

Das Blanckenhagen-Stammbuch

Seine Geschichte, seine Materialität, seine Bedeutung

Christiane Lukatis

Als Wilhelm von Blanckenhagen 1810 »bei seinem Abschiede von Italien fast ganz Rom mit seinem Stammbuch in Contribution«¹ setzte, so Friedrich Overbeck (1789–1869) brieflich an den in Wien verbliebenen Lukasbruder Joseph Sutter (1781–1866), besaß der Brauch, ein Album Amicorum zu führen, bereits eine mehr als 250-jährige Tradition. Nur vor dem Hintergrund dieser Tradition sind die Besonderheiten des Blanckenhagen-Albums zu verstehen. Seit wann gibt es Stammbücher? Was kennzeichnet die typischen Vertreter dieser Gattung? Wer führte zu welchem Zweck ein Album Amicorum, und wie veränderten sich die Einträge im Laufe ihrer Geschichte?

»Zu stets werender gedachtnüß«

Mitte des 16. Jahrhunderts kam an der protestantischen Universität Wittenberg in studentischen Kreisen die Mode auf, illustre Personen, Professoren, Gelehrte, Freunde oder Reisebekanntschaften um einen



Eintrag in ein Büchlein zu bitten, das aufgrund seines handlichen Formats auf Reisen gut mitzuführen war.² Der Umfang der Textbeiträge in den Stammbüchern variiert. Die kürzeste, vor allem bei Fürsten übliche Form nennt nur den Namen des Eintragenden und das Entstehungsjahr. Häufig kommt eine Devise, ein persönlicher Wahlspruch, abgekürzt oder ausgeschrieben hinzu. Ein oder mehrere Sinnsprüche und eine Widmung an den Stammbuchhalter können diese Elemente ergänzen. Bildlicher Schmuck wie Wappen, Porträts, Szenen aus dem Studentenleben, biblische oder allegorische Darstellungen, die entweder von professionellen Briefmalern oder von den Eintragenden selbst angefertigt wurden, begleiten vielfach den Text.

Zwei Seiten aus einem bislang unpublizierten Stammbuch veranschaulichen exemplarisch die üblichen Eintragsformen (Kat.-Nr. 33, Abb. 1). Das in roten Samt eingebundene Büchlein umfasst 51 zwischen 1650 und 1669 angefertigte Einträge auf feinem, kostspieligem Pergament. Als Halter des Stammbuchs konnte Hans Henrich Benning (Lebensdaten unbekannt) ausgemacht werden, der 1656 zum schwedischen Zoll-

Abb. 1 Stammbuch von Hans Henrich Benning, Eintrag des späteren Kurfürsten Johann Georg II. von Sachsen, Straßburg, 1653. Kassel, MHK, Graphische Sammlung



Abb. 2 Eintrag von Johann Albrecht Frayse, Verden, 1669. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

verwalter in Verden bestellt wurde.³ Wie sein Album überliefert, befand sich Benning von 1652 bis 1654 auf Reisen. Die in dieser Zeit zusammengetragenen Einträge stammen aus Straßburg (1652, 1653), Tübingen (1653), Paris (1654), Orléans (1654), Saumur (1654) und Caen (1654). Spätere, nach der Reise hinzugekommene Inskriptionen entstanden, von einem Beitrag aus Stade abgesehen, ausschließlich in Verden, möglicherweise die Heimatstadt Bennings, da auch der früheste Eintrag in sein Büchlein aus dem Jahr 1650 dort angefertigt wurde.

Erfasst sind Personen unterschiedlichen Standes, die sich je nach Rang vorne oder weiter hinten im Buch ansiedelten. An erster Stelle trug sich 1653 der spätere Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen (1613–1680) in Straßburg ein. Unter seiner abgeriebenen französischen Devise erscheint das Wappen der Wettiner: Der 1659 in schwedische Dienste getretene Oberstleutnant Johann Albrecht Frayse, ehemaliger Kommandant von Heidelberg und bis 1663 ebensolcher zu Bremervörde⁴, wandte sich dagegen in einer sehr persönlich gehaltenen Freundschaftsbezeugung unmittelbar an den Stammbuchhalter (Abb. 2): »Zu stets werender ge- / dachtnüß und sonderbahr / bezeugung gütter freund / schafft hat dießes seine[m] / lieben undt werthen freund / Herren Hanß Henrich / Benning selber gerißen / undt geschrieben Verden / den 12. L February / 1669 / JA Frayss«.⁵ Als Illustration zeichnete er eigenhändig einen Plan der Festung Philippsburg in das Album.

Wie es Frayses Widmung beschreibt, dienten die Einträge in den Stammbüchern dem privaten Andenken, der Memoria. Sie wurden aber

auch gerne öffentlich präsentiert, vor allem wenn sich berühmte Persönlichkeiten eingeschrieben hatten, deren Glanz auf den Halter abstrahlen sollte. Stammbücher wie dasjenige von Benning überliefern also Netzwerke, die sich der jeweilige Halter meist auf Reisen an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit aufgebaut hatte.

Im Verlauf ihrer Geschichte veränderten sich die Stammbücher: Neben das kleine traten größere, repräsentativere Formate. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden Loseblattsammlungen beliebter. Der Verzicht auf eine Bindung bot dem Halter die Möglichkeit, mehrere Bekanntschaften gleichzeitig um einen Eintrag zu bitten, was bei kürzeren Aufenthalten an einem Ort ein großer Vorteil war. Außerdem konnten unproblematisch Einträge entnommen oder hinzugefügt werden. Dafür musste auf eine festgelegte Abfolge der Beiträge verzichtet werden, die eine soziale Hierarchie oder subtile Beziehungen der Eintragenden untereinander andeuten kann. Speziell für die Verwendung in Stammbüchern kamen Kupfer in den Handel. Ein Monopol in diesem Bereich hatte der Göttinger Verleger Johann Karl Wiederholdt (1743–1826).⁶ Während seiner Studienzeit in Marburg und Göttingen legte der Kasseler Architekten Sohn Charles Louis Du Ry (1771–1797) ein Stammbuch mit 139 Einträgen aus der Zeit von 1791 bis 1794 an. Immer wieder tauchen dort Schmuckkupfer mit kleinen Landschaften auf, die sich um ein für die Einträge freigelassenes Zentrum ranken (Kat.-Nr. 35, Abb. 3). Auch die vielfach in dieses Stammbuch eingeklebten Porträt-silhouetten entsprechen dem Zeitgeschmack.



Abb. 3 Stammbuch von Charles Louis Du Ry, Göttingen, März 1794. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

Künstlerstammbücher

Wie Studenten oder fahrende Gesellen führten auch Künstler Stammbücher, in denen sich vor allem ihre Lehrer und Kollegen verewigten.⁷ Ihrer Profession entsprechend, verlagerte sich bei diesen Beiträgen der Fokus vom Text auf das Bild. Vom dekorativen Beiwerk mausert sich die Zeichnung zur Hauptsache und breitet sich über die gesamte Blattseite aus, während der Text auf die Signatur, die Ortsangabe und das Datum reduziert wird oder ganz entfällt.

Von Künstlern zusammengetragene Stammbücher haben sich nur selten erhalten. Viele wurden aufgelöst, um die Blätter einzeln verkaufen zu können. Ein prominentes Beispiel für diesen Typus ist das Album Amicorum des Augsburger Miniaturmalers und Kupferstechers Johann Esaias Nilson (1721–1788).⁸ Da Nilson ausschließlich in seiner Heimatstadt tätig war und nicht auf Reisen ging, finden sich in seinem Album nur Augsburger oder in der Stadt Station machende Künstler. Die zusammengetragenen Zeichnungen geben einen Überblick über das Kunstschaffen in der Stadt zwischen 1743 und 1781. Ein kunstvoll komponiertes Titelblatt (Abb. 4) verdeutlicht den Anspruch, den Nilson mit seinem Buch verband: Die Allegorie der Freundschaft überreicht der Göttin Minerva, der Beschützerin der Kunst und der Wissenschaft, ein Stammbuch. Ein ornamentaler Rahmen, in dem charakteristische Zeichnungen Augsburger Meister dekorativ verteilt das künstlerische Potenzial der Stadt präsentieren, umfängt die beiden Frauengestalten.

