden, allerdings ist auffällig, dass von diesen fünfzig der französischen Schule angehören und oftmals auch Genreszenen zeigen, diese aber in der Regel im Sinne des Sittenbildes. Die Anwendung der Kupferstichsammlung als kulturgeschichtliche Bildquelle zu Wolfs philologisch und historisch ausgerichteten Forschungen deckt sich mit der Vermutung, dass er die Porträtsammlung ergänzend zu seiner Autografensammlung nicht unter ästhetischen oder kunsthandwerklich-qualitativen Gesichtspunkten angelegt hatte, sondern als kulturgeschichtliche Quellensammlung.

Während die ursprünglich vereinzelt Konvolute jedes für sich einen Anteil an der Sammlungsgeschichte Hamburgs im 17. und 18. Jahrhundert besitzt, stellt sich gerade anhand dieser in den vorliegenden Beiträgen eingängig geschilderten Vielgestaltigkeit die Frage nach den unterschiedlichen Intentionen der einzelnen Sammler – waren dies doch Kaufleute, Juristen, Gelehrte, Kunstsinnige und Bibliothekare.

Am deutlichsten zu fassen ist das Interesse und die Auffassung über Grafik von Willem te Kloot, dem wir das wichtigste historische Arbeitsinstrument verdanken, den 1840 verfassten Katalog – ein nach Schulen und alphabetisch nach Malern sortiertes Inventar (vgl. Abb. 1). Besonders zwei Aspekte scheinen te Kloot, der auch Mitglied des Hamburger Kunstvereins war, in Bezug auf die Beurteilung der Sammlung wichtig: der ästhetisch-künstlerische Anspruch und der Bildungsauftrag. Dieser wird besonders sinnfällig, wenn man sich vor Augen hält, dass te Kloot seine Kontakte zu Sammlern und Künstlern sowie die Verbindungen zum Hamburger Grafikmarkt auch für seine eigene umfangreiche Sammlung an Kupferstichen und Handzeichnungen nutzte (Abb. 7). Aus dem Auktionskatalog zur Versteigerung seiner Sammlung 1875 in München geht hervor, dass er – gemäß dem erklärten Ziel des Kunstvereins und in Abgrenzung zum Bestand der SUB – auch etliche Zeitgenossen sammelte, wie beispielsweise Eduard Schuler, Johann Adam Klein, Joseph von Keller oder Jacob Gensler.¹¹ Ebenso erfährt man über die Auflistung, dass te Kloot sich auch selbst im Kupferstechen und Zeichnen

¹⁰ Vgl. den Beitrag von Johanna Riek.

¹¹ Mallinger 1875.



Abb. 7: Jacob Gensler, Versteigerung von Kunstsachen durch den Kunstmakler Georg Ernst Harzen, 1836, 198 x 280 mm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstich-Sammlung.

übte.¹² Te Kloot war Anfang des 19. Jahrhunderts nach Hamburg gekommen,¹³ wo er zuerst mit einem Compagnon und in seinen späteren Jahren mit seinem Bruder Isaac einen *Commerciens-Handel* in der Innenstadt, später direkt am Neuen Jungfernstieg, betrieb. Soweit sich seine Spur zurückverfolgen lässt, kam er aus einer Krefelder Kaufmannsfamilie. Seine spätere Heirat mit Gertrude Roosen (1784–1866),¹⁴ Tochter der berühmten Hamburger Kaufmannsfamilie, verweist darauf, dass er als Angehöriger der Mennonitengemeinde in Hamburg Fuß fasste, vielleicht dies sogar der Grund für seinen Umzug war. Sein Bruder war lange Zeit Nebendiakon der Altonaer Mennonitengemeinde, der die Roosens angehörten, des Weiteren heiratete auch dieser in die Fa-

¹² Ebd., S. 55, Nr. 1260.

¹³ Willem (Wilhelm) te Kloot, 1788–1874, geboren in Crefeld (Krefeld), bis 1805 dort nachweisbar über eigene Federzeichnung, „1805 Crefeld datiert“ im Katalog Mallinger 1875. Gesiedelt nach Hamburg spätestens Anfang der 1820er-Jahre. Erste Erwähnung im *Hamburger Adressbuch* 1824.

