

A photograph of a medieval stone sculpture of a monkey-like creature, possibly a gargoyle or a grotesque, attached to a building's facade. The creature is depicted in a crouching or crawling position, with a large, expressive face and a body that appears to be made of stone. The background shows architectural details like arches and columns, suggesting a church or a castle. The lighting is dramatic, highlighting the texture of the stone.

Livia
Cárdenas

Imagination Mittelalter

*Projektionen einer Epoche
in Sammlungen des
18. und 19. Jahrhunderts*

Wallstein

Livia Cárdenas
Imagination Mittelalter
Projektionen einer Epoche in Sammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts

Livia Cárdenas
Imagination Mittelalter

Projektionen einer Epoche in Sammlungen
des 18. und 19. Jahrhunderts



WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

Einleitung	9
Die Renaissance der Gotik. Ästhetische Innovationen vor 1800 in Wörlitz	25
Das Gotische Haus im ästhetischen Widerstreit zwischen Bauherr und Architekt	25
Das Entrée – Ein Fürstenspiegel	37
Die Imagination einer europäischen Gotik – Der Kirchensaal	44
Anlässe und Interessen – Die Schweizreisen des Fürsten	65
Ständische Synthesen – Der Rittersaal	71
Fürstliche Concordia – Das Kriegerische und das Geistliche Kabinett . . .	78
<i>damnatio memoriae</i> Erdmannsdorffs und <i>laudatio</i> des Fürsten	105
Differenzwahrnehmung – Ästhetische und ständische Urteile	109
Schweizerische Glasmalerei. Gelehrte Sammlung, Simulation von Tradition und nationales Kulturgut	113
Gegen den Strom – Die Sammlung des Johann Martin Usteri	118
Die Auflösung der Sammlung Usteri	151
Der neue Besitzer der Glasmalereien: Wilhelm Christian Benecke von Gröditzberg	152
Alter Besitz mit neuem Adel	160
Tradition als modisches Wohnraumaccessoire	165
Die Repatriierung der Glasmalereisammlung Usteris	172
Geschmack und Interesse. Der Klosterhof des Prinzen Carl von Preußen in Glienicke	185
Aus dem politischen Schatten – Der Auftraggeber	194
Gestalt und Ausstattung des Klosterhofes	197
Das Grabmal des Magiers und Gelehrten Pietro d'Abano	205
Das Allerheiligste – Die »Kapelle«	214
Bezugsgröße Byzanz	217
Historische und heilige Objekte	227
Unmittelbar zu Gott	238
Kontingenz einer politischen Sammlung	240

Der Basler Münsterschatz. Europäisierung und Nationalisierung	245
Verschwinden und Wiederentdeckung des Schatzes	247
Werbung um finanzkräftige Käufer	255
Unter dem Hammer – Die Versteigerung	259
Die Goldene Altartafel kehrt zurück nach Basel	268
Von Basel nach Mailand, Paris und London – Der Beginn einer europäischen Odyssee	274
Von London nach Den Haag und Amsterdam und die Idee einer Verlosung	289
Die Goldene Altartafel in einer <i>Sacra conversazione</i>	296
Eine Kopie für Basel und ein Verhandlungsintermezzo mit dem spanischen Hof	300
Nach den »Demarches dans la Babylonne« als Depositum im <i>Musée de Cluny</i>	304
Der Verkäufer als edler Retter – Der Ankauf der Altartafel für das <i>Musée de Cluny</i>	308
Ein europäisches Objekt nationaler Projektionen	311
 Conclusio	 313
 Anhang	 317
1 – Verzeichnis der Glasgemälde aus der Sammlung von Johann Martin Usteri	319
2 – Gesuch auf Erhebung in den Adelsstand von Wilhelm Christian Benecke, Gröditzberg, 28. August 1828	339
3 – Anzeige der Versteigerung des Basler Münsterschatzes im <i>Unerschrockenen Rauracher</i> und in Berliner Zeitungen	341
4 – Aufstellung der am 23. Mai 1836 in Liestal versteigerten Objekte aus dem Basler Münsterschatz	345
5 – Notizen zur Versteigerung des Basler Münsterschatzes von Pater Urban Winistörfer aus dem Zisterzienserkloster Sankt Urban	355
 Quellen und Literatur	 362
Bildnachweis	409
Register	412
 Dank	 430

Les deux mondes, l'imaginaire et le réel,
sont constitués par les mêmes objets;
seuls le groupement et l'interprétation
de ces objets varient.