Abb. 4 Johann Esaias Nilson, Titelblatt seines Stammbuchs, Augsburg, 1744. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek



In dem Stammbuch des Schweizer Landschaftsmalers Adrian Zingg (1734–1816), der 1764 an die Dresdner Akademie berufen und dort zum künstlerischen Entdecker der Sächsischen Schweiz wurde, trugen sich zwischen 1757 und 1790 über 60 Malerkollegen mit 70 Zeichnungen ein.⁹ Im Vergleich dazu ist das Spektrum der Personen, die im Stammbuch der Malerin Marianne Kraus (1765–1838)¹⁰ vertreten sind, weiter. Zwischen 1778 und 1786 erhielt die junge Frau Zeichenunterricht bei so prominenten Künstlern wie dem kurfürstlichen Kabinettmaler Ferdinand Kobell (1740–1799) in Mannheim, bei Caspar Schneider



Abb. 5 Wilhelm Friedrich Gmelin, Italienische Landschaft, Rom, Februar 1791, aus dem Stammbuch von Marianne Kraus. Frankfurt am Main, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum

(1753–1839) in Mainz oder Christian Georg Schütz (1718–1791) und Johann Georg Pforr (1745–1798) in Frankfurt am Main. Ihre Lehrer sind jeweils mit ganzseitigen Beiträgen in dem Album präsent. Trotz ihrer Begabung und ihrer guten Ausbildung entschloss sich Marianne Kraus 1790, als Hofdame in den Dienst von Louise Charlotte (1755–1844), der zweiten Frau von Graf Franz I. zu Erbach-Erbach, zu treten und die Kunst nur noch nebenbei zu betreiben. Im Januar 1791 begleitete sie das Fürstenpaar auf eine Bildungsreise nach Italien. In ihrem Reisetagebuch beschrieb sie die Sehenswürdigkeiten, Galerien und Kunstwerke, die sie besonders beeindruckten, interessante Begegnungen oder Erlebnisse. Aus ihren Aufzeichnungen geht auch hervor, dass sie sich nach wie vor im Zeichnen weiterbildete und von Wilhelm Friedrich Gmelin (1760–1820) in Rom das Tuschen in Sepia erlernte. »Mein lieber Gmelin«, notierte Kraus am 7. Februar 1791, »war vorgestern bei mir und zeichnete mir ein recht schönes Bildchen [...] ins Stammbuch. Wenn er so fortfährt, mich Anweisung im Zeichnen zu geben, so bin ich gewiß, was zu lernen [...]. Gestern war ich bei ihm und sah die schönsten Gegenden von Neapel, Griechenland, Tivoli etc., alle in brauner Tusche, so wie ich itzt eines angefangen unter der Aufsicht dieses Künstlers zu tuschen.«¹¹ Die erwähnte Zeichnung (Kat.-Nr. 34, Abb. 5), die Gmelin für das Stammbuch anfertigte, zeigt denn auch eine gefällige italienische Landschaft mit Wasserfall.

Außer Künstlern finden sich im Stammbuch von Marianne Kraus auch Verwandte, Freunde und Freundinnen, ihre Dienstherrin, Musiker oder Gelehrte mit schriftlichen, bildlichen oder gemischten Beiträgen. Die Bandbreite entspricht der Zwitterposition der Stammbuchhalterin als ausgebildeter, aber nicht in dieser Profession tätigen Malerin. Der Kreis ihrer Bekannten war deshalb weiter als bei Künstlern, die ihrem Gewerbe nachgingen und sich auf ihr Milieu konzentrierten.

Der bildliche Beitrag spielte nicht nur in Stammbüchern, die von Künstlern zusammengetragen wurden, eine besondere Rolle. Auch Kunstbegeisterte kaprizierten sich darauf, in ihren Alben möglichst viele Zeichnungen berühmter Künstler zu versammeln.¹² Dazu gehörte etwa Heinrich von Offenberg (1752–1827)¹³ aus Mitau, der Reise- und Hofmarschall des Herzogs Peter Biron von Kurland (1724–1800). In seinem Album Amicorum befinden sich nicht nur Autographen so berühmter Persönlichkeiten wie Immanuel Kant, Johann Georg Sulzer, Johann Caspar Lavater, Johann Heinrich Pestalozzi und vieler anderer, sondern auch 76 ganzseitige Bildbeiträge namhafter Künstler, die ihm den Charakter einer kleinen Handzeichnungssammlung verleihen.¹⁴

Offenberg trug die Zeichnungen auf seinen Reisen nach England, Deutschland sowie Italien zusammen. Eigens für sein Stammbuch ließ er sich einen Rahmen stechen, der sein Monogramm in ein Oval eingepasst und von einer Schleife bekrönt im Zentrum der oberen Rahmenleiste zeigt. Dieser repräsentative Rahmen verstärkt die bildmäßige Wirkung der Zeichnungen und erweckt den reizvollen Eindruck eines Fensterausblicks. Auch bei der »Augustusbrücke in Narni«, die Jakob Philipp Hackert (1737–1807) 1785 in Rom für das Album schuf, erhöht der Rahmen die Tiefenwirkung der Landschaft (Abb. 6).¹⁵ Die Familie Blanckenhagen hatte nachweislich Kontakt zu Heinrich von Offenberg (vgl. dazu S. 11). Es ist also nicht auszuschließen, dass Wilhelm von Blanckenhagen das Stammbuch von Offenberg kannte und sich möglicherweise davon inspirieren ließ.



Abb. 6 Jakob Philipp Hackert, Augustusbrücke in Narni, Rom, 1785, aus dem Stammbuch von Heinrich von Offenberg. Riga, Kunstmuseum Rigaer Börse

Sammelalben

Stammbücher, bei denen der Schwerpunkt auf den Zeichnungen liegt, sind häufig nur schwer von Sammelalben zu unterscheiden, in die Papierarbeiten zur schonenden und ordnenden Aufbewahrung eingeklebt wurden.¹⁶ Ein typisches Beispiel dafür ist das Rehberg-Album, das 26 Zeichnungen umfasst, die der Familie des Hannoveraner Diplomaten

und Philosophen August Wilhelm Rehberg (1757–1836) während ihres Italienaufenthaltes von Oktober 1828 bis Juni 1830 zum Geschenk gemacht wurden (Kat.-Nr. 36, Abb. 7).¹⁷

Rehberg war eng mit August Kestner (1777–1853) befreundet, der ihn finanziell unterstützte, nachdem er 1822 seine Position als Geheimer Kabinettsrat hatte aufgeben müssen. Auch die Italienreise erfolgte auf Einladung Kestners. Aus dessen unmittelbarem Umfeld stammen auch die im Rehberg-Album versammelten Künstler. Möglicherweise erwarb Kestner die Zeichnungen und schenkte sie an Rehberg weiter, oder er stellte zumindest den Kontakt zu den Künstlern her. Wenige der Blätter enthalten eine Widmung an eine der beiden Töchter der Familie. Zusammengestellt wurde das Album wohl erst 1830 nach der Rückkehr nach Hannover. Alle Zeichnungen beziehen sich thematisch auf das Leben der Familie in Italien. Von Blatt zu Blatt konnte der Betrachter wichtige Stationen und Erlebnisse dieser Reise abrufen, wie das Viertel, in dem die Familie in Rom lebte, das gesellige Treiben in den Künstlerkreisen um Thorvaldsen, vertraute und lieb gewonnene Menschen im Porträt, die südliche Flora oder Ansichten von Ausflugszielen in der Umgebung von Rom oder Sorrent, wo die Familie länger verweilte.

