

3 Verbreitung – Netzwerke der Kenner und Sammler niederländischer Kunst

Die Verbreitung des Wissens über die niederländische Kunst erfolgt auf verschiedenen Wegen. Die entscheidende Grundlage dafür ist ein komplexes Netzwerk, zu dessen wichtigsten Akteuren und Knotenpunkten Künstler und Händler, Kenner und Sammler sowie Agenten und Berater gehören. Wie wir uns die Beschaffenheit dieses Netzwerkes bspw. im Amsterdam des späten 18. Jahrhunderts vorstellen können, verdeutlicht Tischbeins Schilderung seiner Besuche im Hause des Sammlers Goll. Hier erhält der junge deutsche Künstler Einblick in den exklusiven Kreis der niederländischen Sammler und ihrer internationalen Gäste sowie in spezifische Formen und Rituale der gemeinsamen Kunstbetrachtung. Damit zusammenhängende Charakteristika des Kunstmarktes und insbesondere des Sammelns, die Tischbein während seines Aufenthaltes in den Niederlanden beobachten kann, hält er ebenfalls in seinen Lebenserinnerungen fest. Er erwähnt für ihn bedeutungsvolle Begebenheiten der Ankaufspraxis bei Auktionen und beschreibt unter anderem Moden des Kunstmarktes, die sich wiederum auf das Sammelverhalten auswirken.

3.1 Kunstbetrachtung unter Kennern in der Sammlung Goll

Das folgende Kapitel greift am Beispiel der Sammlung Goll in Amsterdam die Frage auf, wie Kunstsammlungen schillernder Sammlerpersönlichkeiten durch Anregung lokaler und überregionaler Netzwerke zur Generierung von Wissen über die Kunsterzeugnisse einer Epoche sowie deren Verbreitung beitragen. Im Zentrum steht beispielhaft ein einzigartiges Netzwerk im Amsterdam des späten 18. Jahrhunderts als wichtige Station für internationale Reisende. Die von dort ausgehenden Impulse auf die Rezeption der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ gilt es darzulegen, denn der Anlass für die Zusammenkünfte ist die gemeinsame Kunstbetrachtung, sodass diese zu einem wichtigen Impulsgeber wird.³⁷²

Ausgangspunkt Tischbein-Archivalien

Die Episode der Niederlande-Reise Tischbeins, die den Ausgangspunkt der Untersuchung bezüglich des Netzwerkes der Kunstliebhaber im Amsterdam der 1770er-Jahre bildet, wird in der Publikation der Lebenserinnerungen von 1956 wie folgt wiedergegeben: „Sehr oft besuchte ich den Herrn van Gool, der eine außerordentlich schöne Sammlung von Originalhandzeichnungen besaß und selbst Landschaften zeichnete. So hatte er verschiedene Gegenden auf seiner Reise nach Wien aufgenommen, die ich auch bei ihm sah und zugleich die große herrliche Sammlung der Ridinger'schen Handzeichnungen, welche er in Augsburg gekauft hatte. Sie waren leicht mit der Feder, mit schwarzer Kreide und Tusche und bunten Wasserfarben gezeichnet. Mit Vergnügen denke ich an die lehrreichen Abendunterhaltungen, wenn er Gesellschaft von Kunstfreunden bei sich hatte und seine schönen Bilder um die Tafel herumgab, wo die Zeichnungen eines Ostade, Potter, Vischer und anderer Meister von Hand zu Hand gingen und im Gespräche beurteilt wurden. Hier sah ich auch die berühmte grüne ‚Papageienfeder‘ von Albrecht Dürer.“³⁷³

Es stellt sich die Frage, von welchem Amsterdamer Sammler Tischbein hier berichtet und welche Person sich hinter dem Namen „van Gool“ verbirgt. Blickt man zurück in die Editions-geschichte der Lebenserinnerungen, so ergibt sich folgendes Bild: Kuno Mittelstädt verzichtete 1956 in dem von ihm angelegten Fußnotenapparat auf eine Identifizierung der Person des Sammlers. In dem abschließenden Namensverzeichnis findet sich jedoch der Eintrag: „Gool, Johann van, Maler und Sammler“.³⁷⁴ Zuvor war die Textstelle von Lothar Brieger 1922 durch eine Anmerkung mit derselben Zuordnung ergänzt worden: „Johann van Gool, ein Schüler des Simon van der Does, Tier- und

Landschaftsmaler. Weniger interessant durch seine eigenen Arbeiten als durch seine Sammlungen (z. T. in die öffentlichen Galerien Hollands gelangt) und durch seine zirka 1750 erschienenen Lebensbeschreibungen niederländischer Maler, die Houbraken fortsetzen.³⁷⁵ Geht man noch weiter in der Editions-geschichte zurück, bis zu den Manuskriptbearbeitungen von Jacob Ludwig Römer und Carl Georg Wilhelm Schiller, so wird eine Korrektur in der Schreibweise des Namens sichtbar. In einer Manuskriptversion im Nachlass Schillers ist zu lesen: „Sehr oft besuchte ich den Herrn von Goll [...]“, mit einer Korrektur in roter Tinte und der Änderung des Namens in „von Gool“.³⁷⁶ Hier wurde aus einem Herrn „von Goll“ kurzerhand ein Herr „von Gool“, der mit der berühmten Figur der niederländischen Kunstgeschichte vordergründig zu korrespondieren schien. Vergleicht man die entsprechende Textstelle mit den überlieferten Manuskripten Tischbeins aus den Jahren 1824 und 1811, so findet sich dort die Benennung als Herr „van Goll“ bzw. „v. Goll“.³⁷⁷ Mit der vermeintlichen Korrektur der Schreibweise des Namens durch Schiller – so unscheinbar diese zunächst erscheinen mag – wurde eine fortwährende Fehlinterpretation der Person des Sammlers eingeleitet. Entgegen aller Klagen über Tischbeins orthographische Ungenauigkeiten, insbesondere bei Eigennamen, war er an dieser Stelle präziser als die späteren Bearbeiter seiner Lebenserinnerungen – ein Umstand, der häufig keine Beachtung findet.³⁷⁸ Inwiefern sich die Person des Sammlers unter den neuen Prämissen rekonstruieren und identifizieren lässt, wird noch zu zeigen sein.

Weitere Veränderungen des Tischbein'schen Manuskriptes durch die späteren Herausgeber betreffen bspw. das Procedere und die Dauer des geschilderten Sammlungsbesuches. Ursprünglich war in den Manuskripten von 1811 und 1824 von einer Gesellschaft die Rede, bei der die Betrachtung der Zeichnungen aus der Sammlung des Hausherrn von nachmittäglichem Kaffee und Tee sowie von einem gemeinschaftlichen Abendessen gerahmt wurden. In den postumen Manuskriptbearbeitungen und der späteren Publikation wurden die Sammlungsbesuche auf reine „Abendunterhaltungen“ reduziert.³⁷⁹ Während hier gekürzt wurde, wurden an anderen Stellen der Erzählung Details ergänzt, die so nicht in den frühen Manuskripten zu finden sind. Dies betrifft die Erwähnung der „Sammlung der Ridinger'schen Handzeichnungen“, die Tischbein – laut der gesichteten eigenhändigen Manuskripte, Fragmente und Notizen – nicht mit dem Sammlungsbesuch in Zusammenhang brachte, sodass sich hier keine eindeutige Verbindung herstellen lässt. Selbst in der Manuskriptbearbeitung von Römer und Schiller taucht diese Ergänzung noch nicht auf, erst in der Publikation von 1861.³⁸⁰

Ferner sind in der publizierten Version Interventionen zu finden, die schlichtweg als gedankenlose Fehlinterpretationen zu bezeichnen und den

vorgenommenen Kürzungen zuzuschreiben sind. Andernfalls ist nicht zu erklären, wie aus einem knappen Resümee von gesehenen Künstlern und Werken – „von A. Ostade außerordentlich schöne Zeichnungen in Wasserfarben; [Einschub: wo das helldunkle in dem # sehr gut dargestellt war, –] auch Potter's Portrait von Fischer in schwarzer Kreide gezeichnet“ – eine inkorrekte Aufzählung von Künstlernamen werden konnte – „Zeichnungen eines Ostade, Potter, Vischer“.³⁸¹ Tischbein erwähnt nicht etwa „Zeichnungen eines [...] Vischer“, sondern „Potter's Portrait von Fischer“. Auf welchen „Ostade“ sich Tischbein bezieht, wird durch die reine Nennung des Nachnamens ebenfalls verunklart, obwohl er hier eindeutig differenziert: Gemeint ist nicht Isaac van Ostade (1621–1649), sondern offenkundig Adriaen van Ostade (1610–1658). Darüber hinaus nennt Tischbein die Besonderheiten der Technik – Wasserfarbe bzw. schwarze Kreide. Dieses Detail war für Tischbein als Künstler von Bedeutung und diente der zusätzlichen Differenzierung, andernfalls hätte er es nicht erwähnt. Eine Aufzählung von verschiedenen Techniken findet sich in der Publikation lediglich im Anschluss an die „Ridinger'schen Handzeichnungen“, welche nicht im handschriftlichen Manuskript vorkommen. Und schließlich wird die zentrale lobende Anerkennung, dass in der Sammlung „Arbeiten von beinahe allen großen Meistern“ zu sehen waren, durch die herabstufende Reduzierung auf die Formulierung „und anderer Meister“ ersetzt, was die für Tischbein offenbar wichtige Aussage über die Qualität der Sammlung negiert und relativiert. Die referierten Unterschiede zwischen Publikation und Manuskript beziehen sich sowohl auf das erste handschriftliche Manuskript Tischbeins von 1811 als auch auf die darauf aufbauende leicht überarbeitete Manuskriptversion von 1824. Diese letztgenannte Version hat Tischbein aufgrund seines hohen Alters zwar nicht mehr selbst niedergeschrieben, aber mit eigenhändigen Anmerkungen und Korrekturen versehen, weshalb sie als von Tischbein autorisierte Fassung gelten kann.³⁸² Dieses Beispiel demonstriert, wie eine richtige Lesart inhaltliche Verschiebungen bedeutet.

Durch diese postumen Eingriffe in die Tischbein'schen Manuskripte haben der Inhalt sowie der Gang der Erzählung signifikante Änderungen erfahren, weshalb die Textpassage aus dem Manuskript von 1824 vollständig wiedergegeben werden soll: „Sehr oft besuchte ich den Herrn van Goll dem eine außerordentlich schöne Sammlung von Original Handzeichnungen besaß, und auch selbst sehr gut Landschaften zeichnete. [Einschub: Er hatte verschiedene Gegenden, von seiner Reise nach Wien, und wieder zurück, gezeichnet, die ich auch dort sahe.] Ich war bey ihm, so oft ich nur konnte, um diese schätzbaren Sachen zu sehen. Er gab alle Dingstag Gesellschaft, wozu seine Freunde und die Liebhaber für immer eingeladen waren. Nach dem Kaffee oder Thee rükten die Bedienten Tische an einander welche mit einem

grünen Tuch bedeckt wurden, dann holte Herr van Goll einen Portefeuille mit Zeichnungen, setzte sich unten an den Tisch, und die Gesellschaft an beiden Seiten herum – er nahm darauf eine Zeichnung aus der Mappe und gab sie seinem Nachbar, der sie nach Gefallen besah, weiter gab und dann eine andere erhielt, welche dann ebenfalls weiterging – und so gingen die Zeichnungen von Hand zu Hand, wurden besehen und allgemein beurtheilt. Die Ansicht dieser schönen Sachen, gewährte mir ein großes Vergnügen. Hier sah ich von A. Ostade außerordentlich schöne Zeichnungen in Wasserfarben; [Einschub: wo das helldunkle in dem # sehr gut dargestellt war, –] auch Potter's Portrait von Fischer in schwarzer Kreide gezeichnet und Arbeiten von beinahe allen großen Meistern. [Einschub: ~~Er besaß auch eine grüne Papageienfeder von Albrecht Dürer, und sehr natürlich gemacht war. Man wüßte, daß sie von Hand zu Hand von Kaiser Maximilian nach dem Herrn van Goll gekommen war.~~] Auf diese schöne und lehrreiche Unterhaltung, folgte dann ein heiteres freundschaftliches Abendessen. Dieser angenehmen Gesellschaft erinnere ich mich noch immer mit Freude, und wünschte die schönen Sachen noch einmal sehen zu können.⁴³⁸³

3.1.1 Der Sammler Johann Goll van Frankenstein d. Ä.

Bezugnehmend auf die Quellenbasis und die Unterschiede in den verschiedenen Manuskriptversionen lässt sich also nachweisen, dass sich im Rahmen der Editionsgeschichte eine Verschiebung der Schreibweise des Namens des hier behandelten Sammlers von „van Goll“ zu „van Gool“ ergeben hat. Dies hat Lothar Brieger und Kuno Mittelstädt, wie oben bereits erwähnt, zu der Annahme verleitet, „Herr van Gool“ sei der niederländische Künstler und Kunstschriftsteller Jan van Gool. Dass es sich hierbei um eine falsche Zuweisung handelt, bestätigt die schlichte Tatsache, dass Jan van Gool (1685–1763) zum Zeitpunkt von Tischbeins Aufenthalt in den Niederlanden 1772/1773 bereits seit zehn Jahren tot war. Unter Anwendung des Ausschlussverfahrens kann zumindest rasch gesagt werden, wer sich *nicht* hinter dem Sammler verbirgt. Doch von welchem Sammler – verbunden mit zahlreichen Details zu den Sammlungsbesuchen – spricht Tischbein stattdessen mit solcher Begeisterung?

Begibt man sich auf die Suche nach den weithin bekannten Sammlern im Amsterdam des späten 18. Jahrhunderts, so stößt man auf den Sammlernamen ‚Goll van Frankenstein‘. In knappen Auflistungen der wichtigsten holländischen Sammler jener Zeit wird dieser mitunter in einer Reihe illustrier Gleichgesinnter genannt – „the main art collectors in Holland at the time, such as Gerret Braamcamp, Jan Gildemeester Jansz., Johan Goll van Franken-



29 Rembrandt Harmensz. van Rijn:
Das Mahl zu Emmaus, um 1640/1641,
 Fitzwilliam Museum Cambridge

stein, Johan Aegidiusz. van der Marck, Pieter Leendert de Neufville, and Jeronimus Tonneman from Amsterdam“.³⁸⁴ Doch auch hier ist Vorsicht vor zu schnellen Zuschreibungen geboten, da zwischen Vater und Sohn Goll van Frankenstein nicht immer unterschieden wird. Bei dem von Tischbein referierten Sammler handelt es sich – so die im Folgenden zu belegende These – um Johann (Edler) Goll van Frankenstein d. Ä. (1722–1785). Zum Zeitpunkt von Tischbeins Aufenthalt in den Niederlanden ist Goll ein Mann von 50 Jahren, dem noch über ein Jahrzehnt seiner Lebenszeit verbleibt, sodass die Lebensdaten eine Begegnung von Tischbein und Goll gestatten. Darüber hinaus korrespondiert der zeitgleiche Aufenthalt in Amsterdam, dem damaligen Wohnort des Sammlers.³⁸⁵

In der Datenbank des RKD wird Johann Goll van Frankenstein d. Ä. mit den Schlagworten ‚Zeichnungssammler‘ und ‚Amateurzeichner‘ sowie ‚Bankier‘ und ‚Unternehmer‘ charakterisiert.³⁸⁶ In knappen Zügen lässt sich sein Werdegang wie folgt beschreiben: Er entstammte einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie und wurde 1722 in Frankfurt am Main geboren. Spätestens ab 1747 war er in Amsterdam nachweisbar und ab 1750 Teil des Bankhauses *Verbrugge* – später *Verbrugge & Goll* und ab 1777 *Goll & Co*. Im Jahr 1766 wurde Johann Goll schließlich der Titel als Baron zuerkannt mit dem Namenszusatz ‚van Frankenstein‘. Erst ab diesem Zeitpunkt trägt er den Namen Johann Edler Goll van Frankenstein, der jedoch gemeinhin auf ‚Goll‘ verkürzt wird. Als erfolgreicher Kaufmann mit Adelstitel wohnte er mit seiner Familie in begehrteter Lage in einem Haus an der Herengracht und besaß zudem das Landgut Velserbeek. In Amsterdam zeigte sich bald sein Interesse für Kunst und seine

Sammelleidenschaft wurde geweckt, sodass er ab 1754 als Käufer von Kunst, insbesondere von Zeichnungen in Erscheinung trat.³⁸⁷

Die Identifikation der Person als Zeichnungssammler korrespondiert mit der Schilderung Tischbeins, der die „außerordentlich schöne Sammlung von Originalhandzeichnungen“ betont. Interessant ist hier die Verwendung der Bezeichnung ‚Originalhandzeichnungen‘, die sich in allen Manuskriptversionen wiederfindet, was in Abgrenzung zu weiteren graphischen Werken eine Rolle spielt und das Original von der Reproduktion oder Kopie abgrenzt. Einzelne Zeichnungen der Sammlung Goll können mittels Provenienzforschung dem Sammlungsbestand zugewiesen werden. Dies gilt bspw. für eine lavierte Federzeichnung von Rembrandt Harmensz. van Rijn mit der Darstellung *Das Mahl zu Emmaus* (Abb. 29), die sich heute im Fitzwilliam Museum Cambridge befindet und zu Tischbeins Lebzeiten durch Cornelis Ploos van Amstel (1726–1798) graphisch reproduziert worden war.³⁸⁸ Étienne-Maurice Falconet (1716–1791) berichtete explizit von dieser Zeichnung in der Sammlung Goll, die er in den Jahren 1779/1780 besucht hatte, und auch im Katalog der Sammlung, die 1833 zur Versteigerung kam, wird sie erwähnt: „De verdwijning van Jezus bij de Emmausgangers aan tafel. Meesterlijk en allergeestigst uitgedrukt, vol karakter, met de pen en bruine inkt, door Rembrandt.“³⁸⁹

Die Ergänzung, dass der von Tischbein thematisierte Sammler nicht nur Zeichnungen besaß, sondern auch selbst zeichnete, lässt sich ebenfalls anhand verschiedener Quellen bestätigen.³⁹⁰ Jan Knoef nennt Landschaften das Metier von Johann Goll van Frankenstein d. Ä. und verweist darauf, dass dieser auf diesem Gebiet für einen Dilettanten eine bemerkenswerte Fertigkeit erreicht hat.³⁹¹ Allein die Datenbank des RKD verzeichnet sieben eigenhändige und teils signierte Zeichnungen, wovon sich heute drei im Rijksprentenkabinet Amsterdam befinden, eine im Stadsarchief Amsterdam, eine in der Scottish National Gallery Edinburgh sowie eine weitere in der Albertina Wien.³⁹²

Eine der Zeichnungen zeigt eine Szene in Amsterdam und ist mit dem Titel *Die Herengracht in Amsterdam bei der Warmoesgracht* versehen (Abb. 30). Hierbei handelt es sich um eine Ansicht, die um 1760 unmittelbar vor der eigenen Tür des Amateurzeichners entstanden ist und von der verschiedene Versionen existieren. Das Wohnhaus der Goll van Frankensteins befand sich in der Herengracht, zwischen der Warmoesgracht und der Leliegracht.³⁹³ Eine Besonderheit der Zeichnung besteht darin, dass man durch den zentralen mehrteiligen Brückenbogen in der Ferne zwei weitere Brücken erkennen kann. Diese Staffelung wird durch die Baumreihen entlang der Gracht wiederholt und durch verschiedene Staffagefiguren ergänzt, welche die Szenerie beleben. Das eigene Haus ist jedoch nicht Gegenstand der Zeichnung.



30 Johann Goll van Frankenstein d. Ä.: *Die Herengracht in Amsterdam bei der Warmoesgracht*, um 1760, Stadsarchief Amsterdam

Das Sujet weiterer Zeichnungen stimmt gleichfalls mit dem Bericht Tischbeins überein. So lassen sich drei Darstellungen thematisch und topographisch einer Reise durch Deutschland zuordnen. Von dieser Reise sowie den dort angefertigten Zeichnungen ist verschiedentlich die Rede. Es heißt, dass sowohl zu Golls Lebzeiten als auch danach diese Werke von den Liebhabern bewundert und geschätzt wurden.³⁹⁴ In diesem Zusammenhang gibt es einen Hinweis auf den Amsterdamer Künstler und Kunsthändler Hendrick de Leth (1703–1766), der Reproduktionen von Rheinansichten nach Zeichnungen



31 Adriaan de Lelie:
*Der Zeichensaal von Felix
Meritis zu Amsterdam, 1801,*
Rijksmuseum Amsterdam

von Johann Goll van Frankenstein d. Ä. angefertigt haben soll, was das Interesse daran bestätigt.³⁹⁵

Die Sammlung Goll in Amsterdam

Bei den Goll van Frankensteins handelt es sich wie so häufig in den Niederlanden im späten 18. Jahrhundert um eine Sammlerfamilie, die den Sammlungsbestand über mehrere Generationen hinweg aufgebaut und aufrechterhalten, ja sogar aktiv erweitert hat. Die von Johann Goll van Frankenstein d. Ä. in den 1750er-Jahren begründete Sammlung wurde nach dessen Tod von seinem Sohn Johan Goll van Frankenstein d. J. (1756–1821) weitergeführt, der sie wiederum an seinen Sohn Pieter Hendrick Goll van Frankenstein (1787–1832) vererbte. Einen Überblick über die Sammlerfamilie sowie deren Aktivitäten – von den ersten Ankäufen bis hin zur Auflösung der Sammlung – gibt der ehemalige RKD-Mitarbeiter Jan Knoef in seinem Aufsatz *De verzamelaars Goll van Frankenstein*.³⁹⁶

Goll van Frankenstein d. J. trat in die Fußstapfen des Vaters, sowohl als Bankier als auch als Sammler. In diesem Sinne setzte er die Abendgesellschaften mit der gemeinsamen Kunstbetrachtung fort. Weiterhin fanden die Sammlungsbesuche ihren Niederschlag in Reiseberichten – jedoch weniger häufig, als dies in den Jahren von 1765 bis 1785 der Fall war, als ein Besuch der Sammlung Goll zu den Höhepunkten für zahlreiche Reisende in Amsterdam gehörte.³⁹⁷ Darüber hinaus war Goll van Frankenstein d. J. ab 1775 Mitglied der Amsterdamer Zeichenakademie (als Schüler seines Vaters) sowie ab 1788 Mitglied von ‚Felix Meritis‘, einer 1777 gegründeten philanthropischen

Gesellschaft in Amsterdam.³⁹⁸ In dieser letztgenannten Funktion ist er Teil des Gruppenportraits *Der Zeichensaal von Felix Meritis zu Amsterdam* (1801) von Adriaan de Lelie (1755–1820) im Rijksmuseum Amsterdam (Abb. 31).

Mit dem Fortschreiten der Sammlungsgeschichte wird die Quellenlage zunehmend unübersichtlicher und erschwert weiterführende Rückschlüsse – mit einer entscheidenden Ausnahme. Mit dem Tod des Enkels Pieter Hendrick Goll van Frankenstein scheint die Sammlung ihr Ende gefunden zu haben, da diese in einer großen Nachlassauktion im Jahr 1833 – am 1. Juli 1833 im Auktionshaus Jeronimo de Vries in Amsterdam – veräußert wurde.³⁹⁹ Die zur Versteigerung gegebenen Zeichnungen befanden sich in zahlreichen Kunstbüchern, die von A bis Z sowie von AA bis WW geordnet waren. Aus dieser Ordnung ergibt sich ein Umfang von 49 Bänden. Die aufgeführten 1.793 Katalognummern umfassen etwa 2.250 Zeichnungen. Laut Jan Knoef erbrachte die Versteigerung dieses umfangreichen Bestandes an Zeichnungen 69.638,50 Gulden.⁴⁰⁰ Heute entspräche dies einem Wert von über 700.000 Euro.⁴⁰¹

Der bereits erwähnte Künstler und Kunsthändler Hendrick de Leth war neben der Anfertigung von Reproduktionen auch in anderer Funktion für Goll tätig und vermittelte diesem Kunstwerke. Er war in die Auktion der Sammlung von Abraham de Broyel in Amsterdam im Jahr 1759 involviert, auf der 700 Katalognummern zur Versteigerung kamen, darunter Zeichnungen von allen großen niederländischen Meistern.⁴⁰² Johann Goll van Frankenstein d. Ä. erwarb auf dieser Auktion 48 Zeichnungen. Damit war der Bestand der Sammlung Hans-Ulrich Beck zufolge bereits im Jahr 1759 auf über 1.000 Zeichnungen angewachsen.⁴⁰³ Zu erwähnen ist ferner der Ankauf der berühmten Sammlung von Handzeichnungen des Delfter Notars Valerius Röver (1686–1739).⁴⁰⁴ Die Zeichnungssammlung mit rund 2.200 Objekten wurde von der Witwe Rövers, Cornelia van der Dussen (1689–1762), im Jahr 1761 für 20.500 Gulden – heute rund 215.000 Euro – an de Leth verkauft, der diese weiter veräußerte. Goll van Frankenstein d. Ä. erwarb rund die Hälfte, also etwa 1.000 Zeichnungen, des ehemaligen Röver-Bestandes für seine eigene Sammlung.⁴⁰⁵ Eine Zeichnung, die sich in der Sammlung Goll befand und deren Provenienz sich über de Leth bis auf die Sammlung Röver zurückverfolgen lässt, ist *Das goldene Zeitalter* von Gerard de Lairese (1640–1711), heute im Besitz der Hamburger Kunsthalle (Abb. 32).⁴⁰⁶ Dargestellt ist die vermeintlich glückselige Epoche des ‚Goldenen Zeitalters‘ mit mythologischen Figuren und einer Anspielung auf die Saturnalien. Saturn thront über der fröhlichen Szene des Überflusses, mit verschiedenen Versinnbildlichungen der Fruchtbarkeit.⁴⁰⁷ Des Weiteren kann eine der wenigen gesicherten Zeichnungen von Lucas van Leyden (1494–1533) angeführt werden. *Der Sündenfall* entstand um 1528 und war zuvor ebenfalls Bestandteil der Sammlung Röver, bevor Röver die Zeichnung



32 Gerard de Lairese: *Das goldene Zeitalter*, um 1665–1667, Hamburger Kunsthalle

im Jahr 1736 zunächst an einen unbekanntem Sammler verkaufte, der sie zu einem späteren Zeitpunkt an Goll van Frankenstein d. Ä. weiterverkauft haben muss. Nach dessen Tod ging sie in den Besitz von Goll van Frankenstein d. J. über, der sie jedoch selbst wieder veräußert hat. Auch die Veräußerung und der Weiterverkauf von Kunstwerken ist Teil der Sammlerpraxis und spiegelt die teils starken Veränderungen von Sammlungsbeständen. Die zeitweilige Zugehörigkeit zur Sammlung Goll ist auf der Rückseite der Zeichnung dokumentiert, dort steht unten links mit roter Feder „von der Hand Goll van Frankensteins: ‚N. 2737.‘“ geschrieben.⁴⁰⁸

Die Zugehörigkeit zahlreicher Zeichnungen zu Sammlungen wie der Sammlung Röver oder der Sammlung Goll lässt sich folglich neben Inventarlisten und Auktionskatalogen durch die teils auf den Rückseiten angebrachten Zahlen, Monogramme und Stempel nachweisen. Zusammen mit den identifizierten Sammlerzeichen bilden diese Angaben einen wertvollen Beitrag für die Sammlungsgeschichte.⁴⁰⁹ Hans-Ulrich Beck konnte für die Sammlung Goll 4.200 Inventarnummern nachweisen. Er schließt sich jedoch den Schätzungen an, wonach der Sammlung 5.000 bis 6.000 Zeichnungen zuzurechnen sind – als „Gesamtzahl der sich jemals in Goll’schem Besitz befundenen Blätter“.⁴¹⁰

John Smith führt in seiner vielbeachteten Publikation *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters*, die zwischen 1829 und 1842 in neun Bänden erschienen ist, die Sammlung Goll mehrfach im Rahmen der Werkprovenienzen an, wobei er sich fast ausschließlich auf die Auktion von 1833 bezieht.⁴¹¹ Zu den Künstlernamen, die bei Smith mit der Sammlung in Verbindung gebracht werden, gehören bspw. (in der dortigen Schreibweise): Nicholas Berghem, Paul Potter, Adrian vander Velde, Karel du Jardin, Albert Cuyp, John vander Heyden, Minderhout Hobema, Jacob Ruysdael, John Hackaert, William vander Velde, Adam Pynaker, John Wynants, John van Huysum, Ludolph Backhuyzen, Adrian van Ostade, Gabriel Metsu, Francis Mieris, Jan Steen, Eglon vander Neer, Anthonis van Dyck, Gerard Terburg, Philip Wouwermans, Godfrey Schalken, Nicolaes Maes, Gerard Dow, Peter de Hooge, William Mieris und Rembrandt van Rhyen. Die Zahl der Arbeiten dieser Künstler, die in der Goll'schen Sammlung vertreten waren, reicht von einer singulären Arbeit bis hin zu zehn Werken bspw. von Rembrandt.

Allerdings kann aus heutiger Sicht nicht ohne Weiteres nachvollzogen werden, zu welchem Zeitpunkt und unter wessen Regie diese Werke für die Sammlung angekauft worden waren, trotz der inzwischen identifizierten Sammlerzeichen.⁴¹² Lassen sich die Provenienzen einzelner Werke bis auf die Sammlung Goll zurückverfolgen, so beziehen sich die Angaben in der Regel auf den Auktionskatalog von 1833. Ein Inventarverzeichnis, das eventuell Rückschlüsse auf Zeitpunkt und Herkunft der Erwerbungen ermöglichen könnte, ist nicht erhalten.⁴¹³ Der Versuch, den Sammlungsbestand für die Jahre 1772/1773 zu rekonstruieren, würde hier zu weit führen, da an dieser Stelle – analog zu Tischbeins Ausführungen – ein anderes Ziel verfolgt werden soll. Tischbein legt bei dieser Episode seiner Lebenserinnerungen den Schwerpunkt weniger auf einzelne Werke der Sammlung, als dies andernorts mit detaillierten Werkbeschreibungen der Fall ist. Er erwähnt lediglich einzelne Künstler wie Paulus Potter und Adriaen van Ostade, denen er die bewundernde Bemerkung „Arbeiten von beinahe allen großen Meistern“ hinterher schickt.⁴¹⁴ Vielmehr gilt sein Interesse in erster Linie den Umständen und Rahmenbedingungen der Besuche im Hause des Sammlers, auf die er in seinen Manuskripten explizit eingeht und die nun Gegenstand der weiteren Überlegungen sind.

Internationale Besucher der Sammlung

Tischbein war keinesfalls der einzige Besucher der Sammlung Goll aus dem Ausland. Zahlreiche weitere Zeitgenossen weilten in der berühmten Sammlung in Amsterdam während ihrer Reisen durch die Niederlande – einige von

ihnen sogar zeitgleich mit Tischbein in den Jahren 1772/1773. In diesem Zusammenhang ist von der wiederholt geäußerten Großzügigkeit die Rede, mit der Goll van Frankenstein d. Ä. sein Haus für Künstler und Kunstfreunde öffnete, damit diese seine Sammlung bestaunen konnten.⁴¹⁵ Dokumentiert sind diese Sammlungsbesuche in Form von Briefen, Reisetagebüchern und autobiographischen Notizen. Exemplarisch angeführt werden sollen ein englischer, ein schwedischer sowie ein deutscher Reisender – Joseph Banks, Jacob Jonas Björnståhl und Moritz August von Thümmel. Mit diesem kleinen Exkurs sollen Tischbeins Aussagen über die Sammlung Goll kontextualisiert und um weitere Aspekte ergänzt werden. So kann ein Eindruck davon vermittelt werden, wie Außenstehende Zugang zum Netzwerk der Sammler und deren berühmten Sammlungen erhielten und auf diese Weise selbst Teil eines Netzwerkes wurden.

Dies gilt für den englischen Naturforscher Joseph Banks (1742–1820), der mit Kapitän Cook die Welt bereist hatte. Im Frühjahr 1773 besuchte er während einer sechswöchigen Tour durch die Niederlande Amsterdam.⁴¹⁶ Banks hatte – wie Tischbein, der zeitgleich dort weilte – Adressbriefe im Gepäck, die ihm Kenntnis von der Sammlung Goll gaben und ihm einen Zugang gewährten.⁴¹⁷ „Carrying a letter from professor Allamand, he went to Johan Goll van Frankenstein (1722–1785), banker to the Empress, who lived on the Keizersgracht near the Wolvenstraat, and asked him to arrange visits to interesting collections. Goll, who owned an important cabinet of drawings and also provided the astronomer Lalande with contacts, promised Banks he would do his best.“⁴¹⁸ Anhand dieser kurzen Zusammenfassung von Kees van Strien werden einige zentrale Aspekte deutlich. Banks ist im Besitz eines Empfehlungsschreibens von einem Professor Allamand – gemeint ist der Leidener Naturwissenschaftler Jean-Nicolas-Sébastien Allamand (1713–1787) –, der den Kontakt zu Johann Goll van Frankenstein d. Ä. vermittelt, denn ohne Empfehlung wäre Banks der Zugang vermutlich verwehrt geblieben. Er nutzt diesen Erstkontakt, um sich von Goll wiederum anderen Sammlern empfehlen zu lassen und weitere Besuche zu arrangieren. Van Strien lokalisiert die Sammlung Goll fälschlicherweise in der Keizersgracht – dies bezeichnet jedoch das Haus von Goll van Frankenstein d. J., der im Jahr 1793 eine Immobile mit dieser Adresse erwarb. Das Haus der Goll van Frankenstein befand sich ab 1765 in der Herengracht, wo Banks dementsprechend 1773 zu Gast war.⁴¹⁹

Banks besuchte ein weiteres Mal die Sammlung Goll, was er in seinem Reisetagebuch am 28. Februar 1773 – im Anschluss an einen Ausflug nach Zaandam – festhielt: „At 6 we arrived at Amsterdam again and waited by appointment upon Mr Gol, to see some of his much famed collection of drawings. About 20 people, above half ladies, were at his house. Some played cards,

while others who sat at a long table looked at drawings which were handed from one to another. Upon the whole I cannot say that the collection in any degree answered my expectation.“⁴²⁰ Van Strien zieht daraus die Schlussfolgerung: „Banks, not a connoisseur, was disappointed.“⁴²¹ Für Banks standen ganz klar die Naturaliensammlungen im Zentrum seines Besichtigungsinteresses, darüber hinaus suchte er den Kontakt zu holländischen Sammlern und Gelehrten – so besuchte er bspw. die naturgeschichtliche Sammlung von Willem van der Meulen (1714–1808).⁴²² Insofern liegt nahe, dass man auf Banks' Urteil bezüglich der Kunstsammlung nicht allzu viel geben muss, denn er sprach den bekannten Sammler vor allem seiner Kontakte wegen an. Selbst für einen Naturwissenschaftler schien an Goll kein Weg vorbei zu führen, immerhin suchte er Goll als erste Person in Amsterdam auf (wobei Banks bei seinem ersten Besuch nicht einmal bis zum Abendessen in der Gesellschaft blieb).

Die Internationalität der Besucher in der Sammlung Goll belegt auch der schwedische Forschungsreisende Jacob Jonas Björnståhl (1731–1779), der nach Joseph Banks in den Jahren 1774/1775 in den Niederlanden weilte. Über den Besuch der Kunstsammlungen in Amsterdam schreibt Björnståhl: „Hierauf besahen wir bey Herrn Goll dessen großen und schönen Vorrath von Originalzeichnungen. Sie steigen zu der Anzahl von fünf- bis sechstausend. Er zeigt dies Kabinet alle Dinstage des Abends einem jeden, der Lust hat es zu sehen; zugleich läßt er denen, welche sich dazu einfinden, Erfrischungen austheilen, und behält die meisten von ihnen sogar zum Abendessen bey sich: dies ist schon seit mehreren Jahren seine Gewohnheit gewesen.“⁴²³ Als einer der wenigen Besucher thematisiert der Schwede den Umfang der Sammlung. Auf die Tradition, dass die Gesellschaften jeden Dienstag stattfanden und auf die gemeinsame Kunstbetrachtung ein Abendessen folgte, verweisen neben Tischbein und Björnståhl auch der für seine Reiseberichte bekannte Schriftsteller Heinrich Sander (1754–1782): „Um auch andere an diesen grossen Schätzen Theil nehmen zu lassen, ist alle Dinstage Abends Gesellschaft bei ihm.“⁴²⁴

Ein weiterer Besucher der Sammlung Goll in Amsterdam war der deutsche Schriftsteller Moritz August von Thümmel (1738–1817), der mit seinem zehnbändigen Roman *Reise in die mittäglichen Provinzen Frankreichs* (1791–1805) Berühmtheit erlangt hatte. Seine Lebensbeschreibung wurde postum von Johann Ernst von Gruner im Jahr 1819 herausgegeben und basiert auf den hinterlassenen Briefen und Notizen von Thümmels.⁴²⁵ Darunter befinden sich Aufzeichnungen von einer Niederlande-Reise im Sommer 1772. Moritz August von Thümmel hielt sich somit im selben Jahr, wenn nicht sogar zeitgleich mit Tischbein, in Amsterdam auf.⁴²⁶ Am 6. Juni 1772 berichtet von Thümmel zunächst von der Reise in die Niederlande: „In Bonn besuchte uns der Holländische Gesandte Graf Wartensleben, an welchen die Frau von Wangenheim

empfohlen war, auf dem Schiff, und gab uns die besten Adressen nach Holland [...].“⁴²⁷ Dies ist ein erneuter Beleg für die zentrale Bedeutung der Weiterempfehlung von Reisenden sowie die Unerlässlichkeit eines weitverzweigten (Kontakt-)Netzwerkes. Aus Amsterdam schreibt von Thümmel einige Wochen später am 12. Juli 1772: „Ich bin noch immer in Holland und gefalle mir itzo hier um ein grosses besser als die erstere Zeit. Unsere Bekanntschaften haben sich erweitert, dass wenig grosse Häuser sind, die uns nicht Höflichkeiten erzeigen und uns den hiesigen Aufenthalt angenehm zu machen suchen. Wir wissen gemeinlich auf acht Tage voraus, womit wir uns täglich die Zeit vertreiben werden, und müssen immer die Hälfte von den Einladungen ausschlagen, die wir zu einer Menge von Parties de Plaisier erhalten – Ich begreife nicht, wie die Holländer zu der üblen Reputation gekommen sind, dass sie kalt gegen Fremde und mürrisch in ihren Vergnügungen wären. Wenigstens sollten die Deutschen ihnen diesen Vorwurf nicht machen.“⁴²⁸ Nach dieser Einschätzung zu urteilen, wurden die Reisenden freundlich von der Amsterdamer Gesellschaft aufgenommen und regelrecht herumgereicht, sodass sie täglich an Gesellschaften teilnahmen, woraus sich immer wieder neue Bekanntschaften und Einladungen ergaben. Die hervorstechende Höflichkeit und Gastfreundschaft der Niederländer spiegelt sich gleichfalls in Tischbeins Schilderungen seiner Niederlande-Reise – zwei wichtige Voraussetzungen für das Entstehen und Funktionieren eines internationalen Netzwerkes, das sich günstig auf die ‚Niederländer-Rezeption‘ auswirkte.

In dem eben zitierten Brief von Thümmels heißt es dazu weiter: „Ein gewisser Kaufmann Goll von Frankenstein hat uns das Vergnügen gemacht, uns schon verschiedenemale zu sich zu bitten, und mit uns sein ganz ausserordentlich schönes Cabinet von Dessins durchzugehen, und uns allemal mit den vornehmsten Fremden, die ankommen, zum Abendessen zu behalten. Er setzt dazu alle Wochen zwei Tage, und wir werden solches benutzen, so lange wir hier sind.“⁴²⁹ Folglich war auch von Thümmel mehrfach zu Besuch in der Sammlung Goll, was er durch die gemeinsame Kunstbetrachtung als großes Vergnügen in Erinnerung behält. Er betont explizit dessen „ausserordentlich schönes Cabinet“ – Tischbein verwendet an dieser Stelle dasselbe Vokabular –, ohne jedoch weiter darauf einzugehen oder die Art der Kunstbetrachtung mit Einzelheiten zu versehen.⁴³⁰ Begleitet und vollendet wird der Sammlungsbesuch stets von einem gemeinschaftlichen Abendessen. Laut von Thümmel bittet der Sammler bei diesen wöchentlich stattfindenden Gesellschaften die „vornehmsten Fremden“ zu sich und macht diese zugleich untereinander bekannt. Umgekehrt lassen sich die geladenen Gäste und Reisenden nicht lange bitten und (be)nutzen diese ihnen gebotenen Möglichkeiten. Von Bedeutung ist dabei auch die Regelmäßigkeit und Wiederholung der Besuche. Tischbein

erzählt, dass er den Sammler „sehr oft besuchte“, sogar „so oft [er] nur konnte“, während von Thümmel die Formulierungen „verschiedenemale“ und „so lange wir hier sind“ verwendet.

Die verschiedenen zitierten Beispiele zeigen die Internationalität der Besucher in einer niederländischen Sammlung. Egal ob Künstler, Schriftsteller, Forschungsreisender oder Naturwissenschaftler – sie alle werden Teil eines weitverzweigten Netzwerkes, in dessen Zentrum eine schillernde Sammlerpersönlichkeit und deren Kunstsammlung stehen. Auf diese Weise fungiert ein Sammler wie Goll als zentraler Knotenpunkt innerhalb dieser spezifischen Amsterdamer Kontaktbörse und seine Sammlung wird zum international wirksamen Impulsgeber für die europäische ‚Niederländer-Rezeption‘ im späten 18. Jahrhundert.

3.1.2 Über das Sammeln von Graphik

Das Sammeln von Graphik und insbesondere von Handzeichnungen kann auf eine lange Tradition zurückblicken, seit sich die Zeichnung zum eigenständigen Kunstwerk entwickelt und eine erstaunliche Vielfalt an Formen und Funktionen erreicht hatte.⁴³¹ So sind neben den autonomen Handzeichnungen, die teils sogar signiert sind, zur Gattung der Zeichnungen ebenso Ideenskizzen, Studienblätter und Nachzeichnungen zu zählen. Hinzu kommen die Entwurfszeichnungen für Gemälde, aber auch für Tapisserien und kunstgewerbliche Produkte. Eine besondere Rolle nehmen ferner die Vorlagen für druckgraphische Werke und Reproduktionen ein, die Stechervorlagen.⁴³² Darüber hinaus sind die diversen künstlerischen Ausdrucksformen im Bereich der Druckgraphik – seien es Holzschnitte, Kupferstiche oder Radierungen – zu erwähnen.⁴³³ Im Falle der Reproduktionsgraphiken kam es mitunter zu einer bedeutsamen Verquickung von Zeichnung und Reproduktion, im Sinne einer Wertsteigerung.⁴³⁴

Das 18. Jahrhundert, in dem die graphischen Künste einen erheblichen Aufschwung – als autonomes Kunstwerk sowie als Sammelobjekt – erfahren haben, ist mitunter als ‚Epoche der Zeichnung‘ bezeichnet worden. Die gesteigerte Wertschätzung zeigt sich gleichfalls anhand von kunsttheoretischen Schriften. Aber auch der Rezipientenkreis hat sich erheblich erweitert. Nicht mehr nur von Künstlerwerkstätten bewahrt und von einzelnen Liebhabern geschätzt, werden Zeichnungen nun vermehrt vom Bürgertum gesammelt, was einen regelrechten Boom der Zeichenkunst auf dem Kunstmarkt bewirkt. Durch die veränderte Sammelpraxis entsteht also ein von starker Nachfrage animierter Markt.⁴³⁵ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kommen

schließlich weit über 100 Zeichnungssammlungen – mit teils über 1.000 Blatt pro Sammlung – in Amsterdam zur Auktion.⁴³⁶

Die Zeichenkunst im 18. Jahrhundert und der Dilettantismus

Ein zentraler Aspekt in diesem Kontext ist der künstlerische Dilettantismus im 18. Jahrhundert, der in der Gesellschaft, insbesondere im gebildeten Bürgertum, weite Verbreitung findet.⁴³⁷ Der Begriff des ‚Dilettantismus‘ ist von Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) und Friedrich Schiller (1759–1805) geprägt und durch die Schrift *Über den Dilettantismus* (1799) verbreitet worden.⁴³⁸ Zur Anwendung kommt er in verschiedenen Bereichen der Kunst – als ‚praktische Liebhaberei‘ – und steht in Beziehung zum Zeitgeschmack. Einen besonderen Nutzen sehen Goethe und Schiller darin, dass man mit dem dilettantischen Zeichnen besser sehen lerne, indem man das Gesehene leichter und treffender differenzieren könne.⁴³⁹ Der Aspekt des Sehenlernens durch den Akt des Zeichnens ist auch für Tischbein von zentraler Bedeutung, weshalb er an dieser Stelle Erwähnung finden soll, ohne auf die komplexe Dilettantismus-Debatte weiter eingehen zu können.⁴⁴⁰ Tischbein nutzt die verschiedenen Sammlungsbesuche seit seinen Lehrjahren in Hamburg, um dort zu zeichnen und sein Können und Wissen auf diese Weise zu vertiefen. Damit folgt er dem über viele Künstlergenerationen hinweg tradierten Motto ‚nulla dies sine linea‘, das nicht nur für angehende Künstler galt, sondern auch die Maxime bereits etablierter Meister war, die ihre Fertigkeiten stets zu vervollkommen und zu erneuern suchten – ein Motto, das bis heute Bestand hat.⁴⁴¹

Eine zentrale Rolle spielen zudem die Akademien, die der Zeichnung und dem Zeichenunterricht eine gesteigerte Bedeutung im Rahmen der Künstlerausbildung zumessen.⁴⁴² Damit in Zusammenhang stehen ferner die neugegründeten Zeichenschulen und Gesellschaften, die sowohl in Deutschland als auch in den Niederlanden sowie in ganz Europa vermehrt in Erscheinung treten. Erwähnt wurde bereits die philanthropische Gesellschaft ‚Felix Meritis‘ in Amsterdam, die einen eigenen Zeichensaal besaß.⁴⁴³

An dieser Stelle gilt es auf eine weitere Differenzierung der gemeinhin synonym verwendeten Bezeichnungen ‚Dilettanten‘ und ‚Amateure‘ zu verweisen, was eine mögliche Steigerung der Qualität sowie des Verständnisses der künstlerischen Praxis impliziert, wie dies von Charlotte Guichard beschrieben wurde: „Beispielhaft sei hier die künstlerische Auseinandersetzung mit den Werken Rembrandts betrachtet, die in diesen Zirkeln vielfach kopiert und nachgeahmt wurden. Das Kopieren einer Rembrandt-Radierung verriet ein hohes Maß an Gelehrsamkeit und Kennerschaft, nicht ohne Grund war Rembrandt der erste Künstler, dessen grafisches Werk in einem Œuvre-katalog

veröffentlicht wurde. Seine Radierungen bildeten die Grundlage eines Diskurses über Stil, künstlerische Handschrift und die Einzigartigkeit des Kunstwerks, das heißt über kennerschaftliche Schlüsselbegriffe im Zeitalter der Aufklärung. Durch ihre Auseinandersetzung mit Rembrandt erwiesen sich die ‚Amateure‘ und ‚Amateurinnen‘ als Experten. Sie nahmen auf entscheidende Weise an der Wiederentdeckung dieses Künstlers teil, der in den Akademien in Verruf stand, da seine Kunst als zu wenig klassisch und idealisierend galt.⁴⁴⁴ Diese Charakterisierung geht von einer engen Verschränkung von künstlerischer Betätigung und kunsthistorischem Wissen in jener Zeit aus, die gemeinsam der Aneignung von Kunstkennerschaft dienen und diese vertiefen sowie erweitern sollten, in Abgrenzung zur reinen Liebhaberei.⁴⁴⁵ Darüber hinaus zeigt sie auch, dass akademische (Aus-)Bildung dem Anspruch auf Kennerschaft nicht exklusiv gerecht wird.

Zu den praktischen Liebhabern zählen unter anderem niederländische Sammler wie Johann Goll van Frankenstein d. Ä., der nicht nur Zeichnungen sammelte, sondern selbst – wie bereits beschrieben – als Amateurzeichner tätig war.⁴⁴⁶ Auch die deutsche Niederländer-Sammlerin Karoline Luise von Baden (1723–1783) favorisierte diesen zweifachen Zugang zur Kunst. Ihr Bestreben war es, durch eine derartige Aneignung der Alten Meister zu einer vertieften Kennerschaft – bspw. von künstlerischen Handschriften und Techniken – zu gelangen. Die Kunstübungen hatten eine klare Zielrichtung, worüber sie mitunter in ihren Briefen reflektiert.⁴⁴⁷ Interessant ist, dass Goll van Frankenstein d. Ä. sowohl als Agent für die Markgräfin auf dem Amsterdamer Kunstmarkt tätig war als auch deren Zeichnungen sammelte, sie sogar zu eigenen Arbeiten ermutigte.⁴⁴⁸ Mit einem im Jahr 1772 datierenden Briefwechsel – also zur Zeit von Tischbeins Aufenthalt in Amsterdam – erhält Goll drei eigenhändige Zeichnungen von Karoline Luise, die er in seinem Antwortschreiben überschwänglich lobt. Darunter befindet sich ein Bildnis ihres Sohnes Ludwig.⁴⁴⁹ Dies ist ein erneutes Beispiel für die Vielschichtigkeit und Funktionsweise des Netzwerkes über Landesgrenzen hinweg.