¹⁴ Eheschließung am 20.9.1827, Anzeige Staats- und Gelehrtenzeitung des hamburgischen unpartheyischen Correspondenten. Gertrude war eine geschiedene Hallersleben, die gegen ihren ersten Mann erfolgreich ein Gerichtsverfahren wegen Impotenz bemühte, vgl. Staatsarchiv Hamburg, Signatur 211-3_H I 82, 211-3_H I 177 und 211-3_H I 211. Vgl. Hallersleben 1812. Die Ehe zwischen Willem und Gertrude blieb kinderlos.

milie ein – eine Cousine von Gertrude. Im Bestand der SUB befindet sich eine Reproduktionsgrafik eines Rubensgemäldes, *Die Grablegung Christi*, die von te Kloot folgendermaßen annotiert wurde:

Dieses Bild in Öl in einem sehr warmen brillanten Colorit doppelt so groß als der Stich befindet sich bey dem Herrn Pastor I. Goos [Isaac Goos, 1775–1845, d. Verf.] in Altona und rührt aus der [...] Familie Herrn Berend Roosen am Jungferstieg. Es wird für eine Wiederholung von Rubens oder van Dyck gehalten – das Bild war für Russland bestimmt und blieb hier in dem Jahre 1790.¹⁵

Te Kloots materieller Beitrag zur Sammlung stellt eine Gruppe von 34 von Rubens gestalteten Titelblättern dar, die er dem Bestand der damaligen Stadtbibliothek (heute SUB) vermachte. Es lässt sich vermuten, dass er dieses Konvolut der Stadtbibliothek übergab, gerade weil es sich um Titelkupfer handelt, also Illustrationen für Bücher. Die restliche Sammlung war nach Willems Tod an seinen Bruder Isaac übergegangen, der zwar in der Altonaer Mennonitengemeinde aktiv war, ansonsten aber im Gegensatz zu Willem in keinem Verzeichnis der sich formierenden Hamburger Bildungselite auftaucht, also kein Mitglied des Kunst- oder Geschichtsvereins oder der Patriotischen Gesellschaft war. Sein Kunstinteresse war vermutlich dementsprechend gering und die Sammlung wurde liquidiert.¹⁶ Im Bestand der Hamburger Kunsthalle befinden sich noch heute Blätter, die aus der ehemaligen Kloot-Sammlung stammen und später angekauft wurden. Da te Kloots Kunstsammlung, die eine Vielzahl von Grafik und alle relevanten Nachschlagewerke der Grafik versammelte, ohne Berücksichtigung der Hamburger Stadtbibliothek in München versteigert wurde,¹⁷ lässt sich entsprechend darüber erklären, dass er selbst bereits nach Interessengruppen differenziert hatte – für ein didaktisch-erzieherisches Interesse sowie Belege für kulturgeschichtlichen Bildgebrauch „reichte“ der durch ihn erschlossene Bestand der Stadtbibliothek.

Die Bibliothek war noch im 18. Jahrhundert (auch räumlich) eng mit der wichtigsten Hamburger Bildungsanstalt, dem Akademischen Gymnasium, verbunden und erfüllte womöglich einen ähnlichen Anspruch wie in Berlin die Akademie mit ihren Akademieausstellungen und ihren Ausstellungskatalogen und Presseberichten:

¹⁵ Kupfer 557.

¹⁶ Nachdem seine Zeitgenossen Commeter und Harzen ihre Bestände den neuen Kunstinstitutionen vermacht hatten, ist dennoch unklar, warum te Kloot weder Stadtbibliothek noch Kunstverein etwas vererbte, zumal er viele Hamburger Zeitgenossen gesammelt hatte, wie bspw. Martin und Jacob Gensler. Laut Alfred Lichtwark, dem ersten Direktor der Hamburger Kunsthalle, war nach 1850 der Markt für Grafik insgesamt schlecht. Vgl. Leppien 1986, S. 94

¹⁷ Mallinger 1875.