»eine Zierde in seinem Stammbuch«

In der Funktion der Memoria, der persönlichen Erinnerung, können sich also Sammelalben und Stammbücher durchaus treffen. Gemein ist ihnen auch, dass sie nicht nur alleine oder im kleinen Kreis betrachtet, sondern öffentlich präsentiert wurden. Für das Stammbuch Wilhelm von Blanckenhagens ist dies explizit überliefert. Joseph Sutter berichtete etwa 1811 aus Wien Franz Pfaff (1788–1812) in Rom: »Der Hr. Baron Blanckenhagen scheint sich für die Kunst zu intressiren, er zeigt das, was er von Kunstsachen hat, mit vieler Höflichkeit, wahrlich, deine und Overbecks Zeichnungen sind eine Zierde in seinen Stammbuch.«¹⁸ Auch in Livland präsentierte Blanckenhagen sein Stammbuch bereitwillig Besuchern wie Karl Morgenstern (1770–1852), der ihm 1814 auf Gut Lemburg (lett.: Mālpils) seine Aufwartung machte. In seinen Aufzeichnungen hat Morgenstern den Ablauf des mehrtägigen Besuchs bis ins Detail festgehalten. »Beym Thee besehen zwey aus Rom mitgebrachte Albums, worin Röm. Künstler (Schick, Reinhard, Fr. Müller, Graß u. viel. andre) Zeichnungen zudem Andenken für die Familie Bl.[anckenhagen] angebracht hatten. Einige waren scherzhaft, sich beziehend auf gesellschaftliche Vorfälle; andere, die Gegenstände würdig andeutend.« (Vgl. S. 189f.). Da Morgenstern von zwei Alben spricht, könnte es ehemals neben dem Stammbuch noch ein Sammelalbum aus Rom gegeben haben.



Abb. 7 Eduard Magnus, Thorvaldsen spielt Gitarre zum Saltarello der Damen Rehberg, Rom, um 1829, aus dem Rehberg-Album. Hannover, Museum August Kestner

Der namentlich erwähnte Johann Christian Reinhart (1761–1847) ist im Stammbuch nicht vertreten.

Im Unterschied zu einem Sammelband oder -album besteht ein Stammbuch aus Freundschaftsgaben, um die der Beitragende gebeten wurde. In der Regel wird ihm der Bildträger dafür in Form des Buches oder als Einzelblatt geliefert. Die Beiträge weisen deshalb Übereinstimmungen in Format wie Papierqualität auf. Auch qualitätvolle, aufwendig zu erstellende Zeichnungen, denen eine hohe Wertschätzung entgegengebracht wurde, wie die des Blanckenhagen-Albums, wurden nicht entlohnt. Über seinen Beitrag für das Stammbuch berichtete Overbeck seinem Vater: »Führte es [die Zeichnung] mit der Feder möglichst aus und erwarb mir denn auch einen ergebensten Bückling zum Dank. – O warum muß die Kunst nach Brod gehen!«¹⁹ Vergeblich hoffte Overbeck auf eine pekuniäre Anerkennung oder einen Nachfolgeauftrag.

Spurensuche

Wie jedoch sah das Stammbuch Wilhelm von Blanckenhagens ursprünglich aus? War es gebunden oder ungebunden? Ergibt die Abfolge der Blätter einen Sinn oder ist sie willkürlich? Lassen sich Entnahmen oder spätere Hinzufügungen ausmachen? Begeben wir uns auf Spurensuche.²⁰

Das Stammbuch besteht heute aus 31 ungebundenen Zeichnungen und zwei druckgraphischen Arbeiten, die in einer modern restaurierten Ledermappe mit Metallapplikationen und einem silbernen Schloss (Abb. 8) verwahrt wurden. Die meisten der um einen Beitrag gebetenen Künstler zeichneten unmittelbar auf die verschiedenfarbigen Einzelblätter im Format von annähernd 27,7 x 38 cm. Vermutlich konnten sie sich die Papiere in Chamois, Braun, Graubraun oder Blau nach ihrem Geschmack auswählen. Kleinere Zeichnungen wurden auf die Albumblätter montiert. Einige der montierten Zeichnungen haben einen Bildträger, der sich deutlich vom Rest des Albums abhebt (Blatt 17, 28). Auffällig ist das für ein Stammbuch große Format, das den Künstlern Raum zur Entfaltung bot und der Sammlung einen repräsentativen Charakter verleiht.

Die Papiere

Das Blanckenhagen-Album besteht fast ausschließlich aus Velinpapieren. Die meisten der chamoisfarbenen Blätter weisen als Wasserzeichen den Namenszug der berühmten englischen Papierhersteller Whatman auf, die ihre Papiermühlen in der Nähe von Maidstone in der Grafschaft

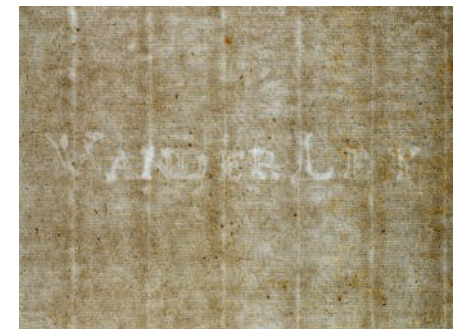


Abb. 8 Blanckenhagen-Stammbuch, Ledermappe, um 1840. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

Kent betrieben (Blatt 1, Abb. 9; Inhaltsverzeichnis, Abb. 10).²¹ James Whatman I (1702–1759) wurde berühmt für die Erfindung des Velinpapieres, das aus seinen Experimenten mit unterschiedlichen Sieb- und Spannbrettern hervorging. Die zum Schöpfen von Papier bis dahin gebräuchlichen Siebe weisen rippenförmig gezogene Drähte auf, die charakteristische Spuren im Papier hinterlassen (Abb. 11).²² Whatman führte dagegen ein Sieb mit einem feinen gewebten Drahtnetz ein, das ein glattes, ungeripptes, strukturloses Papier, das sogenannte Velin, erzeugt. Im größeren Umfang wurde diese neue Papierqualität erstmals 1757 für den Druck von John Baskervilles Publikation »Publii Virgilii Maronis Bucolica, Georgica, et Aeneis« genutzt. Um 1800 hatte sich das

Abb. 9–10 Wasserzeichen »Whatman«, Blanckenhagen-Stammbuch, Blatt 1; Inhaltsverzeichnis. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

Abb. 11 Auflageblatt mit Blütenstruktur, Blanckenhagen-Stammbuch, Blatt 17. Kassel, MHK, Graphische Sammlung



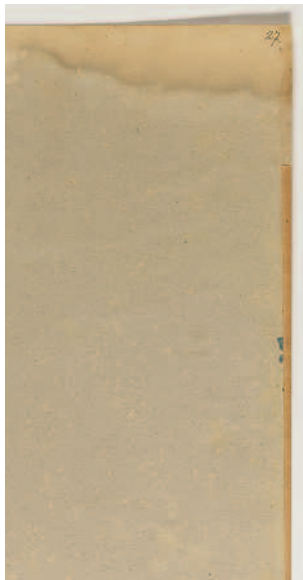


Abb. 12–13 Blanckenhagen-Stammbuch, Blatt 4 und 27, Detailaufnahmen der Vorder- und Rückseiten mit Spuren von blauem Papier und einem Papierstreifen. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

Velinpapier nicht nur für den Buchdruck, sondern auch als Aquarellpapier bewährt.²³

1794 verkaufte James Whatman II (1741–1798) seine Mühlen an Thomas und Finch Hollingworth. Sie arbeiteten zunächst eng mit William Balston (1759–1849) zusammen, einem Vertrauten von Whatman, der sich 1805 mit einer Mühle in Springfield selbstständig machte. Beide, Balston wie Hollingworth, nutzten das Whatman-Wasserzeichen weiter, zum Teil in Kombination mit einer Jahreszahl, zum Teil mit dem Zusatz »Turkey Mill« mit oder ohne Jahreszahl.²⁴ Der Namenszug galt als Markenzeichen für beste Papiere und wurde deshalb in späteren Zeiten auch gerne von anderen Herstellern kopiert.