Die Thematik der Zeichnung als Sammelobjekt wird in einem Kommentar von Heinrich Sander zur Sammlung Goll aufgegriffen. Über den Sammler äußert er: „Der Besitzer ist ein reicher Kaufmann, der schon lange Zeichnungen von alten und neuen Meistern sammelt. [...] Er hat sie in Portefeuilien; in jeder sticht besonders ein Meister hervor. Alle diese Folianten liegen in einem Schranke, und in dessen Mitte sind noch einige Schubladen voll auslesener Naturalien.“⁴⁵⁰ An dieser knappen Charakterisierung werden verschiedene Aspekte im Kontext des Sammelns von Zeichnungen deutlich. Über die Sammlung erfahren wir, dass sich diese nicht nur aus Alten Meistern, sondern auch aus zeitgenössischen Werken zusammensetzt. Es ist davon auszugehen,

dass die Zeichnungen des 18. Jahrhunderts jedoch nur eine untergeordnete Rolle im Vergleich zu den Altmeisterzeichnungen spielen, was mit dem Geschmack der Zeit zusammenhängt.⁴⁵¹ Die Zeichnungen werden in Sammlungsmappen – den sogenannten ‚Portefeuilles‘ – aufbewahrt, die eine vom Sammler vorgegebene Ordnung besitzen. Jede Mappe widmet sich insbesondere dem zeichnerischen Werk eines Künstlers und wird von weiteren Zeichnungen und Künstlern ergänzt. Die Einzelobjekte können dabei lose eingelegt oder auch auf Karton aufgezo-gen sein. Dass die Portefeuilles als ‚Folianten‘ bezeichnet werden, sagt etwas über deren imposante Größe aus. Zudem gibt Sander einen Einblick, in welcher Art die Folianten verwahrt werden. Sie befinden sich demnach in einem Schrank, der vermutlich explizit für diese Verwendung geschaffen wurde, sodass dieser die Folianten angemessen aufnehmen konnte. Ergänzt werden die Portefeuilles durch in der Mitte des Schrankes befindliche Schubladen mit Naturalien – eine Reminiszenz an die Kunst- und Wunderkammern.⁴⁵²

Eine individuelle Präferenz des Sammlers – durchaus im Einklang mit einer Modeströmung der Zeit – wird von dem Sammlungsbesucher Heinrich Sander ergänzend angesprochen, wenn er berichtet: „Kupferstiche mag [Goll] nicht, weil das nämliche Blatt auch 100 andere haben können.“⁴⁵³ Für diese Bevorzugung der Zeichnung gegenüber der Druckgraphik findet man im 18. Jahrhundert auch Gegenbeispiele. Der Frankfurter Graphiksammler Johann Friedrich von Uffenbach (1687–1769) bspw. präferiert ganz klar die Druckgraphik vor der Handzeichnung, was sich an der Zusammensetzung seiner Sammlung zeigt, in der etwa 1.000 Zeichnungen rund 10.000 Blatt Druckgraphik gegenüberstehen. Eine interessante Querverbindung ist, dass Goll van Frankenstein d. Ä. aus dem Zeichnungsbestand von Uffenbachs später ein großes Konvolut mit 232 Zeichnungen ankaufen sollte.⁴⁵⁴ Analog zu seiner Sammelpraxis thematisiert von Uffenbach in seinen Autographen die Zeichnung kaum, während er sich mit der Druckgraphik intensiv befasst, ja sogar Vorträge dazu hält. Interessant ist in diesem Zusammenhang ferner, dass von Uffenbach andere Zeichnungssammler voller Unverständnis und Spott in seinen Tagebüchern beschreibt, wenn diese die Besonderheit und Einmaligkeit der von ihnen gesammelten Kunstwerke betonen.⁴⁵⁵ Gerade das Einmalige, das Unikat der Zeichnung spielt jedoch für Goll eine zentrale Rolle. Wie bereits im Falle des ‚portugiesischen Juden‘, der sich rühmte, bei den von Willem van de Velde hinterlassenen Handzeichnungen diesen Schatz alleine zu besitzen, zeigt sich hier der Besitzerstolz sowie die Prestigeträchtigkeit des Exklusiven. Ähnlich äußert sich zu dieser Charakteristik des Sammelverhaltens Karl August Böttiger (1760–1835) in einem Brief an Tischbein: „Es ist ungefähr wie mit den Handzeichnungen grosser Meister, wo doch die Eitelkeit der Sammler oft noch mit in’s Spiel gezogen wird.“⁴⁵⁶

Handzeichnungen vs. Reproduktionen

Im Kontext der Sammlung Goll bezeichnet Tischbein diese als „eine ausserordentliche schöne samlung von original hand zeichnungen“. ⁴⁵⁷ Die Bezeichnung der gesammelten Kunstwerke als ‚Originalhandzeichnungen‘ gewinnt ihre Relevanz erst im Vergleich mit graphisch reproduzierten Werken und den damit einhergehenden Bewertungskriterien. Über das Verhältnis von Handzeichnungen und Stichen äußert sich Tischbein mitunter konkret. Zu einer Zeichnung von Albrecht Dürer notiert er: „Diese Zeichnung war überaus schön und mit dem gewöhnlichen Fleiße des Dürer ausgeführt, [...] und ich überzeuge mich hier so recht, wieviel mehr Geist in der Zeichnung sei als in dem Kupferstiche, bei dessen mechanischer, langsamer Arbeit das Feuer so leicht erkaltet [...]“. ⁴⁵⁸ Mit dieser Unterscheidung der Arbeitsweise gibt Tischbein den Zeichnungen eindeutig den Vorzug gegenüber den graphischen Reproduktionen. Der Zeichnung wird „mehr Geist“ zugeschrieben, da sie die künstlerische Idee und Inspiration unmittelbar festhält. Der Reproduktion fehlt seiner Meinung nach die Originalität, da sie das Original nur kopiert. Von Kopien hält Tischbein – außer für Übungszwecke als zentraler Bestandteil der Künstlerausbildung – grundsätzlich nicht allzu viel. ⁴⁵⁹ So gibt er die Begründung seiner Ablehnung, auf eine Anfrage ein Werk zu kopieren, mit den Worten wieder: „Das dürfe ich nicht, weil ich überzeugt sei, daß eine Kopie das Original nicht wiedergeben könne. Es sei damit wie mit der Übersetzung eines Buches aus einer fremden Sprache; die erste Kraft, der erste Geist, wo das Gefühl den Pinsel führe und mit Feuer das Bild hinstelle, könne nicht noch einmal wiederkommen.“ ⁴⁶⁰

Konkrete Äußerungen Tischbeins legen die Schlussfolgerung nahe, dass Tischbein Kopien und Reproduktionen weniger in ihrer Eigenschaft als Kunstwerke schätzte, sondern vielmehr als Vermittler von Wissen und Eindrücken im Sinne von Illustrationen, die zu einer besseren Kenntnis der Welt beitragen – gewissermaßen als Vorläufer der dokumentarischen Fotografie. ⁴⁶¹ Er schreibt bspw. retrospektiv über seine Jugend- und Lehrjahre: „[S]eine Kupferstige samlung war zahlreig, und er besass viele der vorzugligste Blätter und es war für mich ser belehrent, weil er sie mit bemerkung mit mir durch sahe. Besonders aber seine vielen Bücher mit kupferstiche waren vor mich eine wahre Schule, und der nutzen welchen ich davon hatte war groß, den es war keine Zeit in den Büchern zu lehsen, ab die kupferstiche durch zu sehen konde man in einem Abend viele. weren ich sie besahe, erzehlte er mir die Geschichte, von dem vorgestellten und ich erführ den inhalt des buches, und auch einen kurz auszugs der begebenheiten. Es waren historische Bücher, romische, Bieblische, [Einschub: aus] alden Zeiden, Mittelalder, neuere gegebenheiten,

Reisebeschreibung, [Einschub: Nahturgeschichte] von Indien, Relions gebräuche der verschiedenen Fölker, Fabeln u. d. g. Auch ich bekam eine anschauende über sich der ganzen Weld, und was sich [Einschub: zum theil] darauf zugetragen hatt.“⁴⁶² Über die Rolle von Kupferstichen und Büchern hatte sich Tischbein bereits zuvor geäußert, bspw. in einem Brief an seinen Bruder Johann Heinrich Tischbein d. J.: „Es ist wircklig eine freude eine Samlung Kupferstiche zu haben. sie gehören so zur Bildung als eine Bucher samlung.“⁴⁶³ Diese Einschätzung wird später im Rahmen des Niederlande-Kapitels der publizierten Lebenserinnerungen um die Bemerkung ergänzt: „Man kann sich auch durch Kupferstiche belehren, aber durch Bilder sieht man besser.“⁴⁶⁴ Tischbein präferiert demnach eindeutig die Malerei vor der Graphik und analog dazu das Original vor der Reproduktion. Dies bedeutet jedoch nicht, dass er dem Medium Druckgraphik keinen künstlerischen Wert zuerkennen würde – Tischbein differenziert hier gemäß seiner persönlichen Erfahrungswerte und Überzeugungen. Dabei spielen seine praktischen Erfahrungen als Künstler eine wichtige Rolle, da sie seine Urteilsfähigkeit durch die Vertrautheit mit den druckgraphischen Techniken zusätzlich stützen.

Vergleicht man Tischbeins Aussagen mit jenen seiner Zeitgenossen, so werden einige Gemeinsamkeiten deutlich, wobei es bei den zeittypischen sowie individuellen Definitionen von Begriffen wie ‚Originalität‘ zu differenzieren gilt. „Bey Gemälden, noch mehr aber bey Zeichnungen, kommt alles auf die Originalität an. Ich verstehe hier unter Originalität nicht, daß das Werk gerade von dem Meister sey, dem es zugeschrieben wird, sondern daß es ursprünglich so geistreich sey, um die Ehre eines berühmten Namens allenfalls zu verdienen.“⁴⁶⁵ Derart äußert sich Goethe zu dem Thema. Folgt man den Ausführungen von Johannes Grave, so gab auch Goethe den Zeichnungen den Vorrang gegenüber den Reproduktionen, wobei die Reproduktionen wiederum die Wahrnehmung des Originals schärfen sollten.⁴⁶⁶ Für Tischbein sowie für Goethe vermag allein die Radierung eine Art Zwischenstellung zwischen der Handzeichnung und der Druckgraphik einzunehmen, da sie von allen Drucktechniken den Aspekt der Unmittelbarkeit am stärksten zum Ausdruck bringt. Diese Einschätzung manifestiert sich in einem Brief von Goethe an Tischbein vom 5. Mai 1806: „Eigehändige Radirungen vorzüglicher Künstler schätze ich sehr hoch, wie Sie es thun, und aus eben denselben Ursachen.“⁴⁶⁷ Diese Sichtweise Goethes, die mit der Tischbeins übereinstimmt, ist wohlbegründet. Sie basiert auf der Vorstellung, dass die Handzeichnung am unmittelbarsten die Intention des Künstlers zum Ausdruck zu bringen vermag. Diese Sichtweise findet sich auch in kunsttheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts wie bspw. bei Jonathan Richardson oder Antoine Joseph Dézallier d’Argenville, bei dem es über Skizzen heißt: „Sie enthalten die ersten



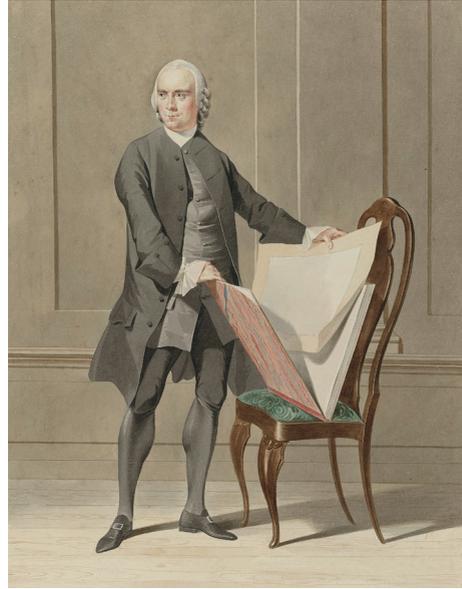
33 Hendrick Avercamp: *Drei Jungen mit Schlittschuhen und einer mit einem Schläger*, um 1615, Klassik Stiftung Weimar

Gedanken eines Malers, den ersten Entwurf seiner feurigen Einbildungskraft, seinen Stil, seinen Geist und seine Art zu denken.⁴⁶⁸ Damit kommt der Zeichnung eine besondere und nur ihr eigene Ausdrucksqualität zu. Derartige Beurteilungen, die weite Verbreitung fanden, spiegeln sich nicht nur in der zeitgenössischen Kunstliteratur, sondern finden ihren Nachhall ebenso im Sammelverhalten.⁴⁶⁹ Es kann folglich davon ausgegangen werden, dass ein Interesse an originalen Handzeichnungen oder auch qualitätvollen Drucken von der Mehrheit der Graphiksammler am Ende des 18. Jahrhunderts geteilt wurde. Diese konnten mit der jeweiligen Präferenz in der Kunstliteratur zudem eine Bestätigung finden, wenn sie sich nicht sogar davon leiten ließen.

Eine zentrale Figur in diesem Zusammenhang und einer der Protagonisten der niederländischen Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist Cornelis Ploos van Amstel (1726–1798), der zugleich als Künstler, Sammler von Zeichnungen und Herausgeber von Drucken in Erscheinung trat und weit über Amsterdam und die Niederlande hinaus bekannt war.⁴⁷⁰ Paul Knolle betont ferner den erheblichen Anteil, den Ploos van Amstel am kulturellen und sozialen Leben seiner Zeit hatte. Als wichtigste Quelle nennt er den autobiographischen Nachlass von Ploos van Amstel, das sogenannte ‚Oldenburgse bundel‘. Dieses Konvolut befand sich um 1860 im Besitz von Friedrich von Alten – zugleich der Herausgeber eines Teils von Tischbeins Korrespondenz im Jahr 1872 – und gehört heute zum Bestand der Landesbibliothek Oldenburg.⁴⁷¹

Die Sammlung Ploos van Amstel umfasste neben Zeichnungen – etwa 7.200 Handzeichnungen – Druckgraphiken, Gemälde, Miniaturen, Skulpturen, Münzen, wissenschaftliche Instrumente, Handschriften und Bücher.⁴⁷² Das ambitionierte Sammelverhalten, das fast schon einer Sammelwut glich, diente laut Knolle in Zusammenhang mit der Kunstbetrachtung der Entspannung und dem Vergnügen des Geistes, wodurch es gerechtfertigt werden sollte.⁴⁷³ Die Zeichnungssammlung widmete sich insbesondere der Zeichenkunst der Niederlande des 17. und 18. Jahrhunderts. Zu den Werken aus dem 17. Jahrhundert zählt bspw. eine Zeichnung von Hendrick Avercamp (1585–1634) mit einer Studie der für ihn so typischen Eisläufer (Abb. 33).⁴⁷⁴ Es waren zudem italienische Zeichnungen vertreten, die allerdings nur einen geringen Anteil ausmachten. Die Zeichnungssammlung von Cornelis Ploos van Amstel wurde nach dessen Tod in einer namhaften Auktion in Amsterdam veräußert – am 3. März 1800 durch Philippus van der Schley – und zu den Käufern zählte unter anderem Johan Goll van Frankenstein d. J.⁴⁷⁵ In seiner Funktion als passionierter Zeichnungssammler wurde Ploos van Amstel verschiedentlich selbst zum Gegenstand der Kunst – selbstverständlich auch im Medium der Zeichnung. Das Rijksmuseum in Amsterdam ist im Besitz einer aquarellierten Zeichnung (Abb. 34), die den Sammler neben einem Stuhl stehend zeigt, auf dem eine großformatige Mappe mit losen Blättern abgestützt ist, woraus der Portraitierte eine Zeichnung entnimmt. Sein Blick gilt jedoch nicht dem Kunstobjekt, sondern ist selbstbewusst und kritisch in die Ferne gerichtet.⁴⁷⁶

Cornelis Ploos van Amstel hatte in den 1760er-Jahren eine neue Drucktechnik zur Reproduktion von Zeichnungen in Farbe und in Schwarz-Weiß erfunden.⁴⁷⁷ Er experimentierte mit verschiedenen Verfahren – Kupferstich, Mezzotinto, Holzschnitt sowie Farbdruckverfahren –, um eine möglichst originalgetreue Nachbildung von Handzeichnungen zu erreichen und die Zeichnungsmanier zu imitieren. Für seine Experimente benutzte er die eigene Sammlung von Zeichnungen niederländischer Künstler des 17. Jahrhunderts. Die farbige Reproduktion von Werken des berühmten niederländischen Stillebenmalers Jan van Huysum (1682–1749) wird noch Gegenstand der Betrachtung sein (vgl. Kapitel 3.2.4, Abb. 67). Ergänzt wurden die sogenannten ‚prenttekeningen‘ durch 21 Berichte in der Zeitschrift *Vaderlandsche Letteroefeningen* zwischen 1765 und 1787, die gleichermaßen zur Information wie zur Reklame für Ploos van Amstels außergewöhnliche Reproduktionen, seine umfangreiche Sammlung sowie die Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ allgemein dienten. Dabei ging es ihm darum, den potentiellen Sammlern und Käufern Stiche von guter Qualität in Form von Kopien nach niederländischen Zeichnungen anzubieten, um deren Kenntnis und Urteilsfähigkeit dadurch zu schulen und zu schärfen, sodass diese „geen kat in de zak zou kopen“.⁴⁷⁸ Dem-



34 Cornelis Ploos van Amstel nach Jacobus Buys: *Portrait von Cornelis Ploos van Amstel*, nach 1756, Rijksmuseum Amsterdam

entsprechend wollte er die gesammelten Reproduktionen – das ‚prentwerk‘ – um eine Anleitung zur Kennerschaft ergänzen. Diese spezifische Entwicklung im Bereich der Druckgraphik stellt eine Besonderheit dar, war allerdings nicht singulär, sondern ging einher mit einem neu erwachten Interesse der Drucker und Herausgeber an der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘, was mit den Entwicklungen auf dem internationalen Kunstmarkt korrespondierte.⁴⁷⁹

Die Aktivitäten von Ploos van Amstel waren weithin bekannt und blieben auch in Deutschland nicht unbemerkt. Christoph Gottlieb von Murr (1733–1811) berichtet im Jahr 1779 in seinem *Journal zur Kunstgeschichte und Literatur* über Kunstwerke aus den Niederlanden: „Von den schönen, aber theuren Blättern, die Herr Cornelis Ploos van Amstel auf Zeichnungsart in Kupfer äzet, und mit Farben abdruckt, habe ich 24 vor mir liegen, die ich den Freunden der Kunst hier bekannt mache. Sie kosten über 100 Thaler. Sie sind schwer von den Originalzeichnungen zu unterscheiden. Das Titelblatt enthält die lateinische Zueignungsschrift an den Bürgermeister in Amsterdam, Herrn Jonas Wirsen. Zu jedem dieser Blätter wird auch eine genaue Beschreibung in 8. ausgegeben, unter dem Titel: Berichten wegen een Prentwerk, volgens die nieuwe Uitvinding van den Heere Cornelis Ploos van Amstel, zo als dezelve van tyd tot tyd, geplaats zyn in de vaderlandsche Letteroeffeningen. Alle sind auf ein großes Blatt besonders geklebet, mit Einlassungen.“⁴⁸⁰ Der Künstler Jan van Goyen ist hier mit drei Blättern am umfangreichsten vertreten.

Es verwundert nicht, dass Tischbein Kenntnis von dieser schillernden Persönlichkeit in Amsterdam und deren künstlerischen Unternehmungen hatte, sodass er diese in den Lebenserinnerungen derart charakterisiert: „Ploos von Amstel, welcher die Kunst erfand, Originalzeichnungen so täuschend nachzuahmen, daß sie kaum von dem Originale zu unterscheiden waren [...]“⁴⁸¹ Allerdings taucht diese Beurteilung in den Manuskripten von 1811 und 1824 nicht auf und ist auch durch Notizen bislang nicht nachweisbar – doch es ist unwahrscheinlich, dass dies eine Zutat der späteren Bearbeiter seiner Lebenserinnerungen ist. Tischbein erwähnt stattdessen ein Gemälde, das er bei Ploos van Amstel gesehen hat, das an dieser Stelle nicht weiter relevant ist, da die Zeichenkunst sowie deren Betrachtung im Zentrum stehen soll.⁴⁸² Und nicht nur für Tischbein waren das Haus des Sammlers sowie seine bekannte Sammlung eine beliebte Anlaufstelle, sondern auch für andere Reisende.⁴⁸³

Zu den Besuchern bei Ploos van Amstel zählt ferner Karl Heinrich von Heineken, der sich 1768 in Amsterdam aufhielt. In seinem Reisebericht äußert er sich voll des Lobes: „[...] vorzüglich Cornelim Ploos von Amstel [...]. Dieser ist an sich selbst ein geschickter Zeichner, und schon als solcher bekannt. Allein seine neue Erfindung, auf eine ganz besondere Art die Zeichnungen in Kupfer zu bringen, welche alle vorige Arten weit übertrifft, hat ihm bey allen Liebhabern noch mehr Achtung erworben. Bisher sind 13 Stücke von ihm ans Licht gekommen, denen er eine kleine Beschreibung hinzufüget.“⁴⁸⁴ Während Tischbeins Interesse einem Gemälde gilt, liegt das von Heineckens auf den Druckgraphiken und jenes von Merck auf den Handzeichnungen. Johann Heinrich Merck äußert sich zu seiner Niederlande-Reise 1784: „Eben so ausgesucht und rein, aber ungleich reicher ist die Sammlung des Herrn Ploos van Amstel, der auch ein Mahler ist. Ein Mann von dem seltensten und tiefsten Gefühl, der schon grosze Künstler erweckt und erzogen hat. Er ist dem äußern Ansehn nach Pedante, aber der zuverlässigste Kunstrichter. Albrecht Dürersche Handzeichnungen hat er, die allein zu sehen, ist man schon für seine Reise belohnt.“⁴⁸⁵

Das Beispiel Cornelis Ploos van Amstel gibt erneut einen instruktiven Einblick in die Verbreitungswege der Niederländer-Renaissance sowie deren Rezeption im späten 18. Jahrhundert. Die verschiedenen genannten Akteure fungieren als Botschafter und damit als wichtige Knotenpunkte innerhalb der Netzwerke von Kennern und Sammlern und tragen somit maßgeblich zur Verbreitung von (Bild-)Wissen über die Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘, aber auch der Kunstwerke selbst bei.

3.1.3 Kunstberachtung in Gesellschaft

Das Sammeln sowie das gemeinsame Betrachten von Kunst waren ein zentraler Teil des gesellschaftlichen Lebens. Im Zeitalter der Aufklärung galt die Auseinandersetzung und Beschäftigung mit Kunst als vergnügliche Unterhaltung und adäquater Zeitvertreib, der gleichermaßen lehrreich wie gesellig war. Dieser ursprünglich adelige Lebensstil wurde vom aufstrebenden Bürgertum übernommen und kultiviert.⁴⁸⁶

Kunst und Konversation – jeden Dienstag zu Gast bei Golls

Für die Kunstberachtung in Gesellschaft gab es in der Sammlungskultur des 18. Jahrhunderts mitunter ein seit Jahren tradiertes Procedere. Dies ist insbesondere für die Sammlung Goll nachweisbar. Der Sammler lud, wie verschiedentlich berichtet, jeden Dienstag zur gemeinsamen Kunstberachtung in sein Haus in der Herengracht ein. Wie bereits ausführlich zitiert, schreibt Tischbein: „Sehr oft besuchte ich den Herrn van Goll [...]. Er gab alle Dienstag Gesellschaft, wozu seine Freunde und die Liebhaber für immer eingeladen waren.“⁴⁸⁷ Heinrich Sander erwähnt diesen Umstand ebenfalls, als er 1776 in Amsterdam weilte: „Um auch andere an diesen grossen Schätzen Theil nehmen zu lassen, ist alle Dienstage Abends Gesellschaft bei ihm.“⁴⁸⁸ Ähnlich äußert sich Jacob Jonas Björnsthål, der die Sammlung 1775 besuchte, über den Sammler: „Er zeigt dies Kabinet alle Dinstage des Abends [...]; zugleich läßt er denen, welche sich dazu einfinden, Erfrischungen austheilen, und behält die meisten von ihnen sogar zum Abendessen bey sich: dies ist schon seit mehreren Jahren seine Gewohnheit gewesen.“⁴⁸⁹ Traditionen dieser Art trugen zur Bekanntheit einer Sammlung bei, sodass sich immer wieder neue Reisende einfanden und ihr Interesse an einem Besuch der Sammlung bekundeten. Es ist zu vermuten, dass Sammler wie Johann Goll van Frankenstein d. Ä. die ihnen entgegengebrachte Aufmerksamkeit genossen und den Kunstinteressierten gerne einen Blick auf die von ihnen gesammelten Kunstschatze gewährten.

Johan Goll van Frankenstein d. J., der in die Fußstapfen seines Vaters trat, setzte die Gesellschaften mit der gemeinsamen Kunstberachtung fort, was von Christiaan Andriessen in einer Zeichnung festgehalten wurde (Abb. 35). Zu sehen ist ein Kabinett, dessen Wände mit Gemälden dicht behangen sind, unterbrochen von einer Doppelflügeltüre sowie einem großen Schrank und bekrönt von einem hell strahlenden Kronleuchter. Im Zentrum der Zeichnung befindet sich ein großer Tisch, um den sich verschiedene Personen versammelt haben, die in die Berachtung sowie die Diskussion von Kunstwerken



35 Christiaan Andriessen: *Kunstbeschouwing bij den heer Goll van de Jan Luikens*, 1807, Amsterdam Museum

vertieft sind. Weitere Personen stehen etwas abseits und setzen den Gedankenaustausch dort fort. Zeichnungen dieser Art können einen Eindruck davon vermitteln, wie man sich die Kunstbetrachtung in Gesellschaft um 1800 in Amsterdam – und nicht nur dort – vorstellen muss. Damit kein Zweifel bleibt, worum es sich beim Gegenstand der Zeichnung handelt, versichert die Bildunterschrift: „Kunstbeschouwing bij den heer Goll“. Dass auch noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts von der Sammlung Goll die Rede war, veranschaulicht bspw. ein Reisebericht von Caspar Heinrich von Sierstorpf (1750–1842) aus dem Jahr 1804, in dem es heißt: „Der Herr Goll besitzt eine sehr beträchtliche Sammlung Handzeichnungen, größtenteils von Niederländischen Meistern, die man wohl nirgend in so grosser Anzahl mit Auswahl und Kenntnis zusammen gebracht finden wird. Er hat sie von seinem Vater geerbt, der darauf ungeheure Summen verwendet haben muss [...]“⁴⁹⁰

Die Kunstsammlung als Ort der Konversation blickt auf eine reiche Geschichte zurück, in der sie verschiedene Wandlungen durchlaufen hat, was sowohl bildlich als auch literarisch verarbeitet worden ist.⁴⁹¹ Tischbein thematisiert an verschiedenen Stellen seiner Lebenserinnerungen die Aneignung von Wissen, insbesondere von Bildwissen, im gemeinsamen Gespräch: „Steht

man nun da vor einem Kunstwerke, so sind oft sechs verschiedene Meinungen darüber, und es werden dann alle seine Verdienste und Fehler herausgehoben. Auf diese Art erwirbt man sich Kenntnis; der eine weiß immer mehr als der andere, und man kann ja von jedem lernen, er mag richtig oder falsch sehen.“⁴⁹² In diesem Beispiel kommt der Austausch auf Augenhöhe zum Tragen, bei dem über die Kunstwerke sowie die Kunsturteile gemeinsam diskutiert und verhandelt wird. Tischbein präferiert hierbei kleinere Runden gegenüber größeren Gesellschaften, wie er schreibt, da der Gedankenaustausch dort intensiver und produktiver sei. Dem gegenüber steht eine klar hierarchische Struktur der Konversation über Kunst, die in erster Linie der Belehrung eines Kunstinteressierten durch einen Kunstkenner gilt, was ersterer dankbar und wissbegierig aufnimmt. Szenen dieser Art schildert Tischbein vor allem im Zusammenhang mit seinen Lehrjahren, bspw. bei seinen Besuchen in einer nicht näher zu bestimmenden Sammlung Book in Hamburg: „[E]r besass viele der vorzüglichste Blätter und es war für mich sehr belehrend, weil er sie mit bemerkung mit mir durch sahe [...]“⁴⁹³ Das Ziel beider Konversationsformen – der auf Augenhöhe sowie der hierarchischen – ist klar: Es geht um die Aneignung und Vermehrung von Bildwissen und eine möglichst umfassende Kenntnis von Kunst.⁴⁹⁴

Für den Sammler und Kenner kann neben der Weitergabe von Wissen, wobei er seine eigene Kunstkenntnis unter Beweis stellen kann, auch eine weitere Form des Austausches von Interesse sein. Von noch größerer Bedeutung als das Gespräch mit Gleichgesinnten ist der Kunstdiskurs zwischen Sammlern, Liebhabern und Künstlern.⁴⁹⁵ Aus diesem Grund ist der junge Tischbein für Sammler als Gesprächspartner besonders interessant, da er durch sein praktisches Wissen als Künstler, seine bereits gesammelten Erfahrungen sowie seine erstaunliche Wissbegierde die Gespräche mit den Sammlern und Kunstliebhabern bereichern kann, was ihm wiederum die Türen zu zahlreichen Sammlungen geöffnet haben dürfte. Ein weiterer Aspekt von entscheidender Bedeutung und prägendem Charakter ist die Geselligkeit, die bei Sammlungsbesuchen und gemeinsamen Kunstbetrachtungen eine wichtige Rolle spielt. Wie bereits am Beispiel des Sammlers Goll – der gleichzeitig ein großzügiger Gastgeber war – berichtet, boten Kaffee und Tee sowie eine Abendgesellschaft den gesellschaftlichen Rahmen.

Die zuvor angesprochenen Elemente der gemeinschaftlichen Kunstbetrachtung und Konversation sind in verschiedenen Bildern festgehalten worden. Beispielhaft zu sehen ist eine solche Szene in einem Gemälde sowie einer Zeichnung (Abb. 36) von Adriaan de Lelie (1755–1820). Der Künstler gewährt einen Blick in die Galerie des bekannten Amsterdamer Kaufmanns, Mäzens und Sammlers Josephus Augustinus Brentano (1753–1821) in dessen



36 Adriaan de Lelie: *Die Kunstgalerie von J. A. Brentano zu Amsterdam, um 1800*, Stadsarchief Amsterdam

Haus in der Herengracht. Zu den Anwesenden zählen neben dem Sammler und seiner Familie befreundete Künstler und Kunsthändler, die sich in kleinen Gruppen zusammengefunden haben und in Gespräche vertieft sind.⁴⁹⁶ Rechter Hand haben sich vier Personen vor einer Staffelei mit einem Gemälde versammelt, zu dessen Besprechung und Vergleich ein weiteres Objekt herangezogen wird, das den Augen des Betrachters verborgen bleibt. Dass hier lebhaft diskutiert wird, ist an der Mimik und Gestik, besonders an den Zeigegesten, zu erkennen. Zu den Protagonisten dieser Gruppe zählen Adriaan de Lelie selbst, der sitzend dargestellt ist, sowie die Künstler Jacques Kuyper (1761–1808), der mit Nachdruck auf das Gemälde weist, und Johannes Kamp-huijsen (1760–1841) ganz rechts im Bild. Eine ähnliche Gesprächssituation ist in der Bildmitte dargestellt. Ein Gemälde kleineren Formates wird von dem Sammler höchstpersönlich präsentiert. Mit der Analyse des Bildes befasst wird Johannes Baptista Josephus Achtienhoven (1751–1801) gezeigt, der für Brentano vielfach Kunstankäufe tätigte. Die kniende Rückenfigur enthüllt ein weiteres am Boden liegendes Gemälde, das erst noch Gegenstand der Beachtung

werden wird. Den linken Bildabschluss bildet eine kleine Gruppe, der Erfrischungen auf einem Tablett gereicht werden. Auch hier scheint Konversation betrieben zu werden, allerdings nicht unmittelbar anhand von Kunstwerken. Oberhalb dieser Gruppe, zu der zwei Kinder sowie ein Hund gehören, ist ein Mann zu sehen, der auf einem Stuhl stehend ein Gemälde von der Wand holt oder dieses gerade aufhängt. Überwacht wird die Szenerie von einer einzelnen sitzenden Figur im Bildhintergrund, dem späteren Testamentsvollstrecker Brentanos Paulus Antonius Nicolai (1767–1827). Die Schilderung Adriaan de Lelies gibt ein lebendiges Bild einer Kunstbetrachtung in Gesellschaft. Gleichzeitig wird eine private Sammlung – in diesem Fall eine Gemäldegalerie mit Werken italienischer Meister – in einem Sammlungsinterieur portraitiert.⁴⁹⁷ Es handelt sich hierbei um ein vielschichtiges Portrait – das des stolzen Sammlers, seiner ausgesuchten Sammlung, seiner vornehmen Gäste, die durch ihren Besuch den Sammler wie die Sammlung gleichermaßen ehren, sowie der Sammelkultur des späten 18. Jahrhunderts in Amsterdam.⁴⁹⁸ Die gezeigten Beispiele von Andriessen und de Lelie illustrieren eindrücklich, wie wir uns die Verbindung von Kunst und Konversation in niederländischen Sammlungen vorstellen dürfen und erlauben zugleich eine Gegenüberstellung der Kunstbetrachtung in Graphik- und Gemäldesammlungen.

Rituale der Kunstbetrachtung – von Hand zu Hand

„Von Hand zu Hand“ lautet das Grundprinzip des Rituals, bei dem der gemeinsame Kunstgenuss von Handzeichnungen im Rahmen einer Gesellschaft im späten 18. Jahrhundert zelebriert wird. Wie die Kunstbetrachtung in der Sammlung Goll ablief, wird in den Lebenserinnerungen Tischbeins, wie zuvor bereits zitiert, detailreich geschildert und hier nochmals in Erinnerung gerufen: „Nach dem Kaffee oder Thee rükten die Bedienten Tische an einander welche mit einem grünen Tuch bedekt wurden, dann holte Herr van Goll einen Portefeuille mit Zeichnungen, setzte sich unten an den Tisch, und die Gesellschaft an beiden Seiten herum – er nahm darauf eine Zeichnung aus der Mappe und gab sie seinem Nachbar, der sie nach Gefallen besah, weiter gab und dann eine andere erhielt, welche dann ebenfalls weiterging – und so gingen die Zeichnungen von Hand zu Hand, wurden besehen und allgemein beurtheilt. Die Ansicht dieser schönen Sachen, gewährte mir ein großes Vergnügen.“⁴⁹⁹

Die Wahl, was Gegenstand der gemeinsamen Kunstbetrachtung und Beurteilung war, traf der Sammler. Zunächst durch die Auswahl der Portefeuilles, die unterschiedlich sortiert sein konnten, und anschließend durch die Weitergabe einer Auswahl einzelner Blätter sowie deren Reihenfolge.



37 Allaert van Everdingen:
*Nachtlandschaft mit Männern
bei einem Feuer*, um 1665,
Hamburger Kunsthalle

Heinrich Sander, der die Sammlung Goll 1776 besuchte, notiert in seiner Reisebeschreibung zu den Handzeichnungen und deren Betrachtung: „[Goll] hat sie in Portefeullen; in jeder sticht besonders ein Meister hervor. [...] Man setzt sich an eine grosse Tafel und siehet eine Portefeulle durch. Die Stücke gehen aus einer Hand in die andre, und unten wieder in die Portefeulle zurück. In der, die heute vorgezeigt wurde, brillirte Aldert von Everdingen, ein besonders in Landschaften, sehr glücklicher Maler.“⁵⁰⁰ Im Kontext der Frage nach dem Ritual erweckt die Schilderung Sanders den Eindruck, dass die Gesellschaften durch die Wahl des Portefeulles jeweils unter einem bestimmten Motto standen bzw. einem Künstler gewidmet waren.

Sander erwähnt hier Allaert van Everdingen (1621–1675), den Tischbein an anderer Stelle ebenfalls für seine Landschaften rühmt mit den Worten: „Auf Bildern von Everdingen sah ich die norwegischen Gebirge mit Tannen bewachsen, und noch genauer in den Handzeichnungen mit Farben, so wie er sie in Norwegen selbst nach der Natur aufgenommen hatte.“⁵⁰¹ Da Tischbein sich explizit auf kolorierte Handzeichnungen bezieht, ist es denkbar, dass er diese ebenfalls in der Sammlung Goll gesehen hat. Eine Zeichnung von Allaert van Everdingen, die sich seit 1754 im Besitz der Sammlung Goll nachweisen lässt – und somit theoretisch 1772 von Tischbein sowie 1776 von Sander begutachtet werden konnte – trägt den Titel *Nachtlandschaft mit Männern bei einem Feuer* (Abb. 37).⁵⁰² Die Zeichnung befand sich ursprünglich in der Sammlung von Jeronimus Tonneman (1687–1750) und wurde auf deren Auktion 1754 von einem Agenten für Goll angekauft. Das Blatt gehört zu den frühesten Erwerbungen für die Sammlung Goll und trägt verso die Nummer 25. Die Zeichnung verblieb dort bis zur Auktion 1833, wo sie von Georg Ernst Harzen (1790–1863), einem Hamburger Sammler und Kunsthändler, erwor-



38 Adriaan de Lelie: *Kunstaberachtung im Hause des Amsterdamer Sammlers J. A. Brentano, um 1810*, Stadsarchief Amsterdam

ben wurde.⁵⁰³ Dieses Beispiel vermag zugleich die vielfältigen Querverbindungen zu illustrieren.

Durch das Herumgeben der Zeichnungen, wie es von den Sammlungsbesuchern beschrieben wird, erhält die Kunstrezeption zudem eine Unmittelbarkeit, wie sie heutzutage kaum noch vorstellbar ist. Welchen Schaden dabei die fragilen Objekte nahmen, bleibt fraglich, sofern sie nicht bereits auf Karton aufgezogen oder in Büchern gebunden waren, was ihnen zumindest eine gewisse Stabilität verlieh. Jeder Gast erhielt die Möglichkeit, sich selbst einen Eindruck von den Kunstwerken im Original zu verschaffen und seine Meinung dazu zu äußern. Auf diese Weise kam die gesamte Gesellschaft ins Gespräch, was sowohl unterhaltsam als auch lehrreich sein konnte. Auch andernorts thematisiert Tischbein den Gewinn durch das unmittelbare Betrachten von Originalen: „[F]ür mich war dies ein Glück diese Meisterwerke in Händen und so nahe vor Augen zu haben.“⁵⁰⁴ Die angesprochene Unmittelbarkeit der Kunstrezeption wird in einer kleinformatigen Zeichnung von Adriaan de Lelie deutlich (Abb. 38). Entsprechend der Beschreibung Tischbeins wird eine um einen Tisch versammelte Gesellschaft, bestehend aus zwölf Herren (sowie einer Dienstmagd), bei der gemeinsamen Kunstaberachtung gezeigt. Es wird lebhaft diskutiert und geblättert, aber nebenbei auch geraucht und getrunken.

Die Rezeptionssituation wird als aktives Miteinander dargestellt – Sehsinn, Hörsinn und Tastsinn, aber auch Geruch und Geschmack werden angesprochen, wobei die Hierarchie derselben deutlich differenziert wird. Im Zentrum des Interesses stehen die Drucke oder Zeichnungen, die in Alben oder als einzelne Blätter die Runde machen und intensiv begutachtet werden. Weitere Vergnügungen wie Tabak- und Weingenuss rahmen das dargestellte Geschehen inhaltlich wie räumlich. Die Szene, die als ‚kunstbeschouwing‘ betitelt ist, stammt erneut aus dem Hause des Amsterdamer Sammlers Josephus Augustinus Brentano, der rechts im Bild mit einer typischen holländischen Pfeife, einer ‚Goudse Pijp‘, am Kopf des Tisches sitzend dargestellt ist und die Gesellschaft entspannt beobachtet. Es ist bekannt, dass Brentano Kunstbetrachtungen und Zusammenkünfte dieser Art regelmäßig organisiert hat, wie dies zahlreiche Sammler jener Zeit taten – allen voran die Sammlerfamilie Goll.⁵⁰⁵

Die Gewohnheit, die Zeichnungen in Gesellschaft von Hand zu Hand zu reichen und dabei in einen gemeinsamen Diskurs zu treten, lernt Tischbein mit allen Facetten in Amsterdam in der Sammlung Goll kennen, was ihn nachhaltig prägen sollte. Denn in späteren Jahren, als Tischbein selbst im Besitz einer Sammlung von Handzeichnungen war, sollte er dieses Modell übernehmen und seine Zeitgenossen damit geistreich unterhalten. Bekannt ist dies zunächst aus Tischbeins Zeit als Akademiedirektor in Neapel, wo er sich von 1787 bis 1799 aufhielt. In den publizierten Lebenserinnerungen heißt es, dass er „einen beträchtlichen Vorrat“ an Zeichnungen besaß.⁵⁰⁶ Wie umfangreich dieser Vorrat auch gewesen sein mag, er teilte ihn gerne mit seinen Zeitgenossen, die er zu sich einlud, um die Zeichnungen gemeinsam zu betrachten und zu beurteilen. Er übertrug dieses Modell zudem auf den Kunstunterricht – analog wurden hier die von den Studierenden der Akademie zur Übung angefertigten Zeichnungen gemeinsam begutachtet.⁵⁰⁷ Seine Entsprechung findet das Goll’sche Modell – das zweifellos von zahlreichen Sammlern derart praktiziert und nicht erst von Goll erfunden worden war – insbesondere während Tischbeins Zeit in Eutin. Aus Eutin, wo Tischbein ab 1808 im Dienst des Herzogs von Oldenburg stand und in dessen Sommerresidenz lebte und arbeitete, schreibt er in einem Brief aus dem Jahr 1812: „Ich meines Theils suche, so viel ich kann, die Gesellschaft mit Zeichnungen auf eine geistige Art zu unterhalten. Gestern Abend war der Frau Maltzahn ihr Bruder, der Präsident, bei uns, Runde, die beiden F. Brocktorf und mehrere Damen, da haben wir einen schönen Abend auf eine geistige Art verbracht. Wir besahen Zeichnungen und Runde las die geschriebenen Sachen dazu. Konnten wir doch erst wieder so miteinander sein!¹⁴⁵⁰⁸ Ähnlich äußert sich Tischbein im selben Jahr in einem Brief an Herzog Peter Friedrich Ludwig, wenn er schreibt: „Es sind viele junge Damen hir die recht schön zeichnen. das Haus ist täglich voll die

arbeiten, und bilder besehen.“⁵⁰⁹ Tischbein nutzt diese Gelegenheiten, um Einladungen auszusprechen, bspw. an seinen Freund und Vertrauten, den herzoglichen Privatsekretär Ferdinand Rudolf von Zehender (1768–1831), mit dem er eine sehr rege Korrespondenz pflegte: „Sie müssten hier sein, um die Gesellschaft vollkommen angenehm und unterhaltend zu machen. Des Abends kommen die Freunde bei uns zusammen, ofter sind auch fremde Gelehrte dabei, und ich lege ihnen dann Zeichnungen vor, worüber gesprochen wird, und kommen oft witzige Einfälle hervor. Es sind auch verschiedene Oldenburger hier. Herr von Münnich lässt Sie vielmals grüssen. Der alte Dichter Voss war hier, den habe ich mit seiner Frau Gemahlin gezeichnet.“⁵¹⁰ Hieran wird deutlich, wie sehr Tischbein mit dem ‚Eutiner Kreis‘ vertraut war und die ansonsten vorwiegend literarischen Diskurse um künstlerische Facetten bereicherte, wobei seine umfangreichen Kenntnisse vortrefflich zum Tragen kamen.⁵¹¹

Dieses Beispiel – das Ritual der Kunstbetrachtung von Hand zu Hand – verdeutlicht den nachhaltigen Einfluss der in jungen Jahren in den Niederlanden gesammelten Erfahrungen, die Tischbein zeit seines Lebens begleiten und leiten sollten. Zugleich dokumentiert es die Transferleistung von Betrachtungskultur von den Niederlanden nach Deutschland. Tischbeins Schilderungen zeigen viel von Performanz und gewähren einen neuen Einblick in die lebendige Betrachtungskultur der Zeit um 1800. Somit ist sein Beitrag eine wesentliche Bereicherung des bisherigen Erkenntnisstandes.

3.1.4 Unter Kennern

Zu Lebzeiten Tischbeins verband sich ein sehr pragmatischer Umgang mit den Begriffen ‚Kenner‘ und ‚Kennerschaft‘. So bedeutete kennen zuallererst, etwas gesehen zu haben und auf diese Weise und durch einen möglichst breit angelegten Vergleich sowie ein geschultes Auge zu einer gewissen Kenntnis der Sache zu gelangen. In diesem Sinne findet der Begriff ‚Kennerschaft‘ im Rahmen der vorliegenden Studie Verwendung und soll im Folgenden weiter differenziert werden. Als Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit Kennerschaft dient erneut die Sammlung Goll in Amsterdam.

Über die Qualität und Bedeutung der Sammlung Goll äußern sich bspw. Karl Heinrich von Heineken und Johann Heinrich Merck, deren Urteile exemplarisch herangezogen werden sollen. Ersterer bewertet die Sammlung wie folgt: „Von Handzeichnungen hingegen kann man wohl keine kostbarere und größere Collection in Holland finden, als bey dem Herrn Baron van Gool. Es sey nun, daß man die Sauberkeit seiner gesammelten Stücke, oder die Art und Weise, wie er solche in Ordnung gelegt, oder endlich

seine besondere Höflichkeit, womit er alle Fremde aufnimmt, in Betrachtung ziehet.“⁵¹² In dieser kurzen Charakterisierung ordnet von Heinecken die Sammlung in eine Rangfolge ein, wonach diese andere holländische Sammlungen in Bezug auf Kostbarkeit und Größe übertrifft. Er ergänzt seine Einschätzung durch die Erwähnung des tadellosen Zustands der Stücke und die Ordnung, die der Sammler seiner Sammlung zugrundegelegt hat. Derartige Aussagen implizieren, dass von Heinecken ein Kenner der Materie ist und durch den Besuch zahlreicher Sammlungen zu einem entsprechenden Urteil gelangen kann. Allein in Amsterdam besuchte von Heinecken im Jahr 1768 achtzehn verschiedene Sammler, was ihm als Referenzquelle dient und Vergleiche zulässt. Umso gewichtiger erscheint das Lob, dass man in Holland keine kostbarere und größere Sammlung von Zeichnungen finden könne als die Sammlung Goll.⁵¹³

Auch Merck spricht aus seiner Position als Kenner und begründet seine Bewertung aus dem Vergleich in einem Brief vom 7. August 1784: „Von Kunstsachen habe ich in Amsterdam 3 Sammlungen von Handzeichnungen gesehen, deren Reichthum, Schönheit und Seltenheit allen menschlichen Glauben übersteigt. Die von dem Herrn Grafen von Goll ist die ansehnlichste, indessen ist sie nicht so rein wie die anderen. Es sind 200 Portefeullen, wovon keins unter 1000 Reuter oder 1400 fl. schwer ist.“⁵¹⁴ Im Folgenden führt Merck einzelne Künstler und Werke der Sammlung Goll an, um anschließend auf zwei weitere Sammlungen zu sprechen zu kommen – jene von Jacob de Vos (1735–1833) sowie von Cornelis Ploos van Amstel (1726–1798).⁵¹⁵ Zur Gegenüberstellung nutzt Merck die Adjektive ansehnlich und rein: Während er die Sammlung Goll als „ansehnlichste, indessen [...] nicht so rein“ beschreibt, nennt er die Sammlung de Vos „nicht so ansehnlich [...], aber ganz rein“ – ohne dies weiter auszuführen. Ganz konkret äußert sich Merck hingegen bezüglich des beeindruckenden Umfangs, den er mit „200 Portefeullen“ beziffert. Darüber hinaus nennt er als Kenner Reichtum, Schönheit und Seltenheit als zentrale Wesensmerkmale der Goll’schen Sammlung.

Kennerschaft im zeitgenössischen Diskurs

Was Tischbein und seine Zeitgenossen im späten 18. Jahrhundert bzw. an der Zeitenwende um 1800 unter dem Begriff ‚Kennerschaft‘ verstanden haben, setzt sich von der heutigen Begriffsdefinition ab, da die Ausdifferenzierung dieser Begrifflichkeit in Deutschland erst zu späteren Zeiten einsetzte.⁵¹⁶ Im 18. Jahrhundert sollte damit zuallererst die Kunstkenntnis einer Person – eines Kenners – bezeichnet und gewürdigt werden.⁵¹⁷ Der theoretische Diskurs um Kennerschaft ist eng mit der Entstehung der Kunstkritik verbun-

den.⁵¹⁸ Den Auftakt bildet die Auseinandersetzung in Frankreich mit André Félibien (1619–1695), Roger de Piles (1635–1709), Étienne La Font de Saint-Yenne (1688–1771) und Denis Diderot (1713–1784).⁵¹⁹ Für den zeitverzögert einsetzenden englischen Diskurs sind insbesondere Jonathan Richardson (1667–1745), aber auch William Hogarth (1697–1764) und Sir Joshua Reynolds (1723–1792) zu nennen.⁵²⁰ Die Anfänge der Beschäftigung mit Kenner-schaft in Deutschland prägen bspw. Johann Christoph Gottsched (1700–1766), in Zusammenhang mit verschiedenen Zeitschriftengründungen um 1750, und Christian Ludwig von Hagedorn (1712–1780).⁵²¹ Bedeutung erlangte der Diskurs jedoch erst im 19. Jahrhundert mit Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843), Gustav Friedrich Waagen (1794–1868) sowie Giovanni Morelli (1816–1891).⁵²² Sie alle vereint die Etablierung der Kennerschaft mittels der Bestimmung von Kriterien als deren Charakteristika, die zugleich als Handlungsanweisungen für den Kenner – auch ‚Connoisseur‘ genannt – fungieren sollten. Der Kenner hatte sein Urteil auf folgenden Kriterien zu begründen: Der Beurteilung der Qualität eines Kunstwerkes, der Zuschreibung an einen Künstler, der Identifikation der Nationalität bzw. Schule und schließlich der Unterscheidung von Original, Kopie und Fälschung.⁵²³ Diesen komplexen Diskurs detaillierter nachzuzeichnen würde im Kontext der Fragestellung zu weit führen, weshalb im Folgenden exemplarisch auf einige zeitgenössische Begriffsverwendungen eingegangen werden soll, um das Verständnis von ‚Kenner‘ und ‚Kenner-schaft‘ zu Tischbeins Lebzeiten aufzuzeigen.