„Geschmack im Publikum zu bilden: das heißt, zu läutern und zu erweitern, zu nähren und zu pflegen“. ¹⁸ Zumindest dürfte diese Perspektive einem Gründungsmitglied des Hamburger Kunstvereins nicht ganz fern gelegen haben, war doch auch diese Institution geprägt durch die gemeinsame Betrachtung und das vornehmliche Ziel der (Geschmacks-)Bildung und Schulung der Urteilskraft in Kunstdingen. ¹⁹

Im „Kunstsystem der norddeutsch-protestantischen Aufklärung“ dominierte, so konstatiert es Carsten Zelle, eine „produktionsästhetische Definition des Geschmacks“, das heißt im Katalog wurden entsprechende Charakteristika („Gusto“, „Geschmack“) zur „Beschreibung der Qualität der Sammlung“, manchmal auch zur „Kennzeichnung der Kompetenz des Sammlers“ benutzt. ²⁰ Das lässt sich in Ansätzen auch bei te Kloot in seinen wenigen ästhetischen Anmerkungen beobachten („selten“, „schöner Abdruck“). Dass sich die Inventarnummern auf den Kartons in dem 1840 verfassten Katalog wiederfinden, scheint zunächst nur die logische Konsequenz einer sorgfältigen Inventarisierung. Doch neben der Dokumentation des Besitzes mögen die Zuschreibung der Kupferstiche zu Malern und Stechern, die zum Teil in Varianten wiedergegebenen Schreibweisen der Künstlernamen, die Beschreibung der Darstellung und der Nachweis in jüngsten Grafik-Nachschlagewerken ²¹ noch einen darüber hinausgehenden Zweck erfüllen. Sicher kann sich te Kloots einfacher Katalog nicht mit dem von Christian von Mechel für Wien verfassten Katalog messen. Doch ebenso wie auch in anderen (höfischen) Galeriekatalogen des 18. Jahrhunderts mochte ein wenig auch te Kloot daran gelegen gewesen sein, die Kupferstiche als Teil eines Sammlungs- und Bildungsauftrags zu vermitteln – im *Vorbericht des Verzeichnisses der Gemälde der Kaiserlich-Königlichen Bilder-Galerie in Wien (1783)* heißt es:

Eine solche große öffentliche, mehr zum Unterricht noch, als 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 Erkenntnis zu gelangen) er Kenner der Kunst werden kann. ²²

¹⁸ H. C. Genelli: Idee einer Akademie der Bildenden Künste, seiner Excellenz dem Herrn Freiherr von Heiniz ... zugeeignet, Braunschweig 1800, S. 12f., zit. nach Badstübner-Gröger 2002, S. 197.

¹⁹ Vgl. den Aufsatz von Mühling 2017. Die institutionelle Verbindung lässt sich auch über Christian Petersen ziehen, der als Professor für Althilologie am Akademischen Gymnasium nicht nur Bibliothekar der Stadtbibliothek war, sondern seit 1849 auch Erster Vorsitzender des Kunstvereins.

²⁰ Zelle 2002, S. 230.

²¹ Winckler 1810; Bartsch 1802–1821; Sternberg-Manderscheid 1836–1842.

²² Zit. nach Cremer 1989, S. 150.

Erstaunlicherweise liefert gerade ein höfischer Katalog damit Argumente für den fehlenden Gesamtheitsanspruch, die Ausbildung einer Kunstkennerenschaft (wie sie te Kloot mit Sicherheit besaß) durch vergleichendes Sehen und indirekt auch den angemessenen Ort einer Sammlung, nämlich die Bibliothek.²³

Besonders in dem umfangreichsten Bestand der Sammlung, der niederländischen Grafik, lässt sich ein hoher Anteil an Künstlergrafik ausmachen. Bereits der numerische Befund lässt das von Michael North beobachtete Paradoxon relativieren, „daß einerseits in Frankfurt und Hamburg niederländische Sammlungsmuster dominierten, andererseits die niederländische Präsenz in den Sammlungen selbst nicht überwältigend war“.²⁴

Dass eine Sammlung über den Besitz hinaus intellektuellen Wert hatte, bezeugt etwa der aufklärerische Hamburger Dichter Barthold Heinrich Brockes in seiner Selbstbiografie:

Ich verspürte der Zeit bey mir, eine besondere Lust am Zeichnen, ob mir gleich dieselbe Kunst einen großen Theil meiner damaligen Zeit kostete, so bin ich dadurch eins Theils als durch einen mir angenehmen Zeitvertreib von schlimmer Compagnie abgehalten, andern Theils durch fleißige Nachblätterung vieler Kupferstücke, Bertachtung mancherley Schildereyen, ämsiger Nachzeichnung derselben und Lesung vieler Bücher die davon handelten, zu einer ziemlichen *Connoissance* der Historie, insonderheit der Mythologie gekommen, welches mir nicht allein auf Reisen sehr zu statten kam, sondern ich bin der Meinung, daß wie ich mich, obgleich länger als 20 Jahren hernach, auf die Poesie gelegt, mir dieses alle eine beqvehme und leichte Thüre dazu eröffnet, und mich mit verschiedenen lebhaften Ideen angefüllt habe.²⁵

Ein lebendiges Bild der Hamburger Kunst und des Kunsthandels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überliefert uns auch Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829), der zeitweise bei seinem Vetter, dem Hamburger Kunsthändler Johann Dietrich Lilly, arbeitete. In seinem Haus befanden sich unter anderem Kupferstiche und Originalzeichnungen von Michelangelo (*Jüngstes Gericht*) und Raffael (*Stanzen*) sowie ein Gemälde von van Dyck.²⁶ In der Bildersammlung Daniel Stenglins kopierte Tischbein niederländische Meister wie Philips Wouwerman, Nicolaes Berchem und Thomas Wyck.²⁷ Bei Joachim Friedrich Bolten entdeckte er eine Landschaft von Jan

²³ Über den engen Zusammenhang von Bücher- und Grafikhandel bzw. -auktionen vgl. den Beitrag von Felix Krebs.

²⁴ North 2002, S. 96.

²⁵ SB 172, zit. nach Zelle, in: Brockes, Teil 1, S. 34f.

²⁶ Tischbein 1861 (1956), S. 56f.

²⁷ Zur Sammlung Stenglin vgl. Oesterreich 1763.

Both, *die Flucht nach Ägypten* von Adriaen van de Velde und *die Räuber* von Willem Schellinks.²⁸ In der Sammlung Schuback beeindruckten ihn am meisten die Landschaftsbilder von Aert van der Neer sowie eine Schlacht von Berchem. Auch über das Auktionswesen und den Geschmack seines Veters berichtet der junge Maler. So klärte ihn Lilly über seine Praktik auf:

In Auktionen und bei Trödlern findet man oft viel Schönes und Seltenes für wenig Geld. So hatte ich gestern im Sinn, die beiden großen Bilder auf Leinwand ‚Die Hochzeit der Psyche‘ von Giulio Romano, nach dem Freskogemälde Raffaels in der Farnesina in Öl gemalt und von Raffael retuschiert, in der Auktion zu kaufen. Der Preis, den ich dafür festgesetzt hatte, war für das Stück ein Dukaten; sie wurden aber höher getrieben, und nun ließ ich sie fahren.

Tischbein klärt den Leser dazu noch weiter auf: „Die Bilder waren wirklich von Giulio Romano und kamen aus der Sammlung der Königin von Schweden, wurden aber auch nur wenig über einen Dukaten verkauft, weil sie wegen ihrer Größe nicht leicht einer brauchen konnte“²⁹ – dem Hamburger Bürgertum lagen also anscheinend rein formal die kleineren holländischen Bilder mehr.³⁰ Doch nicht nur die institutionalisierten Auktionen ließen Tischbein in das Kunstleben Hamburgs eintauchen, auch die (vornehmlich italienischen) fliegenden Händler am Jungfernstieg dienten ihm zur Zerstreung und zum ästhetischen Genuss:

Da ergötzte ich mich an den Waldtieren des Ridinger und an den Kupferstichen von Heinrich Roos, wo genügsame Menschen ihr Wesen treiben, mit wenigen Haustieren, die da an Ruinen ehemaliger Prachtgebäude friedlich weiden, und wo die kletternde Ziege ausruht, während ihre Jungen auf dem Gesimse herumspringen; daneben Schlachten von Rugendas, ‚Wie Prinz Eugen die Türken schlägt‘; hier ‚Die Weltkugel‘, dort ‚Die vier Jahreszeiten‘, als Nymphen vorgestellt, ‚Leda mit dem Schwan‘, ‚Die ganze Leidensgeschichte Christi‘, ‚Luna und Endymion‘ und viele andere.³¹

²⁸ Tischbein 1861 (1956), S. 66f.