Auf einigen der chamoisfarbenen Papiere im Blanckenhagen-Album, wie der zweiten Seite des Inhaltsverzeichnisses (Abb. 10) oder der Zeichnung von Ruscheweyh (Blatt 2), tritt das Whatman-Wasserzeichen in Kombination mit der Jahreszahl 1801 auf. Das Papier wurde also bereits einige Jahre vor der Verwendung im Stammbuch hergestellt. Auf den farbigen Papieren fehlen dagegen Wasserzeichen.

Goldschnitt und Reste von blauem Papier

Die Zeichnungen und Auflageblätter des Blanckenhagen-Albums, die zum originalen Bestand gehören, weisen ausnahmslos an drei Seiten Goldschnitt auf. An einer der Schmalseiten fehlt der Goldschnitt jeweils. Dieser Befund spricht dafür, dass die Blätter ehemals gebunden vorlagen. Diese These unterstützen Papierreste, die sich auf zwei der Zeichnungen gefunden haben. Sie geben zudem Hinweise darauf, bis wann diese Bindung bestanden hat: Auf dem Verso der Zeichnung von Overbeck befinden sich rechts Spuren von blauem Papier (Blatt 4, Abb. 12), obwohl innerhalb der von Blanckenhagen festgelegten Anordnung der Beitrag von Friedrich Kühner (Blatt 5) auf braunem Papier auf die Overbeck-Zeichnung folgte. Auf der Zeichnung von Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff lassen sich auf dem Recto rechts gleichfalls Reste von blauem Papier sowie eines Papierstreifens (Blatt 27, Abb. 13) ausmachen. Auch dieser Befund passt nicht zu der vorausgehenden Zeichnung von Wilhelm Titel (Blatt 26), die auf ein braunes Auflageblatt montiert ist.

Die Spuren deuten darauf hin, dass die noch unbenutzten Papiere des späteren Blanckenhagen-Albums blanko gebunden vorlagen und zwar in einer anderen Reihenfolge als im bezeichneten Zustand. Scheffer von Leonhardshoff drehte sein Blatt zudem, sodass sich die Spuren

der Bindung heute rechts und nicht links befinden. Auch der Goldschnitt taucht in diesem Fall nicht an der rechten, sondern an der linken Schmalseite des Blattes auf.

Blanckenhagen wird also zunächst ein leeres Buch mit verschiedenfarbigen Papieren erworben haben. Ob derartige Bücher um 1800 als Zeichenmaterial oder explizit für Stammbücher im Handel angeboten wurden, müsste noch untersucht werden. Ab 1830 lassen sich häufiger Alben und Kassetten nachweisen, die aus verschiedenfarbigen Papieren bestehen, so auch ein Stammbuch »der Freundschaft geweiht« der Kasseler Sammlung mit Einträgen aus der Zeit von 1833 bis 1836 (Kat.-Nr. 37, Abb. 14).²⁵

Spätestens in Rom löste Blanckenhagen die Bindung des Leeralbums auf. Die Zeit drängte, und er wollte mehrere Künstler gleichzeitig um einen Beitrag für sein Stammbuch bitten. Wie bei Büchern üblich, weisen die Blätter nur an drei Seiten Goldschnitt auf, während lose Schmuckpapiere rundherum mit Goldschnitt versehen wurden.

Die Klade mit den Künstlernamen

Zahlreiche Hinweise zur Geschichte des Albums bieten auch die beiden Listen, die dem Stammbuch vorangestellt waren: eine ältere, flüchtig geschriebene, summarische Übersicht über die Künstler mit späteren Zusätzen in violetter Tinte (Abb. 15) sowie ein zweiseitiges Inhaltsverzeichnis in Schönschrift (Abb. 16 und 17). Wenden wir uns zunächst der summarischen Klade zu. In der Papierqualität unterscheidet sich die Klade vom Rest des Albums. Es handelt sich um traditionelles Bütten-, nicht um Velinpapier.

Wie ein Vergleich der Schrift mit Quellen aus dem Familienarchiv Blanckenhagen im Herder-Institut in Marburg ergibt, verfasste Wilhelm von Blanckenhagen die Liste mit Künstlernamen aller Wahrscheinlichkeit nach selbst. Die Reihenfolge der Namen entspricht weitgehend der Follierung, die die meisten Zeichnungen in der oberen linken, einige zusätzlich in der rechten Ecke aufweisen. An erster Stelle erscheint »Ferd. Müller in Rom«. Bei den nachfolgenden Namen verzichtete Blanckenhagen auf den Vornamen und setzte stattdessen zwei Punkte. Ein »d.« für dito vertritt die Ortsangabe »Rom«. Bei Nummer 12 »Mettviff« für Matwejeff rückte Blanckenhagen den Nachnamen etwas nach rechts ein. Davor quetschte er den Vornamen »Theodor.« für Fjodor. Fraglich ist, ob die mit Bleistift eingezeichneten Spalten, eine schmale für die fortlaufende Nummerierung und eine breitere für den Künstlernamen, von

Anfang an vorhanden waren. Die Namensliste wurde nicht mit ein und derselben Feder und Tinte geschrieben. An einigen Stellen scheinen die Schreibmaterialien zu wechseln. Die Namen 1 bis 19 weisen etwa ein ebenmäßiges Schriftbild auf. Dies ist auch bei den Zahlen 1 bis 5 der Fall. Bei der Nummer 6 wird der Ton der Tinte dunkler und die Feder kratziger. Derselbe Befund zeigt sich bei dem »d« für dito ab dieser Zeile. Die Namen »Stieler« und »Martos« in Zeile 20 und 21 wurden gleichfalls mit besonders spitzer Feder geschrieben. Danach geht es bei den Namen mit einer dunkleren Tinte und einer breiteren Feder weiter. Die letzten beiden Namen erscheinen wieder dünner, wobei der Zusatz »in Florenz« hinter »Titel« in Zeile 25 sowie »Joh. Schafer. in Wien.« in Zeile 26 in einem Zuge geschrieben wurden. Diesen Beobachtungen zufolge wurden die Namen der Zeilen 20 bis 26 also zu vier, vielleicht sogar zu fünf verschiedenen Zeiten ergänzt.

Dass die Nummerierung später und zu verschiedenen Zeiten nachgetragen wurde, dafür spricht nicht nur der Wechsel der Schreibmaterialien, sondern auch, dass die Nummern für die beiden Zeichnungen der Brüder Riepenhausen mit »13a« und »13b« in eine Zeile gequetscht wurden. Franz und Johannes Riepenhausen schufen und signierten üblicherweise ihre Werke gemeinsam. Offensichtlich hatte Blanckenhagen nur mit einer Zeichnung von ihnen gerechnet und war dann mit zwei separaten Werken überrascht worden. Seine Kladde listet demnach nicht die bereits vorhandenen Beiträge auf, sondern die angefragten Künstler. Die fortlaufende Nummerierung wurde erst bei Abgabe der fertigen Zeichnung ergänzt. Dies erklärt, warum die Nummern nicht in einem Zuge geschrieben wurden. Bei dem Nachtragen der Nummern scheint Blanckenhagen zudem die drei Vornamen und das »d« ab Zeile 6 eingefügt zu haben.