Zu den wichtigsten deutschsprachigen Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts zählt der ‚Zedler‘ – das *Grosse vollständige Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste* (1732–1754, 64 Bände) von Johann Heinrich Zedler (1706–1751).⁵²⁴ Trotz eines Umfangs von knapp 284.000 Einträgen tauchen die Begriffe ‚Kenner‘ und ‚Kennerschaft‘ in Band 15 unter ‚K‘ nicht auf. Anders verhält es sich mit einer weiteren deutschen Enzyklopädie aus der Zeit der Aufklärung, die ihren Schwerpunkt explizit auf die Kunst legt, der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771–1774, 3 Bände) von Johann Georg Sulzer (1720–1779).⁵²⁵ Unter den rund 900 Einträgen findet sich unter anderem ein ausführlicher Artikel zum ‚Kenner‘.⁵²⁶ Sulzer verortet den Kenner in den einleitenden Zeilen zwischen dem Künstler und dem Liebhaber, verbunden mit den jeweiligen Kennzeichen: „Kenner. (Schöne Künste) Diesen Namen verdient in jedem Zweyg der schönen Künste, der, welcher die Werke der Kunst nach ihrem innerlichen Werth zu beurtheilen, und die verschiedenen Grade ihrer Vollkommenheit zu schätzen im Stand ist. Der Kenner steht zwischen dem Künstler und dem Liebhaber in der Mitte. [...] Alle drey urtheilen über die Kunstwerke, aber auf sehr verschiedene Weise. Der Künstler [...] entscheidet, wie gut oder schlecht, wie glücklich oder unglücklich der Künstler

dargestellt hat, was er hat darstellen wollen, und in wie fern er die Regeln der Kunst beobachtet hat. Der Kenner beurtheilet auch das, was ausser der Kunst ist; [...] er vergleicht das Werk; [...] er entdeket das Gute und das Schlechte an demselben, und weiß überall die Gründe seines Urtheils anzuführen. Der Liebhaber beurtheilt das Werk blos nach den unüberlegten Eindrücken, die es auf ihn macht [...]. Man ist ein Liebhaber, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenstände hat, die die Kunst bearbeitet; ein Kenner, wenn zu diesem Gefühl ein durch lange Uebung und Erfahrung gereinigter Geschmack, und Einsicht in die Natur und das Wesen der Kunst hinzukommt; aber ein Künstler wird man allein durch Uebung in der Kunst.⁵²⁷ Damit benennt Sulzer beispielhaft die wesentlichen Merkmale von Kennern in Abgrenzung zu Liebhabern und Künstlern.⁵²⁸ Die Gegenüberstellung von Kunstliebhabern und Kunstkennern hat ihr Vorbild in der französischen Kunstkritik und basiert auf der Unterscheidung zwischen einem gefühlsbetonten subjektiven Urteil und einem objektiven Urteil anhand von Regeln.⁵²⁹ Zugleich stellt Sulzer eine Grundsatzfrage bezüglich der Urteilsfähigkeit – „in wiefern der Künstler, der Kenner und der Liebhaber von den Werken der Kunst urtheilen könne, und wer überhaupt, über den Werth eines Werks der Kunst der beste Richter sey“ – und verweist mit der Erwähnung von Cicero und Apelles auf die lange Tradition dieser Frage.⁵³⁰

Sulzer erstellt in seinem Artikel über den ‚Kenner‘ eine Art ‚Leitfaden‘ für das Labyrinth der Kunstkritik mit drei wesentlichen Punkten, die zur Orientierung dienen sollten: „1. Den unmittelbaren Eindruck des Wohlgefallens oder Mißfallens [...] 2. Die angenehme oder unangenehme Empfindung [...] 3. Das Urtheil über die Art der Sache [...]“.⁵³¹ Der Kenner verfügt dabei über einen spezifischen Sprachgebrauch und verwendet bestimmte Begriffe für sein Urteil.⁵³² Sulzer lässt die für ihn damit in Zusammenhang stehende Problematik nicht unerwähnt, wie bspw. eine in den zeitgenössischen Periodika etablierte „unverständliche Kunstsprache“.⁵³³ Zudem kritisiert er ein unreflektiertes Nachsprechen – eher Nachplappern – von Urteilen vermeintlicher Kenner durch den ungeübten Laien.⁵³⁴ Ein wichtiger Aspekt und zugleich die zentrale Voraussetzung von Kennerschaft ist nach Sulzers Verständnis „ein durch lange Uebung und Erfahrung gereinigter Geschmack“. Der Geschmack des Kenners muss demnach „sicher und überlegt“ sein und verfeinert sich zunehmend. Dies erreicht der Kenner nur mittels Übung und Erfahrung. So erteilt Sulzer dem Leser den Rat: „Hat der Liebhaber einmal die Grundbegriffe über die Werke der Kunst; so übe er sich fleißig im Genuß dieser Werke. Dadurch wird sein Geschmack allmählig feiner, und er aus einem bloßen Liebhaber, zuletzt ein Kenner werden.“⁵³⁵ Der Schlüssel zum Kunstverständnis und damit zur Kennerschaft liegt folglich in einer unmittelbaren, kontinuierlichen und

intensiven Betrachtung von und Auseinandersetzung mit Kunstwerken, begleitet von der Aneignung entsprechender Fachkenntnisse.⁵³⁶

Die auf diese Weise erworbene Kunsterfahrung lässt sich analog zu Sulzers Definition Tischbein zusprechen, der nicht nur Künstler ist, sondern sich durch seine Sehshule – wie er sie zeit seines Lebens und insbesondere während seiner Studienreise durch die Niederlande beispielhaft praktiziert – einen kennerschaftlichen Blick aneignet und früh zum Kenner avanciert. Hierzu zählt auch sein intensiver Austausch mit anderen Kennern, Liebhabern und Künstlern, wie er dies in verschiedenen Episoden seiner Lebenserinnerungen schildert, die seine kennerschaftlichen Ambitionen erkennen lassen. Darüber hinaus finden sich begriffliche Übereinstimmungen zwischen den Äußerungen Tischbeins und denjenigen Sulzers, insbesondere im Kontext von Vollkommenheit (vollkommen vs. unvollkommen), in der gelungenen Darstellung (glücklich vs. unglücklich) sowie im Erkennen und Zuordnen von Manieren. Dies wurde bereits am Beispiel der Manieren von Philips Wouwerman (Kapitel 2.2.2) behandelt.

Über echte und vermeintliche Kenner

Was Tischbein unter einem ‚echten Kenner‘ versteht, äußert er im Rahmen seines Resümees der Niederlande-Reise: „Siehet man ein solches Kabinet von einem Hollander [Einschub: gesamlet] der ein Echter Kenner ist, so ward man in erstaunen gesez, und man kann sich nichts angenehmeres vorstellen [...]“. ⁵³⁷ Tischbein setzt hier den anspruchsvollen Sammler mit dem versierten Kenner gleich. Eine derartige Verknüpfung ist auch bei Johann Heinrich Merck in einem Artikel mit dem Titel *Kunstsachen*, der 1778 im *Teutschen Merkur* erschienen ist, zu finden. Jedoch kann nicht von einer generellen Gleichsetzung die Rede sein, da nicht jeder Sammler automatisch zum Kenner wird und nicht jeder Kenner zwingend ein Sammler sein muss. Der sammelnde Kenner sammelt nicht um des Sammelns und Besitzens willen, sondern er nutzt seine Sammlung kontinuierlich als Anschauungsmaterial, wie ein visuelles Nachschlagewerk, um seine Kennerschaft zu prüfen und sein Urteilsvermögen zu schärfen.⁵³⁸ Dies wirkt sich wiederum auf die Sammeltätigkeit aus, was gleichermaßen für die deutschen Graphik- und Gemäldesammlungen gilt. Die Sammlungen des 18. Jahrhunderts – wie jene in Dresden von Karl Heinrich von Heinecken oder in Kassel von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel – waren der Etablierung von Kennerschaft verpflichtet und sollten als Ort des Studiums dienen.⁵³⁹ Auf diese Weise entstanden bedeutende und später zunehmend der Öffentlichkeit zugängliche Sammlungen, anhand derer nicht nur die Sammler selbst, sondern auch die Liebhaber und Kenner der Kunst

ihren Blick schulen und ihre Kenntnisse vertiefen konnten. Zu ihnen zählen bspw. Tischbein und Christian Ludwig von Hagedorn, die beide sowohl mit den Kasseler als auch mit den Dresdener Sammlungen vertraut waren. „Hagedorn war ein hervorragender Kenner des Sammlergeschmacks seiner Zeit. In Wien, Dresden, Düsseldorf und Kassel hatte er die damals bedeutendsten Gemäldegalerien besichtigen und studieren können [...]. Schließlich wußte er ebenfalls über den Sammelgeschmack der Niederlande, Englands, Frankreichs und Italiens aus der Literatur, durch Briefkontakte und vom Hörensagen Bescheid.“⁵⁴⁰ Claudia Cremer nennt hier zunächst den unmittelbaren Erfahrungsschatz, den sich Hagedorn durch eigene Anschauung erworben hatte, und ergänzt dieses Erfahrungswissen um weitere Komponenten der Wissensvermittlung mit unterschiedlichen Graden der Relevanz und Verlässlichkeit, die Hagedorn als zusätzlicher Referenzrahmen dienten und ihm einen Überblick über den zeitgenössischen Sammelgeschmack im europäischen Vergleich vermittelten – Entsprechendes lässt sich auf Tischbeins Kennerschaft übertragen. Nicht zuletzt äußert sich auch von Hagedorn in seinen *Betrachtungen über die Mahlerey* über den echten Kenner. Er setzt den Typus des ‚Kunstrichters‘ mit dem Kenner gleich, wenn er über den „Character der Kunstrichter, der ächten und unächten Kenner“ schreibt.⁵⁴¹ Zu den Kriterien, die für Hagedorn einen echten Kenner ausmachen, zählen ein geschultes Auge, Unvoreingenommenheit sowie kunsthistorische Kenntnisse.⁵⁴²

Ein zentraler Aspekt von Kennerschaft betrifft das Studium am Original und die darauf aufbauende Fähigkeit des Kenners, Werke zuschreiben sowie Originale von Kopien und Fälschungen unterscheiden zu können. Bezüglich der Bedeutung von Originalen im Rahmen der Kennerschaft schreibt Tischbein in einem Brief an Karl August Böttiger (1760–1835) über den Altertumsforscher Andrej Italinsky (1743–1827): „Er hat Alles aus der wahren Quelle. Neue antiquarische Schriften hat er nie gelesen. Das ist auch ein Fehler unserer Antiquare; einer folgt immer dem anderen, ohne dass sie die Originale kennen. [...] Glauben Sie mein lieber Freund, ich kenne die Kunstwelt jetzt ziemlich genau, und es sind wenig rechte Kenner der Kunst.“⁵⁴³ Tischbein verknüpft Kennerschaft hier explizit mit eigenständigen und unmittelbar am Original vollzogenen Erfahrungen, die nicht auf den Urteilen anderer basieren und unreflektiert übernommen werden. Auch Goethe äußert sich verschiedentlich zu der Problematik und ist sich der Grenzen der kennerschaftlichen Kompetenzen bewusst. Dies verdeutlicht folgendes Briefzitat von Goethe: „Damit Zeichnungen geschätzt werden, ist es nöthig daß es Augen gäbe, die Meister von Meister und Original von Copie streng zu unterscheiden wissen, und wie viele Liebhaber konnten sich denn in unseren Zeiten hierauf die erforderliche Übung geben.“⁵⁴⁴ Der Schlüssel zum Erfolg für einen Kunstkenner sind

erneut Übung und Erfahrung, wie dies zuvor bereits von Sulzer definiert worden war. Dem echten Kenner komplementär gegenüber steht der vermeintliche oder auch falsche Kenner, der wiederum zur Bestätigung des echten Kenners beiträgt.⁵⁴⁵ Das derart entworfene Negativbild bietet eine zusätzliche Legitimation von Kennerschaft.

Wie unterschiedlich der Umgang mit dem Medium Zeichnung sein kann und welche Bedeutung diesem beigemessen wird – woran sich zugleich der echte Kenner vom vermeintlichen Kenner unterscheiden lässt –, veranschaulicht eine Episode der publizierten Lebenserinnerungen, die Tischbein im Rahmen seines späteren Aufenthaltes in Mailand schildert: „Der fremde Herr gab sich für einen Kenner aus und hatte auch einige Kenntnis. Wenn nun eine Zeichnung kam, worauf kein Name stand, so sagte er ganz bestimmt, von wem sie sei; dann freute sich der Bibliothekar und meinte, es sei auch für den Nichtkenner gut, wenn der Name sogleich dazugeschrieben würde. Der Fremde ließ sich nicht lange bitten, seine Weisheit schriftlich von sich zu geben, und forderte Tinte. Da stand nun unglücklicherweise ein Tintenfaß mit einer Feder, die sehr grob schrieb, die nahm er und schrieb auf jede Zeichnung den Namen hin, welchen er für den rechten hielt. Nun kam ein Blatt von Albrecht Dürer, nach welchem der bekannte Kupferstich gemacht ist, wo Gott der Vater den Christus, seinen Sohn, tot auf dem Schoße liegen hat. Diese Zeichnung war überaus schön und mit dem gewöhnlichen Fleiße des Dürer ausgeführt, und sie war so groß wie das Blatt vom Buche, ohne Rand. Ich war soeben in meiner Freude über die bestimmten Formen, welche mit markigem Federzuge hingeschrieben waren, [...] und ich überzeugte mich hier so recht, wieviel mehr Geist in der Zeichnung sei als in dem Kupferstiche, bei dessen mechanischer, langsamer Arbeit das Feuer so leicht erkaltet, als in diesem Augenblicke jener Kunstkenner so schnell, daß ich es nicht mehr verhindern konnte, mit der groben Feder mitten auf den Leib Christi schrieb: ‚Alberto Durero‘. Es wurde mir dabei zumute, als sähe ich einen Menschen dem Albrecht Dürer einen tödlichen Stich versetzen!“⁵⁴⁶ Tischbein, der dem künstlerischen Schaffen der Alten Meister – seien es Gemälde oder Zeichnungen – mit großer Ehrfurcht begegnet, ist schockiert über einen derart respektlosen Umgang mit Kunstwerken und kann die Arroganz des angeblichen Kenners nicht verstehen. Für ihn kommt dieses Verhalten einem Todesstoß gleich und er bedauert es, dass er nicht rechtzeitig einschreiten und die Zeichnung vor der Verunstaltung retten konnte. Das beschriebene Sujet der Zeichnung scheint die Bedeutsamkeit der Szene zusätzlich zu steigern. Das Notieren der Künstlernamen auf oder neben den Zeichnungen war jedoch im 18. Jahrhundert mitunter gängige Praxis und wurde meist von den Sammlern vorgenommen. Nachgewiesen werden kann dies bspw. für die bereits zitierte Sammlung von Johann

Friedrich von Uffenbach. In den Versteigerungskatalogen der Sammlung Uffenbach wird explizit darauf hingewiesen, dass die Zuschreibungen vom Sammler selbst angebracht worden waren.⁵⁴⁷ Interessant ist, dass Tischbein diesem erschreckenden Negativbeispiel komplementär eine beispielhafte, wenn nicht sogar übertrieben sorgfältige Szenerie als Idealbild gegenüberstellt: „Wie sorgfältig bewahren doch die Holländer dagegen ihre Bilder! Beim Besehen der Zeichnungen ziehen sie weiße Handschuhe an, und niemand darf indessen rauchen oder eine Prise dabei nehmen.“⁵⁴⁸ In dieser Gegenüberstellung wird nicht nur die Vorbildfunktion der Niederländer und ihres Umgangs mit Kunst hervorgehoben, sondern sogleich ein Kulturvergleich – Niederlande vs. Italien – impliziert. Leider erwähnt Tischbein nicht, wo er dies so erlebt hat.

Den erhobenen Zeigefinger – verbunden mit einer Mahnung oder Aufforderung an den echten Kenner – bringt Tischbein außerdem im Kontext des Sammelns und Bewahrens von Gemälden ins Spiel, was nicht weniger relevant erscheint. Und so heißt es bei Tischbein: „Der echte holländische Kenner nimt nichts auser was vortreflig ist, und dan müssen die Bilder so sein, als wie sie von der Staffeley des mahlers komen. ein Bild das gewaschen ist nimt er gar nicht. und ein aus gebessert Bild siehet er als verdorben an, das keinen werth mer hatt. es soll so sein das es nur mit dem tonst der Zeit bedekt ist. welches sie so austruk de Dost legt der noch ob. Ein solches Bild zusehen von einem grosen Meister welches das glük gehabt hatt, immer gut verwarth geworden zusein, das ist eine freude für einen echten kener. Den die angenehme Harmoni welche die Zeit gab nach dem der wissenschaftlige Künstler sie seinem Bild in den lezten Pinselstriche gab. und die Zeit schmelst nun mit ihrem hauch das zusammen. das ist ein Zauber, der entzückt. leicht ist der weg zu wischen. wen ein unkundiger mit Seiffe oder Lauge oder Spiritus darauf komt, so gehet nicht allein das schönste zahrte weg. sondern alle Lasur farben, und es bleibt nichts übrig als das sckilet und ein gesunde verdorbenes Bild, das einen betreibt anzusehen. und es werd die Zeit komn das man kein so wohl erhaltenes Bild mehr siehet, weil so viele ungeschikte sich dait abgen sie zu vernichten.“⁵⁴⁹ Dies ist ein eindeutiges Plädoyer Tischbeins für den Wert der Kunst im Allgemeinen und jenen der niederländischen Kunst im Besonderen, den es für künftige Generationen zu bewahren gilt. Darüber hinaus demonstriert es das spezifische (Material-)Wissen des Künstlers. Über den Zustand von sowie den Umgang mit Gemälden äußert sich Tischbein bspw. auch in einem Brief an den Herzog von Oldenburg in Bezug auf die Dresdener Gemäldegalerie: „[A]ber auch hir fant ich leider die Bilder nicht mehr so schön wie sonst, an vielen hatt man gewaschen und die Lasur weg gewischt. Worin eigentlich der werth des Bildes bestehet. den es ist das letzte und beste was der Künstler in der begeisterung seinem Werck giebt. Man wollte nicht

das ich diesses sage, das die bilder gewaschen ware, aber ich bedeutete ihnen das ich diesses sagen müsse. und von nun an soll kein Bild in der Galerie mer gewaschen werden. Ein ald Bild mus ja nicht aussehen als ein neues.“⁵⁵⁰ Den Argumenten Tischbeins würde auch der Hamburger Kunsthändler Gerhard Morell zustimmen, der sich in seiner Korrespondenz mit potentiellen Käufern verschiedentlich über den Zustand von Gemälden äußert: „[...] in Fleiß, Schönheit, Composition Verstand Und guter Conservierung übertrifft, dieses Stück hat daß Glück gehabt nie in den Kunst Händen solcher Leute zu gerathen die durch puzen reiben, corrigieren und retouchiren den Meister in dem Meister selbst unkenntlich machen [...]“⁵⁵¹ Aussagen dieser Art lassen erkennen, dass für Morell und Tischbein strenge Prinzipien galten, da jegliche Veränderungen am Original dessen Wert und Wirkung verringerten.

Den Aspekt des Zustandes greift bspw. auch der Kunstkenner Max J. Friedländer auf: „Der Zustand des Bildes ist von höchster Bedeutung. Wir müssen uns darüber klar sein, was von dem ursprünglichen Werk vorhanden ist, was etwa fehlt, durch Retuschen ersetzt oder verdeckt, was abgerieben, durch Zersetzung, Nachdunklung oder trübe Firnissschichten verändert ist. Von vornherein ist zu erwarten, daß kein altes Bild makellos erhalten uns vor Augen steht, so, wie es aus der Werkstatt des Meisters hervorgegangen ist.“⁵⁵² Anders verhält es sich mit der Zeichenkunst: „Nichts ist dem strebsamen Bilderkenner wärmer zu empfehlen und ans Herz zu legen als eifriges Studium der Zeichnungen. Wer sich von den Gemälden eines Meisters zu den Zeichnungen wendet, dem scheint sich ein Vorhang zu heben, und er dringt in das innere Heiligtum. Aus mehr als einem Grund ist die Zeichnung dem Bild überlegen als Zeugnis, als Autogramm. [...] Überdies leidet die Zeichnung fast nie unter Entstellung, nachträglicher Veränderung, Restaurierung oder Verfälschung. Alles liegt offen zutage wie zur Zeit der Entstehung.“⁵⁵³

Fazit Über die Kunstbetrachtung unter Kennern lässt sich folgendes Resümee ziehen: Von den zahlreichen Reisenden, die wie Tischbein die Sammlung Goll in Amsterdam im Zuge einer Niederlande-Reise besuchten, geht kaum ein anderer Zeitgenosse derart auf verschiedene Details des Sammlungsbesuches ein. Dies ist von entscheidender Bedeutung und veranschaulicht den besonderen Erkenntniswert von Tischbeins Autographen. Dies betrifft gleichermaßen seine Schilderungen und Erkenntnisse, die über die Sammlung Goll hinaus gehen, wie bspw. anhand des echten Kenners gezeigt werden konnte. Tischbein zeichnet ein einzigartiges Bild der Sammlungskultur des späten 18. Jahrhunderts, zu deren zentralen Elementen neben dem Sammeln die Kunstbetrachtung sowie die Kennerschaft und – nicht zu unterschätzen – das gesellschaftliche Zeremoniell mitsamt eines kosmopolitisch-offenen Hauses gehören. Die zitierten

Beispiele zeigen zugleich, welche prominente Rolle die Sammlung Goll in jener Zeit spielte. Die von dort ausgehenden Impulse spiegeln sich zwar nicht unmittelbar in Kunst und Wissenschaft, waren jedoch auf eine subtilere Art von weitreichender Bedeutung. Die kennerschaftlichen Kunstbetrachtungen im Hause Goll zogen internationale Reisende an und wurden zu einem wichtigen Impulsgeber für die erneut aufkeimende Wertschätzung der niederländischen Kunst, indem die Besucher ihre Erfahrungen und Beobachtungen in Briefen, Reiseberichten und Lebenserinnerungen verbreiteten, womit die Sammlung Goll eine internationale Strahlkraft erlangte und zu einem zentralen Knotenpunkt im Netzwerk der europäischen ‚Niederländer-Rezeption‘ werden konnte.

3.2 Charakteristika des Kunstmarktes und des Sammelns

Tischbein thematisiert in seinen Lebenserinnerungen und Autographen wiederholt Kunstauktionen, die er in verschiedenen Städten – unter anderem in Hamburg und insbesondere in Amsterdam – aufgesucht hat. Er zeigt sich fasziniert von diesem Zweig der Kunstwelt und bereits in jungen Jahren nutzte er den Besuch von Versteigerungen und den damit verbundenen Verkaufsausstellungen, um sich und seinen Blick zu schulen sowie sich an den Urteilen der Kenner zu orientieren. So schreibt er bspw. über seine Lehrjahre in Hamburg: „Ich versäumte nie in die Aucionen zu gehen, wo Gemahlte zum Verkauf wahren. Die gewenlig einige tagen vorher zum besehen auf gestelt sind. Da trengte ich mich zu denen welche vor einem Bild standen um es zu beorthelen. ich belauschte ihre Meinungen, wo das vorzügligte gelobt und das schwache gedatelt wurde.“⁵⁵⁴ Tischbein hält darüber hinaus mannigfache Erkenntnisse zu den Besonderheiten des Auktionswesens und des Kunsthandels bereit. Diese sollen im Folgenden anhand verschiedener Beispiele in den größeren Kontext des Kunstmarktes und des Sammelns im späten 18. Jahrhundert gesetzt werden. Den Anfang machen namhafte Auktionen in Amsterdam, rund um Tischbeins dortigen Aufenthalt, gefolgt vom Kunstagententum zwischen den Niederlanden und Deutschland mit exemplarisch angeführten Agenten und ihren Auftraggebern. Tischbein trägt aber auch den negativen Seiten des Kunsthandels Rechnung, indem er auf die damals verbreitete Kritik des internationalen Aufkaufs von Kunstschätzen eingeht. Dies mündet schließlich in der Identifizierung besonderer Moden des Kunstmarktes und des Sammelverhaltens, wie der Orientierung an den Namen berühmter Künstler oder der Vorliebe für die deutschen ‚Hollandisten‘.

Ausgangspunkt Tischbein-Archivalien

Unter den Erinnerungen Tischbeins findet sich eine Passage über Jan Maurits Quinkhard (1688–1772), in der er dessen Nachlassauktion anspricht: „Der Portrat mahler Quinkart war gestorben. ich sahe die aucion von seiner [Einschub: samlug] orginal Bilder von alden Meister. den schönsten Metzcher den ich je sahe hatte er. Ein Herr im Kriegs gleidt spielde einer Dame auf der laude vor. das verliebte gesicht und den feurign blick womit er die Dame ansahe war auser ordentlig. und dem wohlgefale mit dem sie zuhörde, wie hin geschmulzen. / und ein gros bild von Hondekeder, ein Gros bild mit viele federfie, ein Pfau stand in der mitte und breidete seine Schweif aus. / Ein gros bild wo ein weisser Wolf dot lag, man konde die einzelne hare zehln. / Ein macketes Kind eine skize von van Deick, war sein ausgefürde bilder vorzuziehn. diese bilder sind mir noch mit Vergnügen in der erinnerung.“⁵⁵⁵ Diese Textstelle befindet sich nicht in den Originalmanuskripten Tischbeins von 1811 und 1824.⁵⁵⁶ Es existiert jedoch ein Fragment unter den Autographen des Tischbein-Nachlasses, welches demnach bei der postumen Überarbeitung der Lebenserinnerungen aufgenommen wurde.⁵⁵⁷ Die Zeilen gliedern sich in den publizierten Lebenserinnerungen – wie so häufig bei der späteren Überarbeitung – nicht vollständig in den Text ein. Sie stehen etwas unvermittelt zwischen einer Erinnerung Tischbeins an seine Bekanntschaft mit „dem berühmten Kobell aus Rotterdam“ – gemeint ist Hendrik Kobell (1751–1779) –, die Tischbein anhand verschiedener Anekdoten schildert, und der Beschreibung eines Werkes von Alexander Keirincx (1600–1652) mit der Betonung des schlechten Zustandes eines Gemäldes.⁵⁵⁸

Darüber hinaus thematisiert Tischbein die Praxis des Aufkaufes von Kunstschatzen durch internationale Kunsthändler und Sammler: „In Helen auf dem Gut des Grafen Schulenburg war eine ansehnliche Samlung gewehsen. die in Venedig gesamld ware als er Gowerner da war. die Venezianer hatte ihm auch Geschenke gemacht mit Bilder ihrer vorzüglichsten Meister. Diesse Samlung kaufte ein Englischer Gemalde Händler Grünwut, wen mir recht ist für 18 tausent thaler. und er sagte mir das ein Tician darunder sei, der allein müsse ihm beim verkauf so viel bringen als er für alle gegeben. er konde nicht genug das Lob und den Werth aussprechen über die vielen vortrefige [Einschub: italianische] Gemahlte die er hir gekauft. in Hannover hatte der H. v Grote eine schöne Samlung Bilder, die H. Grünwuth auch Kaufte für 8 tausend und 5 hundert thaler. er suchte 100 stücke aus. da runder war ein Bild von Rembrand das ihm den ganzen Kauf bezahlen müsse. Es stelde die heilige Drei Konige vor als sie das Christkind bestauden. und ist eines der schönste Meister stücke welche ich von diesssem Künstler gesehen habe. eine reife composition

die Morgenländische Könige mit ihrem Gefolge. ein Lieblings-Custum für Rembrand. H. Grünwuth kam noch einige mal nach Deutschland, und machte die Nachlasse in dieser Gegend die Kunst schätze weg zu führen, welche ihm willig für seine Goldene Gimane von den geschmacklosen vor gereicht worden. Ich war mit ihm in Hildesheim, wo er für ein Bild von Rubens das im Tohm hing 100 Luis:dr both. es wurde ihm aber geweigert. Nach meiner zurückkunft aber habe ich es da vergebens gesucht, es war weg. H. Wübels aus Amsterdam gereiz von diesen guten käufe des H. G. machte auch einige reisen, durch diese Gegent. und führte noch den rest schöne bilder für seine Ducaten weg.⁵⁵⁹ Auch diese eindrückliche Schilderung, die als Fragment im Tischbein-Nachlass überliefert ist, soll Gegenstand einer näheren Betrachtung werden.

Und schließlich geht Tischbein auf eine besondere Mode des Kunstmarktes ein, die Orientierung der Sammler an den Namen berühmter Meister. Er schreibt hierzu im Manuskript von 1824 und auch bereits in jenem von 1811: „So sah ich einst eine Landschaft vom alten Hackert – es war ein inwendiges Dorf mit Bäumen und Gärten. Die Liebhaber standen um das Bild, und bewunderten es wegen seiner Natürlichkeit. Sie sagten: man glaubt darin herumgehen zu können – Die Bäume sind so natürlich als könnte man sie abhauen, und die Borke davon abschälen; und der alte Gartenzaun, davon könnte man Planke für Planke heraus ziehen – Und wie die sonne über das kurze mosigte Gras hinstreift, ist auch wie die Natur selbst. – Aber es ist doch nicht von Einem der berühmten Meister die man gerne in sein Cabinet nimmt. Und es wurde auch wohlfeil verkauft. Das macht die Mode. – Aber ein Blumenstück von van Huysum, mit einem Vogelneest, wo die Haare mit Schatten und Licht gemalt sind, dafür bezahlt man Tausende, weil ein solches Bild zu einem Cabinet gehört.“⁵⁶⁰

Diese verschiedenen zitierten Aussagen Tischbeins zu den Charakteristika des Kunstmarktes und des Sammelns sollen im Folgenden näher analysiert und kontextualisiert werden. Tischbein gilt hierbei erneut als aufmerksamer Beobachter und Gewährsmann bei der Spurensuche nach den Wegen der ‚Niederländer-Rezeption‘ im späten 18. Jahrhundert.

3.2.1 Auktionen in Amsterdam

In Amsterdam sind für die Zeit zwischen 1770 und 1850 über 100 private Kunstsammlungen bekannt, wobei die Mehrheit der Sammler bei ihren Sammelaktivitäten Gemälde vor anderen Kunstobjekten favorisierte. In jenem Zeitraum waren in den Sammlungen nur wenige Werke von Künstlern anderer

Länder vertreten. Es wurde größtenteils niederländische Kunst gesammelt, insbesondere jene des ‚Goldenen Zeitalters‘.⁵⁶¹ Die Privatsammlungen wurden in der Regel nach dem Tod des Besitzers im Rahmen von großen Nachlassauktionen verkauft oder zumindest taxiert. Eine immer wichtigere Rolle nahmen dabei die Kunsthändler ein – sie bewerteten die Werke, erstellten die Auktionskataloge, organisierten die Verkaufsausstellungen und hielten die Versteigerungen ab. Damit hatten sie zugleich einen entscheidenden Einfluss auf den Sammlergeschmack und konnten diesen gegebenenfalls nach ihren Interessen lenken. Die Zahl der Auktionen nahm im Laufe des 18. Jahrhunderts kontinuierlich zu, sodass Amsterdam bis in die 1770er-Jahre das Zentrum des niederländischen Kunstmarktes – vor Den Haag und Rotterdam – war.⁵⁶² Auf diese Weise gelangten berühmte niederländische Sammlungen mit ihren erlesenen Werken des 17. Jahrhunderts auf den Markt und erzielten höchste Preise. Auf den Auktionen kauften internationale Kunsthändler, Agenten und Sammler ein, welche die Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ immer mehr in Europa verbreiteten.⁵⁶³

Es soll nun der Versuch unternommen werden, einen exemplarischen Einblick in das Amsterdamer Auktionswesen in den Jahren um 1772/1773 zu geben. Besonders hervorzuheben sind hierbei die Versteigerung der Sammlung von Gerret Braamcamp am 31. Juli 1771, die von Tischbein erwähnte Auktion des Malers Jan Maurits Quinkhard am 15. März 1773 sowie jene von Dionys Muilman am 29. März 1773. Die beiden zuletzt genannten Auktionen fallen nicht nur in die Zeit von Tischbeins Aufenthalt in den Niederlanden, darüber hinaus handelt es sich bei allen dreien um signifikante und weithin bekannte Versteigerungen von Amsterdamer Sammlernachlässen.

Die Versteigerung der Gemälde-Sammlung von Gerret Braamcamp

Der Sammler Gerret Braamcamp (1699–1771) zählte Mitte des 18. Jahrhunderts zu den wichtigsten Kaufleuten und Sammlern in Amsterdam (Abb. 39), war allerdings zur Zeit von Tischbeins dortigem Aufenthalt bereits verstorben.⁵⁶⁴ Doch Zeitgenossen Tischbeins wie Karl Heinrich von Heinecken lernten den Sammler persönlich kennen, und so notiert dieser in seiner Reisebeschreibung von 1769: „Das Cabinet des Herrn van Braamcamp ist nicht nur noch immer berühmt, sondern hat sich auch seit 14 Jahren sehr vermehret.“⁵⁶⁵ Für die überragende Bedeutung der Sammlung sowie der Sammlerpersönlichkeit spricht ferner, dass Jan van Gool den zweiten Band seiner *Nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen* 1751 Gerret Braamcamp gewidmet hat: „Aen den kunstlievendenden heere, den heer GERRET BRAAMCAMP, beroemt koopman, kenner en beminnaer der edele teken- en



39 Reinier Vinkeles nach Jacob Xavery:
Portrait von Gerret Braamcamp, 1766,
Stadsarchief Amsterdam

schilderkunsten, en bezitter van een overherrlyk kabinet schildereyen, nevens eene keurige verzameling van tekeningen“.⁵⁶⁶ Aufgrund der weitreichenden Bekanntheit von Gerret Braamcamp, seiner Sammlung sowie deren Versteigerung am 31. Juli 1771 lohnt ein Blick hinter die Kulissen.

Über 30 Jahre hinweg gelang es Braamcamp, eine bedeutende Sammlung mit Werken der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts aufzubauen. Die umfangreiche Gemäldesammlung wurde darüber hinaus durch Zeichnungen und Druckgraphiken ergänzt. Die Auktion im Jahr 1771 machte Furore, da sie zu den meistbesuchten Auktionen jener Zeit zu rechnen ist. Die vorausgegangene Verkaufsausstellung erstreckte sich über drei Wochen, in denen angeblich 20.000 Interessierte die Ausstellung besucht haben sollen.⁵⁶⁷ Auch die involvierten Makler gehörten – analog zur Qualität der Sammlung – zu den wichtigsten Persönlichkeiten des zeitgenössischen Kunstmarktgeschehens: Philippus van der Schley (1724–1817), Jan Jeronimusz. de Bosch (1737–1823), Cornelis Ploos van Amstel (1726–1798), Hendrik de Winter (1717–1790) und Jan Yver (1747–1814). Sie werden auf der Titelseite des 226 Seiten umfassenden Auktionskataloges als Referenzpersonen angegeben. Der Katalog trägt den lobpreisenden Titel *Catalogus van het uitmuntend kabinet schildereyen, tekeningen, prenten, beelden, enz. Door geheel Europa beroemd, en in veele Jaaren byeenverzameld door den heere Gerret Braamcamp* (Abb. 40).⁵⁶⁸ Auf die Titelseite folgt

CATALOGUS
VAN HET UITMUNTEND
KABINET
SCHILDERTEN,
TEKENINGEN, PRENTEN,
BEELDEN,
ENZ.

Door geheel EUROPA beroemd, en in veele
Jaaren byeenverzameld

DOOR DEN HEERE

GERRET BRAAMCAMP.

't Welk verkogt zal worden te *Amsterdam*, op
Woensdag den 31. July 1771. en volgende
dagen in het groot Logement

HET WAPEN VAN AMSTERDAM,

Door de Makelaars

PHILIPPUS VAN DER SCHLEY,
JAN DE BOSCH, JERONIMUSZ.
CORNELIS PLOOS VAN AMSTEL, J.C.Z.
HENDRIK DE WINTER, EN
JAN YVER.

TE AMSTERDAM,

By J. SMIT, H. W. DRONSBURG, A. HUPKES,
en YNTEMA EN TIEBOEL. Boekverkoopers.

40 *Catalogus van het uitmuntend kabinet schildereyen, tekeningen, prenten, beelden, enz. Door geheel Europa beroemd, en in veele Jaaren byeenverzameld door den heere Gerret Braamcamp, Amsterdam 1771*

eine organisatorische Bemerkung – „De Koopers zullen gehouden zyn, van ieder Gulden een stuiver opgeld te betaalen“ –, um auch die zu leistenden Abgaben kenntlich zu machen. Die Katalogeinträge sind wie damals üblich durchnummeriert und alphabetisch nach Künstlernamen sortiert. So beginnt der Katalog der „Schildereyen“ mit „Avercamp“ als „No. 1“ und endet mit „Zorgh“ (Sorgh) als „No. 296“, ergänzt von einzelnen nachgetragenen Werken sowie unbekanntem Meistern. Es folgen die „Tekeningen“ in Kunstbüchern von „Konstboek A“ mit 100 vorwiegend kolorierten Zeichnungen bis „Konstboek C“. Insgesamt werden hier 282 Zeichnungen aufgeführt. Die Abteilung der „Prenten“ gliedert sich in neun Kunstbücher mit einem Umfang von 240 Werken, hier in thematischer Sortierung. Der letzte Teil mit der Kategorie „Beelden enz.“ umfasst 82 Einträge. Zusammengenommen ergibt sich ein Sammlungsbestand von über 900 Objekten, die zur Versteigerung kamen.

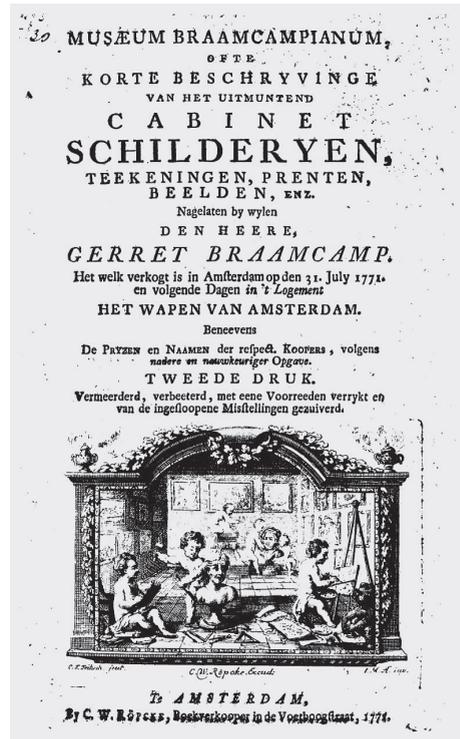
Was die in der Sammlung vertretenen Künstler anbelangt, so liest sich der Katalog wie ein ‚Who is Who‘ der niederländischen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts, geht aber auch darüber hinaus. Die Künstler sind teils mit mehreren Werken vertreten. Hierbei stechen heraus: Rembrandt Harmensz. van Rijn mit sieben, Jan van Huysum und Adriaen van de Velde mit acht, Nicolaes Berchem mit neun, Gabriel Metsu mit zehn, Adriaen van Ostade und



41 Gabriel Metsu: *Besuch im Kinderzimmer, nach der Geburt von Sara Hinlopen*, 1661, Metropolitan Museum New York

Jacob de Wit mit elf sowie Philips Wouwerman mit siebzehn Werken.⁵⁶⁹ Was die Gemälde von Gabriel Metsu betrifft, so kann auf deren gesteigerte Nachfrage und Bedeutung im 18. Jahrhundert verwiesen und Metsu im Kunstmarktgeschehen der Zeit im gehobenen Preissegment verortet werden. Braamcamp zählte mit zehn Werken Metsus zu den eifrigsten Sammlern dieses Künstlers.⁵⁷⁰ Hierzu gehört das Werk *Besuch im Kinderzimmer* (1661), heute im Metropolitan Museum New York, das sich ab 1749 in der Sammlung Braamcamp befand (Abb. 41).

Interessant ist, dass zusätzlich zu dem zitierten Versteigerungskatalog eine nachfolgende 18-seitige Publikation überliefert ist, die sich den in der Versteigerung erzielten Preisen sowie den Käufern der Werke widmet: *Pryzen der schildereyen, teekeningen, prenten, beelden, enz. Uitmakende het beroemd en uitmunten Kabinet van wylen den heere Gerret Braamcamp; Benevens de namen der Heeren Koopers. Alles verkocht*.⁵⁷¹ Die von Johannes Smit in Amsterdam verlegte Publikation vermeldet den Erfolg der Unternehmung – alles verkauft – und listet in vier Spalten die Auktionsergebnisse mit Katalognummer, Künstler, Käufer und Kaufpreis in Gulden. Zu den dort verzeichneten Käufern zählen bekannte niederländische Sammler, die selbst auf der Versteigerung mitboten, statt Mittelsmänner oder Kunsthändler einzubinden, wie Jan Jansz. Gildemeester (1744–1799), Pieter Locquet († 1782), Johan van der Marck (1707–1772) oder Jan Maurits Quinkhard (1688–1772).⁵⁷² Die Auktionatoren treten selbst



42 *Musæum Braamcampianum*,
Amsterdam 1771

verschiedentlich als Käufer in Erscheinung, sodass sie eine einflussreiche Doppelrolle einnehmen. Darüber hinaus sind die international agierenden Kunsthändler und Sammler Jan Wubbels (um 1728–1791) und John Greenwood (1727–1792) unter den Käufern zu finden – zwei damals durchaus kritisch bewertete Figuren, wie Tischbein verrät.⁵⁷³ Die Publikation abschließend werden die erzielten Summen der Versteigerung vermerkt: „Schildereyen – f 252833:10 / Tekeningen – f 1896:10 / Prenten – f 1807:15 / Beelden & c. – f 5132:–“ mit einer Gesamtsumme von 261.668 Gulden. Die Preise für die einzelnen Gemälde, die insgesamt fast 253.000 Gulden einbrachten, liegen zwischen 25 und 5.000 Gulden. Rekordpreise erzielten ein Werk von Paulus Potter für 9.050 Gulden (Nr. 167) sowie ein Gemälde von Gerard Dou für 14.100 Gulden (Nr. 53). Umgerechnet wären dies rund 2.092.000 Euro für alle Gemälde, die einzeln zwischen 200 und 40.000 Euro einbrachten, mit einem Potter für 75.000 sowie einem Dou für 117.000 Euro.⁵⁷⁴

Eine weitere zeitgenössische Publikation zur Auktion der Sammlung Braamcamp bringt den Inhalt des Auktionskataloges mit der Käufer- und Preisliste unter dem Titel *Musæum Braamcampianum* zusammen (Abb. 42).⁵⁷⁵

Hier werden auf 76 Seiten die Katalognummern mit Künstlernamen, Werktiteln, Werkmaßen, Käufer und Kaufpreis genannt. Die Einträge lauten bspw. „DOUW (Gerard) 53. De vermaarde Kraamkamer, h. 27, b. 32 d. P. met een halve Boog van boven. B. Tidemann Joh. Zoon. 14100:–“ oder „POTTER (Paulus) 167. De beroemde groote Ossendrift, h. 52, b. 78 d. D. D. Boumeester. 9050:–“. ⁵⁷⁶ Das Vorwort richtet sich an die Liebhaber der Malerei und rühmt den verstorbenen Sammler, der über so viele Jahre hinweg weder Kosten noch Mühen gescheut habe, um seine ausgezeichnete Sammlung auf diese Stufe der Vollkommenheit zu bringen, sodass weder betreffs Größe noch Vortrefflichkeit der Stücke aller Arten irgendwo dergleichen gewesen sei, zumindest nicht in Amsterdam. ⁵⁷⁷ Der Verfasser beklagt den Umstand, dass diese Sammlung zerschlagen werden musste, und verweist auf die zahlreichen internationalen Besucher der Sammlung Braamcamp. ⁵⁷⁸

Die Bedeutung der Sammlung Braamcamp sowie deren Auktion spiegelt sich ferner in einer ausführlichen Besprechung von Cornelis Ploos van Amstel in den *Vaderlandsche Letteroefeningen*. ⁵⁷⁹ Ein neunseitiger Bericht an die Liebhaber der Malerei, der im Vormonat der Auktion erschien und die Werke sowie den Katalog gleichermaßen anpries. Anders als der Katalog teilt Ploos van Amstel die Sammlung in Rubriken ein, denen er Künstler wie Werke zuordnet. Er benennt: I. 80 Historiengemälde von italienischen, französischen und niederländischen Meistern, II. 60 moderne Darstellungen von Gesellschaften, III. 30 Bauerngesellschaften, IV. 7 Portraits, V. 68 Landschaften mit allerlei Staffage, VI. 17 römische Ansichten, VII. 8 Seestücke, VIII. 6 Tierstücke, IX. 13 Blumen- und Fruchtestillleben. ⁵⁸⁰ Die Auflistungen enthalten jeweils den Namen des Künstlers zusammen mit der Anzahl der vertretenen Werke in der jeweiligen Kategorie. So wird auf wenigen Seiten die herausragende Qualität der Sammlung sichtbar, die sich demnach eindeutig an Künstlernamen orientiert. Um darüber hinaus einen detaillierteren Einblick zu gewähren, greift Ploos van Amstel einige Werke heraus, die er ausführlicher beschreibt. Er betont, dass diese Werke durch die Sonderbehandlung keinen Vorrang gegenüber den anderen Stücken des Kabinettes haben sollen, sondern lediglich die Kostbarkeit und Herrlichkeit der Sammlung unterstreichen sollen. Es folgen ein Werk von Tizian mit einer schlafenden Venus, eines der sechs von Rubens vertretenen Gemälde, ein Werk von Rembrandt, eines von Gerard de Lairese, ein Interieur von Gerard Dou, eine Bauerngesellschaft von Adriaen van Ostade sowie ein Tierstück von Paulus Potter. Ploos van Amstel gibt abschließend sein Bedauern zum Ausdruck, seine Ausführungen in Anbetracht der gebotenen Kürze nicht ausweiten zu können. Dennoch verweist er kurz auf einige Werke von van der Heyden, Bakhuizen und Willem van de Velde sowie auf Jan van Huysum. Alles Weitere überlässt er dem ausführlichen Auktionskatalog, den er dem Liebhaber wärmstens empfiehlt. ⁵⁸¹

Die Auktion der Sammlung von Jan Maurits Quinkhard

Tischbein äußert sich in seinen Lebenserinnerungen konkret über die Nachlassauktion des Künstlers und Kunsthändlers Jan Maurits Quinkhard (1688–1772), wie bereits zitiert.⁵⁸² Quinkhard wird dort treffend als Portraitmaler charakterisiert. Der ursprünglich aus Deutschland stammende Künstler weilte ab 1710 in Amsterdam, um dort seine Kunststudien mit Ernst fortzusetzen, sodass er schließlich „een wakker Meester“ geworden ist, der zu den glücklichsten Künstlern der Zeit gezählt werden kann – wie Jan van Gool in *De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen* (1751) schreibt.⁵⁸³ Auch ein Jahrhundert später wird Quinkhard von Georg Kaspar Nagler in dessen *Künstler-Lexikon* (1835–1852) lobend erwähnt: „Er hatte da den Ruf eines vorzüglichen Bildnismalers, und er verdient auch unter den Künstlern seiner Zeit immer grosse Achtung. Er war ein guter Zeichner und ein trefflicher Kolorist, und hatte auch im Technischen der Malerei ungewöhnliche Fertigkeit.“⁵⁸⁴ Quinkhard erhielt zahlreiche Aufträge, insbesondere für Portraits von gelehrten und berühmten Zeitgenossen, aber auch für Regentstücke. Seine Gemälde wurden vielfach von Jacob Houbraken (1698–1780), Pieter Tanjé (1706–1761) oder Reinier Vinkeles (1741–1816) graphisch reproduziert, wodurch sie zusätzliche Bekanntheit erlangten.⁵⁸⁵ Für diese Zusammenarbeit können Portraits wie jenes des fast hundertjährigen Jacob van Hoorn (1734) von Houbraken nach Quinkhard oder ein von Tanjé reproduziertes Selbstbildnis von Quinkhard (1741) angeführt werden. Ersteres wird von Nagler „zu den Hauptblättern Houbrakens“ gezählt, zusammen mit dem Pendantstück – einem Portrait von Jacoba van Selstede, der vierten Ehefrau von Jacob van Hoorn.⁵⁸⁶ Bei Letzterem (Abb. 43) handelt es sich um ein gegenseitig inszeniertes Doppelportrait, das Quinkhard mit Palette und Pinsel zeigt. Er weist mit seiner rechten Hand auf die direkt hinter ihm befindliche Staffelei, auf der sich wiederum ein Portrait von Tanjé befindet. Die beiden Protagonisten, die sich in diesem Kupferstich beiderseits die Referenz erweisen, blicken den Betrachter direkt an. Interessant ist, dass keine identische Gemäldevorlage bekannt ist, sondern auf der vermuteten Vorlage ein Gemälde der Ehefrau Quinkhards auf der Staffelei zu sehen ist.⁵⁸⁷ Im Rahmen der graphischen Reproduktion kommt es hier zu einer besonderen Inszenierung der Zusammenarbeit von Quinkhard und Tanjé sowie der Verschränkung von Malerei und Graphik.

Auffällig ist, dass, während die meisten zeitgenössischen und auch späteren Publikationen das Werk Quinkhards mit den ausgezeichneten Portraitstücken hervorheben, Tischbein aber, statt ebenfalls darauf einzugehen, seinen Blick auf die Auktion und die im Besitz Quinkhards befindlichen



43 Pieter Tanjé nach Jan Maurits Quinkhard: *Portrait von Jan Maurits Quinkhard*, 1741, Stadsarchief Amsterdam

Kunstwerke richtet, die er als „samlug orginal Bilder von alden Meister“ beschreibt.⁵⁸⁸ An diesem Beispiel wird deutlich, dass Tischbeins Interesse nur am Rande den zeitgenössischen niederländischen Künstlern gilt und er sich zuallererst für die Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ begeistert.⁵⁸⁹

Dank der expliziten Erwähnung von Quinkhards Nachlassauktion lässt sich die Schilderung Tischbeins datieren, und zwar auf den 15. März 1773. Die Auktion fand unter der Leitung von Philippus van der Schley im Hause Quinkhards an der Amsterdamer Prinsengracht bei der Utrechtsestraat statt. Der Titel des Auktionskataloges von 1773 gewährt einen ersten Einblick in die Zusammensetzung der Sammlung Quinkhard: *Catalogus van een fraai kabinet schilderyen, teekeningen en prenten, door beroemde Italiaansche, Fransche, Engelsche en Nederlandsche meesters. Gebonde en losse prentwerken, plyster-beelden, fyne verwen, en konstschilders gereedschappen. Alles nagelaaten, door wylen Jan Maurits Quinkhard, voornaam konst-schilder.*⁵⁹⁰ Somit setzt sich der Sammlungsbestand nicht nur aus Gemälden zusammen, sondern wird durch Zeichnungen und Drucke ergänzt – ein damals durchaus charakteristisches Sammlungsprofil, wie es bspw. auch für die bereits thematisierte Sammlung Braamcamp zutrifft. Heraus sticht die angepriesene Internationalität der Sammlung mit italienischen, französischen, englischen und niederländischen Meistern.