²⁹ Tischbein 1861 (1956), S. 65.

³⁰ Auch einige Zeugnisse aus der Frühen Neuzeit weisen darauf hin, dass sich die niederländische Kleinbilderkunst bei den Hamburgern besonderer Beliebtheit erfreute. So waren die bürgerlich-privaten Embleme der niederländischen Dichter und Emblematiker Jacob Cats (1577–1660) und Otto van Veen (1556–1629) Vorlagen für den Raumschmuck Hamburger Privathäuser, aber auch von Häusern mit öffentlichen Funktionen wie dem Eimbeck'schen Haus. Vgl. Wolkenhauer 2009.

³¹ Ebd., S. 68.

So durchzieht das ganze Kapitel seiner *Lehrjahre* in Hamburg die Beobachtung, wie kunstsinnig die Hamburger waren und welche enorme Menge an Bildern in ihrer Stadt umgeschlagen wurde.

Ein anderes Zeugnis des konkreten Umgangs mit Kupferstichen dokumentiert ein Skizzenbuch, das sich in der SUB befindet und unter anderem Nachzeichnungen nach niederländischen Stichen aus der Kupferstichsammlung enthält.³²

So schwierig bis unmöglich es ist, aus einem heterogenen Bestand wie demjenigen der Kupferstichsammlung der SUB eine klare Sammlungsintention herauszulesen, so bietet gerade diese Heterogenität die Möglichkeit, unterschiedliche Sammlungskonzepte in ihrem Nebeneinander beziehungsweise in ihrer Abfolge in den Blick zu nehmen. Auch wenn einzelne frühe Sammlerpersönlichkeiten dabei kaum aus dem Schatten treten, lässt sich zumindest für das 19. Jahrhundert eine spezifische, meist zeittypische Kultur bürgerlich-privater Sammler in Hamburg erkennen, die die bisher weit umfangreichere fürstlich-repräsentative Sammlungsgeschichte um wichtige Aspekte ergänzen kann. Hinzu kommt zudem eine weitere neue Perspektive, die institutionelle, die bis heute von Zufällen, guten Gelegenheiten und unterschiedlichen Sammlungsbeauftragten geprägt ist. Während die großen Kupferstichsammlungen der Museen zumeist auf fürstliche Bestände zurückgehen oder durch einzelne Direktoren gezielt aufgebaut und erweitert wurden und auch die Bestände der großen Bibliotheken durch diese Beziehungsgeflechte geprägt waren, liegen die Dinge in Hamburg anders.³³ Weniger der Künstlerkontakt oder gezielte Ankäufe als vielmehr Marktmechanismen und Handel bestimmten die Sammlungen des Bürgertums. Doch dies heißt nicht, dass es nicht auch in der Kaufmannstadt ähnliche Kräfte gab – die Auswertungen von Reiseberichten für Kunstsammlungen und Raritätenkammern belegen dies seit dem 17. Jahrhundert anschaulich, wenn auch meist nur in knappen beziehungsweise summarischen Worten. Der Boom des Kunstmarktes sowie der Auktionen im 18. Jahrhundert ist ebenfalls ein deutliches Indiz für das Erstarken einer bürgerlichen Kultur, die sich ebenso über literarische Gelehrsamkeit, Musik und Theater wie über bildende Kunst definierte. Die Kupferstichsammlung der SUB kann in dieser Hinsicht als Konglomerat des ausgeprägten Kunst- und Sammelinteresses Hamburger Bürger anschauliches Zeugnis ablegen. Und zumindest eine Nutzung – die didaktische – lässt sich auch heute noch, wenn auch in veränderter Form, im Rahmen von Projektseminaren fortführen.³⁴ Zudem belegt die Kupferstichsammlung, dass die (in Teilen bereits revidierte) Sicht auf den protestantischen Norden, der tendenziell bilderfeindlich und dezidiert der Sprachkultur zugeneigt war, zu einfach ist, wenn gerade in einer Institution wie der Bibliothek beide Künste gepflegt wurden.