Lücken

Warum jedoch wurde die Nummerierung vor fünf Künstlernamen nur mit Bleistift, nicht mit Tinte erfasst? Dieser Befund findet sich bei drei Künstlernamen, die nachträglich mit der Bleistiftnotiz »fehlt« versehen wurden: in Zeile 16 bei der aus welchen Gründen auch immer aus der fortlaufenden Nummerierung tanzenden »21« für »Voghdt« – gemeint ist vermutlich der niederländische Maler Hendrik Voogd (1768–1839),²⁶ bei Nummer 20 »Stieler« – der bayerische Porträtist Joseph Karl Stieler (1781–1858) – und bei Nummer 23 »Camugini« – wahrscheinlich der italienische Klassizist Vincenzo Camuccini (1771–1844). Außerdem wur-



den die Nummer 22 »Thorvaldsen« und die Nummer 25 »Titel« für Wilhelm Titel (1784–1862) mit Bleistift geschrieben. Die Nummer 17 »Hottinger« ist mit »fehlt« gekennzeichnet, obwohl die Nummerierung mit brauner Tinte erfolgte.

Von Thorvaldsen und Titel liegen zwei Zeichnungen im Album vor (Blatt 22 und 26). Es handelt sich jedoch jeweils um kleinere, auf Albumseiten oder Kartons montierte Werke. Wurden diese beiden Künstler angefragt, lieferten aber nicht, weshalb Blanckenhagen auf bereits vorhandene Zeichnungen ihrer Hand aus seiner Sammlung zurückgreifen musste, um die Lücke zu füllen? Auch die Fehlstellen bei den Zeilen 16, 17, 20 und 23 schloss man mit Zeichnungen aus der Sammlung Blanckenhagen, mit der Gouache der Verwandten Louise von Berner (Blatt 16) etwa, die auf der summarischen Liste noch am Ende von anderer Hand in violetter Tinte ergänzt wurde, mit der Kopie nach Reni von

Abb. 14 Stammbuch, 1833–1836. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

Fechhelm (Blatt 17), der drittklassigen niederländischen Zeichnung eines sitzenden Mannes mit Hut (Blatt 20) oder einer nicht zugeschriebenen kleinen Zeichnung aus dem Umkreis der Lukasbrüder (Blatt 23). Wie sind diese Beobachtungen zu erklären?

Offensichtlich fertigte Blanckenhagen als Gedächtnisstütze eine Kladde an, auf der er notierte, welchem Künstler er ein Blanko-Blatt ausgehändigt hatte. Die Namensliste überliefert also die Chronologie seiner Anfragen und lässt erahnen, wann er welchen Künstler kennenlernte. Allerdings scheint Blanckenhagen die Liste erst nach seiner Rückkehr aus Neapel, also im Sommer 1810, begonnen zu haben. Die Zeichnung von Rauch ist jedoch in den Februar 1810 datiert. Müller, Ruscheweyh und Rauch muss er also unmittelbar nach seiner Ankunft in Rom im Winter 1810 gefragt haben. Overbeck erreichte die Ewige Stadt dagegen erst am 21. Juni des Jahres, steht aber trotzdem bereits an vierter Stelle. Er wird also sehr bald nach seiner Ankunft die Aufmerksamkeit Blanckenhagens erregt haben, viel früher als sein Lukasbruder Franz Pforr, der erst an 18. Stelle auftaucht.

Die Namen von Zeile 1 bis 11 wird Blanckenhagen nach seiner Rückkehr aus Neapel in einem Zuge geschrieben haben. Danach gibt es eine Zäsur durch die Einrückung des Namens »Mettviff« in Zeile 12, die später durch Hinzufügen des Vornamens gefüllt wurde. Gleichzeitig kennzeichnet ein kleiner Bleistiftstrich hinter Zeile 11 diesen Einschnitt. Die nächste Einrückung findet sich auf Zeile 19 bei »Re«. Erneut wurde der Vorname später hinzugefügt. Danach löst sich diese Systematik auf, und die Namen werden mit größeren zeitlichen Abständen aufgeführt. Nach Nummer 21 »Martos« gibt es nur noch eine Zeichnung, nämlich den Beitrag von Scheffer von Leonhardshoff (Blatt 27) aus Wien, der unmittelbar auf einem Papier des Stammbuchs angefertigt wurde, wie es bei den eigentlichen Beiträgen der Fall ist.

Die Chronologie der Anfragen scheint für Wilhelm von Blanckenhagen wichtig gewesen zu sein, denn er beließ die Zeichnungen in dieser Ordnung, auch wenn sie in einer ganz anderen Reihenfolge fertiggestellt wurden. Nach ihrem Eingang erhielten sie keine neue Nummer, sondern die vorhandene Liste wurde um die Zahl ergänzt, die, von wenigen Ausnahmen abgesehen, als Follierung auch oben links auf den Zeichnungen erscheint. Waren die als fehlend kenntlich gemachten Zeichnungen gar nicht bei Blanckenhagen eingetroffen oder wurden sie später entnommen? Eine Entnahme muss vor der Fertigstellung des eigentlichen Inhaltsverzeichnisses des Albums erfolgt sein, in dem diese Blätter nicht mehr auftauchen.

Das Inhaltsverzeichnis in Schönschrift

Der Verfasser oder die Verfasserin des jüngeren Inhaltsverzeichnisses (Abb. 16) kann bislang nicht identifiziert werden. Die Niederschrift erfolgte auf jeden Fall nach 1873. In dieses Jahr ist Blatt 28 datiert, die Ansicht der Casa di Cornelio Rufo in Pompeji von Paul Catalano (1843 – nach 1880). Sie ist zugleich das vorletzte Blatt, das in dieser Handschrift erfasst wurde.

Vorlage für das Inhaltsverzeichnis waren die Originale, denn die Namensansetzung erfolgte nach den Signaturen auf den Zeichnungen und vermied dadurch die Fehler der Kladde. Weiter enthält das Verzeichnis viele zusätzliche Informationen, die nur den Zeichnungen selbst zu entnehmen waren, wie den Titel, die Technik und die Beschriftungen.

Bis zur Nummer 15 stimmt das Inhaltsverzeichnis mit der Kladde überein. Danach häufen sich in der Kladde die Blätter mit dem Vermerk »fehlt«, die durch andere ersetzt werden mussten. Interessanterweise verblieb die Nummer 17 im Inhaltsverzeichnis zunächst leer. Erst in späterer Zeit wurde von anderer Hand an dieser Stelle mit Bleistift die Kopie nach Reni von Fechhelm (Blatt 17) nachgetragen. Ist dies ein Hinweis darauf, dass die ehemals für diese Stelle vorgesehene Zeichnung von Hottinger wirklich geliefert, später aber entnommen wurde? Für diese Interpretation spricht, dass ihre Nummer in der Kladde mit Tinte notiert wurde und nicht mit Bleistift, wie bei den anderen Lücken, die möglicherweise durch erbetene, aber nicht erstellte Zeichnungen entstanden.

Das Inhaltsverzeichnis reicht bis zu Blatt 29, der Aldobrandinischen Hochzeit. Eine Verschiebung ergab sich, weil hinter Nummer 24 eine zweite Zeichnung von Christoph Heinrich Kniep (1755–1825) eingefügt wurde. Dadurch rückten die Beiträge von Wilhelm Titel und Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff um eine Position nach vorne. Entsprechend musste die Follierung auf den Blättern links oben korrigiert werden. Die Korrektur bezeugt, dass die linke Follierung vor der rechten vorgenommen wurde, die bereits die korrigierte Nummer aufweist. Nach Nummer 29 wurde das Inhaltsverzeichnis in Bleistift von zwei verschiedenen Händen ergänzt.