Tischbein hebt aus der Sammlung von Jan Maurits Quinkhard drei Künstler hervor bzw. erinnert sich derer: Gabriel Metsu (1629–1667), Melchior de Hondecoeter (1636–1695) und Anthonis van Dyck (1599–1641).⁵⁹¹ Er nennt mit Metsu und Hondecoeter je einen bedeutenden Vertreter der Genremalerei sowie des Tierstücks, während er bei van Dyck den Blick auf dessen Skizzen lenkt, die für ihn den Gemälden vorzuziehen sind, wobei er keine weitergehende Begründung für seine Einschätzung liefert. Die von Tischbein genannten Werke können leider nicht ohne Weiteres identifiziert werden – sei es mangels weiterführender Angaben, verlorener Werke, neuer Zuschreibungen oder fehlender Provenienzangaben. Hinzu kommt die Möglichkeit, dass sich Tischbein schlichtweg falsch erinnert haben kann. Er schließt die Schilderung mit der Bemerkung: „[D]iesse bilder sind mir noch mit Vergnügen in der erinnerung.“⁵⁹² Und dies über vierzig Jahre nach seinem Besuch der Nachlassauktion Quinkhards. So gab und gibt es bspw. in der Gemäldesammlung der Landgrafen von Hessen-Kassel, die Tischbein bekannt und vertraut war, zwei Werke von Melchior de Hondecoeter, die Charakteristika der ohnehin sehr knappen Beschreibung Tischbeins zeigen. Tischbein spricht von „ein gros bild von Hondekeder, ein Gros bild mit viele federfie, ein Pfau stand in der mitte und breidete seine Schweif aus. / Ein gros bild wo ein weisser Wolf dot lag, man konde die einzelne hare zehln.“⁵⁹³ Das großformatige *Vogelkonzert* von Hondecoeter, bereits vor 1749 durch Landgraf Wilhelm VIII. erworben, zeigt neben vielem Federvieh einen Pfau, der allerdings nicht seinen Schweif ausbreitet (Abb. 44). Dies gilt jedoch für den Pfau in dem Gemälde *Eine Versammlung von Vögeln (Die Fabel vom Pfau und der Dohle)* aus der Werkstatt von Frans Sniijders (Abb. 45). Das Gemälde wurde ebenfalls vor 1749 für die Kasseler Sammlung erworben und ist im historischen Inventar als „Sneider François. Ein groß Stück mit allerhand Feder-Viehe“ verzeichnet.⁵⁹⁴ Statt eines weißen Wolfes gibt es in Kassel wiederum einen *Weissen Pfau*, der 1751 in die Sammlung kam und bei dem jede einzelne Feder zu erkennen ist (Abb. 46).⁵⁹⁵ Tischbeins Erinnerungen überlagern sich hier mit großer Wahrscheinlichkeit, sie geben jedoch einen Einblick in seine Art des Erinnerns und zeigen damit, was für ihn bedeutend ist.

Zu Quinkhards Tätigkeit als Kunsthändler finden sich ebenfalls Einschätzungen aus dem frühen 19. Jahrhundert, wie in der auf Jan van Gools Publikation aufbauenden *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst* (1817) von Roeland van Eynden und Adriaan van der Willigen. Dort heißt es: „Handel in Schilderijen en Kunstwerken doende, kocht hij op zeer vele Verkoopingen, met veel kennis en smaak, ja, somtijds stukken van de eerste klasse; zijne kunstdrift ging zoo ver, dat de begeerte om te bezitten, wat hij verlangde, met de daarbij komende ongerustheid, hem niet zelden in het flapen hinderlijk



44 Melchior de Hondecoeter: *Das Vogelkonzert*, Museumslandschaft Hessen Kassel



45 Frans Snijders (Werkstatt): *Eine Versammlung von Vögeln (Die Fabel vom Pfau und der Dohle)*, Museumslandschaft Hessen Kassel



46 Melchior de Hondecoeter: *Der weiße Pfau*, Museumslandschaft Hessen Kassel

was. Sommige stukken hield hij dan ook eenigen tijd voor zijne liefhebberij en studie, alvorens hij die verkocht.“⁵⁹⁶ Folglich galt Quinkhard nicht nur als talentierter Maler, sondern auch als versierter Kunsthändler, der auf zahlreichen Auktionen seinen Gemäldebestand mit Kenntnis und Geschmack erweiterte. Dass sich darunter Werke der ersten Klasse befunden haben sollen, zeigt sein Geschick und lässt gleichfalls entsprechende finanzielle Ressourcen vermuten. Die Erwähnung, dass er Gemälde gemäß seiner Vorlieben mitunter zunächst in seine persönliche Sammlung integrierte sowie zu Studienzwecken nutzte und sie später weiterveräußerte, spiegelt den Charakter seines Sammelverhaltens.

Die Versteigerung der Graphik-Sammlung von Dionys Muilman

Ein weiterer bekannter Amsterdamer Sammler jener Zeit war Dionys Muilman (1702–1772), dessen umfangreiche Sammlung ebenfalls 1773 zur Versteigerung kam – mit 1.611 verzeichneten Katalognummern für Zeichnungen und 1.390 für Druckgraphiken.⁵⁹⁷ Das Vorgehen war von Muilman in seinem Testament festgelegt worden und sah vor, dass die komplette Sammlung öffentlich versteigert werden sollte, und zwar drei Monate nach Veröffentlichung eines Kataloges in französischer und niederländischer Sprache.⁵⁹⁸ Auf diese Weise konnten die Publikationen vorab versandt und ebenso von internationalen Kunsthändlern und Sammlern zur Kenntnis genommen werden. Der Katalog trägt den Titel *Een uitmuntend kabinet gekleurde en ongekleurde tekeningen, door de voornaamste Nederlandsche, Italiaansche en Fransche meesters: benevens een keurlyke verzameling van de fraaiste prentkunst [...] alles, zints veele jaaren, met oordeel en moeite byëen verzameld en nagelaaten door wylen den Wel. Ed. Heer Dionis Muilman* und umfasst 240 Seiten.⁵⁹⁹ Der Auktion voraus gingen stets die sogenannten ‚kijkdagen‘, die der Ausstellung und Begutachtung der zur Versteigerung angebotenen Werke dienten. Die Auktion fand schließlich am 29. März 1773 sowie an den darauf folgenden Tagen statt. Zu den in Erscheinung tretenden Auktionatoren zählten Cornelis Ploos van Amstel, Jan de Bosch, Hendrik de Winter, Jan Yver und andere. Wie bereits bei der Versteigerung der Sammlung Braamcamp gab es auch in diesem Fall eine lobende Besprechung der Sammlung durch Ploos van Amstel in den *Hedendaagsche Vaderlandsche Letter-Oefeningen*. Cornelis Ploos van Amstel, den zugleich eine Freundschaft mit Muilman verband, schrieb dort: „Was er ooit eene Kunstverzameling uitmuntend, en in alle deelen dubbelwaardig der opmerking en verwondering van alle kundige liefhebbers, 't is het Kabinet Tekeningen nagelaten door den Heer Dionys Muilman, in wien de Kunst een groot Beminnaar en Voorstander verliest.“⁶⁰⁰

Bereits zu Lebzeiten von Dionys Muilman war dessen Graphik-Sammlung weithin bekannt und zog internationale Besucher an – wenn auch nicht in dem Maße, wie es für die Sammlung Goll zu vermuten ist.⁶⁰¹ Zeitgenossen wie Karl Heinrich von Heineken zählten die Sammlung Muilman zu den Höhepunkten ihrer Niederlande-Reise. Heineken war im Jahr 1769 dort zu Gast und nennt sie im Rahmen einer Aufzählung „merkwürdiger“ – das heißt des Merkens würdiger – Sammlungen: „Von denen, die in dieser Stadt besondere Sammlungen von Kupferstichen besitzen, muß ich, außer dem Kupferstecher Simon Fokke, noch den Hrn. Marcus nennen, bey dem ich verschiedenes schönes und merkwürdiges angetroffen habe. Die Sammlungen bey denen Hrn. Muylman, Busserus, Maarseven, Mettaye, Graaf, de Bosch und Ploos van Amstel sind nicht weniger merkwürdig.“⁶⁰²

Während Dionys Muilman sich auf Graphiken spezialisiert hatte, sammelten sein Bruder Daniel Roelof Muilman (1717–1801) und sein Neffe Hendrik Muilman (1743–1812) bevorzugt Gemälde.⁶⁰³ Die umfangreiche Gemäldesammlung kam am 12. April 1813 in Amsterdam bei Philippus van der Schley zur Auktion, zusammen mit dem begleitenden Katalog, der diese dokumentiert: *Het kabinet schilderijen, benevens eenige teekeningen en prenten, nagelaten door den weledelen heer Hendrik Muilman, in zijn Ed. leven Banderheer van Haamstede*.⁶⁰⁴ Wie üblich war der Katalog alphabetisch nach Künstlernamen geordnet, was jedoch nicht dem Ablauf der Versteigerung entsprach. Vielmehr gab es einzelne Sektionen, die stets mit gering taxierten Werken begannen und mit hochpreisigen Künstlern und Werken endeten.⁶⁰⁵ Die nachgelassenen Zeichnungen und Drucke stammten teils sogar aus der 40 Jahre zurückliegenden Auktion der Sammlung von Dionys Muilman. Allerdings wurde diesem bescheidenen Sammlungsteil im Kontext der Gemäldesammlung kein hoher Stellenwert zugesprochen.⁶⁰⁶

Die Sammlungen der Familie Muilman wurden von Cornelis van der Bas erforscht, der eine Besonderheit hervorhebt: „It was not until 50 years after Hendrik Muilman’s death that interest in realistic northern landscapes and genre became widespread.“⁶⁰⁷ Dabei machen die Landschaftsgemälde fast die Hälfte des Sammlungsbestandes aus und zeigen ein spezifisches Sammlungsprofil. Dementsprechend identifiziert van der Bas den Sammler Hendrik Muilman als „pioneer in his preference of a particular kind of Dutch art“.⁶⁰⁸

Der Sammelschwerpunkt lag wie bei den meisten Sammlungen des 18. Jahrhunderts auf der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Dieser Umstand wird immer wieder von Reisenden erkannt und betont, so auch von der Schriftstellerin Johanna Henriette Schopenhauer (1766–1838) im Jahr 1803: „Amsterdam besitzt keine eigentliche Bildergalerie, aber in vielen reichen Privathäusern findet man ansehnliche und höchst sehenswerte Kabinette,

welche dem Fremden mit großer Gefälligkeit gezeigt werden. Monate würden nicht ausreichen, um Alle gehörig zu sehen; wir begnügten uns, ein Paar der vorzüglichsten derselben zu besuchen, deren Eigenthümern wir ohnehin bekannt waren. [...] Zwar bestehen sie fast durchaus nur aus Kunstwerken der Niederländischen Schule, aber wer sollte diese auch nicht gern hier, auf dem Boden sehn, auf welchem sie entstanden? Vorliebe für die eigne vaterländische Kunst herrscht hier allgemein. Man bekümmert sich um die übrigen Schulen wenig.⁶⁰⁹ Diese Einschätzung hätte Tischbein mit Sicherheit geteilt, da seine Schilderungen eine ähnliche Schlussfolgerung zulassen. Dass es dort derart viel zu bestaunen gab, hängt unter anderem mit einer besonderen Form der Liebhaberei zusammen, die Johanna Henriette Schopenhauer zu erkennen meint: „Bei aller übrigen Oekonomie hat indessen keine Nation mehr wie diese, sogenannte Liebhabereien, welche oft mit großen Kosten befriedigt werden. Nirgends gibt es mehr Sammler von Seltenheiten aller Art. Sammlungen von Gemälden, Kupferstichen, Handzeichnungen, Münzen, Conchylien und naturhistorischen Merkwürdigkeiten, sind die Liebhabereien der Reichen, während die übrigen sich mit Siegel-Abgüssen, Tabaks-Pfeifen, iapanischem Porzellan und allerlei Spielkram begnügen.“⁶¹⁰

Ob Tischbein in Amsterdam Kontakte zur Bankiersfamilie Muilman unterhielt, ist nicht bekannt. Weder geht er explizit auf die Versteigerung der Graphik-Sammlung im Jahr 1773 ein, die nur zwei Wochen nach der Quinkhard-Auktion in Amsterdam stattfand, noch auf einen Besuch der Gemälde-Sammlung der Muilmans. Es ist jedoch eine spätere Beziehung zwischen Tischbeins Cousin Johann Friedrich August Tischbein, der zwischen 1791 und 1794 in Amsterdam weilte, und den Muilmans bekannt. Hendrik Muilman wurde in dieser Zeit sogar zu einem Mäzen Tischbeins und gab bei ihm verschiedene Portraits in Auftrag.⁶¹¹ Der Kontakt kam über August Wilhelm Schlegel (1767–1845) zustande, der zur selben Zeit als Hauslehrer im Hause Muilman beschäftigt war.⁶¹²

Fazit Am Beispiel der Auktionen der Sammlungen Braamcamp, Quinkhard und Muilman in Amsterdam wird deutlich, dass nicht allein faszinierende Sammlerpersönlichkeiten mit erlesenen Kunstsammlungen Teil des Netzwerkes der ‚Niederländer-Rezeption‘ waren und einen aktiven sowie wichtigen Beitrag leisteten, sondern auch das Auktionswesen mit den entsprechenden Multiplikatoren und Verbreitungswegen. Einst in anderen Sammlungen bewunderte Kunstwerke konnten nun in den Versteigerungen für die eigene Sammlung erworben werden. Sammlungen wiederum, die zuvor nicht ohne Weiteres zugänglich waren, konnten im Rahmen der Verkaufsausstellungen in Teilen oder auch in Gänze besichtigt werden. Wem dies nicht möglich war,

der konnte sich dank der Begleitpublikationen zumindest einen Überblick über die Sammlung verschaffen, auch fern und unabhängig vom Auktionsort. Von weitreichender Relevanz sind insbesondere die begleitenden und obligatorischen Kataloge, die sowohl für die zeitgenössischen Kenner und Sammler als auch für die heutige Forschung einen wichtigen Beitrag zur Sammelkultur des 18. Jahrhunderts leisten. Zum einen dokumentieren sie die Zusammensetzung historischer Sammlungen. Zum anderen ist überliefert, dass Händler und Agenten den Sammlern regelmäßig Auktionskataloge, teils mit Kommentaren versehen, zusandten.⁶¹³ Der ergänzende Briefwechsel zeigt die kennerschaftliche Auseinandersetzung mit den angebotenen Werken und spiegelt die Wünsche der Sammler sowie deren konkrete Anweisungen für die Agenten und Händler. Auch auf diese Weise fand die Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ ihren Weg in deutsche Sammlungen. Welche entscheidende Vermittlerrolle dabei die Kunstagenten spielten, ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

3.2.2 International tätige Kunstagenten und ihre Auftraggeber

Wie der Exkurs in das Amsterdamer Auktionswesen in den Jahren um 1772/1773 gezeigt hat, war Tischbein zu einer Zeit in Amsterdam, als einige der damals bekanntesten Sammlungen versteigert wurden. Daran anschließend sollen weitere Protagonisten des Kunstmarktgeschehens in den Blick genommen werden – die Kunstagenten und Kunstberater, die auf ihre Weise einen Beitrag zur Verbreitung der niederländischen Kunst geleistet haben. Unter den niederländischen Kunstagenten in Amsterdam, die im Rahmen der vorliegenden Studie bereits thematisiert wurden, können zunächst Cornelis Ploos van Amstel und Johann Goll van Frankenstein d. Ä. angeführt werden. Während Ploos van Amstel aktiv als Kunstagent in Erscheinung trat und in dieser Rolle sowohl als Auktionator in den Versteigerungskatalogen genannt ist als auch im Rahmen der Preislisten unter den Käufern zu finden ist – insbesondere im Kontext der Versteigerung von Zeichnungssammlungen –, gibt es Zeitgenossen wie Goll, die ihre Beratertätigkeit vielmehr einzelnen Personen anboten, mit denen sie eine Freundschaft verband oder die zu ihren langjährigen Vertrauten zählten. Besondere Beachtung sollen im Folgenden zwei Kunstagenten sowie zwei höfische Auftraggeber in Deutschland finden: Zum einen Gerhard Morell in Hamburg und Johann Ernst Gotzkowsky in Berlin, zum anderen Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel und Markgräfin Karoline Luise von Baden. Anhand dieser Beispiele sollen weitere Charakteristika des Kunstmarktes exemplarisch aufgezeigt und die Vielschichtigkeit der Netzwerke des europäischen Kunsthandels verdeutlicht werden.

Die Kunstagenten Gerhard Morell und Johann Ernst Gotzkowsky

Eine wichtige Figur unter den international agierenden Kunstagenten des 18. Jahrhunderts mit einer Spezialisierung auf die niederländische Kunst – aber auch darüber hinaus – war Gerhard Morell (1710–1770). Michael North widmet ihm eine interessante und aufschlussreiche Studie, in der er den Hamburger Kunsthändler Morell im Kontext der Sammlungskultur des 18. Jahrhunderts im Ostseeraum verortet.⁶¹⁴ Beim Blick auf das der Studie zugrundeliegende Quellenmaterial zeigen sich Analogien zu der hier vorliegenden Arbeit in Bezug auf dessen Vielfalt und Detailreichtum. Im Falle Morells besteht dieses aus zahlreichen Briefen, eigenen Aufzeichnungen, Notizen zu verschiedenen internationalen Sammlungen, die er persönlich kannte und für die er tätig war, aber auch aus deutschen und niederländischen Sammlungs- und Auktionskatalogen sowie aus Ankaufsverzeichnissen und Werklisten.⁶¹⁵

Morell beriet und belieferte zahlreiche Sammler sowie Fürstenhöfe und verkaufte hochwertige Gemälde aus niederländischen Auktionen und Sammlungen. So erstreckten sich seine Kontakte von Hamburg ausgehend nach Karlsruhe, Kassel, Schwerin, Kopenhagen und Warschau. Morell trug wesentlich zum Sammlungsaufbau in Kopenhagen bei und erwarb nach seiner Ernennung zum Galeriedirektor der dortigen königlichen Kunstsammlungen mehr als 200 Meisterwerke. Die besonderen Umstände, die ihm dies überhaupt erst ermöglichen sollten, beschreibt North wie folgt: „Bevor aber ein Kunsthändler geschmacksbildend wirken und Einfluss auf die Sammlungskultur nehmen konnte, musste er sich erst einmal als internationaler Kunsthändler etabliert haben. Der Weg dahin war, wie die Korrespondenz Morells zeigt, durchaus mühevoll. Vor allem ging es darum, Reputation zu gewinnen und einen Kundenstamm aufzubauen. Hierzu musste ein Händler nicht nur die Sammlungen und Vorlieben potentieller Kunden kennen und erschließen, sondern gleichzeitig über seinen Marktüberblick ein Angebot an Gemälden verschiedener Preissegmente schaffen. Neben ausreichendem Kapital benötigte Morell außerdem einen ‚Türöffner‘ in der Hofgesellschaft, der dafür sorgte, dass der Händler seine kulturellen Güter überhaupt offerieren durfte.“⁶¹⁶ Hierbei konnte es unter Umständen zu Interessenskonflikten zwischen den Profitinteressen in der Rolle des Kunsthändlers und den Geschmackspräferenzen und Ansprüchen des Kenners kommen, wodurch die Kunstagenten und -berater mitunter eine schwierige Position bekleideten.

Mit kennerschaftlichem Anspruch entwickelte Morell Wertkriterien, die der Einordnung von Werken in das Œuvre eines Künstlers sowie der Zuordnung von Künstlern zu bestimmten Schulen dienen sollten und nahm damit eine kunsthistorische Einordnung vor.⁶¹⁷ Dies hatte unter anderem zur

Folge, dass Morell auch Neuzuschreibungen vornahm – was sich gleichzeitig auf die Preisgestaltung der Werke auswirken konnte –, welche laut North vielfach heute noch gültig sind. Darüber hinaus spielte die Provenienz der Werke eine wichtige Rolle und die Herkunft aus berühmten Sammlungen galt gewissermaßen als Qualitätssiegel – vor allem im Kontext der niederländischen Kunst. Sie war somit Teil der Wertsteigerungsmaschinerie. Außerdem konnte ein Werk durch seine graphische Reproduktion und die Qualität derselben eine zusätzliche Steigerung des Wertes sowie der Bekanntheit erlangen. Morell kam nicht nur durch eine umfassende Kenntnis der niederländischen Sammlungen und des zeitgenössischen Kunstmarktes zu seinen Erkenntnissen, sondern auch durch die Auseinandersetzung mit den Schriften von Arnold Houbraken und Jean-Baptiste Descamps sowie dem dort tradierten Kanon.⁶¹⁸ Auf diese Weise konnte er wohlüberlegte Empfehlungen aussprechen und diese adäquat begründen. Für diesen ausgewiesenen Kunstsachverständigen wurde ihm seitens der Sammler und Käufer große Achtung entgegengebracht. So spielte er nicht nur perfekt die Rolle des versierten Kunstagenten, sondern trug wesentlich zur Verbreitung der Kunstkennerenschaft bei.

Johann Ernst Gotzkowsky (1710–1775) war Manufakturbesitzer, Diplomat, Kunsthändler, Kunstberater und Gemäldesammler in Berlin.⁶¹⁹ „Über seine weitläufigen Beziehungen zu Händlern, Agenten, bedeutenden Sammlern und auswärtigen Gesandten erwarb er ab 1750 eine große Anzahl an Bildern aus Dresden und Paris, aus Florenz, Rom und Venedig sowie auf Auktionen in Den Haag und Amsterdam. [...] Gotzkowskys Sammlung zählte zu den bedeutendsten Kabinetten im friderizianischen Berlin und nahm dort einen herausragenden Stellenwert ein. Daher erstaunt es nicht, daß Gotzkowsky von Friedrich II. beauftragt wurde, bedeutende Alte Meister für die Bildergalerie von Sanssouci und das Neue Palais anzukaufen.“⁶²⁰ Derart charakterisiert Nina Simone Schepkowski den Kunstberater und Gemäldesammler einleitend in ihrer Gotzkowsky gewidmeten Studie. Seine Betätigung als Kunstagent kann von ihr für die Jahre 1750 bis 1765 nachgewiesen und analysiert werden. Bezogen auf den niederländischen Kunstmarkt und die Versteigerungen in Amsterdam und Den Haag wird ersichtlich, dass Gotzkowsky auf den Auktionen die Werke nicht selbst erwarb, sondern dafür Mittelsmänner einsetzte, sodass selbst ein Kunstagent wiederum eigene Kunstagenten bzw. Zwischenhändler beanspruchen konnte.⁶²¹ Wie er selbst schrieb, musste er „dieserhalb fast durch ganz Europa correspondiren“.⁶²² Dies verdeutlicht erneut die weitreichende Bedeutung des Agentennetzwerkes im 18. Jahrhundert. Der Fokus auf den niederländischen Kunstmarkt spiegelt sich gleichermaßen in Gotzkowskys Sammlungsprofil.⁶²³ Die Sammlung ist durch verschiedene Kataloge dokumentiert, die von Matthias Oesterreich (1716–1778) verfasst wurden. Oester-

reich war ein bekannter und gefragter Autor von Sammlungsverzeichnissen und Verkaufskatalogen.⁶²⁴ Er war nicht nur Inspektor der Gemäldegalerie von Friedrich dem Großen (1712–1786) in Potsdam, sondern auch ein Vetter von Karl Heinrich von Heineken, wodurch sich eine enge und ertragreiche Verbindung zwischen Berlin und Dresden ergab. Gotzkowsky tätigte zahlreiche Ankäufe über von Heineken in Dresden, der neben der Betreuung der kurfürstlichen Gemäldeankäufe für August III. (1696–1763) auch selbst einen ausgiebigen Bilderhandel betrieb.⁶²⁵

Was Gotzkowskys Kennerschaft anbelangt, so steht diese jener Moreells konträr gegenüber. Während Morell sich umfassend mit der niederländischen Kunst auseinandersetzte, sich ein fundiertes Fachwissen aneignete und eigene Werkkriterien definierte, anhand derer er Gemälde einordnete und zuschrieb, ging es Gotzkowsky vorrangig um die Anmutungsqualität von Werken, also eher um dekorative Aspekte, sowie die Berühmtheit der Künstler, wobei er durchaus ein Gespür für Qualität besaß. Seine Sammlung kann zwar als wertvoll betrachtet werden, deren Zusammenstellung folgte allerdings keinem stringenten Sammlungskonzept, sondern basiert vielmehr auf dem Zufallsprinzip – je nachdem, was ihm von seinen Vermittlern angeboten wurde, was diese favorisierten oder was verfügbar war. Gotzkowsky schwamm einfach mit dem Strom der Zeit.⁶²⁶ Seine Sammlung diente zu einem nicht unerheblichen Grad der Repräsentation und der Selbststilisierung, wobei sie gleichzeitig zu einem Treffpunkt und damit einem zentralen Knotenpunkt seines Kontaktnetzwerkes avancierte – vergleichbar mit der geschilderten Situation im Hause Goll in Amsterdam. Darüber hinaus fungierte die Sammlung als Schau-räumlichkeit für Gotzkowskys eigenen Kunsthandel und die Werke konnten nicht nur begutachtet, sondern auch erworben werden. Somit wurde die ‚Kunstvermittlung‘ auf verschiedenen Ebenen wirksam.⁶²⁷

Mit Gerhard Morell und Johann Ernst Gotzkowsky können exemplarisch zwei extreme Positionen im Agentenwesen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert angedeutet werden. Einerseits unterscheiden sich bei diesen beiden Protagonisten die Herangehensweise sowie das Verständnis von Kennerschaft und den damit verbundenen Ansprüchen. Andererseits werden dieselben konstitutiven Elemente deutlich: Ein weitgespanntes internationales Kontaktnetzwerk, eine entsprechende Reputation als Kunsthändler und nicht zuletzt die Bindung an einen Hof als Hauptauftraggeber für den Aufbau einer großen Sammlung.

Die Auftraggeber Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel und Markgräfin Karoline Luise von Baden

Für das Sammeln von Alten Meistern zeichnet sich in Deutschland nach Thomas Ketelsen und Tilmann von Stockhausen folgendes Bild ab: „Von Beginn des 18. Jahrhunderts bis zum Ausbruch des Siebenjährigen Krieges im Jahre 1757 wurden an beinahe allen deutschen Fürstenhöfen und Residenzen nach französischem Vorbild neue Bildergalerien begründet. [...] Vor allem aber geben die neu eingerichteten Galerien Auskunft über den riesigen Bestand an bereits vorhandenen Kunstwerken, die nur zu einem äußerst geringen Teil auf dem Kunstmarkt in Deutschland erworben worden waren. Der Ankauf von Gemälden auf dem heimischen Markt zählte zu den seltenen Ausnahmen. So [...] fehlte es im Unterschied zu den Märkten in Holland, Frankreich oder Italien überhaupt an ansprechenden privaten Sammlungen, deren Verkauf oder Verauktionierung auch nur eine annähernd ausreichende Zahl von Gemälden für den damaligen Bedarf hätte bereitstellen können. [...] Zu diesem Zweck war man an den deutschen Fürstenhöfen auf ein weit verzweigtes Netz von Gesandten, Agenten und Künstlern angewiesen, mit deren Hilfe der auswärtige Markt in den Kunstmetropolen Amsterdam, Den Haag, Paris, London, Venedig oder Rom für die eigenen Zwecke sondiert werden konnte.“⁶²⁸

Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel (1682–1760) begründete Mitte des 18. Jahrhunderts eine beeindruckende Sammlung niederländischer Malerei, die den Grundstock der heutigen Gemäldegalerie Alte Meister der Museumslandschaft Hessen Kassel bildet.⁶²⁹ Durch seine Zeit als Gouverneur in Breda und Maastricht war Wilhelm (Abb. 47) mit der niederländischen Kunst bestens vertraut und begann bereits in jungen Jahren mit seiner Sammeltätigkeit.⁶³⁰ Der früheste Beleg für Wilhelms Sammelleidenschaft findet sich für das Jahr 1716 bei Jan van Gool, der über den Aufbau eines kleinen Kabinettes niederländischer Malerei berichtet.⁶³¹ Die Idee einer universalen Gemäldesammlung – nicht nur der niederländischen, sondern auch der italienischen und französischen Kunst – verfolgte Wilhelm gemäß der Quellenlage ab 1722 mit entsprechenden Gemäldeerwerbungen, wobei die niederländische Kunst weiterhin an erster Stelle stand. Als Wilhelm im Jahr 1730 Statthalter seines Bruders Friedrich I. in der Landgrafschaft Hessen-Kassel wurde, weitete er seine Sammeltätigkeit aus, die schließlich in den Jahren zwischen 1748 und 1752 ihren Höhepunkt erreichen sollte. So fanden Hunderte von Gemälden ihren Weg nach Kassel.⁶³² Ein 1749 begonnenes handschriftliches Inventar gibt Auskunft über die Sammelaktivitäten und bei Wilhelms Tod im Jahr 1760 waren beachtliche 869 Gemälde darin verzeichnet.⁶³³ Die Gemälde-



47 Anton Wilhelm Tischbein: *Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel*, um 1655–1660, Museumslandschaft Hessen Kassel

sammlung erreichte jedoch nicht nur einen enormen Umfang, sondern auch – und noch viel wichtiger – ein beeindruckendes Niveau.

Tischbein erinnert sich an „Gemahlte auf dem schloss welche in der landgraffen Zimern hingen, und das Kabit genand worde. da gingen wir öfters hin um die Bilder zu sehen. das war eine ausserlehsene Samlung Bilder von Hollandischer Meister. merentheils kleine stücke lauter auserlehsene Meister stücke. Landgraf Wilhelm als er Gowerner in Holland war, hatte er sie selbst da gekauft, und er war ein groser Kenner. da mals kon man noch leicht in Holland Bilder kaufen, und man erhilt sie von der Wandt, wo sie der Mahler selbst hin gehängt hatte, ganz wohl erhalten und ohne die geringste Beschediung.“⁶³⁴ Auch wenn diese Schilderung etwas überspitzt sein mag und der Sprung von den Künstlern des 17. Jahrhunderts zur Sammeltätigkeit des 18. Jahrhunderts zu bedenken ist, bringt sie doch die Veränderungen auf dem Kunstmarkt im Laufe des 18. Jahrhunderts – bezüglich des Zustands der Gemälde sowie der Zugänglichkeit in den Niederlanden – zum Ausdruck.

Um eine bedeutende Sammlung zusammenzutragen, bediente sich Wilhelm VIII. eines weitverzweigten Agentennetzwerkes. Zu seinen international agierenden Kunstberatern gehörten bspw. Willem Lormier (1682–1758), Philip van Dijk (1683–1753), Gerard Hoet d. J. (1698–1760) und Govert van Slingelandt (1694–1767) in Den Haag, Antonie Rutgers (1695–1778) in Amsterdam, Gerhard Morell (1710–1770) in Hamburg, Baron Heinrich Jacob von



48 Rembrandt Harmensz. van Rijn:
Bildnis eines stehenden Herrn, 1639,
Museumslandschaft Hessen Kassel

Häckel (1682–1760) in Frankfurt oder auch der Kasseler Hofmaler und Galerieleiter Johann Georg von Freese (1701–1775). Sie alle wetteiferten um die Gunst des Sammlers, waren jedoch in der Regel nicht exklusiv für diesen tätig. Dass die genannten Personen Aufnahme in das Netzwerk der Agenten und Berater eines kunstsinnigen Landgrafen fanden, ist vielfach auf persönliche Empfehlungen zurückzuführen.

Dies ist bspw. der Fall bei der Verbindung zwischen Wilhelm VIII. und Gerhard Morell. Baron Heinrich Jacob von Häckel – selbst Sammler und ein versierter Kunstkennner – beriet den Landgrafen bei seinen Kunsterwerbungen und versorgte ihn darüber hinaus mit vielversprechenden Kontakten.⁶³⁵ So empfahl er dem Kasseler Hof den Kunsthändler Morell mit den Worten: „Ms Morell ist noch einer von den besten operateurs so ich kenne.“⁶³⁶ Diese Empfehlung führte bald zu konkreten Erwerbungen, sodass Rembrandts *Bildnis eines stehenden Herrn* – vermutlich des Amsterdamer Bürgermeisters Andries de Graeff – im März 1752 von Wilhelm über Morell für die Kasseler Gemäldegalerie angekauft wurde (Abb. 48).⁶³⁷ Darauf bezugnehmend schrieb Baron von Häckel bereits am 29. Januar 1752: „[D]as Ms. Morel einen schönen Rembrandt



49 Rembrandt Harmensz. van Rijn: *Saskia van Uylenburgh im Profil in reichem Gewand*, 1642, Museumslandschaft Hessen Kassel

geschickt freut mich sehr, mann muß doch diesen Menschen zum ruhm nach tragen das alles, so Ew. Hoch fürstl. Durchl von Ihm bekommen recht puyk [niederländisch: ausgezeichnet] gut ist, und der Preis Raisonnable.“⁶³⁸ Ein erstaunliches Lob für den Kunstagenten Morell.

Wie man sich den Kontakt zwischen Wilhelm VIII. und seinen Kunstagenten und Beratern vorstellen darf, beschreibt Erich Herzog am Beispiel der Korrespondenzen mit Antonie Rutgers in den Jahren 1737/1738: „Aus diesen ersieht man, wie der hessische Fürst durch einen im Kunstleben stehenden Mann über die Ereignisse des holländischen Kunstmarktes auf dem laufenden gehalten und bei seinen Ankäufen beraten wurde. [...] Rutgers [gab] davon Nachricht und beeilte sich, die beiden Kataloge sogleich nach ihrem Erscheinen, mit seinen Bemerkungen versehen, an Wilhelm VIII. abzusenden. Aus den weiteren Briefen ersieht man, daß dieser dann die Kataloge mit Angabe seiner Wünsche zurückzusenden pflegte, seine Berater die betreffenden Bilder prüften und darüber berichteten; dann erst erfolgte der Auftrag oder die etwaige anderweitige Entscheidung. Weiter übermitteln die Briefe die interessante Tatsache, daß das Bestreben Wilhelms darauf gerichtet war, möglichst solche Werke zu gewinnen, die als ‚Gegenbilder‘, wie man damals sagte, zu Stücken, die sich bereits in seinem Besitz befanden, verwertet werden konnten.“⁶³⁹

Auch die niederländischen Kunstagenten standen in direkter Verbindung zueinander. Es wird immer wieder darauf verwiesen, dass die Angebote

von Gerard Hoet d. J. für Kassel meist von Govert van Slingelandt begutachtet wurden.⁶⁴⁰ Während Hoet aktiv Ankäufe vermittelte, war van Slingelandt vor allem als Gutachter für Wilhelm VIII. tätig, denn er galt als einer der versiertesten Kunstkenner seiner Zeit. Dies spiegelt sich auch in seiner eigenen erlesenen Sammlung von nur 40 Werken, die heute den Kernbestand der Sammlung des Mauritshuis in Den Haag darstellt. Von Bedeutung für die Kasseler Sammlung ist in diesem Kontext der spektakuläre Ankauf des Kabinettes des Delfter Sammlers Valerius Röver (1686–1739), welches Wilhelm aus seiner Zeit als Gouverneur in den Niederlanden persönlich kannte, mit 64 hochkarätigen Werken im Jahr 1750.⁶⁴¹ Er erreichte es dank der Vermittlung von Gerard Hoet d. J., die Sammlung für die damals beachtliche Summe von 40.000 Gulden – heute rund 431.000 Euro – direkt von der Witwe Rövers zu erwerben.⁶⁴² So gelang es ihm, anderen Interessenten zuvorzukommen, denn es herrschte teils ein erbitterter Wettstreit unter den Sammlern. Indem er das Kabinett fast vollständig erwarb, konnte zugleich verhindert werden, dass dieses bei einer späteren Nachlassauktion zerschlagen wurde. Der Ankauf des Röver'schen Kabinettes, das Mitte des 18. Jahrhunderts zu den bedeutendsten Privatsammlungen der Niederlande zählte, bereicherte die Kasseler Sammlung um einige heute weltberühmte Gemälde.⁶⁴³ Die von Wilhelm VIII. brieflich geäußerte „unaussprechliche Genugtuung und Freude“ sind verständlich, da sich unter den 64 Gemälden acht Meisterwerke von Rembrandt Harmensz. van Rijn befanden.⁶⁴⁴ So gelangten bspw. das *Portrait der Saskia van Uylenburgh im Profil in reichem Gewand* (Abb. 49), das *Bildnis eines federschneidenden Mannes*, das *Bildnis des Nicolaes Bruyningh* sowie das *Bildnis eines Greises mit goldener Kette* nach Kassel.⁶⁴⁵ Es ist bemerkenswert, dass es Wilhelm VIII. glückte, über dreißig Gemälde Rembrandts – gemäß der Zuschreibungen des 18. Jahrhunderts – zu erwerben und damit eine der größten Rembrandt-Sammlungen Europas zusammenzutragen.⁶⁴⁶

Die Niederländer-Sammlerin Karoline Luise von Baden (1723–1783) pflegte beim Aufbau ihres erlesenen Gemäldekabinettes ebenfalls Beziehungen zu zahlreichen Kunsthändlern, Agenten und Beratern (Abb. 50).⁶⁴⁷ Zu ihrem europaweiten Korrespondenznetzwerk zählten bspw. Johann Goll van Frankenstein d. Ä. (1722–1785), Gerret Braamcamp (1699–1771) und Pieter Fouquet (1729–1800) in Amsterdam, Gottlieb Heinrich Treuer (1696/1697–1780) in Den Haag, Jean-Henri Eberts (1726–1803) und Johann Georg Wille (1715–1808) in Paris, Georg Wilhelm Fleischmann (1693–1776) in Straßburg, Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793) in Rom, oder auch Baron Heinrich Jacob von Häckel (1682–1760), Johann Benjamin Ehrenreich (1733–1806) und Christian Benjamin Rauschner (1725–1793) in Frankfurt – und viele mehr. Gerhard Morell soll ihr seine Dienste ebenfalls angeboten haben, worauf sie



50 Karoline Luise von Baden: *Selbstbildnis*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

jedoch nicht einging.⁶⁴⁸ Die Markgräfin ließ sich von ihren Agenten mittels ausgedehnter Korrespondenzen umfassend über Künstler und Werke, aber auch bezüglich der aktuellen Kunstmarktsituation informieren, was aufschlussreich in ihrem Nachlass dokumentiert ist.⁶⁴⁹

Exemplarisch herausgegriffen werden soll zunächst die Verbindung zwischen der Markgräfin und dem Sammler Johann Goll van Frankenstein d. Ä., da sie von besonderer Art ist. Goll vermittelte wiederholt Verkäufe zwischen den Niederlanden und Deutschland über Pieter Fouquet. Dabei ging es nicht nur um Ankäufe für Karlsruhe, sondern auch um Verkäufe in Amsterdam. Karoline Luise beabsichtigte im Jahr 1766 zwanzig Gemälde ihrer Sammlung zu veräußern und sandte diese nach Amsterdam. Goll hatte vorab angeboten, die Markgräfin beim Verkauf der Werke zu unterstützen.⁶⁵⁰ Dies gelang nicht in allen Fällen, sodass die restlichen Werke später zur Versteigerung gegeben wurden, wo sie jedoch nicht die erhofften Preise erzielten – wobei es sich um schwächere Bilder gehandelt haben dürfte, die abgegeben wurden. Daraus ließe sich schlussfolgern, dass Goll zwar ein versierter Kenner und Sammler, jedoch als Gelegenheitskunsthändler weniger erfolgreich war. In der Korrespondenz mit Karoline Luise von Baden sowie mit ihrem Agenten Gottlieb Heinrich Treuer in Den Haag äußerte Goll sich hingegen verschiedentlich zur Kunstmarktsituation und gab seine hilfreiche Einschätzung weiter. Diese nahm Karoline Luise von Baden gerne an.⁶⁵¹



51 Jan Davidsz. de Heem:
*Girlande von Blumen und
Früchten*, um 1660, Staat-
liche Kunsthalle Karlsruhe

Der eben erwähnte und in Amsterdam ansässige Sammler und Kunsthändler Pieter Fouquet gehörte zu den zentralen Figuren des Kunstmarktgeschehens jener Zeit.⁶⁵² In dieser Funktion war er mehrfach in Kunstankäufe für Karlsruhe involviert. So wurde bspw. das Werk *Junge mit Vogelkäfig im Fenster* (vgl. Abb. 89) von Frans van Mieris d. Ä. 1765 in Amsterdam für 115 Gulden von Pieter Fouquet angekauft, vermittelt durch Gottlieb Heinrich Treuer und Johann Goll van Frankenstein d. Ä.⁶⁵³ Und bereits 1762 gelangte das Gemälde *Girlande von Blumen und Früchten* (Abb. 51) von Jan Davidsz. de Heem über Fouquet in die Sammlung.⁶⁵⁴ Pieter Fouquet war jedoch nicht nur für deutsche Sammler tätig, sondern hatte auch in den Niederlanden namhafte Auftraggeber.⁶⁵⁵ Für Fouquets Tätigkeit als Kunsthändler können zahlreiche Beispiele angeführt werden und er tritt auf Auktionen immer wieder als Käufer in Erscheinung. Auf der Auktion der Sammlung von Willem Lormier im Jahr 1763 soll Fouquet bspw. für rund 20.000 Gulden eingekauft haben, wie Goll der Markgräfin in einem Brief berichtet.⁶⁵⁶ Eine zentrale Funktion nimmt Fouquet schließlich im Kontext der Sammlung von Jan Jansz. Gildemeester ein, da dieser einen Großteil seiner Sammlung über ihn erworben hat und Fouquet dessen wichtigster Kunstagent war.⁶⁵⁷ Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass auch Karoline Luise von Baden diesen umtriebigen und versierten Kunsthändler für ihren Sammlungsaufbau akquirierte. Zwischengeschaltet waren jedoch stets weitere Berater.

Mitunter setzte sich die Markgräfin über die Empfehlungen und Gutachten ihrer Berater hinweg. Wenn sie sich nicht allein auf die Begutachtung durch ihre Agenten verlassen wollte und die Möglichkeit bestand, sich die Werke zur Ansicht zukommen zu lassen, so machte sie davon Gebrauch. Dies



52 Rachel Ruysch: *Blumenstrauß*, 1715, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



53 Frans van Mieris d. Ä.: *Bildnis eines jungen Mannes*, um 1660, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

konnte derart aussehen, dass die Markgräfin eine Gemäldeauswahl von Baron von Häckel gesandt bekam, sich davon zwei Stillleben – von Rachel Ruysch (Abb. 52) – aussuchte und sich mit einem Selbstbildnis (vgl. Abb. 50) für die Sendung bedankte, was vom Baron wiederum mit einem Portrait – von Frans van Mieris d. Ä. (Abb. 53) – erwidert wurde.⁶⁵⁸ Karoline Luise wählte stets sorgfältig und mit großer Kennerschaft die Werke für ihr Gemäldekabinett aus. Darüber hinaus gab sie ihren Kunstagenten konkrete Anweisungen. Bspw. ermahnte sie die Agenten, dass diese sich bei den Auktionen an ihre Preisvorstellungen halten und keinesfalls das von ihr gesetzte Gesamtlimit überschreiten sollten. Da sie sich intensiv mit den aktuellen Auktionsergebnissen befasste, hatte sie einen guten Überblick über den Kunstmarkt und kannte durchaus die angemessenen Preise. Darüber hinaus wollte sie inkognito agieren, da sie andernfalls Preissteigerungen befürchtete.⁶⁵⁹ Diese Strategie zahlte sich aus: Zwischen 1761 und 1773 erwarb die Markgräfin insgesamt 57 Gemälde auf dem niederländischen Kunstmarkt – 34 bei Auktionen und 23 direkt bei Sammlern oder Händlern.⁶⁶⁰

Die Sammlung von Karoline Luise von Baden sollte schließlich rund 200 Werke umfassen, mit einem Schwerpunkt auf der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts sowie der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts, wobei

ihr Interesse insbesondere der Genremalerei, den Stilleben und den Landschaften galt. Die Werke sind heute Teil der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Das Gemäldekabinett von Karoline Luise von Baden wurde im Rahmen eines weit gefassten Forschungsprojektes untersucht und unter verschiedenen Facetten beleuchtet, was interessante sowie neue Erkenntnisse über die Sammlung selbst und über den Kontext des Kunstsammelns im Zeitalter der Aufklärung ans Licht gebracht hat. Der Ausstellungskatalog *Die Meister-Sammlerin Karoline Luise von Baden* sowie insbesondere der Aufsatzband *Aufgeklärter Kunstdiskurs und höfische Sammelpraxis – Karoline Luise von Baden im europäischen Kontext* legen davon Zeugnis ab.⁶⁶¹ Holger Jacob-Friesen umreißt die Besonderheit der Sammlung dort treffend: „Karoline Luises ‚Mahlerei-Cabinet‘ ist durch ihren Geschmack bestimmt, nicht durch ein enzyklopädisch auf Vollständigkeit abzielendes oder gar kunsthistorisches Konzept. Dieser Geschmack ist klar umrissen und selektiv, gelegentlich aber durchaus offen für abseits Liegendes.“⁶⁶²

Fazit Betrachtet man das Agentenwesen, so zeigt sich resümierend folgendes Bild: Die Kunsthändler, Agenten und Berater standen in einem Konkurrenzverhältnis zueinander und bedienten stets verschiedene Kunden gleichzeitig, während diese wiederum Kontakte zu verschiedenen Kunsthändlern und Agenten pflegten, um sich beim Aufbau sowie der Vervollständigung ihrer Sammlungen optimal beraten zu lassen und die gewünschten Werke zu erhalten – wenn möglich zum günstigsten Preis, ohne Konkurrenzbieter. Der Aufbau eines Vertrauensverhältnisses war unerlässlich und der Kunstagent musste sich als vertrauenswürdiger Experte erweisen.⁶⁶³ Jeder Agent verfolgte seine eigenen Strategien und Vorgehensweisen, die mitunter in konkreter Absprache mit den Auftraggebern erfolgen konnten. Die Agenten kannten die Marktmechanismen, sodass sie mit diesen spielen oder diese auch geschickt unterwandern konnten. Durch die gleichzeitige Vernetzung der Kunstagenten untereinander entstand ein vielschichtiges Kontakt- und Informationsnetzwerk, das den Erfolg des Agentenwesens begründete.⁶⁶⁴ So war das Agentenwesen im 18. Jahrhundert ein zentraler Bestandteil eines europäischen Kulturtransfers.

3.2.3 Negative Seiten des Kunsthandels

Der Kunsthandel des 18. Jahrhunderts hatte allerdings auch seine Schattenseiten. Hierzu gehören bspw. das Auseinanderbrechen von niederländischen Kunstsammlungen sowie der massenhafte Verkauf von Gemälden des ‚Goldenen Zeitalters‘, die daraufhin über ganz Europa verteilt wurden. Dies wurde von einigen Zeitgenossen mit großer Sorge beobachtet. Ergänzend kommt die



54 Rembrandt Harmensz. van Rijn: *Die Heilige Familie mit dem Vorhang*, 1646, Museumslandschaft Hessen Kassel

Verbreitung der niederländischen Kunst durch zwielichtige Kunsthändler und unrühmliche Praktiken hinzu. Auch diese Aspekte sind Teil der ‚Niederländer-Rezeption‘, die es zu berücksichtigen gilt.

Zwielichtige Kunsthändler und unrühmliche Praktiken

Der unter Zeitgenossen teils heftig geführte Diskurs um die Echtheit von Kunstwerken hängt unter anderem damit zusammen, dass es durchaus Kunsthändler gab, die sich nicht nur mit dem Handel von authentischen Meisterwerken begnügten. Bekannt für dieses zweifelhafte Vorgehen ist Mitte des 18. Jahrhunderts der in Den Haag ansässige Kunsthändler und Sammler Willem Lormier (1682–1758).⁶⁶⁵ Lormier hat immer wieder Werke seiner Sammlung veräußert, die auf diese Weise bspw. in die Sammlungen von Johannes Lubbeling oder Pieter Leendert de Neufville in Amsterdam oder auch nach Deutschland in jene der Landgrafen von Hessen-Kassel gelangten – trotz der teils horrenden Preise.⁶⁶⁶ So erwarb Wilhelm VIII. von Lormier am 18. Juni 1752 *Die Heilige Familie mit dem Vorhang* (1646) von Rembrandt Harmensz. van Rijn (Abb. 54). Hierbei handelt es sich um ein Galeriestück mit einem gemalten



55 Caspar Netscher:
Ein Maskenscherz, 1668,
Museumslandschaft Hessen
Kassel

Vorhang, der den Betrachter täuschen soll, weshalb das kleinformatige Gemälde der Trompe-l’Œil-Malerei zuzurechnen ist und die antike Künstleranekdote über den berühmten Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios zitiert.⁶⁶⁷ Weitere sechs Werke gelangten durch Lormier in die Kasseler Sammlung, darunter das Gemälde *Ein Maskenscherz* (1668) von Caspar Netscher (Abb. 55), das der stolze neue Besitzer in einem Brief an seinen Sammlerfreund Baron von Häckel mit den Worten „so stark geschildert als ein Titian“ rühmt.⁶⁶⁸ Erwähnenswert ist, dass der Landgraf für das Gemälde von Netscher doppelt so viel zahlte wie für jenes von Rembrandt – nämlich 1.655 Gulden, umgerechnet rund 17.000 Euro.⁶⁶⁹

Die Bekanntheit der Sammlung Lormier spiegelt sich ferner in zahlreichen zeitgenössischen Kommentaren – so auch bei Jan van Gool, der die Sammlung Mitte des 18. Jahrhunderts als „het beroemste Kabinet [...] dat in Hollant te vinden is“ bezeichnet.⁶⁷⁰ Die umfangreiche Kunstsammlung kam am 4. Juli 1763 in Den Haag im Hause der Witwe Lormier zur Auktion, zusammen mit dem Katalog: *Een groot en uytmuntent cabinet schilderyen der voornaamste Italiaansche, Fransche, Engelsche, Hoogduytsche en Nederlandsche meesters; in lange jaaren, met veel moeite en groote kosten by een verzameld, en nagelaten door wylen den Heere agent Willem Lormier*.⁶⁷¹ Der Titel des Versteigerungskataloges bezeichnet Willem Lormier nicht nur als (Kunst-)Agenten, sondern umreißt auch die Vielfalt der Sammlung, sowohl was die Internationalität der Künstler betrifft als auch die Bandbreite von Alten Meistern bis hin zu zeitgenössischen Künstlern. Den Schwerpunkt der Sammlung bildet jedoch – wie nicht anders zu erwarten – die niederländische Kunst. Die rund 400 Gemälde hatte Lormier auf über 30 Versteigerungen in Holland und Flandern für rund 110.000 Gulden – umgerechnet etwa 1.185.000 Euro – erworben. Die Ankaufspraxis

Lormiers lässt sich gut nachvollziehen, da er penibel die Details zu Zeitpunkt, Provenienz und Preis der Erwerbungen notierte.⁶⁷² Der Katalog der Sammlung Lormier wurde in einer Auflage von 600 Stück in zwei Sprachen – Niederländisch und Französisch – gedruckt und zusammen mit werbewirksamen Ankündigungen einem internationalen Interessentenkreis offeriert. Die Versteigerung war ein großer Erfolg – sie zog eine internationale Klientel an und erzielte einige beachtliche Preisrekorde. Die Sammlung kam schließlich für insgesamt 137.213 Gulden – rund 1.376.000 Euro – unter den Hammer.⁶⁷³ Zu den Käufern der dort verauktionierten Werke zählten neben bekannten niederländischen Sammlern unter anderem der Hamburger Kunsthändler Gerhard Morell oder die Sammlerin Karoline Luise von Baden.