Jean-Paul Sartre – *L'imaginaire* (1940)

Einleitung

In seinem Roman *Franz Sternbald's Wanderungen* positioniert Ludwig Tieck das »deutsche Mittelalter« als Impulsgeber für die Kunstbewegung um 1800. Sein Protagonist und Titelheld erweist sich als gelehriger Schüler der nordalpinen Malerei, die sich für Tieck mit den Namen der Künstlerheiligen Albrecht Dürer und Lucas van Leyden verbindet und zugleich den süddeutschen sowie niederländischen Raum als Scharnier der neuen Kunstinspirationen bezeichnet. Damit hat Tieck zugleich das »deutsche Mittelalter« wie vor ihm – wenn auch abgewogener – Herder und Goethe zum zentralen Impulsgeber einer »modernen« Nationalkunst erklärt. Der Roman lässt es sich zudem nicht nehmen, diese Position in einem Streitgespräch der Künste und Traditionen zu unterstreichen. Die »deutschen Künstler« sehen sich im Verlauf ihrer Kunstwanderung einem Gegner gegenüber, der ihre nordalpine Mittelalterästhetik heftig attackiert. Dieser, bezeichnenderweise selbst insbesondere der Bildhauerei und fast nebenbei auch der Architektur verschrieben, erklärt sich vehement für die unverwesliche Vorbildlichkeit der Antike. Der Roman erhebt ihn zum zentralen Widersacher Sternbalds, der nach dem weiteren Plan des Fragment gebliebenen Buches sogar vor Entführung und Gewalt nicht zurückschrecken sollte. Die von Tieck hier verkündete »Antirenaissance« avant la lettre zeigt sich auch in einigen Ausfällen gegen Künstlerhelden wie Leonardo, dem seine mangelnde Fähigkeit zur Konzentration auf das »Wesentliche« der Kunst, die Malerei, vorgehalten wird.

Nicht zuletzt hat diese nahezu pamphletistische Positionierung des »deutschen Mittelalters«, wie sie das Gespann Tieck und Wackenroder wohl eher vermeintlich als tatsächlich vornahm – man denke etwa an die von beiden nahezu gleichzeitig betriebene Verehrung Raffaels –, bekanntlich das »nordisch-deutsche Mittelalter« zur Inspirationsquelle der »deutschen Romantik« erhoben. Die vorliegende Studie versucht indes zu zeigen, wie entschieden vielschichtiger und insbesondere »europäischer« sich die Rezeption nordalpiner Kunst in den Kunstbewegungen zwischen den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts darstellte. Es mag dabei nicht ohne Reiz sein, sich noch einmal die Entstehungsgeschichte von Tiecks *Sternbald* vor Augen zu führen, umspannt diese doch nahezu den gleichen Zeitraum, jedenfalls verabschiedet sich der Autor erst in der Gesamtausgabe seiner Werke im Jahr 1843 endgültig von dessen Fertigstellung.¹

Das Konzept der hier vorliegenden Projektionsgeschichte, die sich zugleich als eine Geschichte des Sammelns und Umdeutens bis hin zur Spoliennutzung mittelalterlicher Artefakte versteht, fokussiert besonders, aber nicht nur auf den helvetischen

1 Tieck 1843, S. 415f. Die literaturwissenschaftliche und kunsthistorische Beschäftigung mit *Sternbald's Wanderungen* ist ausgesprochen reich, sie soll hier nicht reflektiert werden. Exemplarisch sei auf die Arbeit von Voorhoeve 2010 verwiesen.