»Joh. Friedr. Lahmann Weißer Hirsch Heinrichshof«

Gleichfalls als späterer Zusatz erscheint am Ende des Inhaltsverzeichnisses in zartem Bleistift: »Joh. Friedr. Lahmann Weißer Hirsch Heinrichshof«. Der schöngestige Jurist Johann Friedrich Lahmann (1858–1937)²⁷

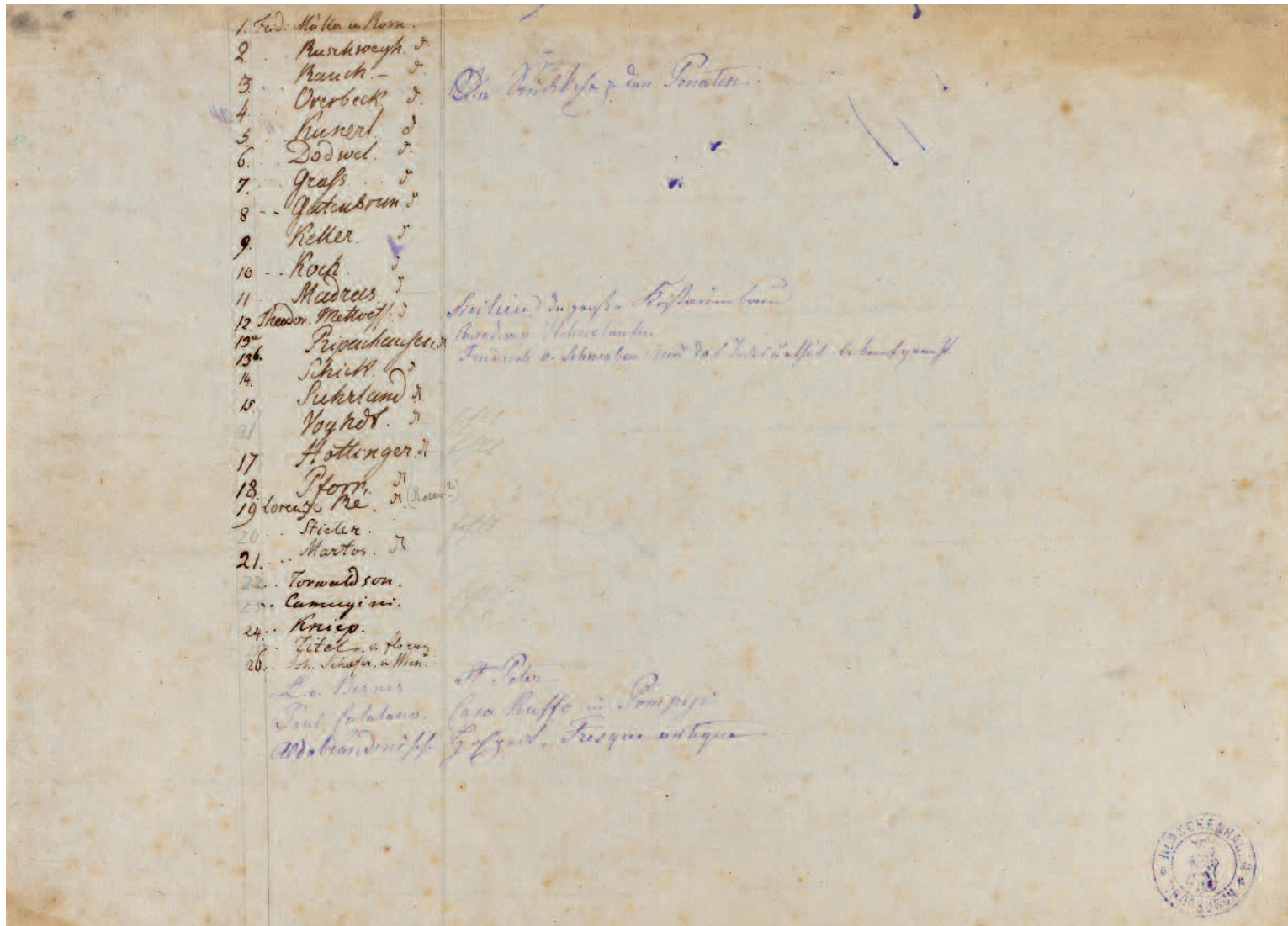


Abb. 15 Wilhelm von Blanckenhagen, Liste mit Künstlernamen, Rom, 1810. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

war der ältere Bruder des Arztes Dr. Heinrich Lahmann (1860–1905), der 1888 in dem Dresdner Villenviertel Weißer Hirsch ein florierendes Sanatorium begründet hatte. Nach dem Tod des Bruders zog Johann Friedrich Lahmann aus Bremen nach Dresden, wo er in einer der Villen des Sanatoriums lebte, sich ganz seinen Studien hingab und eine umfangreiche Sammlung anlegte, die einen ihrer Schwerpunkte in der Kunst der Romantik hatte. Teile seines Kunstbesitzes vermachte Lahmann testamentarisch dem Kupferstich-Kabinett Dresden sowie, als gebürtiger

Bremer, der Kunsthalle Bremen. Die verbliebenen Bestände kamen 1938 in Berlin bei Rudolph Lepke²⁸ unter den Hammer. Warum jedoch taucht der Name dieses bedeutenden Dresdner Sammlers im Inhaltsverzeichnis des Blanckenhagen-Albums auf?

Die charakteristische Schrift, in welcher der Name verzeichnet ist, begegnet uns an anderen Stellen des Verzeichnisses wieder: Zwei der später hinzugefügten älteren Zeichnungen wurden von dieser Hand am Ende des Verzeichnisses als »Sitzender Mann« und »Kopf auf Perga-

Inhaltsverzeichnis.

| | | |
|-------------------|---------------|---|
| 1. | Müller. | Heilige Familie auf der Flucht. - Federzeichnerung. bez.: Frid. Müller inv. Romae. 1810." |
| 2. | Ruschwegh. | Kopf. Kreidzeichnung. auf der Rückseite bez.: Ferdinand Ruschwegh. Rom. 1810." |
| 3. | Rauch. | Medaillon. - Federzeichnung. bez.: Der freundschaftlichen Erinnerung C. Rauch in Rom im 7br. 1810." |
| 4. | Overbeck. | Rückkehr von der Reise und Beschränkung des Penalen. bez.: Fritz Overbeck 1810." Federzeichnung. |
| 5. | Kühner. | Zwei weibliche Gestalten und ein Mann, Maria madona (Lyra). Federzeichnung. - bez.: Kühner inv. Roma. 1810." |
| 6. | DoJwell. | Due D'Ateneo prize du Celi du sud. - Bleistiftzeichnung. bez.: Dessein par Edward DoJwell. |
| 7. | Grass. | Felsenlandschaft mit Viehherde, Farbenzeichnung in Braun. - bez.: C. Grass aus Piza. - Rom 1810." |
| 8. | Gullenbrunn. | Levender Mönch „an Camaldulense“. - Bleistiftzeichnung. Gesicht und Hände farbig. bez.: L. Gullenbrunn. fe. 1810." |
| 9. | Keller. | laufende weibliche Gestalt. - Tuschzeichnung auf blauem Papier. bez.: H. Keller. Sculptur." |
| 10. | Koch. | Rebecca giebt Elieser zu trinken. - Federzeichnung. bez.: G. Koch Tyroler in Roma fec." |
| 11. | Madras. | Landschaft mit Frauengestalt und Amor. „Dulcia quandoq; amara fieri.“ bez.: F. de Madras inv. et. fe." |
| 12. | Matwieff. | Nussbaum in Landschaft. bez.: T. (Matw) Matwieff 1810." auf der Rückseite. Castagnis di cento cavalli sopra il monte Etna, in |
| 13 ^a . | Riepenhausen. | Mutter mit vier Kindern in einer Weinlaube. [Sicilia]. - Bleistiftzeichnung. - Bleistiftzeichnung. bez.: Franz Riepenhausen. Rom. 1810." |
| 13 ^b . | Riepenhausen. | Conradin von Hohenstaufen erhält sein Todesurtheil vorgelesen. - Federzeichnung. - bez.: Johannes Riepenhausen: inv." |
| 14. | Schick. | Kartenspieler in einer Schenke. (fünf Männer) Tuschzeichnung mit Kreide erhellt. - bez.: Schick." |
| 15. | Subotand. | Madonna mit dem Christuskinde. (Köpfe). - Kreidzeichnung ohne jede Bezeichnung. - |
| 16. | Beemer. | St. Petrus. - Aquarellezeichnung. - bez.: L. Beemer." |