Lormier besaß jedoch nicht nur Originale, sondern auch Kopien und Fälschungen, außerdem retuschierte und überarbeitete Werke.⁶⁷⁴ Diese Problematik – der Kopien bzw. Fälschungen sowie der Restaurierungen – wurde unter Sammlern, Kunstagenten und Händlern immer wieder thematisiert und durchaus kontrovers diskutiert. Auf den Zustand von Gemälden, verbunden mit der damaligen Restaurierungspraxis, wurde bereits im Zusammenhang mit den echten und vermeintlichen Kennern hingewiesen, verbunden mit Tischbeins Stellungnahme zu dieser Thematik.⁶⁷⁵ Die Kunstagenten hatten eine Verantwortung gegenüber ihren Auftraggebern, da sie für die Qualität sowie die Authentizität der Werke bürgen mussten. Dementsprechend schrieb Gerhard Morell in einem Brief, dass er „solchs auf [s]eine Verantwortung nehmen will, daß keine Copien oder retouchirte Sachen sondern wahrhafste und wohl conditionierte Sachen“ erworben werden.⁶⁷⁶ Die Identifikation eines Werkes als Original und die damit einhergehende Abgrenzung von Werken der Schule, Kopien, Adaptionen oder sogar Fälschungen war von zentraler Bedeutung.⁶⁷⁷ Verständlicherweise fürchteten sich die Sammler vielfach vor Kopien in ihren Sammlungen, da sie deren Wert schmälerten. Dementsprechend kennzeichnet die Frage nach der Authentizität von Werken den Briefwechsel zwischen Sammlern und ihren Agenten. Besonders gut überliefert ist dies im Kontext der Sammlung von Karoline Luise von Baden, die darin ihre Kennerschaft zum Ausdruck bringt.⁶⁷⁸

Jan van Gool kritisierte die Entwicklung des Kopierwesens bereits Mitte des 18. Jahrhunderts: „Auch gibt es schon genug Kopien in allen Ecken der Welt: ganz Deutschland ist vollgestopft mit unechten Stücken; denn so ein Erzbetrüger, von dem gesagt wird, dass er nun aus dem Leben geschieden ist, hat drei, vier Kopien von einem Stück anfertigen lassen und an mehrere Höfe, wo man nicht so genau hinschaute oder der Einäugige König war, verkauft; wohl auch an andere, wenn er nur die Gelegenheit fand, seine Schelmenstücke ausführen zu können.“⁶⁷⁹

Bei dieser Thematik sind jedoch gleichfalls die Ausnahmen zu bedenken. Zum einen wurden Kopien nach großen Meistern mitunter bewusst erworben, bspw. aus finanziellen Gründen, als Erinnerung an veräußerte Werke oder zur Komplettierung von Sammlungsteilen – eine durchaus gängige Praxis, die von Auftragskopien bis hin zu reinen Kopiensammlungen im 19. Jahrhundert reichen konnte.⁶⁸⁰ Zum anderen ist zu unterscheiden zwischen Kopien als zentralem Bestandteil der künstlerischen Ausbildung, wie dies bereits seit Jahrhunderten tradiert wurde, und Kopien als Fälschungen mitsamt Alterungsspuren oder Signaturen. Entscheidend für das Kunstsammeln war das auf der Kennerschaft des Sammlers oder Agenten sowie der Integrität des Kunsthändlers basierende Wissen, dass es sich um eine Kopie handelt, die daraufhin bewusst als solche in eine Sammlung integriert werden konnte.

Der internationale Aufkauf von Kunstschätzen

Dass durch die zahlreichen Versteigerungen von Kunstwerken im Rahmen der Nachlassauktionen viele bedeutende niederländische Sammlungen des 18. Jahrhunderts auf den Markt gelangten und auf diese Weise zerschlagen und über die Niederlande hinaus in andere Länder – insbesondere Deutschland, Frankreich und England – zerstreut wurden, liegt auf der Hand. Über diesen Umstand, dass berühmte Sammlungen und Werke derart das Land verließen, äußerten sich bereits die Zeitgenossen kritisch.

Der niederländische Sammler und Kunstagent Govert van Slingelandt thematisiert dies wiederholt in der Korrespondenz mit Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel. Ende des Jahres 1749 berichtete er nach Kassel: „Sie dürfen sich, Monseigneur, keine Vorstellung von den Niederlanden machen, wie Euer Durchlaucht sie gekannt haben.“⁶⁸¹ Er ergänzt, dass französische und englische Händler und Sammler viele Werke gekauft und in ihre Länder mitgenommen haben und dass die Preise durch die hohe Nachfrage stark gestiegen seien. Darüber hinaus drückt van Slingelandt in einem späteren Brief sein Bedauern darüber aus, dass die Niederlande die berühmte Sammlung von Valerius Röver – von der bereits die Rede war – verloren haben, wobei van Slingelandt selbst in den Verkauf im Jahr 1750 involviert war. So schrieb er, noch bevor die Sammlung die Niederlande verlassen hatte, in einem Brief an den Käufer Wilhelm VIII.: „Ich halte das Kabinett des seligen Herrn Röver für das einzige in unserem Land, das noch der Aufmerksamkeit Ihrer Hoheit wert ist, und obwohl ich es nur mit Bedauern fortgehen sehe, glaube ich, daß Ihre Hoheit keinen bessern Ankauf tätigen kann, als auf diese Weise mit einem Mal eine große Menge außergewöhnlich guter Gemälde zu erwerben, darunter mehrere mit erhabenem Geschmack.“⁶⁸² Und kurze Zeit später kommt van

Slingelandt nochmals darauf zurück: „Es würde meinem offenerzigen und ehrlichen Charakter widerstreben, Ihnen zu verschweigen, mein Herr, daß ich mit einer gewissen Mißgunst diese Perle aus der Krone unserer Gemäldesammlungen fortziehen sehe, [...] doch angesichts der Tatsache, daß wir die Kollektion nicht hier halten konnten, tröste ich mich mit dem Gedanken, daß wir sie an Sie haben liefern können. Das Kabinett wird übrigens nicht auf Reisen gehen, ohne daß ich mich nicht zuvor von Frau Rembrandt, den Herren Dou, Rubens, Van Dijk und Potter verabschiedet habe.“⁶⁸³ Hier wird die Liebe der Niederländer zu ‚ihrer‘ Kunst, die Teil der nationalen Identität war und ist, mehr als deutlich. In der umfangreichen Korrespondenz bezüglich dieses wichtigen Ankaufes wurde zuvor seitens des Käufers wiederholt die Befürchtung geäußert, dass ihm, dem Landgrafen, womöglich andere Interessenten zuvorkommen könnten.⁶⁸⁴ Eine grundsätzliche Befürchtung, die viele Sammler geteilt haben dürften, da es stets zahlungskräftige(re) Konkurrenten gab. In diesem für Kassel glücklich endenden Fall könnte man fast von einem ‚Coup‘ sprechen, der die Mechanismen des Kunstmarktes aushebelte und durch die Vermittlung zweier Kunstagenten – Govert van Slingelandt und Gerard Hoet d. J. – einen direkten Ankauf von den Erben am Markt vorbei ermöglichte. Gleichzeitig ist diese spektakuläre Erwerbung eines der wenigen Beispiele, bei denen eine Sammlung in Gänze veräußert und nicht wie sonst üblich auf der Nachlassauktion auseinandergerissen wurde.⁶⁸⁵

Auch weitere Zeitgenossen vertraten eine ähnliche Meinung wie van Slingelandt und taten diese teils vehement kund. Jan van Gool zählte zu den schärfsten Kritikern. Er beklagte die Auswüchse des niederländischen Kunstmarktes und rügte die Kunsthändler dafür, „[...] dat de schildereyen tot zodanige prys gestygerd zyn, door’t verzenden naar buitenlandsche hoven, omdat het prinselyk geworden is schildereyen te koopn“.⁶⁸⁶ Da immer mehr ausländische Käufer den niederländischen Kunstmarkt regelrecht stürmten, stiegen die Preise derart an, dass die Werke für die einheimischen Sammler kaum noch erschwinglich waren und dadurch keine neuen qualitativollen Kabinette entstehen konnten. Jan van Gool sprach sich daher für den Erhalt der Sammlungen und Meisterwerke in den Niederlanden aus, da sie Zeugnisse der eigenen Kultur und Geschichte seien. Er geht sogar so weit und spöttelt, dass die Niederländer bald ins Ausland gehen müssten, um niederländische Kunst sehen zu können.⁶⁸⁷ Interessant wird die Kritik van Gools an der damals aktuellen Kunstmarktsituation mit dem massenhaften Ausverkauf von Werken zu übersteuerten Preisen insbesondere durch den davon ausgelösten Disput mit seinem Zeitgenossen Gerard Hoet d. J., der selbst Kunstschriftsteller und Kunsthändler war. Holger Jacob-Friesen beurteilt die Rolle Hoets hierbei folgendermaßen: „In zwei Streitschriften konterte er van Gools Attacken auf den

Kunsthandel. Hoet hatte ein positives Verhältnis zur kommerziellen Seite der Kunst und suchte den Markt nach Kräften zu stärken. Dies gelang ihm vor allem durch eine bedeutende zweibändige Publikation, die 1752 unter dem Titel *Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, met derzelver Pryzen, Zedert een langen reeks van Jaaren zoo in Holland als op andere Plaatzten in het openbaar verkogt. Benevens een Verzameling van Lysten van Verscheyden nog in wezen zynde Cabinetten* erschien. Dieses Werk ist eine Kompilation von gut 200 Auktionskatalogen mit den jeweils erzielten Preisen. Es wurde zu einem wichtigen Handbuch europäischer Sammler, die sich mit dessen Hilfe eine Vorstellung vom Marktwert der begehrten Bilder machen konnten.⁶⁸⁸

Zur Praxis des Aufkaufs von Kunstschätzen durch internationale Kunsthändler und Sammler äußert sich auch Tischbein in seinen Lebenserinnerungen und Autographen, wie bereits zitiert: „[I]n Hannover hatte der H. v Grote eine schöne Sammlung Bilder, die H. Grünwuth auch Kaufte für 8 tausend und 5 hundert thaler. er suchte 100 stücke aus. da runder war ein Bild von Rembrand das ihm den ganzen Kauf bezahlen müsse. [...] H. Grünwuth kam noch einige mahl nach Deutschland, und machte die Nachlasse in diesser Gegend die Kunst schätze weg zu führen, welche ihm willig für seine Goldene Gimane von den geschmacklosen vor gereicht wordn. Ich war mit ihm in Hildesheim, wo er für ein bild von Rubens das im Tohm hing 100 Luis:dr both. es worde ihm aber geweigert. Nach meiner zurückkunft aber habe ich es da vergebens gesucht, es war weg. H. Wübels aus Amsterdam gereiz von diessen guten käufe des H. G. machte auch einige reisen, durch diese Gegent. und führte noch den rest schöne bilder für seine Ducaten weg.“⁶⁸⁹ Tischbeins Schilderung, die sich auf Vorgänge in Deutschland bezieht, zeigt, dass es sich um eine allgemeine Entwicklung und Beobachtung der Zeit handelt, die sich nicht auf ein Land begrenzen lässt. Er führt zwei Namen an, einen Herrn Grünwuth und einen Herrn Wübels, die im Zusammenhang mit der Versteigerung der Sammlung Braamcamp bereits kurz erwähnt wurden und nun im Kontext des Kunstmarktgeschehens verortet werden sollen.

Letzterer kann als der in Deutschland geborene und in Amsterdam lebende Maler und Sammler Jan Wubbels (um 1728–1791) identifiziert werden. Seine Aktivitäten auf dem deutschen Kunstmarkt werden bspw. von Thomas Ketelsen und Tilmann von Stockhausen in Zusammenhang mit der Sammlung von August Gottfried Schwalb (1741–1777) in Hamburg analysiert: „Dürre zufolge wurde sie 1782 für 6.000 Ducaten an den Maler und Kunsthändler Jan Wubbels in Amsterdam verkauft. Nach den Angaben von Friedrich Johann Lorenz Meyer hingegen soll die Sammlung 1780 an den Bankier Hope in Amsterdam für 33.000 Gulden verkauft worden sein. Der Besitzer sei mit der Sammlung nach England ausgewandert. Für die Annahme

Dürs spricht, daß ein großer Teil der Sammlung am 10. August 1785 auf einer Auktion in Amsterdam zum Verkauf gelangte. Auf dieser Auktion hat der Kunsthändler Jan Wubbels vermutlich zahlreiche Bilder erstanden. Insgesamt lassen sich in dem 356 Lose umfassenden Versteigerungskatalog in Amsterdam 197 Bilder aus der Sammlung Schwalb nachweisen, von denen zahlreiche ihre Zuschreibung veränderten. [...] Gemälde der holländischen Schule bildeten den umfangreichsten Teil der Sammlung, darunter vor allem Gemälde der ‚Italianisanten‘. [...] Auffallend ist der relativ hohe Anteil der italienischen Gemälde, gefolgt von Werken der deutschen und flämischen Schule.“⁶⁹⁰ Die Sammlung Schwalb war damals allgemein bekannt. An sie erinnert sich bspw. Johann Georg Büsch (1728–1800): „Mein seliger Schwager, August Gottfried Schwalb, sammelte in den letzten eilf Jahren seines so früh geendigten Lebens eine Gemäldesammlung, welche bald eine der ersten Merkwürdigkeiten unserer Stadt ward, die jeder verständige Reisende besah. [...] Einige Jahre nach seinem 1777 erfolgten Ableben verkaufte seine Witwe diese schöne Sammlung für eine Summe, die außer dem Einkaufspreise aller Stücke noch einen beträchtlichen Theil von dessen Zinsen übrig ließ. Späterhin ist keine neue beträchtliche Gemäldesammlung, neben der schon alten Stenglischen, in Hamburg entstanden.“⁶⁹¹ Tischbein erwähnt in seinen Lebenserinnerungen zu den Lehrjahren in Hamburg ebenfalls den Sammler August Gottfried Schwalb: „Dan machte ich Bekandschaft mit H. Schwalbe, ein liebhaber der Kunst [...]“.⁶⁹² Wie das Beispiel, das Ketelsen und von Stockhausen anführen, zeigt – welche die Sammlung Schwalb „zu den bedeutendsten und wohl auch bekanntesten Privatsammlungen in Deutschland“ zählen –, wurden niederländische Gemälde, die in deutsche Sammlungen gelangt waren, mitunter zurück in die Niederlande verkauft, was für deren überragende Qualität spricht. Von dort aus wurden sie wiederum über den niederländischen Kunstmarkt erneut ins Ausland veräußert.⁶⁹³ Für den 10. August 1785 kann in Amsterdam im ‚Oudezyds Heeren Logement‘ eine Auktion nachgewiesen werden, zusammen mit einer 400 Katalognummern umfassenden Publikation: *Catalogus van een kabinet met konstige en fraaije schildereyen, door veele Italiaansche, Fransche, Brabandsche en Nederlandsche meesters*.⁶⁹⁴ Die Auktionatoren waren – wie nicht anders zu erwarten – Philippus van der Schley, Cornelis Ploos van Amstel, Hendrik de Winter, Jan Yver und Jan de Bosch. Mit dem erwähnten Bankier Hope ist vermutlich der niederländische Sammler Henry Hope (1735–1811) gemeint, ein Neffe der Amsterdamer Sammler Adrian Hope (1709–1781) und John Hope (1737–1784), der im Jahr 1794 nach London übersiedelte.⁶⁹⁵

Bei „H. Grünwuth“ handelt es sich um den Engländer John Greenwood (1727–1792), der zunächst „nach allen bekannten Namen zeichnete und radierte“, wie Horst Gerson in seiner Studie *Ausbreitung und Nachwirkung der*



56 Jan Steen: *Die Dorfschule*, um 1668–1672, Scottish National Gallery Edinburgh

holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts schreibt, bevor er ab dem Jahr 1776 ausschließlich als Kunsthändler tätig war.⁶⁹⁶ Gerson bespricht ebenfalls mit knappen Worten die von Tischbein erwähnte Begebenheit: „Dasselbe gilt von dem Besitz des Herrn Heinrich Grote (1675–1753), dessen beste niederländische Bilder 1775 vom englischen Händler Greenwood erworben und im folgenden Jahr bei Christies in London versteigert wurden.“⁶⁹⁷ Das Vorgehen des Kunsthändlers Greenwood beim Ankauf der Sammlung Grote in Tischbeins Schilderung ist signifikant. Greenwood trifft nicht nur eine Auswahl von 100 Werken, sondern ein einzelnes Werk von Rembrandt Harmensz. van Rijn soll ihm zudem den gesamten Kauf rückwirkend durch dessen Weiterverkauf finanzieren.⁶⁹⁸ Laut Tischbein handelt es sich dabei um ein Gemälde mit der *Anbetung der Heiligen drei Könige* und zugleich um „eins der schönsten Meisterstücke“, das er von Rembrandt gesehen habe. Tischbein, der Greenwood offenbar persönlich kannte, kritisiert dessen Geschäftsgebaren und den massiven Aufkauf von Kunstschätzen, der nicht nur für Deutschland gilt, sondern gleichermaßen für die Niederlande. Auch er selbst war in späteren Jahren vom zielstrebigem Kaufverhalten englischer Händler und Sammler betroffen, die ihm eigene Ankäufe vereiteln sollten.⁶⁹⁹ Tischbein weiß zu berichten: „H. Grünwuth kam nog einige mahl nach Deutschland, und machte die Nachlasse in diesser Gegend die Kunst schätze weg zu führen, welche ihm willig für seine Goldene Gimane von den geschmacklosen vor gereicht wordn.“⁷⁰⁰ Und weiter heißt es in Bezug auf Jan Wubbels: „H. Wübels aus Amsterdam gereiz von diessen guten käufe des H. G. machte auch einige reisen, durch diese Gegent. und führte noch den rest schöne bilder für seine Ducaten weg.“⁷⁰¹ Eine Erwer-

bung Greenwoods, die für den niederländischen Kunstmarkt nachgewiesen und zudem mit einer bekannten Sammlung in Verbindung gebracht werden kann, ist der Ankauf der *Dorfschule* von Jan Steen (Abb. 56) auf der Auktion der Sammlung von Gerret Braamcamp am 31. Juli 1771 in Amsterdam für 1.200 Gulden, die auf diese Weise ihren Weg nach England fand und sich heute in der Scottish National Gallery in Edinburgh befindet. Greenwood kaufte auf der Auktion Braamcamp insgesamt drei Werke für 2.870 Gulden und Wubbels fünf Werke für 1.698 Gulden, wie der Veröffentlichung der Auktionsergebnisse von Johannes Smit zu entnehmen ist.⁷⁰² Hier schließt sich erneut der Kreis der zentralen Personen und Knotenpunkte im Netzwerk der ‚Niederländer-Rezeption‘ und des internationalen Handels mit der Kunst der Alten Meister.

Der Kunstmarkt nach dem Siebenjährigen Krieg

Das Jahr 1763 gilt als ein wichtiger Wendepunkt im Kontext des europäischen Kunstmarktes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Kriegsausbruch im Jahr 1756 hatte die Sammeltätigkeit an den Höfen und in den größeren Städten des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, aber auch in ganz Mitteleuropa erheblich eingeschränkt – sofern einige wenige Sammler nicht unmittelbar von den Kriegsgewinnen profitierten, wie dies für einige Kriegsgewinnler unter den Kaufleuten galt, die ihren Profit in eine opulente Lebenshaltung reinvestierten, mit der sie demonstrativ ihren Wohlstand zur Schau stellten. Eine Einschränkung der Sammeltätigkeit galt bspw. für den bereits beschriebenen Sammlungsaufbau in Kassel, der vor Ausbruch des Siebenjährigen Krieges seine Hochphase erreicht hatte und nun fast vollständig eingestellt war.⁷⁰³

Darüber hinaus erfuhr die Finanzkraft im Allgemeinen in jenen Jahren starke Veränderungen durch Wechselgeschäfte und Finanzspekulationen – mit Amsterdam und Hamburg als Zentren des Geldhandels. Die herausragende Rolle der Niederlande ist auf die dortigen hohen Geldanlagen zurückzuführen, sodass der Amsterdamer Kapitalmarkt weite Teile Europas mit Krediten versorgen konnte. Doch auch in den Niederlanden verliefen die Geldgeschäfte nicht ausschließlich positiv und führten im Jahr 1763 zu einem Börsenkrach, was weitreichende Folgen für die europäische Finanzwelt hatte.⁷⁰⁴ Die Ereignisse hatten natürlich ebenso ihre Auswirkungen auf das heimische wie das internationale Kunstmarktgeschehen. Einige bekannte Sammler, Händler und Kunstagenten bekamen dies deutlich zu spüren. Der Börsenkrach hatte zur Folge, dass Jean-Henri Eberts, ein langjähriger Berater von Karoline Luise von Baden, seine eigene Sammlung veräußern musste.⁷⁰⁵ Und

Johann Ernst Gotzkowsky verkaufte einen großen Teil seiner Sammlung an die russische Zarin Katharina II. (1729–1796).⁷⁰⁶ In Berlin gelangten in jener Zeit einige weitere bekannte Sammlungen aus ökonomischen Gründen auf den Markt.⁷⁰⁷

Anders gestaltete sich die Situation auf dem Hamburger Kunstmarkt, dem Zentrum des deutschen Kunsthandels, im späten 18. Jahrhundert. Nach Ketelsen und von Stockhausen hatten die Folgen des Siebenjährigen Krieges sowie der Börsenkrach von 1763 – trotz einer finanzpolitischen und ökonomischen Zäsur – keine allzu negativen Folgen auf das lokale Kunstmarktgeschehen. Eher im Gegenteil. Die bedeutenden Hamburger Sammlungen mussten nicht veräußert werden, sondern konnten vielmehr auf- und ausgebaut werden, wie bspw. die Sammlungen Stenglin und Schwalb.⁷⁰⁸ In Anbetracht der allgemeinen Krisensituation ist dies erstaunlich. Für die Zeit während des Siebenjährigen Krieges sind laut Ketelsen nur wenige Gemäldeauktionen in Hamburg bekannt – das Auktionswesen nimmt dort sowie in Deutschland allgemein erst ab 1763 Fahrt auf.⁷⁰⁹ In den folgenden Jahren, vor allem ab 1770, stieg die Zahl der Auktionen an und erreichte im Jahr 1778 einen Höhepunkt, sodass Hamburg bis zur Besetzung durch die napoleonischen Truppen 1806 das Zentrum des deutschen Kunstmarktes repräsentierte. Für den Zeitraum 1770 bis 1800 können für Hamburg 114 Auktionen mit 17.324 versteigerten Gemälden nachgewiesen werden.⁷¹⁰ An erster Stelle rangieren dort Werke der niederländischen Schule, gefolgt von deutschen Künstlern. „Die meisten holländischen Bilder wurden in Hamburg verkauft, insgesamt 48,7 % aller holländischen Werke wurden hier im 18. Jahrhundert umgesetzt. Der größte Teil der holländischen Gemälde wurde nach 1770 in Hamburg verkauft, da sich in dieser Zeit der Kunstmarkt intensiv entwickelte und sich auch zahlreiche Kataloge aus dieser Zeit für Hamburg erhalten haben. Im Vergleich zum gesamten Markt im deutschsprachigen Raum lässt sich für Hamburg eine Präferenz für die holländische Malerei feststellen, die mit den engen Verbindungen Hamburgs zu den Niederlanden, aber auch mit den Geschmacksvorlieben Hamburger Sammler in Zusammenhang stehen könnte. Der Anteil holländischer Malerei auf den Hamburger Markt bezogen betrug 28,1 % und lag damit doch deutlich über dem Durchschnittswert von 20,6 %.“⁷¹¹ Demnach erreichte der Kunsthandel im Allgemeinen und der Handel mit niederländischer Kunst im Besonderen im späten 18. Jahrhundert bis dato unbekanntes Ausmaß.

Mit dem Ende des Siebenjährigen Krieges hatte die kriegsbedingte Stagnation des Kunsthandels ein Ende gefunden und bewirkte einen neuen Aufschwung – man könnte auch von einem ‚Boom‘ sprechen – auf dem internationalen Kunstmarkt mit teils horrenden Preissteigerungen.⁷¹² Dies spiegelt

bspw. der Briefwechsel zwischen Kunstagenten und Sammlern in jenen Jahren wider. In der Korrespondenz mit Karoline Luise von Baden und Gottlieb Heinrich Treuer berichtet Johann Goll van Frankenstein d. Ä. aus Amsterdam, dass er „während der 18 Jahre, die er Auktionen frequentiere, noch nie so hohe Preise erlebt“ habe.⁷¹³ Auch aus Paris sind derartige Rückmeldungen von Jean-Henri Eberts an die Markgräfin bekannt: „Alles geht über die Wolken.“⁷¹⁴ Dies führte seitens der Sammlerin zur Resignation, denn „sie könne angesichts der hohen, ja verrückten Preise von neuen Käufen nicht einmal träumen“.⁷¹⁵ Dies war eine der Kehrseiten des Aufschwunges auf dem Kunstmarkt und der neu entfachten Begeisterung für die Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘.

Fazit Die Ausführungen verdeutlichen die enge Verzahnung von Finanz- und Kunstmarkt mit den entsprechenden positiven wie negativen Konsequenzen für das Sammelwesen im späten 18. Jahrhundert. Zu den negativen Seiten des Kunsthandels zählt mitunter ein fragwürdiges Verhalten von einzelnen zwielichtigen Kunsthändlern, denen mehr an ihrem persönlichen Profit als an der geschmacksbildenden Verbreitung der niederländischen Kunstproduktion gelegen war. Die Preissteigerungen sind für verschiedene Interessensgruppen ein heikles Thema, da sie manches Vorhaben vereiteln können. Hinzu kommt das verstärkte Auseinanderbrechen von niederländischen Sammlungen im Zuge von Nachlassauktionen, gepaart mit einem zunehmenden Verkauf von Werken des ‚Goldenen Zeitalters‘ in die Nachbarländer – was teils einem regelrechten Ausverkauf gleicht. In diesem Zusammenhang entstand jedoch ein immer stärkeres Bewusstsein für die eigene Geschichte, Kultur und Kunst, sodass diese Facette des Kunstmarktgeschehens nicht ausschließlich negativ zu beurteilen ist.

3.2.4 Moden des Kunstsammelns

Ausgangspunkt der Beschäftigung mit spezifischen Moden des Kunstsammelns ist ein Zitat von Tischbein zur Orientierung der Sammler an den Namen berühmter Meister. Im Manuskript von 1824 und auch bereits in jenem von 1811 spricht er, wie einleitend angeführt, Charakteristika des Kunstmarktes und des Sammelns an.⁷¹⁶ Er erkennt eine klare Unterscheidung zwischen berühmten Meistern und weniger gefragten Künstlern mit weitreichenden Folgen: Nur die berühmten Meister werden von den Sammlern gerne in ihre Kabinette aufgenommen. Bei den weniger gefragten Künstlern erkennen die Sammler zwar durchaus deren künstlerische Leistungen an, aber dies reicht nicht aus, um sie zum Kauf zu bewegen und sie favorisieren trotz alledem die

bekanntesten Namen. Dabei schrecken die Sammler nicht vor horrenden Ankaufssummen zurück. Tischbein verweist darauf, dass die Sammler für die Werke von Künstlern wie Jan van Huysum „Tausende“ bezahlen, praktisch ohne mit der Wimper zu zucken. Die Begründung, „weil ein solches Bild zu einem Cabinet gehört“, ist simpel und scheint keiner weiteren Erklärung zu bedürfen, sodass sie bei Tischbein den Charakter einer unumstößlichen Tatsache erhält. Dennoch versucht er diesen von ihm erkannten Umstand zu erläutern. Wörtlich heißt es 1824, „das macht die Mode“ und 1811 sogar pointierter „die Macht der Mode“.⁷¹⁷ Eine interessante wie kluge Feststellung, die Tischbein in seinen Lebenserinnerungen verarbeitet und die im Folgenden in einen größeren Kontext gesetzt und am Beispiel des Sammlers Jan Jansz. Gildemeester sowie des Künstlers Jan van Huysum näher erläutert werden soll.

Persönliche Vorlieben des Sammlers Jan Jansz. Gildemeester

Der in Lissabon geborene Kaufmann und spätere Generalkonsul von Portugal Jan Jansz. Gildemeester (1744–1799) weilte ab 1760 in Amsterdam, wo er sich als versierter Sammler hervortat und eine umfangreiche und qualitätvolle Sammlung von Zeichnungen, Drucken und Gemälden aufbaute.⁷¹⁸ Das Haus der Familie Gildemeester befand sich zunächst ab 1766 in der Kaizersgracht (zwischen Leidsegracht und Leidsestraat). In jener Zeit begann Gildemeester mit seinen Sammelaktivitäten – zunächst Graphik, später auch Gemälde. Seit 1792 bewohnte die Familie ein Haus in der Herengracht Nr. 475, wo die inzwischen umfangreiche Sammlung in den repräsentativen Räumlichkeiten untergebracht war, sich gleichermaßen im ganzen Hause verteilte, bis in die Gesindekammern. Der Sammler war obendrein selbst als Amateurzeichner tätig (vgl. Abb. 64) – dies erinnert an Johann Goll van Frankenstein d. Ä. Wie bei Cornelis Johannes de Bruyn Kops zu lesen ist, ging es im Falle Gildemeesters „om een zeer persoonlijke interesse, een echte liefhebberij“, wobei er auch die Kunst seiner eigenen Zeit nicht außer Acht ließ und als Mäzen in Erscheinung trat.⁷¹⁹ Besonders hervorzuheben ist hier die Verbindung zu dem erfolgreichen und gefragten Porträtmaler Adriaan de Lelie (1755–1820), der um 1785 nach Amsterdam kam.

Einen Einblick in die Sammlung von Jan Jansz. Gildemeester gewährt ein Gemälde von Adriaan de Lelie aus der Zeit um 1794/1795 (Abb. 57). Es zeigt ein Interieur mit Besuchern in der berühmten Gemäldegalerie bei der Kunstbetrachtung und Konversation. Gildemeester selbst ist in der Bildmitte in ein Gespräch vertieft abgebildet, wie er mit der rechten Hand auf eine in der Raummitte aufgestellte Staffelei weist. Auch der Künstler de Lelie hat sich in dem Sammlungsportrait verewigt und ist in der knienden Figur am rechten



57 Adriaan de Lelie: *Die Kunstgalerie von Jan Jansz. Gildemeester in seinem Haus an der Herengracht in Amsterdam, 1794/1795*, Rijksmuseum Amsterdam

Bildrand zu finden, die sich der Betrachtung eines auf einem Stuhl angelehnten kleinen Gemäldes andächtig widmet. Darüber hinaus sind weitere bekannte Zeitgenossen dargestellt, wie der Kunsthändler Pieter Fouquet, über den Gildemeester einen Großteil seiner Sammlung erworben hatte. Er ist im Durchgang zu einem weiteren Raum des Gemäldekabinettes im Gespräch mit Cornelius Rudolphus Theodorus Krayenhoff in Militäruniform zu sehen. Linker Hand vor der Staffelei sind vermutlich der Sammler Bernardus Jeronimusz. de Bosch (in Schwarz gekleidet) zusammen mit der in Portugal geborenen Marianne Dohrman und ihrem Mann, dem Kaufmann Anthony Dull (beide sitzend), zu sehen. Mit ihnen verband Gildemeester eine enge Freundschaft und die beiden letztgenannten Herren waren ferner seine Testamentsvollstrecker. Sie widmen sich interessiert einem für den Betrachter nicht sichtbaren Gemälde auf der Staffelei. An den Wänden sind in dicht gedrängter Hängung bis unter die Decke Werke von Künstlern wie Rembrandt Harmensz. van Rijn, Peter Paul Rubens, Gerard ter Borch, Gerard Dou, Gabriel Metsu, Pieter de Hooch, David Teniers d. J., Adriaan van de Velde, Jacob Ochtervelt, Dirck van



58 Willem van Haecht: *Die Kunstkamer des Cornelis van der Geest in Antwerpen*, 1628, Rubenshuis Antwerpen

Bergen, Meindert Hobbema oder Jacob van Ruisdael zu sehen. Das Deckengemälde stammt von Jacob de Wit. Bruyn Kops konnte die dargestellten Gemälde größtenteils identifizieren.⁷²⁰ Das Gemälde von Adriaan de Lelie wird aufgrund der hohen Qualität gerne als eines seiner Meisterwerke bezeichnet. Zudem gilt die Art der Präsentation mit einer Verschränkung von Gruppenportrait und Sammlungsportrait in einem häuslichen und zugleich repräsentativen Interieur als eine Besonderheit in der niederländischen Kunst vor 1800.⁷²¹ In der flämischen Kunst des 17. Jahrhunderts ist das Motiv vor allem durch Werke von Willem van Haecht (1593–1637) oder David Teniers d. J. (1610–1690) bekannt – eine genuin flämische Spezialisierung in Form von Kunstkammer- und Galeriebildern. Verwiesen werden kann bspw. auf *Die Kunstkammer des Cornelis van der Geest in Antwerpen* (Abb. 58) von Willem van Haecht aus dem Jahr 1628. Das 18. Jahrhundert fand für diese Thematik eine eigene Bildsprache – insbesondere in der Graphik: „In der Kunst jener Zeit wimmelt es von Bildern, auf denen es wiederum von Bildern wimmelt. Überall erleben wir, wie Menschen Bilder sehen, Bilder kaufen, verkaufen, auf Bilder

verweisen oder vor Bildern sprechen.⁷²² Auch in der vorliegenden Studie gibt es hierfür zahlreiche Beispiele, die bereits Gegenstand waren oder noch sein werden (vgl. Abb. 7, 28, 31, 34, 35, 36, 38, 43, 57, 58, 62, 63).

Die Sammlung wurde nach Gildemeesters Tod in zwei Auktionen veräußert. Am 11. Juni 1800 und in den darauf folgenden Tagen fand zunächst die Versteigerung der Gemäldesammlung statt. Der zugehörigen Katalog trägt den Titel *Catalogus van het kabinet van schilderyen nagelaaten door den kunstminnaar Jan Gildemeester Jansz., Agent en Consul Generaal van Portugal by de Bataafsche Republiek*. Und weiter heißt es: „Het welk verkocht zal worden op Woensdag den 11den Juny 1800, en volgende dagen, des voormiddags ten half 11 uuren precies, ten huize van C. S. Roos, in het Huis van Trip, te Amsterdam“.⁷²³ Die Publikation nennt nicht nur den Ort des Verkaufes, das ‚Trippenhuys‘ am Kloveniersburgwal in Amsterdam, sondern auch den Zeitpunkt der Auktion. Die Auktionatoren waren Philippus van der Schley, Jan Jeronimusz. de Bosch, Jan Yver, Roelof Meurs Pruysenaar sowie der Hausherr Cornelis Sebille Roos. Bei ihnen war der Katalog in niederländischer und französischer Sprache zu erwerben.⁷²⁴ Den Katalog schmückt ein Titelkupfer mit einem Portrait von Jan Jansz. Gildemeester, eine Radierung von Reinier Vinkeles nach einem Entwurf von Adriaan de Lelie. Es handelt sich um ein ovales Portrait des Verstorbenen mit allegorischem Beiwerk. Drei Putti flankieren das Portrait und tragen die Insignien von Ruhm, Handel und Kunst.⁷²⁵ Der Vorbericht rühmt die Bekanntheit der Sammlung bei „landgenooten en vreemdelingen“ und verweist darauf, dass die meisten Werke durch den Kunsthändler Pieter Fouquet in die Sammlung gelangt waren. Der Katalog verzeichnet insgesamt 300 Werke – mit teils recht ausführlichen Beschreibungen –, die für eine Gesamtsumme von über 167.000 Gulden versteigert wurden. Die höchsten Preise erzielten ein Gemälde von Gerard ter Borch mit 5.000, ein Werk Rembrandts mit 8.050 sowie ein Bild von Paulus Potter mit 10.450 Gulden.⁷²⁶ Umgerechnet wären dies 35.000 für den ter Borch, 57.000 für den Rembrandt und 74.000 für den Potter, bei einer Summe von insgesamt über 1.183.000 Euro.⁷²⁷ Die meisten Künstler sind mit ein bis maximal fünf Werken vertreten – darunter befinden sich die bekanntesten Künstler des ‚Goldenen Zeitalters‘. Auffällig im derart dokumentierten Sammlungsbestand sind Jan Steen und Adriaen van de Velde mit jeweils sechs Werken (Nr. 202–207, 238–243), Philips Wouwerman mit acht Werken (Nr. 265–272), Adriaen van Ostade mit neun Werken (Nr. 160–168) und der zeitgenössische Künstler Gerrit Zegelaar mit zehn Werken (Nr. 280–289). Eine Ausnahme bilden ferner elf Werke von David Teniers d. J. (Nr. 214–224) sowie weitere elf Werke von Jan van Huysum (Nr. 87–97). Diese Künstler scheinen die Favoriten Gildemeesters gewesen zu sein. Das Sammlungsprofil zeigt eine Vorliebe für niederländische Maler vor allem des 17., aber auch des

C A T A L O G U S
 VAN EEN UITMONTEND
K A B I N E T
 GEKLEURDE en ONGEKLEURDE
TEEKENINGEN,
 BENEVENS EEN KEURLYKE
 VERZAMELING
 PRENT-KUNST,
*Beide door de beroemdste Italiïansche, Fransche,
 Nederlandsche en andere Meesters.*
 FRAAIJE
TEEKENINGEN EN PRENTEN,
 IN VERGULDE LYSTEN MET
 GLASEN.
 ALS MEDE EEN EXTRA CAPITAALE
 MAHOOGNIEHOUTEN KUNSTKAST.
 Zynde alles in veele jaaren met kunde byeen
 vergaderd en nagelaten, door WYLEN
 DEN HEERE
JAN GILDEMEESTER, JANSZ.
 AGENT EN CONSUL GENERAAL VAN
 PORTUGAL BY DEZE REPUBLIEK.
 Het welk verkocht zal worden op Maandag, den
 24^{ten} November, 1800. en volgende dagen, ten Huize
 van c. s. ROOS, op de Kloveniers Burgwal, in 't Huis
 van Trip, te Amsterdam.
 DOOR DE MAKELAARS
 PHILIPPUS VAN DER SCHLEY, | CORNELIS SEHILLE ROOS
 JAN DE BOSCH, JERONIMUSZ. | E N
 J A N Y V E R, | R. MEURS PRUYSSENAAR.
 By wien de CATALOGUS te bekoomen is.
Mits daar voor betalende 5 ½ Stuiver.

KONST-BOEK C.

*Inhoudende capitaale Geocouleurde en Ongecouleurde
 Teekeningen, bestaande in Historieele Ordonnan-
 tien, Zeegezichten, Landschappen, Vruchten,
 Bloemen, Vogels, Insecten en andere, alle
 door Nederlandsche Meesters.*

- N.**
1. Op een Steene Baluster leggen verscheiden soorten van fraaije Bloemen, met Knoppen, Tak en Bladeren: ter zyde staat een bennetje met smaaklyke Vruchten, waarop Capelletjes aazen, ter andere zyde staat een blaffend Hondje, tegens een Vogelje, het geen hooger in een ring geplaatst is, ongenieen uitvoerig met waterverf, behandeld op pergament; door *H. Henstenburg.*
 2. Op een Steene Baluster leggen verscheide Vruchten, met Tak en Bladeren, waarby Capelletjes, ter zyde staat een Mandje met Perzikken, Druiven en ander Fruit, verder een klein Hondje, op den voorgrond een Muisje aan een Abricoos knabbelende, in alles als de voorige uitmuntend met dito behandeld; door *denzelve.*
 3. Op een Steene Tafel legt een Bock, waarop eert Doodshoofd met een Krans van verschiellende Bloemen omvloget, ter zyde ligt een uurwerk, Muziekpapier en Fluit, kragtig en allernuiverigst met zapverwen op pergament geteekend; door *denzelve.*
 4. Een fraaije Ordonnantie van verscheide kinderen-hoofden, in een glorie, fraai met sapverwen geteekend; door *J. de Wit.*

N. 5.

59 & 60 *Catalogus van een uitmuntend kabinet gekleurde en ongekleurde teekeningen, benevens een keurlyke verzameling prent-kunst [...] door wylen den heere Jan Gildemeester, Amsterdam 1800*

18. Jahrhunderts mit Bauern- und Gesellschaftsstücken, Seestücken und Landschaften, Tierstücken sowie Blumen- und Fruchtestillleben, die in großer Zahl vertreten waren und den Charakter der Sammlung spiegeln. Etwa ein Drittel der dreihundert Gemälde können mit bekannten Werken in internationalen Sammlungen identifiziert werden, zahlreiche davon in englischen Sammlungen.⁷²⁸

Die Auktion der Zeichnungen und Druckgraphiken erfolgte ab dem 24. November 1800, ebenfalls im ‚Trippenhuys‘. *Catalogus van een uitmuntend kabinet gekleurde en ongekleurde teekeningen, benevens een keurlyke verzameling prent-kunst, beide door de beroemdste Italiïansche, Fransche, Nederlandsche en andere meesters. Fraaije teekeningen en prenten, in vergulde lysten met glasen. Als mede een extra capitaale mahagoniehouten Kunstkast. Zynde alles in veele jaaren met kunde byeen vergaderd en nagelaten, door wylen den heere Jan Gildemeester, Jansz. Agent en*

Consul Generaal van Portugal by deze Republiek (Abb. 59) lautet der Titel der zweiten Publikation.⁷²⁹ Auch in diesem Falle enthält der Katalog konkrete Angaben zum Ablauf des Verkaufs: „Orde van Verkoop. Men zal op Maandag, den 24sten November, 1800 s' morgens ten 11 uuren verkoopen, de PRENTEN EN TEEKENINGEN, IN LYSTEN MET GLASEN, en daarna de MAHOGNIEN-HOUTEN KUNSTKAST. Des Namiddags ten half vyf uuren, zal men een begin maken met de Teekeningen, KUNSTBOEK, G. G. en de volgende Namiddagen op hetzelfde uur vervolgt werden, tot OMSLAG A. en wanneer de Teekeningen verkocht zyn, zal men de Prenten op gelyke wyze verkopen, te beginnen met OMSLAG No. 17. tot OMSLAG No. 1. inclus.“⁷³⁰ Gemäß des Kataloges umfasste die Zeichnungssammlung 32 ‚Kunstboeken‘ mit insgesamt 2.095 Zeichnungen, wobei in einem Kunstbuch zwischen 34 und 113 Zeichnungen versammelt waren. Den Auflistungen der einzelnen Zeichnungen innerhalb eines Kunstbuches geht stets eine kurze Beschreibung des Inhaltes voraus – bspw. „OMSLAG A. Met Capitaale Ordonnantien, door diversche beroemde Italiaansche Meesters“ oder „KONST-BOEK C. Inhoudende capitaale Gecouleurde en Ongecouleurde Teekeningen, bestaande in Historieele Ordonnantien, Zeegezichten, Landschappen, Vruchten, Bloemen, Vogels, Insecten en andere, alle door Nederlandsche Meesters“ (Abb. 60).⁷³¹ Der Schwerpunkt liegt auch hier – analog zur Gemäldesammlung – bei den niederländischen Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Druckgraphiken umfassen 17 Umschläge unterschiedlichen Umfangs mit insgesamt 771 Nummern und tragen ebenso einen den Inhalt beschreibenden Titel.⁷³² Es folgen acht gerahmte und verglaste Zeichnungen sowie 22 gerahmte und verglaste Drucke. Den Abschluss des Kataloges bildet der ‚Kunstkast‘, ein reich verzierter Kunstkammerschrank aus Mahagoniholz.

Es verwundert nicht, dass diese besondere Kunstsammlung gleichermaßen das Interesse internationaler Reisender auf sich zog, die in ihren Reiseberichten die Sammlung Gildemeester erwähnen. Karl Heinrich von Heinecken nennt diese 1769 zusammen mit weiteren Amsterdamer Sammlungen, die seiner Meinung nach nicht minder Aufmerksamkeit verdienen als diejenige Braamcamps.⁷³³ Dies stellt eine wichtige Referenz dar, da Gildemeester einige seiner wichtigsten Ankäufe auf der berühmt gewordenen Auktion der Sammlung von Gerret Braamcamp im Jahr 1771 tätigte. In späteren Jahren sollten weitere Werke der ehemaligen Sammlung Braamcamp über Umwege ebenfalls in seinen Besitz gelangen.

Das ‚Trippenhuys‘, wo die Sammlung Gildemeester im Jahr 1800 versteigert wurde, war Mitte des 17. Jahrhunderts von den erfolgreichen Händlern Hendrik Trip (1605–1684) und Louis Trip (1607–1666) durch den Architekten Justus Vingboons (1620–1698) am Kloveniersburgwal in Amsterdam



61 Reinier Vinkeles:
Giebelansicht vom ‚Trippen-
huis‘, 1803, Stadsarchief
Amsterdam

erbaut worden. Bevor das ‚Trippenhuis‘ im 18. Jahrhundert das Rijksmuseum beherbergen sollte, konnte es bereits auf eine Reihe berühmter Persönlichkeiten und Sammlungen zurückblicken, die dort weilten. Zwischen 1750 und 1758 soll bspw. Gerret Braamcamp seine Sammlung dort untergebracht haben. Im späten 18. Jahrhundert gehörte das Haus, das hinter der repräsentativen Fassade zwei Häuser verbarg, zu einem Teil dem Sammler Cornelis Sebille Roos. Dieser stiftete im Jahr 1798 eine Kunstgalerie, in der Kunstwerke ausgestellt und verkauft werden sollten.⁷³⁴ In der Zeit um 1800 wird das ‚Trippenhuis‘ wiederholt als öffentlicher Auktionsort genannt und als solcher auch bildlich festgehalten. Reinier Vinkeles präsentiert in einer 1803 entstandenen Zeichnung dessen imposante Fassade (Abb. 61). Besonders interessant ist die Szene im Vordergrund (Abb. 62), die zeigt, wie Gemälde von einem Pferdeschlitten abgeladen und begutachtet werden. Neben dem Eingang weist ein Plakat auf eine öffentliche Versteigerung hin. Als Händler werden dort die bereits bekannten Akteure Philippus van der Schley, Jan de Bosch, Jan Yver, Roelof Meurs Pruyssenaar und Cornelis Sebille Roos genannt. Wie häufig hier Auktionen stattfanden, ist durch die abgerissenen und übereinandergeklebten Auktionsplakate angedeutet. Darüber hinaus ist eine Zeichnung von Christiaan Adriessen überliefert, die sich explizit den vorausgehenden Ausstellungs- und Schautagen widmet (Abb. 63). Einen weiteren Blick ins Innere des ‚Trippen-



62 Reinier Vinkeles: *Giebelansicht vom ‚Trippenhuys‘*, Ausschnitt, 1803, Stadsarchief Amsterdam

huys‘ und den Ablauf einer Auktion gewährt Andriessen in einem Eintrag aus seinem gezeichneten Tagebuch mit der Notiz: „28 Nov. verkoping in trippenhuys. / niemand meer al 6 en een $\frac{1}{4}$, niemand, niemand... toegeslagen.“⁷³⁵ Dank dieser verschiedenen Details werden die Zeichnungen zu wichtigen historischen Dokumenten für das Auktionswesen in der Zeit um 1800 und ergänzen die publizierten Auktionskataloge beispielhaft.

Das Sammeln berühmter Meister wie Jan van Huysum

Im Folgenden soll ein Künstler aus der Sammlung Gildemeester herausgegriffen werden. Der Amsterdamer Maler Jan van Huysum (1682–1749) – oder auch Jan van Huijsum – zählte zu den erfolgreichsten und gefragtesten Künstlern des 18. Jahrhunderts.⁷³⁶ Seine hochkarätigen Blumen- und Früchtestillleben trugen das ‚Goldene Zeitalter‘ der niederländischen Kunst ins 18. Jahrhundert fort, sodass er trotz der zeitlichen Differenz gemeinhin dazugerechnet wird. Das Ende dieser Epoche wird in der kunsthistorischen Forschung mit dem Jahr 1672 in Verbindung gebracht, wobei häufig später tätige Künstler wie Gerard de Lairese (1640–1711), Adriaen van der Werff (1659–1722) oder Jan van Huysum ebenfalls dazugerechnet werden und die Ausläufer des ‚Goldenen Zeitalters‘ im 18. Jahrhundert markieren.⁷³⁷ Auch in der Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts bestand in dieser Frage keine Einigkeit – bspw. Jacob



63 Christiaan Andriessen:
*Schautag vor einer Auktion im
 ‚Trippenhuys‘ in Amsterdam,*
 Universiteitsbibliotheek
 Leiden

Campo Weyerman machte in seinen *Levens-Beschrijvingen* keinen Unterschied zwischen den Künstlern des 17. und des 18. Jahrhunderts.⁷³⁸ Nichtsdestotrotz kann van Huysum damals wie heute zu den Hauptmeistern der Gattung des Stillebens gezählt werden. Claus Grimm verortet den Künstler derart im zeitgenössischen Kunstgeschehen: „Jan van Huysum war der perfektionistische Nachfahre der großen Blumenmaler Hollands, insbesondere von de Heem, Mignon und van Aelst. Er erhielt seine Ausbildung bei seinem Vater, der selbst ein bedeutender Blumenmaler war. In der Bündelung seiner Blumen und Früchte folgt Huysum den dekorativen Tendenzen der französischen und flämischen Zeitgenossen. Er war einer der höchstbezahlten Maler seiner Zeit, dessen Bilder an den europäischen Fürstenhöfen höchste Schätzung erfuhren. Seine Lupenmalerei in gewähltem Kolorit verleiht den Oberflächen einen seidigen Glanz. Da er seine Buketts aus mühevollen Einzelaufnahmen erarbeitete – er soll nicht nach Studien, sondern jedes Mal nach ‚lebendigen‘ Vorlagen gemalt haben –, zog sich die Fertigstellung seiner Bilder teilweise lange hin. [...] Wo spätere Kritiker leere Pracht wahrnahmen, sah die Mehrzahl der Zeitgenossen eine überwältigende Kunstfertigkeit, die von fern wie von nah gleichermaßen beeindruckte.“⁷³⁹ Grimm spricht hier einen Aspekt an, auf den näher eingegangen werden soll – den Umstand, dass Jan van Huysum „einer der höchstbezahlten Maler seiner Zeit“ war. Hier gehen die internationale Würdigung und die Verortung der Werke im gehobenen Preissegment auf dem Kunstmarkt Hand in Hand.