³² Vgl. den Beitrag von Mareike Hansen.

³³ Vgl. den Beitrag von Antje Theise.

³⁴ Vgl. den Beitrag von Gesa Jeuthe Vietzen.

Literaturverzeichnis

- Badstübner-Gröger, Sibylle: Einige Bemerkungen zur geschmacksbildenden Rolle der Berliner Akademie-Ausstellungen im späten 18. Jahrhundert, in: North, Michael (Hrsg.): Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert (Aufklärung und Europa Bd. 8), Berlin 2002, S. 195–215.
- Bartsch, Adam von: *Le Peintre graveur*, 21 Bde., Wien 1802–1821.
- Cremer, Claudia Susannah: *Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkennerchaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Diss. Phil. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1989.
- Hallersleben, Samuel Heinrich: *Vertheidigung Meiner Ehre Gegen Gertrude ..., Tochter Des Herrn Berend Roosen*, Hamburg 1812.
- Kemper, Hans-Georg / Ketelsen, Uwe-W. / Zelle, Carsten (Hrsg.): *Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) im Spiegel seiner Bibliothek und Bildergalerie (Wolfenbütteler Forschungen Bd. 80)*, 2 Bde., Wiesbaden 1998.
- Leppien, Helmut R.: *Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 1986/1987, Hamburg 1986.
- Mallinger, Joseph: *Die Kupferstichsammlung aus dem Nachlasse Wilhelm Te Kloot's in Hamburg*, Aukt. Kat. München 31.5.1875.
- Mühling, Matthias: *Gemeinsam schauen, gemeinsam zeigen. Der junge Kunstverein und das Medium der Ausstellung*, in: Uwe Fleckner / Uwe M. Schneede (Hrsg.): *Bürgerliche Avantgarde. 200 Jahre Kunstverein in Hamburg*, Berlin 2017, S. 59–71.
- North, Michael: *Kunstsammeln und Geschmack im ausgehenden 18. Jahrhundert: Frankfurt und Hamburg im Vergleich*, in: ders. (Hrsg.): *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert (Aufklärung und Europa Bd. 8)*, Berlin 2002, S. 85–105.
- Oesterreich, Matthias: *Des Herrn Daniel Stenglin in Hamburg Sammlung von Italienischen, Holländischen und Deutschen Gemälden*, Berlin 1763.
- Tischbein, Heinrich Wilhelm: *Aus meinem Leben, nach der Textfassung von Carl G. W. Schiller Braunschweig 1861*, Berlin 1956.
- Sternberg-Manderscheid, Franz von: *Kupferstiche und Handzeichnungen Sr. Excellenz des Herrn Grafen Franz v. Sternberg-Manderscheid*, 4 Bde., Dresden 1836–1842.
- Winckler, Gottfried: *Verzeichniss einer Kupferstich-Sammlung: enthaltend Blätter aus allen Schulen, vom Anfang der Kunst bis auf gegenwärtige Zeit*, Leipzig 1810.
- Wolf, Johann Christian: *Sapphus, Poetriae Lesbiae, Fragmenta Et Elogia*, Hamburg 1733.
- Wolkenhauer, Anja: *Embleme als Raumschmuck in Hamburger Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Theise, Antje / Wolkenhauer, Anja (Hrsg.): *Emblemata Hamburgensia. Emblembücher und angewandte Emblematik im frühneuzeitlichen Hamburg*, Kiel 2009, S. 76–86.
- Zelle, Carsten: *Kunstmarkt, Kennerchaft und Geschmack. Zu Theorie und Praxis in der Zeit zwischen Barthold Heinrich Brockes und Christian Ludwig Hagedorn*, in: North, Michael (Hrsg.): *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert (Aufklärung und Europa Bd. 8)*, Berlin 2002, S. 217–238.