Abb. 16-17 Inhaltsverzeichnis von unbekannter Hand, Seite 1 und 2, Blanckenhagen-Stammbuch, nach 1873. Kassel, MHK, Graphische Sammlung

ment« hinzugefügt. Weiter notierte die Hand nach der Nummer 27: »bis hier die alte Sammlung —/ ab hier später hinzugekommen«. Auch der Zusatz »fehlt« in der Kladder scheint in dieser Schrift verfasst worden zu sein. Wie ein Vergleich mit eigenhändigen Briefen von Lahmann ergab, stammen die Bleistiftzusätze von ihm.²⁹ Hinter einigen Zeichnungen vermerkte er zudem Zahlen. Möglicherweise handelt es sich um Schätzwerte.

In einem Adressverzeichnis der im Ausland lebenden Balten sind 1907 zwei Mitglieder der Familie Blanckenhagen in Dresden nachgewiesen, nämlich: »von Blanckenhagen, Dresden, Königstr. 11; von Löwis of Menar, Elisabeth, geb. v. Blanckenhagen, Dresden, Kurfürstenstr. 20.«³⁰ Dabei handelt es sich vermutlich um Elisabeth von Blanckenhagen, geb. von Löwis of Menar (1875-1943), verheiratet mit Otto Wilhelm Johann von Blanckenhagen (1867-1932) sowie dessen Mutter, Luise Auguste Elisabeth von Blanckenhagen, geb. von Maydell, die 1917 in Langenbruck bei Dresden verstarb.

| | | | |
|-----|-------------------------|--|----|
| 17. | Zickelosen | Christuskopf | |
| 18. | Pfarr. | Turnier. (Kampfscene). - Bleistiftzeichnung. bez. Franz Pfarr. fec. Rom. 1810." | 6 |
| 19. | Re. ^{(Rocca)?} | Gruppe von vier Personen. - Tusch-Kreide-Zeichnung. - bez. L. Re. auf der Säule Inschrift mit dem Namen Blanckenhagen. | |
| 20. | x | Sitzender junger Mann mit Hut. - Bleistiftzeichnung. | |
| 21. | Marlos. | Fiorelli. - Federzeichnung. - bez. "Napmoos." | |
| 22. | Frorwalden. | Bacchus und Amor. - Bleistiftzeichnung mit Federcontour. - bez. Frorwalden. Roma. " (auf der Rückseite. 1/4 Carton)" | 10 |
| 23. | x | Verbrecher im Verhör. - Federzeichnung. | |
| 24. | Kriep. | Ansicht von Capri von Golf von Neapel aus. Federzeichnung. - auf der Rückseite bez. Kriep. fecit 1810. April." | |
| 25. | Kriep. | Landschaft. - Federzeichnung. - bez. C. H. Kriep. fec. - Napoli 1810." | |
| 26. | Fitel. | acht Studienköpfe auf einem Blatt. - Bleistiftzeichnung. - ohne jede Bezeichnung. nach einem alten Kupferstich. Fitel in Florenz." | |
| 27. | Schäffer. | Madonna mit Christusknaben und Johannes. - Bleistiftzeichnung. bez. Joh. Schäffer inv. 8. Dec. 1811 - Wien. " | 7 |
| 28. | Catalano. | Casa di Cornelio Rufo. - Pompei. - Aquarelle. - bez. [Paul] Catalano. 1873." | |
| 29. | x | Die Hochzeit des Alexander, nach der Fresco in der Villa Aldobrandini. - bez. 1810. Rom. " Guache-malerie. - | |
| 30. | Frorwalden | Progruz der Schneefresser. Stein auf der Spitze. | |
| 32. | | ein sitzender Mann | 3 |
| 31. | | Hoff auf dem Baum | 4 |
| 33. | Challenger | Ramisches Acanth, Baum. | |

Joh. Friedr. Hoffmann, Kupfer- u. Holz-Stein-Drucker

Wurde ein Familienmitglied bei Lahmann vorstellig und bat ihn um seine Meinung zu dem seit fast hundert Jahren in Familienbesitz verwarhten Stammbuch? Lahmann könnte sich bei dieser Gelegenheit das Album genau angesehen, die seiner Meinung nach fehlenden Zeichnungen gekennzeichnet und zwei später hinzugekommene ältere Zeichnungen, die Nummer 31 und 32, wenn auch in falscher Reihenfolge, ergänzt haben. An den beiden druckgraphischen Arbeiten (Blatt 30 und 33) hatte er kein Interesse und ließ sie deshalb unerwähnt.

Resümee

Wie der materielle Befund bezeugt, hat das Stammbuch Wilhelm von Blanckenhagens eine wechselhafte Geschichte hinter sich: zunächst als Leeralbum gebunden, verteilt als lose Blätter, sind mehrere Lücken, Entnahmen und spätere Hinzufügungen zu konstatieren. Nicht auszuschließen ist, dass das Album in späteren Zeiten nochmals gebunden wurde. Darauf weisen zum einen die Kladdes und das Inhaltsverzeichnis hin, an

denen sich Spuren einer Bindung erhalten haben (Abb. 15–17). Zum anderen finden sich auf dem Verso fast aller Zeichnungen an der linken Seite Montagespuren (Abb. 12). Danach könnten die Zeichnungen zeitweise auf einem Falz montiert zu einem Buch zusammengestellt worden sein.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lagen die Zeichnungen auf jeden Fall ungebunden vor, denn damals wurden sie in Riga auf einer Ausstellung der Öffentlichkeit vorgestellt.³¹ Weiter sprechen Licht- und Passepartout-Schäden dafür, dass einige der Blätter über längere Zeit gerahmt dem Licht ausgesetzt waren.

Über seine materielle Beschaffenheit hinaus weist das Stammbuch formale Eigenheiten auf, die es von traditionellen Vertretern seines Genres abheben. Dazu gehören das ungewöhnlich große Format, die farbigen Zeichenpapiere, das Fehlen von Schriftbeiträgen sowie die konsequente Konzentration auf Zeichnungen. Die eigentliche Besonderheit des Albums liegt aber in seiner konzeptionellen Ausrichtung. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wurden alle Beiträge innerhalb eines sehr begrenzten zeitlichen Rahmens von wenigen Monaten an ein und demselben Ort, in Rom, zusammengetragen. War es Blanckenhagens Ziel, mit seinem Stammbuch einen Überblick über die Kunst in Rom im Jahr 1810 zu geben? Auffällig ist, dass die in der Kladde aufgelisteten angefragten Künstler breit gestreut waren. Bei den Nationalitäten machen die Deutschen zwar den gewichtigsten Teil aus, es waren aber auch jeweils zwei Italiener, Russen und Schweizer vertreten sowie ein Däne, Engländer, Österreicher und Spanier. Franzosen berücksichtigte Blanckenhagen dagegen nicht. Dem Konzept des Stammbuchs, ein Fazit über den Stand der Kunst an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit zu ziehen, ist am ehesten die Sammlung Esaias Philipp von

Schneiders (dazu S. 52–61) vergleichbar, auch wenn es sich hier nicht um Freundschaftsgaben, sondern um begehrte, da bezahlte Auftragsarbeiten handelte.