Dies spiegelt sich bereits in der zeitgenössischen Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts wider. Jan van Gool widmete seinem zwei Jahre zuvor verstorbenen Zeitgenossen Jan van Huysum in *De Nieuwe Schouburg der Nederlandsche Kunstschilders en Schilderessen* einen ausführlichen Beitrag mit vielen

lobenden Worten. Dieser beginnt mit: „JOHANNES VAN HUYSUM in't oog hebbe, is onder de Liefhebbers alzo bekent als de Zon op den vollen middag.“⁷⁴⁰ Weiter wird er als „Schilderhelt“ und als „een hoogvlieger in de Kunst“ bezeichnet. Van Gool erinnert sich des ersten Werkes, das er von van Huysum im Jahr 1716 bei einem Liebhaber gesehen hat: „Ik wil wel bekennen, dat ik met verbaestheit stont te kyken, vermits ik nooit weerga van dit Stuk had gezien, zo in de behandeling van schilderen, als in de schikking der Bloemen.“⁷⁴¹ Der Kunstschriftsteller verweist ferner auf die Anwesenheit von Werken von Huysums in den Kabinetten von Königen und Fürsten. In Amsterdam führt er die Sammlung Braamcamp mit „vier uitmuntende stukken“ an. Darüber hinaus thematisiert er die hohen Preise, die für van Huysums Werke in allen Ländern gezahlt werden, welche seinem Kenntnisstand nach jene von de Heem und Mignon übertreffen. Van Gool hatte selbst im Jahr 1741 ein Werk des Meisters erworben: „By die gelegenheit kocht ik een kapitale VAN HUYSUM, voor zeven hondert guldens, welk stuk by den jongen Heer van Heeteren te zien, en tans dat gelt wel dubbelt en meer waerdig is.“⁷⁴² In van Gools Beschreibung folgen verschiedene Verse, die zu Ehren van Huysums gedichtet wurden, wie diese Zeilen: „Wilt gy een wonder zien, in't handelen der penseelen? / Beschouw VAN HUISUMS Vrugt- en schoone Bloem-Taf'reelen, / Daer de Outhet zelfs voor zwiget, dar Nederlant mee praelt. / Geen, die hem overtreft, of heeden by hem haelt.“⁷⁴³

Wirft man einen Blick auf die Provenienzen der Werke van Huysums, so erscheinen dort viele bekannte Sammlungen im In- und Ausland. Im Kontext der Sammlung von Jan Jansz. Gildemeester wurde bereits darauf verwiesen, dass der Auktionskatalog von 1800 elf Werke von Jan van Huysum verzeichnet, worunter sich Blumenstücke, Früchtestillleben, aber auch Landschaften befinden.⁷⁴⁴ Bezeichnenderweise erwarb der Sammler bei dem frühesten bekannten Ankauf für seine Sammlung im Jahr 1768 in Amsterdam zwei Landschaften van Huysums.⁷⁴⁵ Darüber hinaus hat Gildemeester als Amateurzeichner Kopien nach Werken seines ‚meistgeliebten‘ Malers angefertigt.⁷⁴⁶ Hierzu zählt bspw. ein heute im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle verwahrtes *Blumenstillleben*, das an ein Werk van Huysums aus seiner eigenen Sammlung erinnert (Abb. 64). Dies verdeutlicht exemplarisch die herausragende Bedeutung eines einzelnen Künstlers innerhalb einer umfangreichen Sammlung, denn auch ein umfassend interessierter Sammler konnte seine Lieblinge haben. Dass einer der Favoriten Gildemeesters gleichzeitig einer der gefragtesten und damit teuersten Künstler der Zeit war, mag sowohl den Stolz des Sammlers als auch die vorhandenen finanziellen Ressourcen beim Ausbau der Sammlung offenbaren. Darüber hinaus besaß Gildemeester ein Portrait von Jan van Huysum, das um 1720 von Arnold Boonen (1669–1729)



64 Jan Jansz. Gildemeester nach Jan van Huysum: *Blumenstilleben*, Hamburger Kunsthalle

angefertigt worden war und sich vormals in der Sammlung Braamcamp befand. Der Künstler ist hier mit gepudelter Perücke dargestellt, in der linken Hand Palette und Pinsel haltend sowie in der rechten Hand eine Zeichnung.⁷⁴⁷

Gildemeester erwarb auf der Braamcamp-Auktion drei Stillleben von van Huysum: Ein einzelnes Blumenstück für 3.800 und zwei Stücke mit Blumen und Früchten für je 4.100 Gulden. Er investierte insgesamt 12.000 Gulden – umgerechnet fast 100.000 Euro. Für die Zeit – die Auktion fand 1771 in Amsterdam statt – waren dies durchaus hohe Summen. Außerdem waren die Werke van Huysums in der Sammlung Braamcamp bereits berühmt, insbesondere das Blumenstück des vermeintlichen Pendantpaares.⁷⁴⁸ Hierbei handelt es sich um das Werk *Stilleben mit Blumen in einer Terrakottavase vor einer Nische* aus dem Jahr 1734 (Abb. 65). In einer mit Putten verzierten Terrakottavase türmt sich ein Gebilde verschiedenartiger Blumen – von Hyazinthen, Tulpen und Narzissen über Pfingstrosen, Anemonen und Mohn bis hin zu Lilien und Orangenblüten. Gerahmt wird das Stillleben im Hintergrund von einer Nische sowie von einer Marmorplatte mit einem Vogelneest. Die perfektionistische Wiedergabe und die virtuose Oberflächenbehandlung zeigen die Meisterschaft des Künstlers van Huysum. Das Werk wurde 1749 von Gerret Braamcamp für seine Sammlung erworben, 1771 auf dessen Nachlassauktion von Jan Jansz. Gildemeester angekauft und befand sich in dessen Besitz, bis



65 Jan van Huysum: *Stillleben mit Blumen in einer Terrakottavase vor einer Nische*, 1734, Sotheby's London

die Sammlung 1800 ebenfalls versteigert wurde. Die detaillierte Provenienzzgeschichte des Gemäldes ist in der Datenbank des RKD erfasst und endet dort mit der letzten Versteigerung des Gemäldes 2003 bei Sotheby's in London.⁷⁴⁹ Das zuerst genannte Blumenstück kann ebenfalls zugewiesen werden und scheint mit dem *Blumenstillleben* von 1724, heute in Los Angeles, identisch zu sein, welches Gildemeester selbst kopiert hat (vgl. Abb. 64).⁷⁵⁰

Zu den Gemälden, die ehemals zur Sammlung Braamcamp gehörten und erst in späteren Jahren auf Umwegen in den Besitz Gildemeesters gelangten, gehört ein weiteres *Blumenstillleben* von Jan van Huysum aus der Zeit um 1736/1737.⁷⁵¹ Dieses Gemälde ist mit jenem von 1734 eng verwandt und zeigt einen ähnlichen Bildaufbau mit einem Blumenarrangement in einer Terrakottavase, flankiert von einem kleinen Vogelnest vor einer Nische. Der wesentliche Unterschied liegt neben dem oberen Bildabschluss in den Größenverhältnissen, da die spätere Erwerbung um über ein Drittel größer ist und in der Höhe sogar einen halben Meter mehr misst – für ein Stillleben durchaus beachtliche Maße. Durch die Größe bedingt ist dieses Gemälde nicht wie die zuvor genannten auf Holz, sondern auf Leinwand gemalt.

Auch die Markgräfin Karoline Luise von Baden zeigt ein besonderes Interesse an dem Künstler Jan van Huysum im Rahmen der Erwerbungen für ihr auserlesenes Malereikabinett. Im Jahr 1760 erwarb sie durch die Vermittlung



66 Jan van Huysum: *Blumenstrauß*, 1714, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

von Jean-Henri Eberts in Paris ein frühes Blumenstillleben van Huysums von 1714, einen *Blumenstrauß* (Abb. 66), womit es ihr gelang, sich ein Meisterwerk des Künstlers zu sichern. Das Gemälde stammte aus der Sammlung des französischen Portraitmalers Jacques-André-Joseph Aved (1702–1766). Max Tillmann konnte einige Details des Ankaufsprozesses aus der Korrespondenz herausarbeiten und resümiert: „[...] nach langem Hin und Her erwarb die Markgräfin den van Huysum zum Preis von 5000 Livres – den höchsten Preis, den sie bis dahin für ein Gemälde ausgab [...]“. ⁷⁵² Darüber hinaus berichtet Eberts der Markgräfin, dass das Gemälde nach Meinung der Kenner eher das Doppelte wert sei. ⁷⁵³ Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass das Blumenstück von Jan van Huysum eine besondere Stellung innerhalb der Karlsruher Sammlung einnahm und zu einem der Hauptwerke gezählt werden kann. ⁷⁵⁴ Ferner ist folgender Ankauf eines Gemäldes von van Huysums bekannt: Eine *Tonvase mit Blumen daneben Früchte* aus der Zeit um 1724 wurde von einem der Kunstagenten der Markgräfin über einen Zwischenhändler am 4. Juli 1763 auf der Auktion der Sammlung von Willem Lormier in Den Haag angekauft. „Karoline Luise hatte Lormiers Sammlung auf ihrer Reise durch Holland im Juni 1763, nur wenige Wochen vor der Auktion, selbst gesehen, als sie sein Haus am Lutherse Burgwal in Den Haag besucht hatte. Bei der Versteigerung erwarb ihr Agent Treuer für Karoline Luise sechs Gemälde zu einem Gesamtpreis von 1206 holländischen Gulden (hfl.). Das teuerste war

ein *Stilleben mit Blumen* von Jan van Huysum, das für 525 hfl. versteigert wurde.⁷⁵⁵ In beiden Fällen wird ein Werk von van Huysum als teuerstes Werk beschrieben – im letzteren als teuerstes Werk eines Ankaufes von mehreren Gemälden und im ersteren als bis dato teuerster Ankauf für die Sammlung. Die Markgräfin Karoline Luise von Baden hatte hier ihre ganz eigenen Vorstellungen. Ihr kam es vor allem auf die Qualität der Werke an, nicht auf eine möglichst große Sammlung mit großen Namen.⁷⁵⁶ Dieses hehre Sammlungsziel war durchaus vereinbar mit dem Ankauf auch von Werken der gefragtesten Künstler, sofern dies ihr Budget zuließ. In welchem Verhältnis die Künstler zueinander standen und welche Stellung sie gemäß ihres Handelswertes in einer Sammlung einnahmen, wird verständlich, wenn man sie zueinander in Beziehung setzt. So wurde bspw. bei der Taxierung und Inventarisierung der markgräflichen Sammlung durch den ehemaligen Hofmaler Joseph Melling (1724–1796) ein Jahr nach Karoline Luisens Tod 1784 deutlich, „dass gewisse Werke, die wir heute für überaus kostbar halten, damals nicht sonderlich hoch im Kurs standen [...]. Umgerechnet heißt das: 12,5 Rembrandts für einen Laresse, 40 Chardins für einen van Huysum!“⁷⁵⁷

Über die Macht der Mode und die ‚Namen-Käufer‘

Zu den Moden des Kunstmarktes notiert Max J. Friedländer in *Von Kunst und Kennerschaft*: „Jede Generation wählt ihre Lieblinge aus der Reihe der alten Meister, gemäß ihrer Sehweise und der eigenen Produktion, stets geneigt, der vorigen Generation dreist zu widersprechen. Das Auf-den-Thron-Setzen geht nicht ohne Lärm ab und nicht, ohne daß der Platz durch Entthronung freigemacht wird. [...] Drastisch belehrt werden wir über den Wandel des Geschmacks, wenn wir die Bilderpreise, die auf Versteigerungen bezahlt worden sind, vergleichend betrachten.“⁷⁵⁸ Dies gilt auch für das späte 18. Jahrhundert.

Dass in jener Zeit unter den Kennern und Sammlern ein großes Interesse an virtuos gemalten Werken und an Künstlern wie Jan van Huysum – und anderen – bestand, zeigt sich gleichermaßen in der zeitgenössischen Kunstliteratur. So fragt Antoine Joseph Dézallier d’Argenville im *Abrégé* 1762 suggestiv: „Welche Preise erzielt nicht ein Bild von van Aelst mit toten Vögeln, ein Jan Fyt mit lebenden Tieren, ein van der Heyden mit Bauwerken, bei denen man alle Steine und Ziegel zählen kann, ein van Huysum mit Blumen, ganz zu schweigen von Mieris, Gerard Dou, Netscher, Metsu etc.“⁷⁵⁹ Hier wird mit großen Namen argumentiert, teils begleitet von den besonderen Kennzeichen der Werke, verbunden mit deren Bedeutung auf dem internationalen Kunstmarkt. Die Sammler jener Zeit schwammen entweder mit diesem Strom und ließen sich davon leiten, oder sie wandten sich gezielt von dieser Sichtweise ab. Dieser

speziellen Mode des Kunstmarktes mit der Orientierung an den Namen niederländischer Meister – den ‚Namen-Käufern‘ mit ihrem „unersättlichen Namenshunger“, wie Friedländer ihn nennt – soll im Folgenden weiter nachgegangen werden.⁷⁶⁰

Zur Orientierung an großen Namen sowie der damit verbundenen Zahlung ungeheurer Summen für Werke dieser Künstler äußerten sich wiederholt Reisende in ihren Berichten aus den Niederlanden. In Bezug auf Jan van Huysum soll ein Zitat aus dem Reisebericht von Caspar Heinrich von Sierstorpf angeführt werden, das ein für die Zeit um 1800 treffendes Bild zeichnet und erneut die Sammlung Goll ins Spiel bringt: „Der Herr Goll besitzt eine sehr beträchtliche Sammlung Handzeichnungen, größtenteils von Niederländischen Meistern, die man wohl nirgend in so grosser Anzahl mit Auswahl und Kenntniss zusammen gebracht finden wird. Er hat sie von seinem Vater geerbt, der darauf ungeheure Summen verwendet haben muss, wie man nach zwey in Wasserfarben ausgemalten Blättern von van Huysum urtheilen kann, die er mit 7000 Fl. bezahlt hat. Ich möchte nach meinem Geschmack dafür nicht 300 Fl. geben; aber, wie ich schon oben bemerkt habe, der reiche Holländer sieht bey seinen Sammlungen mehr auf das Ding, was im Publico einmal einen grossen Namen nach den dafür gezahlten Ducaten erhalten hat, als auf eigentlichen Kunstwerth; und wenns nur als etwas seltenes berühmt ist, so mag es für ihn aussehen, wie es will.“⁷⁶¹ Hier bezieht von Sierstorpf eindeutig Stellung zu den für ihn unverständlichen Moden des Kunstmarktes und äußert sein Unverständnis – gewisse Vorurteile gegenüber den niederländischen Sammlern mit eingeschlossen. Auch Johann Heinrich Merck erwähnte bereits in einem Brief vom 7. August 1784 mit knappen Worten Werke von Jan van Huysum in der Sammlung Goll: „Von Kunstsachen habe ich in Amsterdam 3 Sammlungen von Handzeichnungen gesehen, deren Reichthum, Schönheit und Seltenheit allen menschlichen Glauben übersteigt. Die von dem Herrn Grafen von Goll ist die ansehnlichste [...]. Hierunter sind auch die 2 van Huysum für 5500 fl.“⁷⁶²

Auch wenn bei den beiden zitierten Berichten über die Sammlung Goll die angegebenen Summen variieren, so werden übereinstimmend zwei Zeichnungen von Jan van Huysum aus dem umfangreichen Sammlungsbestand herausgehoben und thematisiert. Eine dieser aquarellierten Handzeichnungen, ein *Blumenstillleben* von 1739, kann für die Sammlung rekonstruiert werden und hat zudem eine interessante Provenienzzgeschichte: Das Werk befand sich ehemals in der Sammlung von Dionys Muilman und gelangte über dessen Nachlassauktion am 29. März 1773 an den Kunsthändler Pieter Fouquet, der es weiterverkaufte. Anschließend befand sich die Zeichnung über drei Generationen hinweg in der Sammlung Goll, bis zu deren Auflösung im Rahmen der Nachlassauktion im Jahr 1833, von wo aus sie nach England

gelangte.⁷⁶³ Darüber hinaus verzeichnet die Datenbank des RKD drei arkadische Landschaften von Jan van Huysum für die Sammlung Goll: Eine der Landschaftszeichnungen, eine *Arkadische Landschaft mit der Rast auf der Flucht nach Ägypten* von 1734, wurde bereits von dem Sammlungsgründer Johann Goll van Frankenstein d. Ä. angekauft. Eine *Arkadische Landschaft bei Sturm* wurde von seinem Enkel Pieter Hendrick Goll erworben. Die dritte Zeichnung, eine *Arkadische Landschaft mit Sturm und Blitzen* von 1721, stammte ehemals aus der Sammlung von Cornelis Ploos van Amstel und gelangte auf dessen Nachlassauktion in die Sammlung Goll.⁷⁶⁴ Die Auktion der umfangreichen Sammlung von Cornelis Ploos van Amstel fand am 3. März 1800 in Amsterdam statt und unter den Stücken, die den höchsten Gewinn einbrachten, war – wie nicht anders zu erwarten – ein Werk von Jan van Huysum.⁷⁶⁵

Ergänzend hinzu kommen die berühmten Reproduktionen von Cornelis Ploos van Amstel, die bereits thematisiert wurden und zwei Werke von Jan van Huysum repräsentativ einschließen – ein Blumenstück sowie ein Fruchtstück.⁷⁶⁶ Bei den Pendantstücken handelt es sich um handkolorierte Radierungen von Cornelis Ploos van Amstel nach Werken von Jan van Huysum, die ab dem Jahr 1777 verlegt wurden (Abb. 67). Die entsprechenden Originale van Huysums von 1735 befanden sich im Besitz von Ploos van Amstel.⁷⁶⁷ Die implizierte Würdigung und gezielte Verbreitung der Werke van Huysums durch deren Reproduktion mag die Mode der Orientierung an Künstlernamen zusätzlich beflügelt haben und liefert zudem eine Rechtfertigung sowie Begründung des Namenskultes. Zu beachten ist jedoch, dass es sich im Falle der Sammlungen von Ploos van Amstel und Goll van Frankenstein um (kolorierte) Handzeichnungen handelt, während bei den zuvor erwähnten Sammlungen von Gildemeester oder der Markgräfin von Baden der Schwerpunkt auf Gemälden lag.

Welche Formen der Namenskult annehmen konnte, berichtet auch Jan van Gool. Erstaunt äußert er sich über den Verkauf von Zeichnungen von Jan van Huysum bereits kurz nach dessen Tod: „[W]enige weeken na zyne doot, op eene openbaere verkopinge te Amsterdam, voor vier van zyne Tekeningen, verbeeldende Lantschappen, gewassen en met de pen getekent, 1032 guldens betaelt ist; een prys, zu ongemeen hoog voor blote Tekeninge, dat alle Liefhebbers muesten bekennen, zulks nooit meer gezien te hebben.“⁷⁶⁸ Die Landschaftszeichnungen wurden folglich zu einem Preis veräußert, der für das Sammelobjekt Zeichnung derart hoch war, dass die Sammler eingestehen mussten, dergleichen noch nie erlebt zu haben. Aber auch unabhängig von van Huysum äußert sich Jan van Gool zu den Moden des Kunstmarktes. Everhard Korthals Altes verweist darauf, „daß die Arbeiten mancher Maler plötzlich aus der Mode geraten konnten. Über den zeitweiligen Preisverfall der



67 Cornelis Ploos van Amstel nach Jan van Huysum: *Blumenstilleben in einer Vase auf einer Steinplatte*, 1778, Rijksmuseum Amsterdam

Gemälde von Adriaen van der Werff, Rembrandt und anderen Malern schrieb [van Gool]: „Des weiteren muß es niemanden befremden, daß die launenhafte Kunstmode solch eine unstete Rolle mit des Mannes [van der Werffs] Kunstpinsel gespielt hat [...]. Das gleiche Auf und Ab der Kunstpreise hat auch Rembrandts Kunst und das Werk von wohl zehn anderen Meistern meiner Zeit erfahren müssen: was nicht ihrer Kunst zuzuschreiben ist, die immer gleich geblieben ist, sondern einzig und allein von der wechselhaften Laune der Liebhaber und von dem unsicheren Fluß ihrer Vorlieben abhängt.“⁷⁶⁹ Die in der Übersetzung zitierte Textpassage enthält im Original zudem einen Hinweis auf Peter Paul Rubens und darauf, dass die Preise selbst bei den größten Künstlern unstet sein können.⁷⁷⁰ Besonders interessant ist hier die Bemerkung van Gools, dass die Werke immer gleich geblieben sind, wohingegen das Interesse daran ein wechselhaftes Schicksal kennzeichnet. Damit betont er die

Abhängigkeit der Künstler und ihrer Werke von den Moden des Kunstmarktes, die von den Launen und Vorlieben der Sammler bestimmt und davon abhängig waren.

Die Macht der Mode mit einer Orientierung an den Namen berühmter Künstler ließe sich weiter fortführen und impliziert fragwürdige Praktiken des Kunsthandels. Einige dieser Praktiken wurden bereits angesprochen. Hierzu zählt das Ausgeben von Kopien als Originale. Dies ging so weit, dass Signaturen von weniger gefragten Künstlern entfernt, ja sogar durch berühmte(re) Namen ersetzt wurden, um die wachsende Nachfrage der ‚Namen-Käufer‘ zu befriedigen.⁷⁷¹

Für die beschriebenen Moden des Kunsthandels und des Sammelverhaltens kann ferner ein Gegenbeispiel angebracht werden, das Tischbein relativierend in seine Lebenserinnerungen aufnimmt, um zugleich die Ausnahmen kenntlich zu machen, die ihn besonders zu beeindrucken scheinen. In der publizierten Autobiographie ist zu lesen: „Nur einmal kam mir ein Kunstfreund auf einer Gemäldeauktion zu Amsterdam vor, der, nachdem die Bilder schon zu einem hohen Preise hinaufgetrieben waren, noch immer mehr bot, indem er sagte: ‚Wer kann das so wohlfeil fahrenlassen, es ist so geistig gemalt! Wenn man Liebhaberei haben will, muß man Mensch sein. De Beester hebben keene Liefhaberei.‘“⁷⁷² Auch aus seiner Zeit in Hamburg berichtet Tischbein eine ähnliche Begebenheit, wobei er den Protagonisten als sympathischen „sonderlink“ karikiert. Ihm legt er folgende Worte in den Mund: „[I]ch kaufe nur das was mir gefällt, nie ein Bild wegen dem Meister, auch nicht wegen der Kunst, sondern des inhalts und Geistes wegen, oder der schönheit wegen.“⁷⁷³ Demnach würde die Ausnahme die Regel bestätigen.

Die niederländische Mode und die deutschen ‚Hollandisten‘

Welche Rolle spielt schließlich die zeitgenössische Kunstproduktion in Deutschland – insbesondere die niederländische Mode und die deutschen ‚Hollandisten‘ – im Kontext des Sammelns niederländischer Kunst im 18. Jahrhundert? Hierzu formuliert Michael North folgende interessante These: „Es gab eine kleine Anzahl von Meisterwerken, die die Geschmacksstandards setzten; aber es war die lokale Kunstproduktion im niederländischen Stil, d. h. die Gemälde von Schütz, Junker oder Trautmann bzw. von Stuhr, Denner oder Tamm, die die Holländermode unter Frankfurter und Hamburger Sammlern verbreiteten.“⁷⁷⁴ Zu den Hamburger Künstlern zählen Franz Werner Tamm (1658–1724), Joachim Luhn (1640–1717), Johann Georg Stuhr (1640–1721) und Balthasar Denner (1685–1749), die einer früheren Malergeneration an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert angehörten. Balthasar Denner war der erfolgreichste



68 Balthasar Denner nach Abraham Bloemaert: *Sitzender Mann, sich über einem Kohlenkübel die Hände wärmend*, 1699, Hamburger Kunsthalle

Maler unter ihnen und fertigte in seinem Atelier Gemälde mit verschiedenen niederländischen Sujets. Überliefert sind zudem verschiedene Zeichnungen nach dem ‚Teknboek‘ von Abraham Bloemaert (1566–1651), wie die Zeichnung *Sitzender Mann, sich über einem Kohlenkübel die Hände wärmend* (Abb. 68).⁷⁷⁵ Bekanntheit erlangte Denner vor allem durch seine Portraits.⁷⁷⁶ Er besaß zudem eine der größeren Niederländer-Sammlungen in Hamburg, die dort am 31. Juli 1749 zur Versteigerung kam, begleitet von einem Auktionskatalog mit 116 verzeichneten Gemälden.⁷⁷⁷ Dass die niederländische Kunst derart prominent in Denners Sammlung vertreten war, ist auf seine Kontakte in die Niederlande sowie seine zeitweilige dortige Tätigkeit zurückzuführen. Obwohl die wichtigsten Maler des 17. Jahrhunderts darin zu finden waren, zeigt sich eine besondere Vorliebe für die Landschaftsmalerei – zu nennen sind hier sieben Gemälde von Jan van Goyen. Auch die deutsche Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts war Teil der Sammlung.⁷⁷⁸ Auf der Auktion wurden zudem Gemälde von Denner selbst angeboten, „die überdurchschnittliche Preise erzielten und die Popularität des erfolgreichen Künstlers dokumentieren“.⁷⁷⁹

An anderer Stelle führt North für seine These des Einflusses der ‚Hollandisten‘ auf die allgemeine ‚Niederländer-Rezeption‘ in Deutschland ein Zitat von Johann Wolfgang von Goethe an: „Mein Vater hatte den Grundsatz, den er öfters und sogar leidenschaftlich aussprach, daß man die lebenden Meister beschäftigen und weniger auf die abgeschiedenen wenden solle, bei deren Schätzung sehr viel Vorurteil mit unterlaufe. Nach diesen Grundsätzen



69 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: *Drei Kartenspielende Soldaten*, Klassik Stiftung Weimar

beschäftigte er mehrere Jahre hindurch die sämtlichen Frankfurter Künstler: den Maler Hirt, welcher Eichen- und Buchenwälder und andere sogenannte ländliche Gegenden sehr wohl mit Vieh zu staffieren wußte; desgleichen Trautmann, der sich den Rembrandt zum Muster genommen und es in eingeschlossenen Lichtern und Widerscheinen, nicht weniger in effektvollen Feuersbrünsten weit gebracht hatte, so daß er einstens aufgefordert wurde, einen Pendant zu einem Rembrandtischen Bilde zu malen; ferner Schütz, der auf dem Wege des Sachtleben die Rheingegenden fleißig bearbeitete; nicht weniger Junckern, der Blumen- und Fruchtstücke, Stilleben und ruhig beschäftigte Personen nach dem Vorgang der Niederländer sehr reinlich ausführte.⁷⁸⁰ Gemeint sind die Frankfurter Künstler Friedrich Wilhelm Hirt (1721–1772), Johann Georg Trautmann (1713–1769), Christian Georg Schütz d. Ä. (1718–1791), Justus Juncker (1703–1767) und Johann Conrad Seekatz (1719–1768).⁷⁸¹ Den zitierten Zeilen von Goethe verdanken sie ihre Bezeichnung als ‚Goethe-Maler‘. North nennt hier ferner „Wilhelm Tischbein“, ohne dies näher zu erläutern.⁷⁸²

Tischbein hat zwar wiederholt nach Niederländern bzw. im niederländischen Stil gearbeitet, kann aber keinesfalls zu den Frankfurter ‚Goethe-Malern‘ bzw. ‚Hollandisten‘ gezählt werden. Über Tischbeins künstlerische Rezeption niederländischer Kunst schreibt bereits Horst Gerson: „Seine Bildnisse,

romantischen Landschaften und klassizistischen Kompositionen sind aber persönlich gestaltet und frei von Nachahmung alter Kunst. Man kann [...] nur von einem gelegentlichen Durchschimmern von Rembrandts stürmischer Art sprechen, vor allem bei den Studienköpfen, die jedoch zum Teil direkte Kopien nach Rembrandt sind. Künstlerische Lichteffekte gebraucht er zuweilen wie die Frankfurter Rembrandtnachahmer (Trautmann), und auch ein Innenraumbild lässt an niederländische Vorbilder denken. Persönliche Schöpfungen und Kopien nach Holländern (u. a.) gehen nebeneinander her; auch im vorgerückten Alter beschäftigt er sich noch mit Kopien und Nachahmungen holländischer Werke. Er malte ein Geflügelbild in der Art Hondecoeters und Kopien nach Rembrandt, Wouwerman, Scheits u. a. Vielleicht würde die holländische Überlieferung in seinem Werk noch lebendiger zum Ausdruck kommen, wenn sie nicht durch einen Italiaufenthalt gestört worden wäre.⁷⁸³ Doch hier verweist Gerson auf Tischbeins Verschränkung von niederländischen und italienischen Einflüssen: „Tischbein ist [...] in Italien gewesen, wo er, wie er selbst sagt, die italienische Landschaft mit den Augen von Elsheimer, Berchem, Both und Poelenburg sieht.“⁷⁸⁴ Gerson geht in seiner Argumentation sogar so weit: „In Italien entstand auch das berühmte Bildnis von Goethe in der Campagna, ein Kunstwerk des Klassizismus, das man frei von allem Holländertum wähnt. Doch eine eingehende Betrachtung hat uns gelehrt, dass die Pose der halbliegenden Gestalt einem Berchemschen Hirtenknaben entlehnt ist!“⁷⁸⁵ Bei dieser niederländischen Facette in Tischbeins Schaffen handelt es sich vielmehr um Paraphrasen der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘, wie sie unter anderem in Tischbeins *Eselsgeschichte* zu finden sind.⁷⁸⁶ Beispielhaft angeführt werden kann die aquarellierte Zeichnung *Drei kartenspielende Soldaten* (Abb. 69) aus dem Bestand der Klassik Stiftung Weimar, die als Niederländer-Kopie bzw. Adaption gilt. Dennoch sieht man an ihr eindeutig den Blick des frühen 19. Jahrhunderts.

Die Frankfurter Maler, die Mitte des 18. Jahrhunderts im Stile der niederländischen Künstler des 17. Jahrhunderts arbeiteten, erhielten bspw. Aufträge von Johann Caspar Goethe oder Baron Heinrich Jacob von Häckel.⁷⁸⁷ Und ihre Werke wurden von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel gesammelt, der sie besonders schätzte.⁷⁸⁸ Sein Sammlerfreund Baron von Häckel hatte ihn auf die Frankfurter Künstler aufmerksam gemacht und ihm verschiedene Gemälde vermittelt. Einzelne Werke wurden gezielt als Pendants zu Werken des ‚Goldenen Zeitalters‘ erworben. Dies gilt für die *Maingegend* von Christian Georg Schütz d. Ä. (Abb. 70), die auf die *Flusslandschaft* von Herman Saftleven (Abb. 71) Bezug nimmt. Die *Maingegend* von Schütz ist vor 1750 entstanden und zeigt eine seiner frühen Ideallandschaften. Die Komposition greift die 100 Jahre früher entstandene *Flusslandschaft* von Saftleven auf und

70 Christian Georg Schütz
d. Ä.: *Maingegend*, vor 1750,
Museumslandschaft Hessen
Kassel



71 Herman Saftleven:
Flusslandschaft, 1650–1660,
Museumslandschaft Hessen
Kassel



gibt sie mit kleinen Veränderungen – es ist schließlich keine Kopie – spiegelbildlich wieder. Beide Werke wurden über Baron von Häckel erworben und können gemäß des Sammlungskataloges von Simon Causid als Bilderpaar nachgewiesen werden, als „Nebenbild des Vorhergehenden“.⁷⁸⁹ Zwischen 1783 und 1805 waren sie in der Kasseler Kunstakademie ausgestellt. Während „Schütz [...] auf dem Wege des Sachtleben die Rheingegenden fleißig bearbeitete“ – wie Goethe schreibt –, zählte Trautmann zu den wichtigsten Rembrandt-Nachahmern im 18. Jahrhundert in Deutschland: „Trautmann, der sich den Rembrandt zum Muster genommen und es in eingeschlossenen Lichtern und Widerscheinen, nicht weniger in effektvollen Feuersbrünsten weit gebracht hatte, so daß er einstens aufgefordert wurde, einen Pendant zu einem Rembrandtischen Bilde zu malen [...]“.⁷⁹⁰ Die Kasseler Gemäldegalerie



72 Johann Georg Trautmann: *Brustbild eines Mannes in orientalischem Kostüm*, um 1759–1762, Museumslandschaft Hessen Kassel

besitzt heute ein entsprechendes Werk, ein *Brustbild eines Mannes in orientalischem Kostüm* (Abb. 72). Greisenköpfe, die an Gemälde von Rembrandt Harmensz. van Rijn erinnern, gehören zu Trautmanns favorisierten Sujets und sind in vielen Varianten überliefert. Als Vorbilder hierfür gelten Rembrandts berühmte ‚Tronien‘. Statt diese Vorbilder direkt zu kopieren, greift Trautmann verschiedene Gestaltungselemente wie Lichtführung und Farbauftrag auf, um die Rembrandt’sche Manier – wie sie auch von Tischbein charakterisiert wurde – zu imitieren.⁷⁹¹ Damit traf er den Geschmack der deutschen Sammler des 18. Jahrhunderts.

Vor diesem Hintergrund gelangt Michael North zu der Schlussfolgerung: „Wichtiger als die Verbreitung niederländischer Gemälde war also die Verbreitung niederländischer Themen durch die Maler, die zum Geschmackstransfer beitragen, oder die Kenner und Sammler, die nicht nur Gemälde aus den Niederlanden erwarben, sondern auch die Themen niederländischer Malerei an die lokale Malerschaft vermittelten.“⁷⁹² Die Behauptung, dass die zeitgenössischen Maler, die im Stil der Alten Meister gearbeitet haben, wichtiger gewesen sein sollen als die Malerei des ‚Goldenen Zeitalters‘ selbst, lässt sich nicht allgemein auf die Situation im späten 18. Jahrhundert übertragen. Dass jedoch Künstler wie die Frankfurter ‚Goethe-Maler‘ einen wichtigen Beitrag zum Geschmackstransfer und der Verbreitung der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts im 18. Jahrhundert in Deutschland geleistet haben, dem ist

zuzustimmen. Durch die Rückbindung an die Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ erhielt die zeitgenössische Kunstproduktion eine Bedeutungssteigerung – und vice versa.⁷⁹³ Hierzu zählen ebenso Reproduktionen nach niederländischen Kunstwerken. Auf diese Weise verbreiteten einheimische Maler die niederländische Mode in Deutschland, aber auch in anderen europäischen Ländern, indem sie die niederländische Kunst mit ihren Motiven und ihrer Malweise adaptierten, weshalb sie als ‚Hollandisten‘ bezeichnet werden.⁷⁹⁴

Fazit Die Beschäftigung mit spezifischen Charakteristika des Kunstmarktes sowie des Sammelns basiert auf Tischbeins erkenntnisreichen Formulierungen der von ihm identifizierten Moden des Kunstmarktes und der damit zusammenhängenden Macht dieser Moden. Sie bestimmten, welche Künstler zu einem Zeitpunkt gefragt waren oder in Vergessenheit gerieten. Dies führte mitunter dazu, dass der Name eines niederländischen Meisters einen höheren ideellen und monetären Wert bekam als die Qualität des Werkes. Hier kam es zu einer folgenschweren Verschiebung, bei der Marktinteressen und Sammlerlaunen die Kennerschaft aus den Angeln hoben. Der Namenskult hatte zur Folge, dass die Werke dieser gefragten Meister für horrenden Summen gehandelt wurden – wie das Beispiel Jan van Huysum gezeigt hat. Neben den Preisschwankungen auf dem Kunstmarkt zählten ebenso Kopien und Fälschungen zu den negativen Facetten des Kunstmarktgeschehens und waren eine direkte Reaktion auf das umstrittene Agieren der ‚Namen-Käufer‘. Nur der echte Kenner vermochte sich diesen Auswüchsen des Kunstmarktes und der Macht der Moden entziehen, wobei auch integre und anspruchsvolle Sammler – wie Karoline Luise von Baden oder die Sammlerfamilie Goll – der Versuchung nicht gänzlich widerstehen konnten. Anteil an den spezifischen Moden im Kontext des Sammelns niederländischer Kunst hatten nicht nur Kunsthändler, Agenten und Sammler, sondern auch zeitgenössische Künstler. Seien es Künstler wie Denner oder Tischbein, die zeitweilig in den Niederlanden arbeiteten oder dort ihre Lehr- und Wanderjahre verbrachten, oder die deutschen ‚Hollandisten‘ wie Schütz oder Trautmann, die im Stile der niederländischen Künstler des 17. Jahrhunderts arbeiteten. Gemeinsam trugen sie zur Verbreitung sowie zur Wertschätzung der niederländischen Kunst im 18. Jahrhundert in Deutschland bei.

3.3 Anmerkungen

Abkürzungen

- GAM Gemäldegalerie Alte Meister
 LMO Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg
 MHK Museumslandschaft Hessen Kassel
 SAB Stadtarchiv Braunschweig
 SKK Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

- 372 Einige Forschungsergebnisse zur Sammlung Goll wurden bei der Jahrestagung des Arbeitskreises Niederländische Kunst- und Kulturgeschichte e. V. (ANKK) 13.–15.10.2016 in Hamburg im Rahmen eines Vortrages mit dem Titel *Jeden Dienstag zu Gast im Hause Goll – eine Sammlung als Impulsgeber für die europäische Niederländer-Rezeption im späten 18. Jahrhundert* vorgestellt.
- 373 Mittelstädt 1956, S. 83f.
- 374 Mittelstädt 1956, S. 440.
- 375 Brieger 1933, S. 320, Anmerkung 12.
- 376 SAB, H III 1 Nr. 22, Manuskript Römer und Schiller, S. 58, 59.
- 377 LMO, PT 833, o. S., PT 26, S. 26.
- 378 Zur Kritik an Tischbeins Orthographie und dem Umgang mit Eigennamen vgl. Schiller 1861, S. XXXIIIf.
- 379 LMO, PT 26, S. 26, PT 833, o. S., vgl. Mittelstädt 1956, S. 83.
- 380 SAB, H III 1 Nr. 22, Manuskript Römer und Schiller, S. 58, 59, Schiller 1861, S. 98f.
- 381 LMO, PT 833, o. S., vgl. Mittelstädt 1956, S. 84.
- 382 LMO, PT 26, PT 833. Für nähere Informationen vgl. Rehm 2016.
- 383 LMO, PT 833, o. S. Zum Vergleich der Wortlaut des Manuskriptes von 1811: „Bey Der H v. Goll der eine ausserordentliche schöne samlung von orginal hand zeichnungen beziz, und auch selbst gut landschaften zeichnet, bey dem war ich so oft als ich es konde um diese schezbarn sachen zu sehen. Er giebt alle Dinstag geschellschaft wo seine freunde und liebhaber eingeladen sind die zeichnungen zu besehen. nach dem Teh und Kaffee getrunken ist, reine die bedinde tische an einander und dekt sie mit einem grünen tug, dan holt der H. v. Gooll eine Portefeule mit zeichnungn und sez sich unden an den tisch und die geselschaft an beiden seiden herum, und er nimt eine zeichnung aus dem bug, und giebt sie an seinen Nachbar rechter hand, der besiehet sie nach gefallen, und dan giebt er sie weider an seine Nachbar, dan erhält er eine andere, under der zeit er sie besiehet, hatt der Nachbar die erste auch besehen, und giebt sie weider. Dan bekomd er die zweide, und so gehen die zeichnungn von hand zu hand. und worden besehen und darüber gesprochen und beorthieilt. Das war ein vergnügen für mich die schöne zeichnungen zu sehen. Von A. Ostade habe ich auser ordentlich schöne sachen mit wasser farben gesehen, [Einschub: Potter] und [Einschub: Viser Portre] von fast allen grosen Meisters. sind sie alle durch gesehen, dan wirt Suppirt. Diesses Vergnügen wünschte ich mir noch ein mahl die Zeichnungn zu sehen.“ LMO, PT 26, S. 26.
- 384 Waiboer 2007, S. 13. Zur zeitlichen Einordnung der Personen: Gerret Braamcamp (1699–1771), Jan Jansz. Gildemeester (1744–1799), Johan van der Marck (1707–1772), Pieter Leendert de Neufville (1706–1759), Jeronimus Tonneman (1687–1750).
- 385 Es scheint eine kuriose Analogiebildung (oder möglicherweise Verwechslung) zwischen dem Sammler Goll und dem ‚portugiesischen Juden‘ zu geben: Im Alter soll Goll van Frankenstein d. Ä. erblindet sein und sich dennoch weiterhin mit Künstlern und Kunstfreunden umgeben haben. Nachweisbar ist dies durch verschiedene Briefe aus dem Jahr 1779, in denen dieser Umstand thematisiert wird. Für Tischbeins Besuch der Sammlung 1772/1773 lässt sich eine Erblindung jedoch nicht belegen. Vgl. hierzu Bille 1969, S. 195.
- 386 „Kwalificaties: amateurtekenaar, tekeningenverzamelaar, adellijk persoon, bankier, ondernemer“. <https://rkd.nl/nl/explore/artists/32505> (11.01.2019).
- 387 Knoef 1948, S. 268f, Beck 1981, S. 114. Zu diesen frühesten Erwerbungen zählt bspw. eine Zeichnung von Allaert van Everdingen (1621–1675) mit dem Titel *Nachtlandschaft mit Männern bei einem Feuer*, heute in der Hamburger Kunsthalle, die ein Agent auf der Auktion Tonneman in Amsterdam im Jahr 1754 für Goll van Frankenstein d. Ä. erworben hatte. Vgl. Kat. Hamburg 2011, Nr. 313.

- 388 Die Zeichnung Rembrandts (1648/1649) ist zusammen mit dem Nachstich von Jacobus Buys als Radierung mit Aquatinta (1765) und der Reproduktion durch Cornelis Ploos van Amstel (1821) bei Gelder abgedruckt zu finden. Gelder 1979.
- 389 Gelder 1979, S. 2f. Bei der Versteigerung von 1833 wird die Zeichnung für 40 Fl. veräußert. Tischbein kann die Zeichnung jedoch nicht gesehen haben, da sie erst im Jahr 1775 von Johann Goll van Frankenstein d. Ä. für die Sammlung erworben wurde. Ebda.
- 390 Ein weiterer bekannter Amsterdamer Sammler jener Zeit, der ebenfalls als Amateurzeichner in Erscheinung trat, ist Dionys Muilman (1702–1772). Vgl. Bas 2006, Laurentius/Niemeijer/Ploos van Amstel 1980, S. 107. Vgl. hierzu Kapitel 3.2.1.
- 391 Knoef 1948, S. 274. Vgl. ferner Polak/Peeters 1997.
- 392 Zeichnungen von Johann Edler Goll van Frankenstein d. Ä.: *Oprijlaan van de buitenplaats Velserbeek in Velsen*, Graphit auf Papier, 198 x 250 mm, Rijksprentenkabinet Amsterdam, RP-T-1962:69. *Land-schap met gezicht op Hoechst bij Frankfurt*, Kreide auf Papier, 222 x 334 mm, Rijksprentenkabinet Amsterdam, RP-T-1962-71. *Een zeilbootje op de Gaasp of Diemen*, Kreide auf Papier, 159 x 218 mm, Rijksprentenkabinet Amsterdam, 00-1601. *De Herengracht in Amsterdam bij de Warmoesgracht*, um 1760, Graphit auf Papier, 291 x 269 mm, Stadsarchief Amsterdam. *Elfeld aan de Rijn*, Kreide auf Papier, 196 x 273 mm, Scottish National Gallery Edinburgh, D 1061. *Rivierlandschap met zeilboten*, Graphit auf Papier, Albertina Wien, 10852. Hinzu kommen vier Zeichnungen im Kunsthandel. [https://rkd.nl/nl/explore/images#filters\[kunstenaar\]=Goll+van+Frankenstein%2C+Johann+Edler](https://rkd.nl/nl/explore/images#filters[kunstenaar]=Goll+van+Frankenstein%2C+Johann+Edler) (09.01.2019).
- 393 Zunächst bewohnte die Familie von 1757 bis 1765 ein Mietshaus in der Herengracht Nr. 158. Im Jahr 1765 erwarb Goll van Frankenstein d. Ä. eine eigene Immobilie, die sich nur wenige Häuser weiter in der Herengracht Nr. 174 befand. Vgl. Bille 1969, S. 196, Gelder 1979, S. 2.
- 394 Vgl. Knoef 1948, S. 275.
- 395 Vgl. hierzu <https://rkd.nl/nl/explore/artists/49635> (11.01.2019).
- 396 Knoef 1948. Als Grund für die Auflösung der Sammlung nennt Knoef den Umstand, dass die Kinder von Pieter Hendrick Goll van Frankenstein noch minderjährig waren. Ebda., S. 284.
- 397 Vgl. Knoef 1948, S. 280f.
- 398 Zur Geschichte von ‚Felix Meritis‘ vgl. Molen 2009, Gompes/Ligtelijn 2008.
- 399 Dank dieser Auktion ist der Bestand der Sammlung Goll dokumentiert. Laut der Datenbank des RKD wurden im Rahmen der Nachlassauktion verschiedene Kataloge erstellt, ein Katalog für Zeichnungen, ein Katalog für Gemälde sowie eine Liste der Preise und Käufer.
- 400 Die zeitgleiche Versteigerung des weitaus kleineren Gemäldebestandes brachte dagegen 105.955 Gulden ein. Vgl. Knoef 1948, S. 284, vgl. ferner Beck 1981, S. 115. Dies entspräche heute einem Wert von über 1.000.000 Euro. Darüber hinaus wurden Werke auch bereits in den Jahren vor der Versteigerung veräußert. Vgl. Beck 1984, S. 111.
- 401 Für die Umrechnung vgl. <https://iisg.nl/hpw/calculate.php> (26.11.2018).
- 402 Vgl. Beck 1984, S. 111. Neben Johann Goll van Frankenstein d. Ä. waren zahlreiche weitere bekannte Sammler wie bspw. Cornelis Ploos van Amstel unter den Käufern vertreten.
- 403 Beck 1984, S. 111. Zu dieser Schlussfolgerung gelangt Beck durch die Identifikation der Sammlerzeichen und die rückseitige Nummerierung der Blätter durch den Sammler.
- 404 Bei Valerius Röver handelt es sich um denselben Sammler, dessen erlesenes Gemäldekabinett von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel angekauft wurde. Die Witwe Rövers verkaufte im Jahr 1750 die Gemäldesammlung, bestehend aus 64 Werken, nach Kassel. Vgl. Rehm 2018. Die Sammlung von Valerius Röver ist durch ein von ihm ab 1730 eigenhändig verfasstes Inventar dokumentiert, das Angaben zu Titeln, Preisen, Herkunft der Erwerbungen oder auch deren Veräußerung enthält. Dieses Inventar befindet sich in der Universitätsbibliothek Amsterdam und wurde 1913 erstmals publiziert. Moes 1913. Hinzu kommt eine postume Abschrift mit einer Übersicht der in 8 Quarto- und 34 Foliobänden verwahrten Zeichnungen. Vgl. Beck 1981, S. 111.
- 405 Vgl. Beck 1981, S. 112–116. Der restliche Sammlungsbestand wurde versteigert.
- 406 Die Provenienz wird wie folgt angegeben: ‚Valerius Röver (1686–1739), Delft (bei L. 2987) (handschriftliches Inventar, fol. 32, Portefeuille N. 11, Nr. 16: ‚Een Capitale Tekening van Dezelve [Lairesse] met roet gewassen, verbeeldende de goude eeuw of de bekende aetas aurea door Bloteling in print gebragt die hier bij legt‘); Cornelia Röver-van der Dussen (1689–1762); 1761 über Hendrik de Leth (1696–1766), Amsterdam verkauft an Johann Goll van Franckenstein I (1722–1785), Amsterdam (L. 2987); Johan Goll van Franckenstein II (1756–1821), Amsterdam (L. 2987); vielleicht Auktion Roelofs, Amsterdam (de Vries, ... Roos, 8. 3. 1824, Kunstboek L, Nr. 31: ‚Eene Allegorische Vorstelling,

- met de pen en br. inkt, door G. de Laresse, benevens de Prent, door A. Bloteling.', f. 1,10 an Mensart); Carl Fredrik Christian Rhodin (1821–1886), Altona bei Hamburg (L. 2179); Washington von der Hellen (1834–1900), Hamburg, Nr. 86; Gustav von der Hellen (1879–1966), San Isidro/Argentinien (nicht bei Lugt); Schenkung von der Hellen 1962 an die Hamburger Kunsthalle.“ Kat. Hamburg 2011, Kat. Nr. 578.
- 407 Korrespondierend zu der Zeichnung existieren ein Gemälde sowie ein Reproduktionsstich. Die Zeichnung ist ein Beispiel für die berühmten Provenienzen zahlreicher Sammlungsstücke der Hamburger Kunsthalle (hier Röver und Goll), worauf Stefes in der Einleitung zum Bestandskatalog des Kupferstichkabinettes verweist. Kat. Hamburg 2011, S. 1.
- 408 Lucas van Leyden: *Der Sündenfall*, um 1528, Kreide auf Papier, 282 x 195 mm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, 22108. Kat. Hamburg 2011, Kat. Nr. 595. Die Provenienz wird wie folgt angegeben: „Johan van der Does, Heer van Bergesteyn (1621–1704), Utrecht und Den Haag; Valerius Röver (1686–1739), Delft (bei L. 2987), Portfolio 1, Nr. 6; verkauft 1736; Johann Goll van Franckenstein I (1722–1785), Amsterdam (L. 2987); Johan Goll van Franckenstein II (1756–1821), Amsterdam (L. 2987); Georg Ernst Harzen (1790–1863), Hamburg (L. 1244) (NH Ad:01:04, fol. 136: ‚Verfolg. Lucas D. v Leyden Die ersten Eltern unter dem Baum der Erkenntnis; Adam empfängt einen Apfel aus Evas Händen und die Schlange sieht zu. Bez. Lucas van Leien egen handt. Meisterlich ausgeführte Kreidezeichnung, aus der letzten Periode des Meisters wo er seinen Formen mehr Fülle gegeben. 7.3.10.6 Saml. Goll. v. Fr.‘; NH Ad: 02: 01, S. 235); Legat Harzen 1863 an die ‚Städtische Gallerie‘ Hamburg; 1868 der Stadt übereignet für die 1869 eröffnete Kunsthalle.“ Ebda.
- 409 Vgl. hierzu insbesondere Beck 1981. Die erwähnte Zeichnung von Gerard de Laresse enthält laut Bestandskatalog analog dazu folgende Inschrift: „Verso unten links nummeriert von der Hand Goll van Frankensteins: ‚N. 2850‘ (Feder in Rot, L. 2987)“. Kat. Hamburg 2011, S. 338.
- 410 Beck 1981, S. 115.
- 411 Smith 1829–1842.
- 412 Beck äußert folgende Vermutung: „Die Zeichnungen mit den Inventarzahlen von N1 bis N3700 sollen (wahrscheinlich) die Erwerbungen von Johann Goll I darstellen; diejenigen ab N3700 sind die von Johan Goll II. Pieter Hendrick Goll III hat meiner Meinung nach die Nummerierung nicht mehr fortgesetzt; denn seine Erwerbungen [...] haben keinerlei Nummerierung mehr.“ Beck 1981, S. 117.
- 413 Beck 1981, S. 118.
- 414 LMO, PT 833, o. S.
- 415 Knoef 1948, S. 276. Niemeijer weist bspw. auf diese gängige Praxis hin: „Het was algemeen gebruik dat buitenlandse reizigers met kunstzinnige belangstelling belet vroegen bij de belangrijkste collectioneurs.“ Laurentius/Niemeijer/Ploos van Amstel 1980, S. 107. Zur Sammlung Goll notiert Niemeijer ferner: „Niet idereen was zo royaal als de zeer vermogende Goll van Franckenstein, die iedere Dinsdagavond voor belangstellenden in zijn collectie open huis hield, en zijn gasten dan op verversingen onthaalde, ja vaak zelfs te eten noodde. Zijn verzameling was daardoor bij buitenlanders bekender dan vele andere, die in het algemeen slechts op een speciale introductie toegankelijk waren.“ Ebda., S. 108.
- 416 Am 24. Februar 1773 kam Banks in Amsterdam an, wo er sich bis zum 3. März 1773 aufhielt. Vgl. Strien 2005, S. 103–108.
- 417 In den Manuskripten von 1811 und 1824 schreibt Tischbein vor seiner Abreise in die Niederlande: „Darauf richtete ich mich ein und verschaffte mir Adressen nach Amsterdam. – Einige Leute waren mir dort auch schon bekannt [...]“ Nach der Ankunft in Amsterdam heißt es weiter: „Erst gab ich meine Adreß-Briefe ab; dann besah ich die Gemälde, welche in öffentlichen Häusern zu sehen waren, [...] besuchte dann die Gemäldehändler, die Sammlungen der Kunst Liebhaber [...]“ LMO, PT 833, o. S. Leider ist nicht überliefert, welche Adressen Tischbein in die Niederlande mitnehmen konnte. Zu Empfehlungsschreiben und deren Bedeutung im Kontext der Netzwerkbildung vgl. Jost 2012, Jost/Fulda 2012.
- 418 Strien 2005, S. 127. In seinem Reisetagebuch schreibt Joseph Banks: „At half past 12 we arrived at Amsterdam and immediatly visited Mr Gol, to whom we brought letters from Mr Allamand. He received us most civily and appointed Monday Friday as the first day we could see a collection.“ Strien 2005, S. 166. Laut der Tagebucheintragungen war dies die Sammlung van der Meulen, die Banks am Freitag, den 26. Februar 1773 besuchte. Ebda.
- 419 Vgl. Bille 1969, S. 196, Knoef 1948, S. 280.
- 420 Strien 2005, S. 171.

- 421 Strien 2005, S. 106.
- 422 Tischbein interessiert sich ebenfalls für diesen Aspekt der Amsterdamer Sammlungskultur und besucht neben den Kunstsammlungen auch Naturalienkabinette. Sowohl Tischbein als auch Banks erwähnen den „Blaauw Jan“, wo lebende exotische Tiere zu sehen waren. Strien 2005, S. 127, 106, LMO, PT 26, S. 30, vgl. Mittelstädt 1956, S. 102.
- 423 Groskurd 1782, Bd. 5, S. 453.
- 424 Sander 1783/1784, Bd. 1, S. 566f.
- 425 Gruner 1819. Unter dem Titel *Leben M. A. von Thümmels* sind die Lebensbeschreibungen Teil der achtbändigen Ausgabe *M. A. von Thümmels sämtliche Werke*, die von Johann Ernst von Gruner 1811 bis 1839 herausgegeben worden waren. Zum Leben und Wirken von Thümmels vgl. Heldmann 1964.
- 426 Gruner berichtet, dass die größeren Reisen von Thümmels ab 1772 stattfanden, in Gesellschaft seines jüngeren Bruders sowie einer Frau von Wagenheim. Gruner 1819, S. 107. Es handelt sich um die junge und reiche Witwe Friederike von Wagenheim aus Gotha, die kurze Zeit später Moritz August von Thümmels jüngeren Bruder Friedrich Christian (1745–1778) heiraten sollte. Die Reise in und durch die Niederlande führte die kleine Reisegesellschaft von Köln über Arnheim, Utrecht und Den Haag bis nach Amsterdam, mit weiteren Zwischenstationen.
- 427 Gruner 1819, S. 115f. Überliefert ist die Reise durch Briefe, die von Thümmel an den späteren Herzog Franz Friedrich Anton von Sachsen-Coburg-Saalfeld (1750–1806) schrieb. Vgl. Heldmann 1964, S. 347. Im selben Brief berichtet von Thümmel über den Aufenthalt in Den Haag: „Der Prinz hat nicht viel äusserliches, aber destomehr Politesse gegen Jedermann. Ihr gnädigster Oncle ist ein sehr leutseliger Herr und übertreibt fast die Höflichkeit gegen Fremde. Wir hatten ihm kaum aufgewartet, so bekamen wir Visiten-Billets von ihm [...]“ Ebda., S. 125. Das Procedere des Weitergebens von Adressen und Empfehlungen setzt sich fort, so berichtet von Thümmel in einem weiteren Brief: „Unsere Reise nach Frankreich haben wir noch einige Wochen verschoben. – Wir denken daselbst so gut zu seyn als in Holland, weil uns von den vornehmsten Häusern allhier die besten Empfehlungen versprochen sind.“ Ebda., S. 140.
- 428 Gruner 1819, S. 130. Stereotype Vorurteile gegenüber den Holländern finden sich in verschiedenen Publikationen der Zeit um 1800, bspw. in Johann Georg Heinrich Hassels *Länder- und Völkerkunde* aus dem Jahr 1809: „Amsterdam ist gegenwärtig der Sitz des Monarchen, der höchsten Staatsbehörden, der fremden Gesandten und überhaupt alles dessen, was Holland schönes hat; doch nimmt es in dieser Hinsicht unter den Hauptstädten Europens nur einen untergeordneten Rang ein; es hat keine Palläste, keine prächtigen Plätze, keine Kunstwerke, keine Werke des Geschmacks und des Luxus – es herrscht hier eine Einfachheit des Lebens und des Genusses, wie sie dem Geiste der Nation angemessen ist.“ Hassel 1809, S. 134.
- 429 Gruner 1819, S. 137f.
- 430 In den Briefen, die von Thümmel während seines Aufenthaltes in den Niederlanden schrieb, geht er auf verschiedene Details ein, die typisch für die Reisebeschreibungen jener Zeit sind. Die Schilderung seiner Abreise aus Amsterdam verdeutlicht den Fokus seiner Reise: „Nachdem ich fast alles gesehen habe, was Holland merkwürdiges aufzuweisen hat, bin ich am 3ten dieses von Amsterdam über Herzogenbusch – Maastricht – Lüttich nach Spaa gegangen.“ Ebda., S. 142. Die Kunst lässt er dabei weitestgehend unbeachtet und widmet ihr keine weiteren Details. Allenfalls lässt er sich im Rahmen einer Schiffstour nach Texel zu der Äußerung verleiten: „[D]a lernte ich zum erstenmale die Gemähde des Vernet verstehen [...]“ Gruner 1819, S. 132.
- 431 Zur Definition von Graphik vgl. bspw. Unverfehrt 2000, S. 30.
- 432 Vgl. Kat. Hamburg 2011.
- 433 Vgl. Brakensiek 2003. Brakensiek widmet sich in seiner Studie dem Sammeln von Druckgraphik in Deutschland in der Zeit zwischen 1565 und 1821 unter verschiedenen Gesichtspunkten.
- 434 Kat. Hamburg 2011, S. 3. Dies gilt nicht nur für Zeichnungen, sondern auch für Gemälde. Reproduktionsstiche nach niederländischen Gemälden hatten mitunter einen erheblichen Einfluss auf das Sammelverhalten. Auch die daran anschließenden bebilderten Galeriewerke waren ein wichtiges Medium des Niederländer-Geschmacks und zeigten vorbildliche Sammlungsprofile. Vgl. Tillmann 2015, S. 170f. Zu Galeriewerken vgl. Bähr 2009. Zum Thema Reproduktionsstiche vgl. Schweighofer 2009, Weissert 1999.
- 435 Vgl. Schweighofer 2009, S. 48, Kat. Nürnberg 1983, S. 10.
- 436 Vgl. Wardle 1980, S. 311.

- 437 Kat. Nürnberg 1983, S. 11. Zum einen wirkte der künstlerische Dilettantismus kompensatorisch in Bezug auf die spezifischen Anforderungen der Zeit, was bspw. in den amateurhaften Landschaftszeichnungen zum Ausdruck kommt. Zum anderen verband sich damit eine besondere Form der Geselligkeit, analog zum gemeinschaftlichen Diskurs über Kunst, Musik oder Literatur. Zur Geschichte und Bedeutung des Zeichenunterrichts für Laien vgl. ferner Kemp 1979. Zum Thema Dilettantismus und Kunstbetrachtung sowie den damit verbundenen Ambivalenzen vgl. Trautwein 1997, S. 81–88.
- 438 *Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten* wurde erst postum veröffentlicht. Goethe 1833.
- 439 Grave 2006, S. 97.
- 440 Zum Dilettantismus vgl. Rosenbaum 2010, Blechschmidt/Heinz 2007, Vaegt 1971.
- 441 Vgl. hierzu das Emblem von Daniel Rollenhagen (1583–1619) aus dem *Nucleus Emblematum* (1611). Das Motto wird aus einer Anekdote bei Plinius hergeleitet.
- 442 An den Kunstakademien schulten sich die angehenden Künstler an einem Formenschatz, der als vorbildlich erachtet wurde. Hierzu zählte zunächst das Zeichnen und Kopieren nach Alten Meistern, gefolgt vom Zeichnen nach lebenden Modellen. Vgl. Unverfehrt 2000, S. 198.
- 443 Zur Geschichte von *Felix Meritis* vgl. Gompes/Ligtelijn 2008. Ferner ist in diesem Kontext zu erwähnen, dass eine Schule für Zeichenanfänger im Jahr 1773, also zu Zeiten von Tischbeins Aufenthalt in den Niederlanden, an die Amsterdamer Stadstekenacademie angegliedert wurde. Knolle 1984, S. 49.
- 444 Guichard 2015, S. 83f. Zu den Amateuren bzw. Kunstkennern, die nach Rembrandt radierten, gehören bspw. Karoline Luise von Baden oder Christian Ludwig von Hagedorn. Ebda., S. 85. Aber auch Tischbein fertigte Radierungen nach Rembrandt an, wie er in seinen Lebenserinnerungen schreibt, was einer immer umfangreicher werdenden Aneignung der niederländischen Kunst diene. Zu seinen Radierungen notiert Tischbein: „Herrn S. Dunse beziehte mir besonders viele hoffigkeiten und ich war ofte bey ihm, und sahe in seiner Gesellschaft seine Orginal Zeichnungen wo von er eine schön Samlung hatte. Besonders von Rembrand, derer ich auch einige Radirt habe. und habe die Blätter nach jahren in Rembrandischen Kupfersich samlungen als seldene Orginale gefonden. Selden sind sie auch den ich spielte mit den Platten, und nach dem einige abdrücke davon gemacht waren, worden die Platten verlohren. ich machte auch welche auf meiner erfindung in Rembrands manir. das Kenner irre darüber worden.“ LMO, PT 26, S. 19, vgl. Mittelstädt 1956, S. 74.
- 445 Bei der Übertragung des Dilettantismus-Schemas bspw. auf das Sammelverhalten ist Vorsicht geboten. Einer berühmten Sammlung wie der Sammlung Goll sollte man nicht Willkür vorwerfen, womit der Dilettantismus unter anderem in Verbindung gebracht wird. Vgl. Grave 2006, S. 282.
- 446 Ein weiterer bekannter Amsterdamer Sammler jener Zeit, der ebenfalls als Amateurzeichner in Erscheinung trat, ist Dionys Muilman (1702–1772). Vgl. Laurentius/Niemeijer/Ploos van Amstel 1980, S. 107. Und ein deutscher Graphiksammler, der ebenfalls als Zeichner dilettierte, ist der Frankfurter Sammler Johann Friedrich von Uffenbach (1687–1769). Vgl. Unverfehrt 2000, S. 198.
- 447 Vgl. Weiler 2015, S. 123. Zu Karoline Luise von Baden vgl. Kat. Karlsruhe 2015, Frank/Zimmermann 2015. Karoline Luise von Baden besaß eine Gemäldesammlung mit ca. 200 Werken sowie eine Graphiksammlung mit ca. 1.500 Blättern. Vgl. Jacob-Friesen 2015.
- 448 Kein anderer zeitgenössischer Sammler hat den Zeichnungen der Markgräfin so viel Aufmerksamkeit geschenkt und sie in seinem eigenen Kabinett gesammelt. So bittet er sie in seinen Briefen wiederholt um weitere Zeichnungen, wobei er eigene Schöpfungen gegenüber Kopien bevorzugte. Vgl. Weiler 2015, S. 124. Goll berichtet in einem Brief an Karoline Luise, dass im Sommer 1771 zahlreiche Besucher in seiner Sammlung zu Gast waren und eine von der Markgräfin angefertigte Zeichnung der Kleopatra besonders bewundert wurde. Brief von Johann Goll van Frankenstein d. Ä. an Markgräfin Karoline Luise von Baden, Amsterdam 11.10.1771. <https://karoline-luise.la-bw.de/dokument.php?id=4489&ausgangspunkt=suche> (17.12.2018).
- 449 Karoline Luise von Baden: *Bildnis des Prinzen Ludwig, 1772*, Rötel auf Papier, 110 x 90 mm, Haus Baden. Kat. Karlsruhe 2015, S. 144, Nr. 100.
- 450 Sander 1783/1784, S. 566. Heinrich Sander leitet die Beschreibung der Sammlung Goll in Amsterdam mit den Worten ein: „Hrn. Baron Gould’s Sammlung von Handzeichnungen“. Hier handelt es sich wie so häufig um eine Fehlinterpretation bei der Schreibweise des Namens. Bereits bei Knoef 1948 wird der von Sander referierte Sammler als Goll identifiziert. Ergänzende Recherchen konnten keinen Sammler namens „Gould“ in Amsterdam im späten 18. Jahrhundert nachweisen. Alle Indizien deuten darauf hin, dass es sich hierbei um Johann Goll van Frankenstein d. Ä. handelt.

- 451 Die Bevorzugung von und Spezialisierung auf die Kunst des 17. Jahrhunderts ist unter anderem auf den Umstand zurückzuführen, dass es zu keinem anderen Zeitpunkt eine derart reiche Kunstproduktion im Bereich der Zeichenkunst gab. Dies wirkt sich auch auf die Zusammensetzung vieler Graphiksammlungen jener Zeit aus, die einen Schwerpunkt auf den Niederländern haben, ergänzt durch Flamen und Deutsche, wobei Italiener und Franzosen kaum vertreten sind. Dies trifft bspw. auch auf die Sammlung von Johann Friedrich von Uffenbach zu. Vgl. Unverfehrt 2000, S. 26, 138, 198.
- 452 Zu den ‚Portefeuilles‘ bzw. ‚Kunstboeken‘ resümiert Schatborn, dass im 17. Jahrhundert Zeichnungen meist in Kunstbüchern gesammelt wurden. So hatten die Künstler selbst ihre Zeichnungen verwahrt und diese Praxis sollten die Sammler fortsetzen. Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts, verbunden mit dem Aufschwung des Kunstmarktes und der Auflösung der großen bedeutenden Zeichnungssammlungen, werden die Konvolute kleiner und in den Auktionskatalogen werden die Zeichnungen zunehmend einzeln verzeichnet. Vgl. Schatborn 1981, S. 3.
- 453 Sander 1783/1784, S. 566.
- 454 Johann Friedrich von Uffenbach vermachte einen Teil seiner umfangreichen Sammlung an Graphiken und Büchern testamentarisch der im 18. Jahrhundert neu gegründeten Georgia-Augusta-Universität Göttingen. Interessanterweise gingen 232 Zeichnungen, die in zwei Klebebänden gesammelt waren, nicht im Rahmen der Stiftung nach Göttingen, sondern wurden nach dem Tod der Witwe von Uffenbach im Jahr 1775 zur Versteigerung gegeben und von Johann Goll van Frankenstein d. Ä. für 445 Fl. angekauft. Vgl. Unverfehrt 2000, S. 25–27.
- 455 Vgl. Unverfehrt 2000, S. 27.
- 456 Alten 1872, S. 81. Brief von Karl August Böttiger an Tischbein, Weimar 14.02.1801.
- 457 LMO, PT 26, S. 26, vgl. Mittelstädt 1956, S. 83.
- 458 Mittelstädt 1956, S. 221f, Kapitel *Mailand*.
- 459 Die Bedeutung von Kopien im Rahmen der künstlerischen Ausbildung betont Tischbein immer wieder in seinen Lebenserinnerungen und berichtet von seiner eigenen Kopiertätigkeit. Über die Lehrjahre in Hamburg bei seinem Onkel Johann Jacob Tischbein schreibt er: „[I]ch fing nach dem ich mir meine farben zurecht gemacht hatte eine landschaft an zu mahlen, die ich mir zu cupiren aus gesucht hatte. [...] So mahlte ich den tätlig vort, und copierte von seine kleine Pferden stückgens [...]“ Im Hause von Johann Dietrich Lilly in Hamburg erhält er die Aufforderung: „[M]achen sie sich nun ein Geschäft was ihnen am liebsten ist. sie können sich Bilder zum Cupiern aus suchn oder auch zeihen, was ihn am liebsten ist.“ Und auch in Kassel kopiert Tischbein in der Sammlung der Landgrafen: „Aus der Galleri und auch aus dem Kabinet copirte ich verschiedene Bilder, den ganz vortreffligen Kopf von Rembrand mit dem Helm auf dem Kopf. Und Kopfe von v. Dey.“ LMO, PT 26, S. 4, 9, 35, vgl. Mittelstädt 1956, S. 52, 56, 107.
- 460 Mittelstädt 1956, S. 247, Kapitel *Zum zweiten Male in Rom*.
- 461 In diesem Sinne zitiert Tischbein seinen Weggefährten Johann Caspar Lavater (1741–1801): „Lavater pflegte zu sagen, er lerne einen Menschen besser kennen, wenn er auch ein Porträt von ihm sähe. Die Kopie lehre im Originalen Sachen entdecken, welche er vorher nicht gekannt habe.“ Mittelstädt 1956, S. 383. Zu erwähnen ist hier Lavaters Hauptwerk *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Lavater 1775. Tischbein schuf in der Auseinandersetzung mit Lavater verschiedene physiognomische Studien wie bspw. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: *Vergleichende physiognomische Studien von Tier- und Menschenköpfen*, 1790–1800, Aquarell und Feder auf Papier, 231 x 188 mm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, 1938–33. Lavater und Tischbein teilen ein besonderes Interesse am Charakteristischen, was Tischbein sogar zu einem zentralen Kriterium bei der Beurteilung von Kunstwerken erklärt hat. In diesem Kontext ist auch Tischbeins Vasenwerk zu sehen, das 1791–1795 bzw. 1795–1803 unter dem Titel *Collection of Engravings from Ancient Vases* in Neapel erschienen ist. Das Vasenwerk basiert auf der berühmten Sammlung von Sir William Hamilton (1730–1803) und umfasst 240 Tafeln nach griechischen Vasen in Form von Umrisszeichnungen. Tischbein fertigte hierfür die Zeichnungen an, welche anschließend zur Reproduktion an einen Stecher gegeben wurden. Vgl. Kat. Kassel 2005, S. 140–144, Weissert 1999, S. 116–130. Als Besonderheit des Vasenwerkes werden Tischbeins originalgroße und detailgetreue Wiedergaben der Malereien hervorgehoben, denen in Kombination mit den Erläuterungen von Andrej Italinsky (1743–1827) ein wissenschaftliches Verdienst zukommt. Vgl. Leuschner 2007, Bd. 1, S. 594. Dennoch musste sich Tischbein von einigen seiner Zeitgenossen für seinen Umgang mit den Vorbildern im Rahmen der graphischen Reproduktion derselben kritisieren lassen. Vgl. Sternke 2008, S. 208–225.

- 462 LMO, PT 26, S. 15, vgl. Mittelstädt 1956, S. 66. Diese Äußerung Tischbeins impliziert, dass er sich in jungen Jahren mit dem theoretischen Diskurs nicht lange aufgehalten hat und dass seine Qualifikation vor allem praktisch und nicht akademisch begründet ist. Eine wichtige Rolle spielt hier das eigene Studium, bei dem er den bildlichen Quellen gegenüber den literarischen Quellen eindeutig den Vorzug gibt.
- 463 Brief von Tischbein an Johann Heinrich Tischbein d. J., Hamburg 07.06.1807. MHK, Graphische Sammlung, GS 22906. Mit herzlichem Dank an Christiane Lukatis. Dass Tischbein ausgerechnet gegenüber seinem Bruder, der als Inspektor der Gemäldegalerie der Landgrafen von Hessen-Kassel tätig war, die Bedeutung der Druckgraphik betont, ist auch dahingehend relevant, dass Johann Heinrich Tischbein d. J. vornehmlich in diesem Metier reüssierte.
- 464 Mittelstädt 1956, S. 92.
- 465 Goethe zitiert nach Grave 2006, S. 232. Brief von Goethe an Johann Friedrich Rochlitz (1769–1842), 27.02.1815.
- 466 Vgl. Grave 2006, S. 237.
- 467 Grave 2006, S. 126.
- 468 Dézallier d'Argenville 1767, S. 2, vgl. Richardson 1728, Bd. 1, S. 121.
- 469 So wird in Graphikhandbüchern dem noch unkundigen Sammler der Rat erteilt, keine Kopien, sondern nur Originale zu kaufen und auch von Nachstichen abzusehen. Vgl. Grave 2006, S. 241.
- 470 Zu Ploos van Amstel vgl. Laurentius/Niemeijer/Ploos van Amstel 1980.
- 471 Knolle 1984, S. 43. Für die Schriften von Friedrich von Alten zu Tischbein und Ploos van Amstel siehe Alten 1872, Alten 1864. Zum ‚Oldenburgse bundel‘, das Ploos van Amstel selbst als „Registerboek“ bezeichnet hat, siehe Laurentius/Niemeijer/Ploos van Amstel 1980, S. 301–304.
- 472 Ein von Niemeijer entdecktes handschriftliches Inventar zu einem Teil der Sammlung Ploos van Amstel zeigt folgende Einteilung der Sammlung: I. „Antieke gesneede Edele Gesteentens“, II. „Schildereyen“, III. „Teekeningen“, IV. „Prenten en Prentwerken“, V. „Manuscripten“, VI. „Boeken en Schriften gedrukt en geschreven“. Innerhalb der einzelnen Kategorien sind verschiedene Unterkategorien zu finden. Niemeijer 1997, S. 55. Die Zeichnungen und Drucke sind leider nicht im ausführlichen Katalogteil des Inventars enthalten. Die Gemäldesammlung wird dort dagegen mit etwa 70 Bildern inklusive der Hängung im Haus Ploos van Amstels angegeben, was Niemeijer zu der Schlussfolgerung verleitet, dass das in seinen Ausmaßen bescheidene Haus zum Bersten mit Gemälden gefüllt gewesen sein muss. Ebda., S. 60f. Eine Randbemerkung: In der Einleitung bzw. Vorbemerkung zum Inventar ist von drei verschiedenen Sammlertypen die Rede – den Ästheten, den kulturhistorisch Interessierten und den Kunsthistorikern –, wobei sich Ploos van Amstel selbst zum letzten Typ zählt. Ebda., S. 56. Zur Sammlung von Ploos van Amstel vgl. Laurentius/Niemeijer/Ploos van Amstel 1980, S. 3–111.
- 473 Knolle 1984, S. 44.
- 474 Zu den Zeichnungen aus dem 18. Jahrhundert in der Sammlung Ploos van Amstel gehört bspw. eine kleine Serie mit zwölf aquarellierten Zeichnungen von Hendrik Meijer (1744–1793) mit Darstellungen der zwölf Monate, die im Jahr 1772 – zeitgleich zu Tischbeins Aufenthalt in den Niederlanden – entstanden sind. Vgl. <https://rkd.nl/explore/images/266408> (11.01.2019).
- 475 Vgl. den Ankauf zweier Zeichnungen von Allaert van Everdingen. Kat. Hamburg 2011, Nr. 318, 319.
- 476 Hierbei handelt es sich um eine von Cornelis Ploos van Amstel selbst angefertigte aquarellierte Zeichnung nach einem Gemälde von Jacobus Buys (1724–1801). Die singuläre Figur war ursprünglich Teil eines Gruppenportraits der Familie Ploos van Amstel, wo sie den rechten Bildabschluss bildet. Das Familienbild von 1756 zeigt die Eltern von Cornelis Ploos van Amstel zusammen mit ihren drei Söhnen Adriaan, Jacob und Cornelis. Vgl. Laurentius/Niemeijer/Ploos van Amstel 1980, S. 7, 133. Eine weitere, aufwändiger gestaltete Zeichnung von 1760 aus der Hand von George van der Mijn (1723/1728–1763) gewährt zusätzlich einen Blick in das Kabinett von Cornelis Ploos van Amstel und zeigt diesen in Gesellschaft von Gästen. George van der Mijn: *Cornelis Ploos van Amstel mit Gästen in seinem Kunstkabinett*, 1760, Aquarell und Feder auf Papier, 214 x 387 mm, Fondation Custodia Paris.
- 477 Vgl. hierzu Laurentius/Niemeijer/Ploos van Amstel 1980, S. 112–131. Die Auflage der einzelnen Reproduktionen lag bei 350 Stück, wobei die Preise für die verschiedenen Drucke stark variierten. Ebda., S. 122–125. Der dort beigefügte Katalogteil verzeichnet 46 ‚hoofdprenten‘ und wird durch ‚bijprenten‘ ergänzt. Ebda., S. 255–291.

- 478 Knolle 1984, S. 46. Die Zeitschrift *Vaderlandsche Letteroefeningen* erschien unter verschiedenen Titeln zwischen 1761 und 1876. Die Ausgaben ab 1776 sind abrufbar unter: https://dbnl.org/titels/tijdschriften/tijdschrift.php?id=_vad003vade01 (11.01.2019).
- 479 Vgl. Müller 2011, S. 300.
- 480 Murr 1775–1789, Bd. 7, S. 48–52. Die von Murr referierten Künstler sind in der dortigen Schreibweise: 1. Adrian van de Velde, 2. Savtleven, 3. Rembrand, 4. Rembrand, 5. Adrian van Ostade, 6. van Goyen, 7. van Campen, 8. Gerar Dow, 9. van Goyen, 10. van Goyen, 11. Ludolf Backhuizen, 12. G. Metsu, 13. Berghem, 14. Phil. Wouwerman, 15. Abraham Bloemaert, 16. Hendrick Golzius, 17. C. Vischer, 18. P. Saenredam, 19. Karel van Mander, 20. Govaert Flinck, 21. P. Coops, 22. Adrian Brouwer, 23. Adrian Ostade.
- 481 Mittelstädt 1956, S. 84.
- 482 Die entsprechende Textstelle lautet: „Bey H Blos von Amsel sah ich ein seldenes bild von Adrian Brour. das ganze steld ein Gefängnis vor, wo die Spanier Brour ein gesetz hatten. Er siz an der staffeley und mahlt. Rubens [Einschub: ihn besuchend] siz neben ihm mit eine klein hundgen auf dem schoss, van Douk und Tiberbeck stehen hinter ihm. und B spricht mit zorn, und erzehlt an Rubens seine gefangen sezung. der lächelt mit einer ruhign miene, und an der thüre stehet ein Italiener der macht Musik und ein Knabe singt da zu, ihm die zeit zu vertreiben in seiner gefangenschaft. die Geschichte ist bekend. die spaniger fanden B zeichnet, und hilden ihn für eine spion und sezen ihn in ein gefang nis, wo ihn Rubens wieder aus befreid.“ LMO, PT 26, S. 26, vgl. Mittelstädt 1956, S. 84. In dem von Niemeijer zitierten Inventar der Sammlung Ploos van Amstel wird in der Kunstkammer des Hauses ein Gemälde von Adriaan Brouwer angeführt, jedoch ohne weitere Spezifizierung, sodass eine Übereinstimmung nicht nachweisbar ist. Niemeijer 1997, S. 60. Niemeijer vermutet, dass sich Ploos van Amstel im Laufe der Zeit von dem von Tischbein beschriebenen Werk getrennt hat. Laurentius/Niemeijer/Ploos van Amstel 1980, S. 109.
- 483 Laurentius/Niemeijer/Ploos van Amstel 1980, S. 103–111.
- 484 Heinecken 1768/1769, Bd. 2, S. 46.
- 485 Gräf 1911, S. 217.
- 486 Vgl. Fanslau 2010, S. 166. Die Kunstbetrachtung kann dabei verschiedene Funktionen erfüllen – einerseits kann sie in Form des Selbststudiums die eigene Reflexionsfähigkeit schulen, andererseits kann sie als gemeinschaftliche Praktik gesellschaftsbildend wirken. Vgl. Kernbauer 2011, S. 70.
- 487 LMO, PT 833, o. S.
- 488 Sander 1783/1784, S. 566.
- 489 Groskurd 1782, S. 453.
- 490 Sierstorff 1804, S. 582.
- 491 Verwiesen sei an dieser Stelle auf den Aufsatz von Barbara Welzel *Galerien und Kunstkabinette als Orte des Gesprächs*, der die interaktive Kunstrezeption in den niederländischen Kunstsammlungen des 17. Jahrhunderts thematisiert, die selbst im Rahmen der Galeriebilder zum Gegenstand der Kunst geworden ist. Welzel 1997. Zur gemalten Kunstkammer vgl. Ganz 2006, Wettengl 2002. Dem Gespräch in den (später öffentlichen) deutschen Gemäldegalerien des 18. und 19. Jahrhunderts widmet sich eine Studie von Joachim Penzel. Penzel 2007. Penzel zeigt auf, wie die Sammlung zum Handlungsraum für die Aneignung von Kunst wird und welche Rolle Sprache und Konversation dabei spielen. Während im 18. Jahrhundert der „sprachliche Gedankenaustausch“ eine zentrale Rolle bei der Kunstbetrachtung spielt, wird dieser im 19. Jahrhundert von einer „Institutionalisierung des Schweigens“ abgelöst. Ebda., S. 256. An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, als die Frage nach den Möglichkeiten der Kunstbetrachtung explizit aufgeworfen wurde, erschien in der Zeitschrift *Athenäum* ein von August Wilhelm Schlegel (1767–1845) verfasstes fiktives Kunstgespräch unter dem Titel *Die Gemälde. Ein Gespräch. In Dresden 1798*. Vgl. Trautwein 1997, S. 289–296.
- 492 Mittelstädt 1956, S. 151, Kapitel *Erste Reise nach Italien*.
- 493 LMO, PT 26, S. 15, vgl. Mittelstädt 1956, S. 66.
- 494 Dies rekurriert auf die Tradition des Sammelns und der Sammlung als Erkenntnisort, abgeleitet aus den Studierkammern der Humanisten. Vgl. Welzel 1997, S. 498.
- 495 Vgl. Wetering 2006, S. 78.
- 496 Zur Identifikation der dargestellten Personen vgl. Datenbank des RKD: <https://rkd.nl/explore/images/164790> (11.01.2019).
- 497 Zur Sammlung Brentano vgl. Bionda 1986. Die Sammlung umfasste insgesamt 411 Gemälde, was aus dem Versteigerungskatalog von 1822 hervorgeht, womit der Umfang der Gemäldesammlung

- weit über dem Durchschnitt lag. Zudem war die Sammlung mit holländischen, flämischen, italienischen und deutschen Meistern sehr breit aufgestellt. Hinzu kam eine Graphiksammlung mit 1.900 Drucken (v. a. Reproduktionsgraphik) und einigen wenigen Zeichnungen. Ebda.
- 498 Tischbein kann die Sammlung Brentano auf seiner Reise durch die Niederlande jedoch nicht kennengelernt haben, da der Sammler zu diesem Zeitpunkt erst zwanzig Jahre alt war – wie Tischbein selbst. Dennoch ist die Sammlung Brentano ein wichtiger Bestandteil der Sammlungskultur um 1800.
- 499 LMO, PT 833, o. S., vgl. Mittelstädt 1956, S. 83f.
- 500 Sander 1783/1784, S. 566f. Über die Künstler, die sich zusammen mit Allaert van Everdingen in dem Portefeuille befanden, schreibt Sander: „Die andern Meister waren: Glauber; van de Uyl, der oft statt seines Zugs eine Eule dazu setzte; Bischof oder Episcopius; – Breenberg, Rademaker, Hollar und Zaftleeven, dessen Stücke ich besonders lieben würde, und der Sammt-Breughel. Man sah noch viele andere seltene Stücke, und ass auch da zu Nacht.“ Ebda.
- 501 Mittelstädt 1956, S. 92. Dieser Hinweis kann nicht in den Manuskripten von 1811 und 1824 nachgewiesen werden.
- 502 Die Provenienz wird wie folgt angegeben: „Jeronimus Tonneman (1687–1750), Amsterdam; dessen Mutter, Maria Tonneman, geb. van Breusegom (?–1752); Auktion Tonneman, Amsterdam 1754 (Lugt, Ventes 845), an de Bosch (f 170) für Johann Goll van Franckenstein I (1722–1785), Amsterdam (L. 2987); Johan Goll van Franckenstein II (1756–1821), Amsterdam (L. 2987); Pieter Hendrik Goll van Franckenstein (1787–1832); auf der Auktion Goll van Franckenstein, Amsterdam 1833 (Lugt, Ventes 13362), erworben für f 22 von Georg Ernst Harzen (1790–1863), Hamburg (L. 1244) (NH Ad:01:02, fol. 20: [A. v Everdingen Fortsetzung.] Nachtstück. Ein niedergebranntes Haus, dessen verlöschende Glut von vielen Zuschauern umstanden die Gegend erleuchtet. Im Hintergrunde gewahrt man eine gotische Kirche von einem Kranz von Bäumen umgeben an einem schiffbaren Flusse. Bez AVE Sehr vollendete, effectvolle Tuschzeichnung FF 7.9/4.10 Samml. Goll. v. Franckenstein; NH Ad: 02: 01, S. 250); Legat Harzen 1863 an die ‚Städtische Gallerie‘ Hamburg; 1868 der Stadt übereignet für die 1869 eröffnete Kunsthalle.“ Kat. Hamburg 2011, Nr. 313.
- 503 Kat. Hamburg 2011, Nr. 313. Ein wichtiges Vermächtnis, das den Grundstock der Hamburger Graphiksammlung bildet, ist jenes von Georg Ernst Harzen, der mehrfach in Verbindung zur Sammlung Goll steht. Harzen besuchte zahlreiche Nachlassauktionen, auch jene der Sammlung Goll im Jahr 1833, auf der er 39 Werke der niederländischen Schule erwarb. Diese Werke sind im abschließenden Verzeichnis der ehemaligen Besitzer unter „Johan Goll van Franckenstein I“ aufgeführt. Kat. Hamburg 2011, S. 1.
- 504 LMO, PT 26, S. 9, vgl. Mittelstädt 1956, S. 56. Das Zitat bezieht sich auf Tischbeins Lehrjahre in Hamburg und seine Zeit im Hause des Kunsthändlers Johann Dietrich Lilly, wo er direkten Zugang zu den dort verwahrten Kunstwerken hatte.
- 505 Vgl. Bionda 1986, S. 141.
- 506 Mittelstädt 1956, S. 338, Kapitel *Akademiedirektor in Neapel*.
- 507 In den publizierten Lebenserinnerungen wird dies wie folgt beschrieben: „Die Besten von der Akademie bildeten einen Verein unter sich, um sich im Komponieren zu üben. Sie kamen alle Sonntage bei mir zusammen, gaben sich ein Sujet auf, welches alle ausführten, und nach vierzehn Tagen brachten sie die Zeichnungen mit. Diese wurden ausgestellt und beurteilt, das Verdienstliche gelobt und die Fehler getadelt. Alles ging mit der größten Ordnung zu, die sie selbst untereinander ausgemacht hatten. [...] So wurde eine Zeichnung nach der andern aufgestellt und alles genau durchgegangen. Zuletzt stellte man sie zusammen in einer Reihe auf. Übrigens waren es lauter ausgewählte junge Leute von gutem Charakter und edlen Sitten. [...] Das wechselseitige Gespräch war auch oft sehr unterrichtend, denn von allen Zweigen der Kunst wurde etwas abgehandelt, und es waren Personen zugegen, die in dem einen oder dem anderen Fache Kenntnis oder die eine und die andere Kunst besaßen und sich hier gegenseitig die Hände reichten. Es nahmen auch verschiedene Gelehrte daran teil, welche ihr Urteil aussprachen und denkwürdige und malerische Begebenheiten aus der Geschichte erzählten. Selbst Kunstliebhaber wurden zugelassen, die aber nicht reden durften, um die Ordnung nicht zu unterbrechen. Auch Anfänger von der Akademie wurden als Zuschauer gewählt, damit sie sahen und hörten und daraus lernten. Brachten sie Versuche, die etwas versprachen, so wurden sie mit eingeschlossen.“ Mittelstädt 1956, S. 338f.
- 508 Alten 1872, S. 199f. Brief von Tischbein an unbekannt, Eutin 10.02.1812. Die Rede ist von Hans Albrecht Freiherr von Maltzahn (1754–1825), Präsident der ‚Eutiner Literarischen Gesellschaft‘, und

- Christian Ludwig Runde (1773–1849), ebenfalls Mitglied. Zur ‚Eutiner Literarischen Gesellschaft‘ vgl. Prühs 2004, Obermeier 1983.
- 509 Dohe 2018, S. 54. Brief von Tischbein an Herzog Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg, Eutin 12.09.1812. Sebastian Dohe kommentiert hierzu, dass Tischbein sein Haus als Ort des künstlerischen Austausches und Unterrichtes präsentiert.
- 510 Alten 1872, S. 207. Brief von Tischbein an Ferdinand Rudolf von Zehender, undatiert. Tischbein bezieht sich hier auf Graf Friedrich Franz von Münnich (1788–1870) sowie den Dichter und Homer-Übersetzer Johann Heinrich Voß (1751–1826) mit seiner Gemahlin Marie Christine Ernestine.
- 511 Für weiterführende Informationen zum ‚Eutiner Kreis‘ vgl. Baudach 2003, Schubert-Riese 1975.
- 512 Heinecken 1768/1769, Bd. 2, S. 48.
- 513 In der Reisebeschreibung führt von Heinecken die besuchten Sammler wie folgt auf (in der dortigen Schreibweise): Braamcamp, van der Land, Lublink, Locquet, Fifeaux, Gildemesser, van Velde, Doek-scher, Calkoen, de Bruyn, Muylman, Busserus, Maarseven, Mettaye, Graaf, de Bosch, Ploos van Amstel, van Gool. Heinecken 1768/1769, Bd. 2, S. 47f.
- 514 Gräf 1911, S. 216.
- 515 Weiter heißt es: „Hier habe ich die Rembrands von einer Ausführung gesehen, als wenn sie in Miniatur gemahlt wären. Nur Schade, daß unter den Italiänischen Meistern neben den schönsten Originalen zuweilen ein Blatt liegt, das offenbar nach der Mahlerey gemacht ist. Eigenhändige ausgeführte Rubensische Zeichnungen nach oder vor seinen fürtrefflichen Gemälden wie Miniatur gezeichnet, eben solche Michel Angelo. Die Blätter, die mich am meisten entzückt haben, sind die Skizzen von Guido, Guercino und Caraccio. Hierunter sind auch die 2 van Huysum für 5500 fl., und den 3ten für 2500 fl. hat Plos, den 4ten für denselben Preiß der Mahler de Vos.“ Gräf 1911, S. 216.
- 516 Einen Überblick über die Geschichte der Kennerschaft gibt bspw. Carol Gibson-Wood. Gibson-Wood 1988. Zur Kennerschaft vgl. ferner Kernbauer 2011, Maes 2009, Schwaighofer 2009, Penzel 2007, Grave 2006, Zelle 2002, Dresdner 2001, Haberland 1991, Cremer 1989.
- 517 Vgl. Penzel 2007, S. 60.
- 518 Die Kunstkritik steht in enger Beziehung sowie zugleich im Widerspruch zur Kunsttheorie, bis im 19. Jahrhundert eine Differenzierung zwischen Kritik und Theorie erfolgt. Vgl. Dresdner 2001, S. 12.
- 519 Hier ist auf den berühmten Streit um den Vorrang der Linie oder der Farbe als künstlerisches Ausdrucksmittel zu verweisen, der auch als Streit zwischen ‚Rubenisten‘ und ‚Poussinisten‘ bezeichnet wurde. Zum französischen Diskurs vgl. Kernbauer 2011, Kluge 2009, Dresdner 2001, vgl. ferner Maes 2009.
- 520 Vgl. Kernbauer 2011, Gibson-Wood 2000, Haberland 1991.
- 521 Vgl. Vogt 2010, Zelle 2002.
- 522 Vgl. Schwaighofer, S. 110–117. Verwiesen sei an dieser Stelle auch auf den später berühmt gewordenen deutschen Kunstkennnerstreit zwischen Gustav Friedrich Waagen und Carl Friedrich von Rumohr.
- 523 Vgl. Schwaighofer 2009, S. 31. Diese Entwicklungen und die Etablierung der Kennerschaft waren entscheidend für die Entstehung der modernen Kunstgeschichte, auch wenn in der Wissenschaft die Objektivität der kennerschaftlichen Kriterien stets angezweifelt wurde.
- 524 Zedler 1732–1754.
- 525 Sulzer 1771–1774.
- 526 Sulzer 1771–1774, Bd. 2, S. 572–578.
- 527 Sulzer 1771–1774, Bd. 2, S. 572.
- 528 Im Rahmen des deutschen Diskurses thematisiert Christian Ludwig von Hagedorn neben dem Kenner, dem Liebhaber und dem Künstler zwei weitere Akteure des Kunstgeschehens – den Sammer und den Kunstrichter, die jeweils spezifische Kompetenzen besitzen. Hagedorn 1762, Bd. 1, S. III–XVI, vgl. hierzu Zelle 2002, S. 230–238. Margrit Vogt weist in ihrer Studie jedoch relativierend darauf hin, dass die Bezeichnungen in Deutschland weniger scharf voneinander getrennt werden. Vogt 2010, S. 24.
- 529 Vgl. Kluge 2009.
- 530 Sulzer 1771–1774, Bd. 2, S. 574. Die von Sulzer besprochene Trias von Kennern, Künstlern und Liebhabern wird von Joachim Penzel auf die Publikumsgruppen bzw. -typen in den Gemäldegalerien des 18. Jahrhunderts übertragen, verbunden mit den jeweiligen Rezeptionsinteressen, um das Kunstpublikum zu differenzieren. Penzel 2007, S. 52–56. Penzel gelangt zu der Schlussfolgerung, dass Sulzer damit idealtypische Publikums-kategorien definiert hat, anhand derer die Besuchergruppen in jener Zeit differenziert wurden. Ebda., S. 56.

- 531 Die vollständige Textpassage lautet wie folgt: „Aber es mangelt der Kritik nicht an dem Leitfaden, vermittelt dessen man sicher aus diesem Labyrinth herauskommen kann. Man muß nur drey Sachen wol von einander unterscheiden. 1. Den unmittelbaren Eindruck des Wolgefallens oder Mißfallens, den wir ohne alle Bemühung oder Mitwirkung unsrer seits empfinden. 2. Die angenehme oder unangenehme Empfindung, die aus der gelungenen, oder mißlungenen Bemühung entsteht, die wir angewendet haben, eine deutliche Vorstellung von dem Gegenstand zu bekommen. 3. Das Urtheil über die Art der Sache, über ihre Vollkommenheit oder Unvollkommenheit, Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit.“ Sulzer 1771–1774, Bd. 2, S. 573.
- 532 Hierauf weist auch Max J. Friedländer hin und führt den Gedanken weiter: „Vorbereitung jeder wissenschaftlichen Bemühung ist eine das Erkenntnisgebiet deckende Terminologie, durch die der Gelehrte den Gelehrten seine Gründe, Folgerungen und Schlüsse eindeutig übermittelt.“ Friedländer 1957, S. 96.
- 533 Zur Entstehung der deutschen Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Kontext von Periodika vgl. Vogt 2010. Vogt gibt zu bedenken, dass in den Periodika die Kunstbetrachtung schriftlich vermittelt wird, also ohne begleitendes Anschauungsmaterial. Ebda., S. 329.
- 534 Die Gegenüberstellung von Kennern und Laien war elementarer Bestandteil der Diskussionen um Kennerschaft und wurde von den Autoren jeweils unterschiedlich bewertet. Diese Kontrastierung entstammt der französischen Kunstkritik um Roger de Piles und ist ebenfalls im britischen Diskurs präsent wie bspw. bei Jonathan Richardson. Richardson geht jedoch davon aus, dass jeder die Fähigkeit zur Kennerschaft besitzt und sich das entsprechende Rüstzeug dafür aneignen kann. Vgl. Schwaighofer 2009, S. 30–40.
- 535 Sulzer 1771–1774, Bd. 2, S. 578.
- 536 Die Betonung einer langjährigen Erfahrung als Voraussetzung von Kennerschaft wird bspw. auch im Rahmen des französischen Diskurses von Roger de Piles formuliert. Vgl. Schwaighofer 2009, S. 33–35.
- 537 LMO, PT 26, S. 29, vgl. Mittelstädt 1956, S. 101.
- 538 Merck 1778, vgl. ferner Grave 2006, S. 94, Cremer 1989, S. 137–156.
- 539 In diesem Sinne baute von Heineken in Dresden eines der größten Graphikkabinette des 18. Jahrhunderts als Ort kennerschaftlichen Studiums auf. Und auch bei Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel sollte die Graphiksammlung (unter anderem) der Kennerschaft in Bezug auf seine Gemäldesammlung dienen. Vgl. Grave 2006, S. 275, Brakensiek 2003, S. 328, 423f.
- 540 Cremer 1989, S. 104.
- 541 Hagedorn 1762, Bd. 1, S. 52. Zum Typus des Kunstrichters siehe ebda., S. 52–66.
- 542 Vgl. Cremer 1989, S. 438–440. Brief von Christian Ludwig von Hagedorn an Friedrich von Hagedorn, 16.09.1743. Vgl. hierzu ferner Zelle 2002, S. 236.
- 543 Alten 1872, S. 78f. Brief von Tischbein an Karl August Böttiger, undatiert, laut von Alten vermutlich um 1800.
- 544 Grave 2006, S. 231f. Briefentwurf von Goethe an Johann Gottlob Stimmel, 07.03.1814.
- 545 Zur Connoisseurkritik vgl. Kernbauer 2011, S. 166–185.
- 546 Mittelstädt 1956, S. 221f, Kapitel *Mailand*.
- 547 Vgl. Unverfehrt 2000, S. 26f. Die Auktionskataloge der Sammlung Uffenbach erschienen 1771 und 1775.
- 548 Mittelstädt 1956, S. 222, Kapitel *Mailand*.
- 549 LMO, PT 26, S. 29. Im Manuskript von 1824 sowie in der späteren Publikation wird die Schilderung um die Bemerkung ergänzt: „Ein Gegenstand über den man nicht genug eifern kann, da er uns Teutschen selbst das wenige Gute noch vertilgt, was man uns gelassen hat.“ Ebda., PT 833, o. S., vgl. Mittelstädt 1956, S. 101f.
- 550 Dohe 2018, S. 80. Brief von Tischbein an Herzog Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg, Eutin 22.08.1816.
- 551 North 2012, S. 40.
- 552 Friedländer 1957, S. 127, 178–182. Zum Firmis ergänzt Friedländer: „Die Firmisschicht, auch wenn sie dem Gemälde eine Wärme des Gesamttons gibt, die nicht in der Absicht des alten Meisters lag, kann nicht unter allen Umständen als Wertminderung betrachtet werden. Sie gibt dem Bilde einerseits Geschlossenheit und Ruhe, andererseits eine ‚malerische‘ Mürbigkeit, damit Eigenschaften, die mindestens für unsere Augen, die Augen unserer Zeit, der Wirkung zuweilen zum Vorteil gereichen. Es gibt so etwas wie unbeabsichtigte Steigerung der malerischen Wirkung. Nicht alles, was die Jahrhunderte der Farbschicht angetan haben, ist von Übel, auch nicht die Sprungbildung, die fast immer

eingetreten ist. Sie mildert und mindert in willkommener Art Härte, Glätte und Leere, abgesehen davon, daß Runzeln und Altersspuren nun einmal mit unserer Vorstellung von verehrungswürdiger Kunst der Vergangenheit untrennbar verbunden sind. Es gibt so etwas wie Patina, veredelnden Rost, auch auf Bildern. Man spricht davon, daß Farben und Töne mit den Jahren zusammenwachsen.“ Ebd., S. 128.

553 Friedländer 1957, S. 145.

554 LMO, PT 26, S. 16, vgl. Mittelstädt 1956, S. 67.

555 LMO, PT 1951/12, vgl. Mittelstädt 1956, S. 86.

556 LMO, PT 26, PT 833.

557 LMO, PT 1951/12. Es handelt sich um eine Fotokopie einer Archivalie, die im Findbuch als „Diverse Fragmente und Entwürfe zur Lebensgeschichte 35 fol.“ verzeichnet ist. LMO, PT, Findbuch.