Das Spektrum der im Stammbuch vertretenen deutschen Künstler reicht von alteingesessenen, noch dem Klassizismus nahestehenden Malern bis zu den gerade eingetroffenen Lukasbrüdern, die gewissermaßen die Avantgarde vertreten. Einige namhafte Maler vermisst man unter den Beitragenden allerdings, wie Johann Martin von Rohden (1778–1868) oder Johann Christian Reinhart (1761–1847). Zwischen den vielen Künstlern fallen zwei zeichnende Altertumswissenschaftler auf, nämlich Edward Dodwell und Lorenzo Re. Sie verdeutlichen die Bandbreite der Interessen und der Kontakte Blanckenhagens.

Im Einzelnen wird kaum noch nachzuweisen sein, wie und wo Blanckenhagen die in seinem Album vertretenen Zeichner kennenlernte. Neben Caroline von Humboldt dürfte Friederike Brun eine wichtige Rolle als Vermittlerin gespielt haben. Auch Karl Morgenstern, der einige Monate zuvor Italien besuchte, könnte brieflich an Blanckenhagen Empfehlungen weitergereicht haben. Über gute Kontakte zu Künstler- wie Gelehrtenkreisen verfügten auch die Brüder Riepenhausen, mit denen sich der Sohn Johann Christoph von Blanckenhagen in Rom anfreundete, sowie dessen Hofmeister, Karl Friedrich August Hartmann. Im Grunde war in diesem Netzwerk jedoch jeder mit jedem bekannt. Die im Ausland lebenden Künstler schlossen sich enger zusammen, als dies in ihrem Heimatland der Fall gewesen wäre. Dass alle ohne Entgelt eine Zeichnung für das Album anfertigten, spricht auch für ihr großes Interesse an einem wohlhabenden potenziellen Auftraggeber in Zeiten großer wirtschaftlicher Not. Kunst musste nach »Brod« gehen.

- 1** Zit. nach Howitt 1886 (1971), Bd. I, S. 162.
- 2** Vgl. dazu, auch im Folgenden, Kurras 1987; Schnabel 2003.
- 3** Stade, Niedersächsisches Landesarchiv, NLA ST Rep. 5a Nr. 1961, Bestallung des Hans Heinrich Benning zum Zöllner in Verden, 1656. 1678 erwirbt der Zollinspektor Hans Hinrich Benning in Verden das gegenüber dem Dom gelegene Haus Nr. 180. 1701 wird dieses Haus weiterverkauft (Rübe-camp 1977, S. 125). Dies könnte ein Hinweis auf das ungefähre Todesdatum von Benning sein. Ich danke Björn Emigholz, Verden, für seine Hinweise.
- 4** Stade, Niedersächsisches Landesarchiv, Abteilung Stade, Rep. 5a Nr. 3368. Weitere Archivalien sind in Arcinsys nachgewiesen.
- 5** Für die Transkription danke ich Gunda Garms, Kassel, und Christine Klössel, Eichenzell.
- 6** Brednich 1997.
- 7** Zu Künstlerstambüchern: Kurras 1987, S. 19f.; Schnabel 2003, S. 550–555 mit zahlreichen Beispielen; Helke 2005, S. 19–94.
- 8** Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Hs 87513 (Kurras 1987, S. 20, 29, 76f.; Kat. Nürnberg 1988, S. 141–143, Nr. 91; Helke 2005, S. 19–94).
- 9** Basel, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Depositum der Gottfried-Keller-Stiftung 2003, Inv.-Nr. 2003.87 (Hensler 1923; Kat. Dresden 2012, S. 98f., Nr. 2).
- 10** Zu ihrer Biographie: Kraus 1996, S. 161–176; Kat. Gotha 1999, S. 273; Körner 2005, S. 71–97.
- 11** Kraus 1996, S. 54.
- 12** Schnabel 2003, S. 554. Zu einem frühen Beispiel siehe Oertel 1936.
- 13** Zu Offenberg siehe Frank/Windholz 2012.
- 14** Clemen 1919.
- 15** Offenberg schenkte sein Stammbuch 1837 der Bibliothek des Kurländischen Provinzialmuseums. Heute befindet es sich in Riga, Kunstmuseum Rigaer Börse, Inv.-Nr. G 4425. Zur Zeichnung von Hackert siehe Nordhoff/Reimer 1994, Bd. 2, S. 336f., Nr. 822.
- 16** Klössel 2004, S. 16f.
- 17** Vgl. dazu, auch im Folgenden, Mysok 2012.
- 18** Zit. nach Grote 1972, S. 272.
- 19** Brief Overbecks an den Vater, Rom, 22.9.1810, Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck, Familienarchiv Overbeck, V,6.19, S. 7 (gekürzt bei Hasse 1887/88, S. 39–41).
- 20** Die folgende Ausführung basiert auf den Untersuchungen des Papierrestaurators der MHK, Ronald Reinke, dem ich für seine Unterstützung herzlich danke.
- 21** Zu Whatman vgl., auch im Folgenden, Bower 1990, S. 29–34; Fairbanks Harris/Wilcox 2006; Holle 2006, S. 446.
- 22** Wasserzeichen eines Blankopapieres, auf das Blatt 17 montiert wurde.
- 23** Fairbanks Harris/Fuller/Green 2006a, S. 83.
- 24** Fairbanks Harris/Fuller/ Green 2006b, S. 136–138; Holle 2006, S. 146.
- 25** Vgl. zum Beispiel Wiener Stammbuch, 1844–1849, 12,9 × 19,6 cm, in einer Schmuckkassette mit Einzelblättern in Gelb, Blau, Rosa und Grün, Wien, MAK – Museum für angewandte Kunst, Signatur Q I 17; Sammelalbum mit verschiedenfarbigen Papieren, in grünes Papier gebunden, mit insgesamt 136 Handzeichnungen und Druckgraphik, die zum Großteil auf den Albumseiten montiert sind, um 1850, 36,6 × 51,4 × 30,2 cm (Album), ca. 35 × 49,5 cm (Seiten), Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.-Nr. PK II 45–51. Ich danke Kathrin Pokorny-Nagel, Wien, und Maria Krämer, Karlsruhe, herzlich für ihre Hinweise.
- 26** Im Almanach von Rom wird Voogd als Heinrich Voght 1810 erwähnt (Sickler/Reinhart 1810/11, Bd. I, S. 275).
- 27** Zu Lahmann vgl., auch im Folgenden, Kat. Bremen 1995.
- 28** Nachlass Johann Friedrich Lahmann, Weisser Hirsch, Dresden. Gemälde und Handzeichnungen alter und neuer Meister, Möbel, Teppiche, europäisches und ostasiatisches Kunstgewerbe. 27. bis 29. April 1938. Katalog Nr. 2122. Berlin 1938.
- 29** Briefe von Johann Friedrich Lahmann an J. G. Cotta'sche Buchhandlung (Deutsches Literaturarchiv Marbach, Cotta-Archiv). Für den Abgleich der Handschriften danke ich Helmut Mojem, Marbach am Neckar.
- 30** Adressbuch 1907, S. 34 und 81.
- 31** »Riga. Im Kunstverein waren im August und September die Zeichnungen, Stiche und Miniaturen aus dem Besitz der Herren v. Blanckenhagen auf Drobbusch ausgestellt.« Blätter für Gemäldekunde, 4. Bd. (1908), Heft 2, S. 50.