558 Mittelstädt 1956, S. 85f.

559 LMO, PT 1951/12, vgl. Mittelstädt 1956, S. 110.

560 LMO, PT 833, o. S., vgl. PT 26, S. 28. In den publizierten Lebenserinnerungen ist der Wortlaut dieser Passage verändert wiedergegeben: „Wie unterhaltend ist dagegen eine holländische Bildersammlung schon der vielen erfreulichen Gegenstände wegen, die aus der Natur, aus dem geschäftigen Leben der Menschen und ihrem Treiben herausgehoben sind. Leider aber fühlen sich holländische Sammler gewöhnlich nur von solchen Bildern angezogen, deren Meister eine vorzügliche Geschicklichkeit im Pinsel zeigen, während manches Bild, das ein empfängliches Gemüt wohl anspricht und den aus der Natur genommenen Gegenstand noch so wahr nachbildet, übersehen und wohlfeil verkauft wird. Das macht die Mode. So sah ich einst eine Landschaft vom alten Hackert, es war ‚Das Innere eines Dorfes mit Bäumen und Gärten‘. Die Liebhaber bewunderten es wegen seiner Natürlichkeit, man glaubte wirklich darin umhergehen zu können; die Bäume, als könnte man sie abhauen und ihre Borke abschälen, und der alte Gartenzaun, als ließe sich Planke für Planke herausziehen, und die Sonne, wie sie über das kurze moosige Gras hinstreife! Und doch, weil das Bild von keinem der berühmten Meister war, die man gern in sein Kabinett nimmt, wurde es wohlfeil verkauft, dahingegen ein Blumenstück von van Huysum mit einem Vogelnest, wo die Haare mit Schatten und Licht gemalt waren, mit Tausenden bezahlt wurde, weil so eins zu einem Kabinett gehörte.“ Mittelstädt 1956, S. 100f.

561 Eine Ausnahme bilden bspw. die Sammlungen von John Hope (1737–1784) oder Josephus Augustinus Brentano (1753–1821). Dies hatte gleichzeitig zur Folge, dass sich die zeitgenössische Kunst in den Niederlanden nur schwer entfalten konnte.

562 Ab 1780 wurde die Bedeutung des Amsterdamer Kunstmarktes von jenem in Paris abgelöst und erst im 19. Jahrhundert verlagerte sich der Schwerpunkt nach London. Vgl. hierzu Bayer/Page 2015, Jacob-Friesen 2015a, S. 148, North 2006, S. 2. Marten Jan Bok verweist ferner auf folgenden Umstand: „Amsterdam had throughout the 18th century served as one of the principal sources of paintings traded on both the Paris and the London art markets, to the extent that in the first decade of the 19th century a quarter of all paintings sold in London were Dutch, and 29 % in Paris. Characteristic for the Amsterdam art market was, that it traded almost exclusively locally produced paintings and that it was ultimately a one-way trade dominated by exports. This started probably already in the 17th century and continued throughout the 18th and 19th centuries, thanks to the exceptionally high production of paintings in the Dutch Republic before 1700.“ Bok 2002, S. 52.

563 Zur Kunstmarktsituation vgl. Fanslau 2010, North 2006b, Korthals Altes 2003, Ketelsen/Stockhausen 2002, Ketelsen 1998.

564 Zu Gerret Braamcamp und seiner Sammlung vgl. Bille 1961.

565 Heineken 1768/1769, Bd. 2, S. 47.

566 Gool 1750/1751, Bd. 2, o. S. Der erste Band von van Gools *Nieuwe Schouburg* ist dagegen Johan van der Marck (1707–1772) gewidmet: „Aen den weledelen gestrengen heere, Mr. Johan van der Marck, Aegidius Zoon, raedt, vroedschap en tegenwoordig hooft-officier der stad Leiden, enz. enz. enz. kenner en beminnaer der edele teken- en schilderkunsten, en bezitter van een uimument kabinet schildereyen, nevens een fraeje verzameling van tekeningen.“ Gool 1750/1751, Bd. 1, o. S.

567 https://nl.wikipedia.org/wiki/Gerrit_Braamcamp (11.01.2019).

568 Kat. Amsterdam 1771.

569 Die Datenbank des RKD verzeichnet bei 35 Werken eine Provenienz der Sammlung Braamcamp (11.01.2019).

- 570 Waiboer verweist auf folgende namhafte Sammler, die im Besitz von Werken Metsus waren: Gerret Braamcamp, Jan Jansz. Gildemeester, Johann Goll van Frankenstein, Johan van der Marck, Pieter Leendert de Neufville, Jeronimus Tonneman. Für die Sammlung Braamcamp identifiziert er die Meisterwerke: *Briefschreibender Mann* (A-134), *Brieflesende Frau* (A-135) und *Besuch im Kinderzimmer* (A-95). Waiboer 2007, S. 13.
- 571 Kat. Amsterdam 1771a.
- 572 Das gegenteilige Vorgehen ist bspw. von dem Amsterdamer Sammler Hendrik Muilman bekannt, der nie selbst auf Auktionen kaufte, sondern seine Agenten damit beauftragte. Vgl. Bas 2006, S. 162.
- 573 Vgl. Kapitel 3.2.3.
- 574 Vgl. <https://iisg.nl/hpw/calculate.php> (28.11.2018).
- 575 Der vollständige Titel lautet: *Museum Braamcampianum, ofte korte beschryvinge van het uitmuntend cabinet schildereyen, teekeningen, prenten, beelden, enz. Nagelaten by wylen den heere Gerret Braamcamp. Het welk verkogt is in Amsterdam op den 31. July 1771 en volgende Dagen in't Logement het wapen van Amsterdam. Beneevens de pryzen en naamen der respect. koopers, volgens nadere en nauwkeuriger Opgave. Tweede druk. vermeerderd, verbeterd, met eene Voorreeden verrykt en van de ingesloopene Misstellingen gezuiverd.* Kat. Amsterdam 1771b.
- 576 Kat. Amsterdam 1771b, S. 5, Nr. 53, S. 16, Nr. 167.
- 577 „Gerret Braamcamp, welke gedurende zoo veele Jaaren geene kosten nog moeyten gespaard heeft, om zyne uitmuntende verzameling van Schildereyen, Teekeningen, Prenten, Beelden en Beeldwerken, tot dien trap an volmaaktheid te brengen, dat men nog in grootte nog voortreffelykheid van stukken van allerhande zoort nimmer deszelfs wederga in onze gewesten, ten minste niet binnen deeze Stad, gevonden heeft.“ Kat. Amsterdam 1771b, Vorwort.
- 578 Es folgt eine Erklärung dieses zweiten Druckes, da die Erstausgabe mit 1.000 Exemplaren nach kurzer Zeit bereits fast vollständig ausverkauft war, sodass der überarbeitete Nachdruck noch im selben Jahr erschien.
- 579 Ploos van Amstel 1771.
- 580 „I. In 80 Historische Stukken, zo gewyde als ongewyde Geschiedenissen en Zinnebeeldige Ordonnantien, door Italiaansche, Fransche en Nederlandsche Meesters [...] II. In 60 Moderne Verbeeldingen van Gezelschappen enz. [...] III. In 30 Boeren Gezelschappen [...] IV. In 7 Pourtraiten [...] V. In 68 Landschappen met allerley stoffadien, Paarden, Ossen, Schaapen enz. [...] VI. In 17 Romeinsche antique Gebouwen, Kerken, Stads Gezigten en moderne Gestigten [...] VII. In 8 Zeegezigten [...] VIII. In 6 Vogels en andere Beesten [...] IX In 13 Bloemen en Vrugten [...]“ Ploos van Amstel 1771.
- 581 Ploos van Amstel 1771.
- 582 LMO, PT 1951/12, vgl. Mittelstädt 1956, S. 86.
- 583 „Na dat hy de grontbeginselen der Kunste by zyne Vader vast genoeg gelegd had, begaf hy zich nar Amsterdam, om zyne Kunststudie met ernst voort te zetten; [...] dat hy een wakker Meester is geworden, zo wel in 't schilderen van Kabinetstukjes, als Portretten [...] onder de gelukkige Kunstenaers van dezen tyt kan geteld worden.“ Gool 1750/1751, Bd. 2, S. 131–133. Zur Reputation deutscher Künstler in den Niederlanden im 18. Jahrhundert vgl. Knolle 2008.
- 584 Nagler 1924, Bd. 13, S. 399f.
- 585 Tanjé hat bspw. über 100 Abbildungen für Jan van Gools *De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen* angefertigt.
- 586 Nagler 1924, Bd. 13, S. 399. Jacob Houbraken nach Jan Maurits Quinkhard: *Portrait von Jacob van Hoorn (1638–1738), 1734/1735*, Kupferstich, 241 x 175 mm, Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis Den Haag.
- 587 Vgl. Rijdt 1988, S. 21, 18–23.
- 588 LMO, PT 1951/12.
- 589 Dabei wären die Gemälde Quinkhards in Amsterdam an vielen Orten zu sehen gewesen. Jan van Gool nennt in seiner weithin bekannten Publikation die öffentlich zugänglichen Orte, an denen Werke von Quinkhard in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu betrachten waren. Gool 1750/1751, Bd. 2, S. 131–133.
- 590 Kat. Amsterdam 1773.
- 591 Allerdings wurde hier bei einem Künstlernamen eine Korrektur vorgenommen. In Tischbeins *Auto-graph* findet sich die ungeschlüssige Bezeichnung „Metzcher“, was sich sowohl auf Gabriel Metsu (1629–1667) als auch auf Caspar Netscher (1635–1684) beziehen kann. LMO, PT 1951/12.
- 592 LMO, PT 1951/12.

- 593 LMO, PT 1951/12, vgl. Mittelstädt 1956, S. 86.
- 594 MHK, GAM, Archiv, Inventar 1749ff, Nr. 307.
- 595 Zu den beiden Werken von Melchior de Hondecoeter vgl. Wepler 2014, S. 126f, 141f. Zu dem Gemälde aus der Werkstatt von Frans Snijders vgl. Wepler 2014, S. 99f.
- 596 Eynden/Willigen 1816–1840, Bd. 2, S. 25, zu Quinkhard S. 23–26.
- 597 Vgl. Laurentius/Niemeijer/Ploos van Amstel 1980, S. 107.
- 598 Vgl. Bas 2006, S. 163.
- 599 Kat. Amsterdam 1773a.
- 600 Ploos van Amstel 1772.
- 601 Im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle finden sich einige Werke, deren Provenienzen bis zur Sammlung von Dionys Muilman zurückverfolgt werden können. Allaert van Everdingen: *Holzarbeiter im Tannenwald, im Hintergrund eine Burg*, 1650–1660, Feder, Pinsel und Kreide auf Papier, 141 x 181 mm. Hendrick Goltzius: *Der Sündenfall*, um 1600, Kreide, Tusche und Wasserfarbe auf Papier, 370 x 268 mm. Willem Romeyn: *Hirtenjunge mit drei Schafen und einem Rind unter gotischen Ruinen*, 1693, Kreide auf Papier, 307 x 201 mm. Willem Romeyn: *Ruinenlandschaft mit einem Hirtenjungen, einem Esel und drei Ziegen*, 1693, Kreide auf Papier, 293 x 198 mm. Anthonie Waterloo: *Eingang zur Stadtglockengiesserei in Hamburg*, 1658–1660, Graphit auf Papier, 92 x 144 mm. Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, 21900, 21975, 22436, 22437, 44474. Kat. Hamburg 2011, S. 211, 243f, 472f, 603f.
- 602 Heinecken 1768/1769, Bd. 2, S. 48.
- 603 Vgl. Bas 2006.
- 604 Kat. Amsterdam 1813.
- 605 Vgl. Bas 2006, S. 176.
- 606 Dazu heißt es bspw.: „De Verzameling Teekeningen, Prenten en Prentwerken was van wenig uitgebreidheid.“ Eynden/Willigen 1816–1840, Bd. 2, S. 446.
- 607 Bas 2006, S. 157.
- 608 Bas 2006, S. 157.
- 609 Schopenhauer 1813–1817, Bd. 2, S. 29. Namentlich werden nur die Sammlungen „de Smet“ und „de Winter“ genannt, wovon erstere als diejenige von Pieter de Smeth van Alphen (1753–1809) und letztere als jene von Pieter van Winter (1745–1807) identifiziert werden können. Zu Amsterdam ebda., S. 14–45.
- 610 Schopenhauer 1813–1817, Bd. 2, S. 40.
- 611 Verwiesen sei an dieser Stelle auf folgende Portraits: Johann Friedrich August Tischbein: *Portrait von Susanna Cornelia Muilmann (1771–1846)*, um 1793, Öl auf Leinwand, 67,5 x 53,0 cm, Privatbesitz. Johann Friedrich August Tischbein: *Portrait von Gerrit Hoof (1772–1801)*, um 1793, Öl auf Leinwand, 67,5 x 53,0 cm, Privatbesitz. Rehm 2019, S. 109.
- 612 Bas 2006, S. 159f.
- 613 Vgl. hierzu bspw. North 2006, S. 8, North 2004, S. 22, North 2001, S. 132. Darüber hinaus konnten die Auktionskataloge selbst zu Sammelobjekten werden.
- 614 North 2012.
- 615 Vgl. North 2012, S. 99.
- 616 North 2012, S. 99f. Darüber hinaus ist bekannt, dass Morell für seine Dienste eine Kommission von 25 % erhielt. Ebda., S. 52.
- 617 North verweist hierbei auf ein von Morell erstelltes Verzeichnis von Erwerbungen für den Hof in Kopenhagen aus dem Jahr 1763. Dieses zeigt zugleich, welchen Beitrag Händler und Agenten bei der Entwicklung der Kunstkennerenschaft leisteten. North 2012, S. 55, 66–72.
- 618 North 2012, S. 86, vgl. Houbraken 1880, Descamps 1753–1764.
- 619 Zu Johann Ernst Gotzkowsky vgl. Schepkowski 2009, Schepkowski 2007, Frank 2002.
- 620 Schepkowski 2009, S. 3. Über die beeindruckende Sammlung heißt es weiter: „Die im Laufe der Zeit zusammengetragene Sammlung mit nachweislich über 600 Gemälden umfaßte Werke des römischen Barock, des venezianischen Seicento, niederländische Kabinettstücke und flämische Meisterwerke, Bilder von zeitgenössischen deutschen Malern als auch eine kleine Auswahl französischer Historiengemälde. [...] Von überregionaler Bedeutung wurde Gotzkowskys Kunsthandel vor allem, als er im Winter 1763/1764 aufgrund finanzieller und diplomatischer Verwicklungen einen Großteil seiner Gemäldesammlung an die russische Zarin Katharina II. (1729–1796) verkaufte, die mit dieser Erwerbung den Grundstock der Eremitage von St. Petersburg legte.“ Ebda.

- 621 Vgl. Schepkowski 2009, S. 207–229.
- 622 Schepkowski 2007, S. 24.
- 623 So stammen rund die Hälfte der Werke von niederländischen Künstlern, von insgesamt 632 Werken sind dies 109 flämische und 211 holländische Gemälde. Schepkowski 2009, S. 222–225.
- 624 Vgl. Frank 2002, S. 121–147. Für Gotzkowsky entstanden verschiedene Kataloge bzw. Verzeichnisse: 1757 mit 108 Werken, 1759 mit 182 Werken (davon 91 identisch), 1766 mit 230 Werken.
- 625 Vgl. Schepkowski 2007.
- 626 Vgl. Schepkowski 2009, S. 409.
- 627 Die Verkäufe gingen nicht nur an Friedrich den Großen, sondern auch an das aufstrebende Berliner Bürgertum.
- 628 Ketelsen/Stockhausen 2002, S. 23.
- 629 Zur Geschichte der Gemäldegalerie Alte Meister in Kassel vgl. Lange 2016, Schnackenburg 2000, Herzog 1969, vgl. ferner Korthals Altes 2003, S. 185–205.
- 630 Wilhelm hatte eine militärische Laufbahn eingeschlagen, die ihn für lange Zeit in die Niederlande führte. In dieser Zeit erwarb er sich nicht nur großes Ansehen, sondern auch eine immer umfangreichere Kenntnis der niederländischen Kunst. Dies bildet die Basis für seine persönliche Leidenschaft für die niederländische Malerei sowie seine Kennerschaft. Vgl. Lange 2016, S. 127f, Herzog 1969, S. 16, Both/Vogel 1964, S. 20f.
- 631 Darauf verweist Bernhard Schnackenburg, ohne konkreteren Quellennachweis. Schnackenburg 2000, S. 75.
- 632 Vgl. Kat. Kassel 2004, S. 8f.
- 633 MHK, GAM, Archiv, Inventar 1749ff.
- 634 LMO, PT 26, S. 32, vgl. Mittelstädt 1956, S. 106.
- 635 Baron Heinrich Jacob von Häckel baute selbst ab den 1730er-Jahren eine bedeutende wie umfangreiche Kunstsammlung auf, deren Auktionskatalog 523 Nummern umfassen sollte. Vgl. North 2006a, S. 293–296, North 2003, S. 128.
- 636 Brief von Baron Heinrich Jacob von Häckel an Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel, Frankfurt 22.06.1751. North 2012, S. 50. Zum kunstbezogenen Meinungs-austausch zwischen Häckel und Landgraf Wilhelm VIII. vgl. Lange 2011.
- 637 Vgl. North 2012, S. 50, Kat. Kassel 2006, S. 195–201.
- 638 Brief von Baron Heinrich Jacob von Häckel an Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel, Frankfurt 29.01.1752. North 2012, S. 50.
- 639 Herzog 1969, S. 18f.
- 640 Vgl. Golenia 2015, S. 300, Herzog 1969, S. 21f. Gerard Hoet d. J. erlangte insbesondere dank seiner Publikation *Catalogus of naamlyst van schilderyen met derzelver pryzen* Bekanntheit. Hoet 1752, vgl. Both/Vogel 1964, S. 134.
- 641 Zu Valerius Röver vgl. Beck 1981, Gelder 1980, Moes 1913. Von der Sammlung Röver war bereits die Rede in Zusammenhang mit Johann Goll van Frankenstein d. Ä., welcher die Zeichnungen Rövers für seine eigenen Sammlung erwarb.
- 642 Vgl. <https://iisg.nl/hpw/calculate2.php> (29.11.2018).
- 643 Vgl. Korthals Altes 2006, S. 36, Korthals Altes 2003, S. 157–161, 295–299. Zur Rekonstruktion des Ankaufes der Sammlung Röver vgl. Rehm 2018.
- 644 Kat. Kassel 2004, S. 10. Wilhelm VIII. schreibt über die Rembrandt-Erwerbungen aus dem Röver'schen Kabinett: „Meine Aquisition ist, wie Er versichert sein kann, ganz ungemein schön und übertrifft alle die gute Opinion, so davon gehabt. 8 Rembrandt sind darunter, und zwar von allerhand Sorten und den besten Manieren dieses Meisters, teils sind sie von der rauhen, dick aufgetragenen Malerei, andere aber wieder nur so fiel, als ein Gerard Dou und Mieris kaum sein kann.“ Korthals Altes 2006, S. 29f.
- 645 MHK, GAM, GK 236, GK 234, GK 243, GK 233.
- 646 Zu den Rembrandt-Werken der Kasseler Sammlung vgl. Kat. Kassel 2006, Korthals Altes 2006, Weber 2006.
- 647 Vgl. Kat. Karlsruhe 2015, Frank/Zimmermann 2015. Eine Reise führte Karoline Luise 1763 selbst in die Niederlande, wo sie einige der bekanntesten Sammlungen besichtigen konnte.
- 648 Vgl. Korthals Altes 2015, S. 145.
- 649 Vgl. hierzu insbesondere <https://karoline-luise.la-bw.de/dokumente.php> (17.12.2018).
- 650 Vgl. Jacob-Friesen 2015, S. 218.

- 651 Vgl. Jacob-Friesen 2015a, S. 153. Es gibt Belege dafür, dass verschiedene Berater sich gemeinsam bei Auktionen angebotene Gemälde ansahen, diese und die Preise diskutierten, um anschließend der Markgräfin Bericht zu erstatten. So besuchten Treuer, Goll und Braamcamp gemeinsam die Verkaufsausstellung einer Auktion, die wenige Tage später am 18.08.1762 in Amsterdam stattfinden sollte, wovon Treuer nach Karlsruhe berichtete. Brief von Gottlieb Heinrich Treuer an Markgräfin Karoline Luise von Baden, Amsterdam 13.08.1762. <https://karoline-luise.la-bw.de/dokument.php?id=4546&ausgangspunkt=suche> (17.12.2018).
- 652 Pieter Fouquets eigene Sammlung wurde am 13./14.04.1801 im Auktionshaus von Philippus van der Schley in Amsterdam veräußert, begleitet von einem Auktionskatalog, der Auskunft über die Zusammensetzung der Sammlung gibt. Kat. Amsterdam 1801.
- 653 Vgl. Kat. Karlsruhe 2015, S. 341, Malereikabinett 106.
- 654 Vgl. Kat. Karlsruhe 2015, S. 232f.
- 655 Eingangs wurde das Sujet *Christlicher Ritter* von Philips Wouwerman thematisiert, wovon sich zwei Versionen in der Sammlung von Gerret Braamcamp befanden und bei der Auktion der Sammlung im Jahr 1771 an Fouquet gingen. Zur Sammlung Braamcamp vgl. Bille 1961. Zu den Werken Wouwermans in der Sammlung Braamcamp vgl. ebda., S. 66f. Vgl. hierzu Kapitel 2.2.3.
- 656 Brief von Johann Goll van Frankenstein d. Ä. an Markgräfin Karoline Luise von Baden, Amsterdam 15.07.1763. <https://karoline-luise.la-bw.de/dokument.php?id=4425&ausgangspunkt=suche> (17.12.2018). Den Auktionskatalog der Sammlung Lormier erhielt die Markgräfin, wie in einem Brief vorab angekündigt, von Treuer. Brief von Johann Heinrich Treuer an Markgräfin Karoline Luise von Baden, Den Haag 10.06.1763. <https://karoline-luise.la-bw.de/dokument.php?id=4568&ausgangspunkt=suche> (17.12.2018).
- 657 Dementsprechend ist Fouquet Teil eines Sammlungsportraits von Adriaan de Lelie und wird im Auktionskatalog in seiner herausragenden Rolle eigens benannt. Kat. Amsterdam 1800. Vgl. hierzu Kapitel 3.2.4.
- 658 Vgl. North 2006, S. 12. Diese Transaktion fand im Jahr 1759 statt. Rachel Ruysch: *Blumenstrauß*, 1715, Öl auf Leinwand, 65,0 x 44,5 cm. Rachel Ruysch: *Fruchtstilleben mit Hirschkäfer und Buchfinkennest*, 1717, Öl auf Leinwand, 65,2 x 54,5 cm. Frans van Mieris d. Ä.: *Bildnis eines jungen Mannes*, um 1660, Öl auf Eichenholz, 16,8 x 13,2 cm. SKK, 376, 377, 272. Kat. Karlsruhe 2015, S. 286, 357, Malereikabinett 5, 6, 140.
- 659 Vgl. Jacob-Friesen 2015a, S. 158. In der Korrespondenz der Markgräfin mit ihrem Agenten Treuer ist auch von einer Reise nach Amsterdam die Rede, die inkognito erfolgen soll. Brief von Gottlieb Heinrich Treuer an Markgräfin Karoline Luise von Baden, Den Haag 18.05.1762. <https://karoline-luise.la-bw.de/dokument.php?id=4539&ausgangspunkt=suche> (17.12.2018).
- 660 Vgl. Korthals Altes 2015, S. 140. Weitere 60 Gemälde erhielt die Markgräfin über Jean-Henri Eberts und den französischen Kunstmarkt in Paris in den Jahren 1759 bis 1772. Zu Jean-Henri Eberts vgl. Frank 2015.
- 661 Kat. Karlsruhe 2015, Frank/Zimmermann 2015.
- 662 Jacob-Friesen 2015a, S. 157.
- 663 Dies schloss mitunter eine kritische bis negative Bewertung anderer Agenten und der von ihnen angebotenen Kunstwerke nicht aus, um die Position der Konkurrenz gegebenenfalls zu schwächen.
- 664 Zum Agentenwesen sowie dessen Veränderungen im 18. Jahrhundert vgl. Frank 2015a, vgl. ferner North 2012, S. 49, Frank 2015, S. 44.
- 665 Zu Willem Lormier vgl. Korthals Altes 2015, Korthals Altes 2003, S. 48–121, Korthals Altes 2000.
- 666 Zwischen 1748 und 1758 verkaufte Lormier 60 Gemälde mit einem Gewinn von 45.000 Gulden – umgerechnet rund 500.000 Euro. Korthals Altes 2015, S. 141. Vgl. <https://iisg.nl/hpw/calculate2.php> (29.11.2018).
- 667 Zur Deutung des Werkes vgl. Kemp 2003, vgl. ferner Causid 1783, Nr. 133.
- 668 Schnackenburg 2000, S. 82. Zu den Werken zählen ferner eine *Ruinenlandschaft mit Petrus und Johannes* sowie *Die Bestrafung des Schulmeisters von Falerii* von Bartholomeus Breenbergh oder *Feierabend auf dem Lande* von Adriaen van Ostade. MHK, GAM, GK 205, GK 206, GK 240, GK 276, GK 292.
- 669 Vgl. Schnackenburg 2000, S. 82.
- 670 Gool 1750/1751, Bd. 1, S. 239.
- 671 Kat. Den Haag 1763.
- 672 Vgl. Korthals Altes 2015, North 2012, S. 62.
- 673 Vgl. Korthals Altes 2015, S. 141.

- 674 Vgl. North 2012, S. 51.
- 675 Vgl. Kapitel 3.1.4.
- 676 North 2012, S. 46. Auch hier gibt es wieder ein Gegenbeispiel bei Gotzkowsky, der nicht vor fragwürdigen Ankaufsmethoden zurückschreckte und einen vermeintlichen Raffael geschmuggelt haben soll. Schepkowski 2009, S. 408.
- 677 Für eine weitergehende Differenzierung am Beispiel von Rembrandt mit den Kategorien „Ohnfehlbar Rembrandt“, „Im Gusto von Rembrandt“, „Aus der Schule von Rembrandt“ und „So schön wie Rembrandt“ kann die Hamburger Sammlung von Joachim Hinrich Thielcke angeführt werden. North 2012, S. 21. Zu den künstlerischen Praktiken von Fälschungen, Plagiaten und Kopien vgl. Münch 2014, vgl. ferner Friedländer 1956, S. 153–178.
- 678 Vgl. Weiler 2015a, S. 92.
- 679 Vries 1990, S. 235.
- 680 Zum Thema Kopien vgl. Voermann 2012.
- 681 Both/Vogel 1964, S. 138. Brief von Govert van Slingelandt an Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel, Den Haag 01.12.1749.
- 682 Korthals Altes 2006, S. 38. Brief von Govert van Slingelandt an Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel, Den Haag 04.08.1750.
- 683 Korthals Altes 2006, S. 38. Brief von Govert van Slingelandt an Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel, Den Haag 23.08.1750.
- 684 Korthals Altes 2006, S. 38.
- 685 Zum Ankauf der Sammlung Röver vgl. Rehm 2018.
- 686 Jacob-Friesen 2015a, S. 148. Brief von Jan van Gool an einen unbekanntem Freund, ohne Ort, ohne Jahr, vermutlich Den Haag 1752/1753.
- 687 Vgl. Korthals Altes 2000, S. 269, Schepkowski 2009, S. 211.
- 688 Jacob-Friesen 2015a, S. 148f, Hoet 1752. Zum Streit zwischen van Gool und Hoet vgl. Vries 1985.
- 689 LMO, PT 1951/12, vgl. Mittelstädt 1956, S. 110.
- 690 Ketelsen/Stockhausen 2002, S. 97f.
- 691 Büsch 1824, S. 343.
- 692 LMO, PT 26, S. 13f, vgl. Mittelstädt 1956, S. 63.
- 693 Ketelsen/Stockhausen 2002, S. 32, vgl. hierzu auch North 2012, S. 99.
- 694 Kat. Amsterdam 1785.
- 695 Vgl. Niemeijer 1981.
- 696 Gerson 1983, S. 446. Zur Entwicklung auf dem englischen Kunstmarkt allgemein vgl. Bayer/Page 2015. Die Bedeutung Greenwoods betonen auch Bayer und Page: „Dealers like Vandergucht, Desafans, Greenwood or Bryan were responsible for some of the biggest sales.“ Bayer/Page 2015, o. S.
- 697 Gerson 1983, S. 257.
- 698 Für ein derartiges Vorgehen führt Tischbein ein weiteres Beispiel an: „In Helen auf dem Gut des Grafen Schulenburg war eine ansehnliche Sammlung gewesen. die in Venedig gesamldt ware als er Gowerner da war. die Venezianer hatte ihm auch Geschenke gemacht mit Bilder ihrer vorzüglichsten Meister. Diesse Samlung kaufte ein Englischer Gemalde Händler Grünwut, wen mir recht ist für 18 tausent thaler. und er sagte mir das ein Tician darunter sei, der allein müsse ihm beim verkauf so viel bringen als er für alle gegeben. er konde nicht genug das Lob und den Werth aussprechen über die vielen vortrefüge [Einschub: italienische] Gemahlte die er hir gekauft.“ LMO, PT 1951/12, vgl. Mittelstädt 1956, S. 110f.
- 699 Als Tischbein ab 1808 im Dienst des Herzogs von Oldenburg stand, half er aktiv beim Aufbau der Gemäldegalerie, indem er selbst Werke für Oldenburg ankaufte und sich auf Auktionen umtat. So berichtet er bspw. von Gemälden, die er in Hamburg für den Herzog erwerben wollte, doch ihm kam ein englischer Sammler zuvor. Vgl. Dohé 2017, S. 15.
- 700 LMO, PT 1951/12, vgl. Mittelstädt 1956, S. 110. Tischbein notiert ferner: „H. Grünworth lies auch Copien nach Potter und dan 4 Glaunde Lorirs in Cassel von Strack machen. und bezahlte ser gut.“ Ebd. Hier ist vermutlich Ludwig Philipp Strack (1761–1836) gemeint. Bei den vier Werken von Claude Lorrain (1604–1682) handelt es sich um den berühmten *Tageszeitenzyklus*, der zu den historischen Gemäldeverlusten in Kassel zählt und sich heute in St. Petersburg befindet. Vgl. Kat. Kassel 2008, S. 255f.
- 701 LMO, PT 1951/12, vgl. Mittelstädt 1956, S. 110.

- 702 Kat. Amsterdam 1771a. Der Name Wubbels wird bei folgenden Katalognummern erwähnt: Nr. 3 Jan Asselijm 195 Fl., Nr. 36 Paul Brill 63 Fl., Nr. 50 Dirck van Delen 305 Fl., Nr. 117 Johannes Lingelbach 625 Fl., Nr. 138 Willem van Mieris d. J. 510 Fl. Und Greenwood ist für folgende Ankäufe verzeichnet: Nr. 48 Dirck van Delen 330 Fl., Nr. 121 Carlo Maratti 1.340 Fl., Nr. 211 Jan Steen 1.200 Fl.
- 703 Vgl. Golenia 2015, S. 298, Korthals Altes 2006, S. 40. Landgraf Wilhem VIII. sah sich darüber hinaus gezwungen ins Exil zu gehen, wohin er einen kleinen Teil seiner Sammlung mitnahm. Vgl. Kapitel 4.2.2.
- 704 Vgl. North 2008, S. 75.
- 705 Vgl. Ketelsen/Stockhausen 2002, S. 30.
- 706 Vgl. Schepkowski 2009, S. 3. Die Erwerbung bildet einen wichtigen Bestandteil der Eremitage in St. Petersburg.
- 707 Dies sind die Sammlungen Gotzkowsky, Eimbke und Stein. Vgl. Ketelsen/Stockhausen 2002, S. 30.
- 708 Ketelsen/Stockhausen 2002, S. 32. Zu den Hamburger Sammlungen kann ergänzt werden, dass diese nur selten über mehrere Generationen hinweg vererbt wurden und somit erhalten blieben. Zu den wenigen Ausnahmen zählt die Sammlung Stenglin. Vgl. Ketelsen 1997, S. 167.
- 709 Vgl. Ketelsen/Stockhausen 2002, S. 21. Thomas Ketelsen und Tilmann von Stockhausen gelangen im Rahmen ihrer Untersuchungen, die in einem *Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800* münden, zu dem Ergebnis, „daß die nahezu 300 erfaßten Kataloge mit ihren mehr als 50.000 Einträgen ein annähernd genaues Bild, wenn auch nicht vom Umfang, so doch von der Bedeutung des Auktionswesens für den Kunsthandel und für das Sammelwesen in Deutschland im 18. Jahrhundert vermitteln.“ Ebda., S. 13. Gleichzeitig weisen sie auf die Grenzen der Unternehmung hin: „Die Untersuchung des Kunstmarkts selbst, der einzelnen Händler, Auktionatoren, Käufer etc. erfordert dabei jeweils eine genauere Analyse der lokalen Begebenheiten, zu unterschiedlich sind die Vorgänge in den Städten, zu sehr zeitlich versetzt die Entwicklungslinien, als daß sie sich zu einer geschlossenen und kohärenten ‚Geschichte‘ des Kunstmarkts und des Auktionswesens im besonderen zusammenfassen ließen.“ Ebda., S. 14.
- 710 Vgl. Ketelsen 1998, S. 145–151. Für Hamburg können im 18. Jahrhundert folgende Auktionen nachgewiesen werden: bis 1750: 11, 1751–1760: 6, 1761–1770: 9, 1771–1780: 37, 1781–1790: 34, 1791–1800: 43. Insgesamt 140 Auktionen. Ketelsen/Stockhausen 2002, S. 21. Die Anzahl der auf den Hamburger Auktionen verkauften Gemälden gestaltet sich wie folgt: bis 1750: 520, 1751–1760: 0, 1761–1770: 51, 1771–1780: 3.984, 1781–1790: 5.191, 1791–1800: 8.149. Insgesamt 17.895 Gemälde. Ebda.
- 711 Ketelsen/Stockhausen 2002, S. 22. Die Verteilung der verkauften Gemälde nach Schulen gliedert sich wie folgt: holländisch: 5.029, deutsch: 3.629, flämisch: 1.972, italienisch: 1.173, französisch: 542, britisch: 168, unbekannt: 4.125. Ebda.
- 712 Vgl. Tillmann 2015, S. 163f.
- 713 Jacob-Friesen 2015a, S. 153.
- 714 Jacob-Friesen 2015, S. 216.
- 715 Jacob-Friesen 2015, S. 217.
- 716 LMO, PT 833, o. S.
- 717 LMO, PT 26, S. 28, PT 833, o. S.
- 718 Zu Jan Jansz. Gildemeester vgl. Bruyn Kops 1965.
- 719 Bruyn Kops 1965.
- 720 Bruyn Kops 1965, S. 82f.
- 721 Vgl. Bruyn Kops 1965, S. 79, vgl. ferner Fanslau 2010.
- 722 Wullen 2012, S. 21. Zur Ikonographie des Kunstbetrachters vgl. Becker 2005.
- 723 Kat. Amsterdam 1800.
- 724 Der Druck eines zusätzlichen Kataloges in Französisch ist auch im Rahmen von deutschen Auktionen bekannt. Damit sollten sowohl die deutschen Residenzen und Höfe als auch ausländische Sammler, Agenten und Händler angesprochen werden. Vgl. Ketelsen/Stockhausen 2002, S. 17.
- 725 Reinier Vinkeles nach Adriaan de Lelie: *Portrait von Jan Jansz. Gildemeester*, 1800, Radierung, 255 x 183 mm, Stadsarchief Amsterdam.
- 726 Vgl. Bruyn Kops 1965, S. 111.
- 727 Vgl. <https://iisg.nl/hpw/calculate2.php> (30.11.2018).
- 728 Vgl. Bruyn Kops 1965, S. 92.
- 729 Kat. Amsterdam 1800a.

- 730 Kat. Amsterdam 1800a, o. S. Das Konvolut der ‚Kunstboeken‘ gliedert sich wie folgt: A Nr. 1–113, B Nr. 1–84, C Nr. 1–78, D Nr. 1–65, E Nr. 1–56, F Nr. 1–70, G Nr. 1–51, H Nr. 1–67, I Nr. 1–74, K Nr. 1–60, L Nr. 1–57, M Nr. 1–61, N Nr. 1–64, O Nr. 1–62, P Nr. 1–58, Q Nr. 1–74, R Nr. 1–50, S Nr. 1–51, T Nr. 1–66, U Nr. 1–51, V Nr. 1–80, W Nr. 1–58, X Nr. 1–67, Y Nr. 1–69, Z Nr. 1–75, AA Nr. 1–63, BB Nr. 1–73, CC Nr. 1–78, DD Nr. 1–34, EE Nr. 1–62, FF Nr. 1–70, GG Nr. 1–54.
- 731 Kat. Amsterdam 1800a, S. 1, 44.
- 732 Kat. Amsterdam 1800a, S. 249–296.
- 733 Heineken 1768/1769, Bd. 2, S. 47. Vgl. Kapitel 3.2.1.
- 734 Zum ‚Trippenhuys‘ vgl. Witkamp 1869, S. 151–167.
- 735 Christiaan Andriessen: *Auktion im ‚Trippenhuys‘*, 1806, Aquarell und Feder auf Papier, 180 x 257 mm, Stichting P. en N. de Boer Amsterdam. <https://rkd.nl/explore/images/255223> (03.12.2019).
- 736 Zu Jan van Huysum vgl. Kat. Delft/Houston 2007.
- 737 Vgl. hierzu bspw. Haak 1984, S. 500.
- 738 Vgl. Korthals Altes 2006a, Weyerman 1729–1769.
- 739 Grimm 2010, S. 181.
- 740 Gool 1750/1751, Bd. 2, S. 13. Zu Jan van Huysum S. 13–33.
- 741 Gool 1750/1751, Bd. 2, S. 15.
- 742 Gool 1750/1751, Bd. 2, S. 22. Van Gool bezieht sich hier auf den Den Haager Kunstsammler Adriaan Leonard van Heteren (1722–1800).
- 743 Gool 1750/1751, Bd. 2, S. 24.
- 744 Unter Jan van Huysum sind folgende Werke mit weiterführenden Angaben verzeichnet: Nr. 87 *Een Bloemstuk*, Nr. 88 *Een Fruitstuk*, Nr. 89 *Een Bloemstuk*, Nr. 90 *Een Bloem- en Fruitstuk*, Nr. 91 *Een klein Bloemstukje*, Nr. 92 *Een egyptisch Landschap*, Nr. 93 *Een arcadisch Landschap*, Nr. 94 *Een italiaansch Landschap*, Nr. 95 *Een dito*, Nr. 96 *Een offerhande aan Bacchus*, Nr. 97 *Een arcadisch Landschap*. Kat. Amsterdam 1800, S. 42–47.
- 745 Vgl. Bruyn Kops 1965, S. 93.
- 746 Vgl. Bruyn Kops 1965, S. 96f.
- 747 Arnold Boonen: *Portrait von Jan van Huysum*, um 1720, Öl auf Leinwand, 99,2 x 84,0 cm, Rijksmuseum Amsterdam, SK-A-5008. Zu weiteren Portraits von Arnold Boonen, die Jan van Huysum zeigen, vgl. Kat. Delft/Houston 2007, S. 135–138.
- 748 Bruyn Kops 1965, S. 98. Zur Sammlung Braamcamp vgl. Bille 1961. Die Preise für die einzelnen Gemälde auf der Versteigerung der Sammlung Braamcamp, die insgesamt fast 253.000 Fl. einbrachten, liegen zwischen 25 und 5.000 Fl. Rekordpreise erzielten ein Werk von Paulus Potter für 9.050 Fl. sowie ein Gemälde von Gerard Dou für 14.100 Fl. Kat. Amsterdam 1771a.
- 749 <https://rkd.nl/explore/images/59654> (11.01.2019).
- 750 Jan van Huysum: *Blumenstilleben*, 1724, Öl auf Holz, 80,0 x 59,6 cm, County Museum of Art Los Angeles, M.91.164.2. Vgl. Grimm 2010, S. 180f, Abb. 124, 125, Kat. Delft/Houston 2007, S. 193–198.
- 751 Jan van Huysum: *Blumenstilleben in einer Terrakottavase auf einem Marmorsockel in einer Nische*, 1736/1737, Öl auf Leinwand, 133,5 x 91,5 cm, National Gallery London, NG 796. Vgl. Kat. Delft/Houston 2007, S. 251–254.
- 752 Tillmann 2015, S. 174.
- 753 Tillmann 2015, S. 175. Ein weiterer Aspekt kommt hinzu, die Konkurrenz durch andere Sammler, sodass die Agenten teils recht deutlich zum baldigen Ankauf raten. Vgl. Jacob-Friesen 2015, S. 215.
- 754 Vgl. Tillmann 2015, S. 175. Zum Gemälde von van Huysum vgl. Kat. Karlsruhe 2015, S. 234.
- 755 Korthals Altes 2015, S. 140. Ferner erwarb Karoline Luise für 280 Fl. ein Genrebild von Gerard Dou bzw. Carel de Moor, für 160 Fl. eine Wachstube von Pieter Codde, für 126 Fl. ein Stilleben von Willem van Aelst, für 105 Fl. eine Landschaft von Adriaen Oudendijck und für 10 Fl. ein Stilleben von Otto Marseus van Schrieck. Ebda. Jan van Huysum: *Tonvase mit Blumen daneben Früchte*, um 1724, Öl auf Eichenholz, 59,0 x 51,0 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 379.
- 756 Vgl. Jacob-Friesen 2015a, S. 158. Darüber hinaus zeigte sie einen scharfen Verstand bei der Auswahl der Werke sowie für die Fallen des Marktes. Die Praxis des Handels mit großen Namen, was Kopien und Fälschungen mit sich brachte, war ihr durchaus bewusst.
- 757 Jacob-Friesen 2015, S. 221.
- 758 Friedländer 1957, S. 104.
- 759 Dézallier d’Argenville 1762, S. 179, hier zitiert in der Übersetzung nach Jacob-Friesen 2015, S. 224.
- 760 Friedländer 1957, S. 144, 118–122, vgl. Floerke 1905, S. 100.

- 761 Sierstorpff 1804, S. 582. Zu Sierstorpffs Aufenthalt in Amsterdam S. 566–588.
- 762 Gräf 1911, S. 216.
- 763 Jan van Huysum: *Blumenstilleben in einer Terrakottavase auf einer Marmorbalustrade mit Enzian, Anemonen und Vogelneest*, 1739, Aquarell auf Papier, 455 x 325 mm, Privatbesitz. <https://rkd.nl/explore/images/122628> (03.12.2019).
- 764 Zur Übersicht: Jan van Huysum: *Arkadische Landschaft mit der Rast auf der Flucht nach Ägypten*, 1734, Feder und Aquarell auf Papier, 287 x 397 mm, Sotheby's New York, 28.01.2009, Nr. 138. <https://rkd.nl/explore/images/196480>. Jan van Huysum: *Arkadische Landschaft bei Sturm*, Feder auf Papier, 188 x 290 mm, Amsterdam Museum. <https://rkd.nl/explore/images/118835>. Jan van Huysum: *Arkadische Landschaft mit Sturm und Blitzen*, 1721, Feder und Kreide auf Papier, 276 x 331 mm, Teylers Museum Haarlem. <https://rkd.nl/explore/images/118785> (11.01.2019).
- 765 Vgl. Laurentius/Niemeijer/Ploos van Amstel 1980, S. 311. Die Preisstruktur der Auktionsergebnisse wird dort wie folgt umrissen: „The collection of drawings as a whole fetched three and a half times as much as the prints and about six times as much as the paintings, sculptures, coins, medals, rarities and instruments put together. Individual prices varied from a few stuivers to over a thousand guilders. The three drawings that fetched the most, apart from the various series, were a large water-colour flower piece by Jan van Huysum, the famous Ferry and a landscape by Adriaan van de Velde.“ Ebd.
- 766 Vgl. Laurentius/Niemeijer/Ploos van Amstel 1980, S. 283f, Nr. 66 und 67. Vgl. Kapitel 3.1.2.
- 767 Jan van Huysum: *Blumenstilleben in einer Terrakottavase auf einer Marmorplatte, vor der Vase ein Rosenzweig*, 1735, Aquarell auf Papier, 492 x 342 mm, Fitzwilliam Museum Cambridge, PD.78-1975. Kat. Delft/Houston 2007, S. 250, Nr. F32. Jan van Huysum: *Früchtestilleben in einem runden Weidenkorb auf einer Steinplatte*, 1735, Aquarell auf Papier, 492 x 340 mm, Fitzwilliam Museum Cambridge, PD.62-1975. Cornelis Ploos van Amstel nach Jan van Huysum: *Früchtestilleben in einem runden Weidenkorb auf einer Steinplatte*, 1780, kolorierte Radierung auf Papier, 290 x 225 mm, Christie's Amsterdam, 10.11.1999, Nr. 429. <https://rkd.nl/explore/images/32798> (11.01.2019).
- 768 Gool 1750/1751, Bd. 2, S. 28.
- 769 Korthals Altes 2006, S. 29.
- 770 Gool 1750/1751, Bd. 2, S. 399.
- 771 Vgl. North 2001, S. 93f. Hier ließe sich folgender Hinweis ergänzen: „In the middle of the eighteenth century, Jacob Campo Weyerman complained that collectors fetishized ambitious attributions to wellknown artists over educating their own eyes.“ Adams 2017, S. 248. Vgl. Kapitel 3.2.3.
- 772 Mittelstädt 1956, S. 101.
- 773 LMO, PT 26, S. 14, vgl. Mittelstädt 1956, S. 65.
- 774 North 2006, S. 14.
- 775 Zu den Zeichnungen von Balthasar Denner nach Bloemaert im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle vgl. Kat. Hamburg 2007, S. 114f. Zum ‚Tekkenboek‘ von Bloemaert vgl. Roethlisberger 1993.
- 776 Vgl. Spanke 2004, S. 174–180.
- 777 Ketelsen/Stockhausen 2002, S. 62. Zur Sammlung von Balthasar Denner ist folgende Verteilung der Gemäldegattungen bekannt: 45 % Landschaften, 22 % Portraits, 13 % Stilleben, 9 % Genre und Historien, 2 % Tiere. Die Herkunft der Gemälde gliedert sich wie folgt: 45 % niederländisch, 31 % deutsch, 8 % italienisch und übrige, 7 % flämisch, 1 % französisch. North 2003, S. 131, 133.
- 778 Vgl. North 2012, S. 18.
- 779 Ketelsen/Stockhausen 2002, S. 62.
- 780 Goethe zitiert nach North 2003, S. 125. Dieses Zitat stammt aus Goethes Autobiographie *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Goethe 1811–1814, Bd. 1, S. 47.
- 781 Der Maler Justus Juncker war darüber hinaus Mitorganisator verschiedener Auktionen, bei denen Gemälde aus dem Ausland versteigert wurden. Vgl. North 2003, S. 136, 140.
- 782 North 2001, S. 131, North 2003, S. 140.
- 783 Gerson 1983, S. 312f. Gerson ergänzt hier relativierend: „Das ist aber ein müßiger Gedanke und zudem ein unhistorischer, denn die Italienreisen dieser Generation sind keine Zufälligkeit, sondern ein Ausdruck der neuen klassischen oder klassizistischen Gesinnung.“ Ebd., S. 213. Darüber hinaus ist Tischbein für Gerson sogar „der bedeutendste Maler aus der künstlerisch so begabten Familie“. Ebd., S. 311.
- 784 Gerson 1983, S. 312.

- 785 Gerson 1983, S. 312.
- 786 Vgl. hierzu Mildenerger 2006, S. 35. Zur *Eselsgeschichte* vgl. Reindl-Scheffer 1987, hier insbesondere die Zeichnungen bzw. Abbildungen: *Holländischer Raucher in der Art des Dirck Hals*, S. 75, Abb. 28; *Windmühle in holländischer Landschaft*, S. 90, ohne Abb.-Nr.; *Niederländische Landschaft*, S. 120, Abb. 35; *Die in Amsterdam verwitwete Frau des Vogelhändlers*, S. 125, Abb. 36; *Holländische Landschaft an einem Kanal*, S. 131, Nr. 37.
- 787 Für die Förderung zeitgenössischer Künstler kann auf die Nachlassauktion der Sammlung Häckel und den Auktionskatalog verwiesen werden: Christian Georg Schütz d. Ä. 38 Werke, Justus Juncker 34 Werke, Johann Georg Trautmann 13 Werke, Johann Conrad Seekatz 8 Werke, Friedrich Wilhelm Hirt 8 Werke, Johann Heinrich Tischbein d. Ä. 8 Werke. Damit ergibt sich ein Anteil von 20 % zeitgenössischer Kunst. Vgl. Lange 2011, S. 91.
- 788 Vgl. Kat. Kassel 2003, S. 9.
- 789 Causid 1783, S. 122, vgl. Lange/Kuss/Rehm 2017, S. 24f, Kat. Kassel 2003, S. 159f, Nr. 138.
- 790 Goethe zitiert nach North 2003, S. 125, Goethe 1811–1814, Bd. 1, S. 47.
- 791 Kat. Kassel 2003, S. 334, Nr. 309. Zur Rembrandt'schen Manier nach Tischbein vgl. Kapitel 2.2.3.
- 792 North 2001, S. 130.
- 793 Eine vergleichbare Entwicklung gab es auch in Frankreich. Vgl. Kat. Karlsruhe 2015, S. 242.
- 794 Etwas anders gestaltet sich die Situation in den Niederlanden zu jener Zeit. Die Vorlieben der Sammler orientierten sich im 18. Jahrhundert zuallererst an der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘. Diese Entwicklung begann bereits im 17. Jahrhundert, setzte sich kontinuierlich fort und wurde von den Kunsthändlern und Agenten forciert. Everhard Korthals Altes widmet sich in seinem Aufsatz *„Old“ versus contemporary art* der Rezeption und der Reputation der niederländischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Er geht der Frage nach, warum die Sammler im 18. Jahrhundert in größerer Zahl Künstler des 17. Jahrhunderts kauften als Künstler des 18. Jahrhunderts – wobei es nie ein völliges Desinteresse an zeitgenössischer Kunst gab. Der Grund für diese Präferenz war seiner Meinung nach nicht so sehr eine Frage der Qualität, sondern eine Frage des Preises, da die Kunst des 18. Jahrhunderts oft recht kostspielig war. Dieser Umstand sollte sich jedoch ändern. Zum einen stiegen die Preise für die Kunst des 17. Jahrhunderts an, zum anderen nahm das Interesse an der zeitgenössischen Kunst im Laufe des 18. Jahrhunderts langsam zu. Insbesondere mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts wuchs das Interesse an zeitgenössischen Künstlern und deren Werken und kennzeichnete die weitere Entwicklung. Korthals Altes 2006a, vgl. ferner Hecht 2006, Fredericksen 1998.