Raum als Herkunftsraum solcher Artefakte. Allerdings erweist sich recht schnell, dass es sich damit nicht um eine beliebige europäische Region handelt. Vielmehr stand das Gebiet der heutigen Schweiz sowie seiner unmittelbaren Nachbarregionen sowohl literarisch wie künstlerisch am Beginn einer kontinentalen Mittelalterästhetik. Vermeintlich bäuerliche Ursprünglichkeit, die Entdeckung der Alpenwelt als »vorzivilisatorischer Raum« sowie politische Widerstandsmymen des »Volkes« spielten hierbei eine wegweisende Rolle. Den Schwerpunkt dieser Studie bilden insofern Sammlungen, die ihren Ursprungsort in der Eidgenossenschaft haben, mit denen sich zugleich spezifische Distinktions- und Identifikationswünsche verbanden. Im Zentrum stehen das Gotische Haus in Wörlitz und die Sammlung helvetischer mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Glasmalerei des Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Desau, ein in der Frühzeit der modernen Eidgenossenschaft wie aus der Zeit gefallener Zürcher Privatgelehrter und Sammler von Glasmalereien und die Wanderungsbewegungen seiner Sammlung durch die Hände eines preußischen Bankiers und Sozialaufsteigers bis zurück in die Schweiz in das Ende des 19. Jahrhunderts neu gegründete Schweizerische Landesmuseum. Sodann wird die Privatsammlung des Prinzen Carl von Preußen untersucht, der sich mit Hilfe veneto-byzantinischer Spolien und mittelalterlicher Schatzkunst in seinem Klosterhof einen Pseudosakralraum schuf, sowie schließlich die Privatisierungsgeschichte des mittelalterlichen Basler Münsterschatzes. Anhand dieser exemplarischen Felder sollen widersprüchliche Projektionsinteressen gegenüber dem Mittelalter bzw. einem als »Mittelalter« apostrophierten Segment der Vor- und Frühmoderne herausgearbeitet werden.

Die Untersuchung verbindet durch die Kombination historischer, kunsthistorischer sowie bild- und medienanalytischer Methoden das Paradigma der Rezeptionsgeschichte mit dem neuen einer Projektionsgeschichte. Sie geht von der Frage aus, ob sich insbesondere an der Imagination eines »helvetischen Mittelalters« sowohl Anziehungs- wie Abstoßungsmotive rekonstruieren lassen. Gab es also zunächst ein willentliches »Vergessen« (Verdrängen) von »helvetischen Altertümern« durch die Schweizer des 18. und 19. Jahrhunderts? Und suchten diese damit den Weg in die nationale Moderne? Oder waren es vielmehr spezifisch regionale Interessen und Konflikte, die Möglichkeiten der Trennung von solchen Kulturgütern und der mit ihnen verbundenen Traditionssymboliken eröffneten? Umgekehrt ist zu fragen, ob regionale und dynastische Sonderinteressen des anhaltinischen Kulturraumes sich mit Hilfe der als »mittelalterlich« gedachten helvetischen Artefakte gegenüber den ausgreifenden preußischen Großmachtansprüchen zu behaupten versuchten bzw. innerhalb der preußischen Dynastie mittels mittelalterlich-imperialer Objekte ein Geltungsanspruch formuliert wurde. Zu fragen ist aber auch, welche inneren Spannungen oder dynastischen Konflikte und Konkurrenzen Sammlungsinteressen auslösten.

Die spezifische Ambivalenz des »imperialen Mittelalters« verkörpert dabei als Zentralstück des Basler Münsterschatzes die Goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II., deren Spuren durch Europa paradigmatisch nachgegangen wird. Auf spannungsreiche Weise verbindet sich so ein europäischer Blick auf das »helvetische Mittelalter« mit einer widerständigen Projektion der Regionen gegenüber Vereinnahmungen. Weglei-

tend für die Untersuchung erweist sich dabei Jacob Burckhardts Blick auf die Rolle der »privaten Sammlungen« im Kontext der Frühgeschichte des modernen Sammlungs-wesens, in denen sich nach Burckhardt ästhetische und historische Interessen mit materiellen und wissenschaftlichen Befunden verbinden und somit imaginäre Pro-jektionen scheinbar objektivieren. In der Privatsammlung verbinden sich in sehr viel intensiverer Weise ästhetische, historische und öffentliche Interessen miteinander als in den vormodernen religiösen und politischen Sammlungen. Somit zeigen sich in der Privatisierung öffentlicher Sammlungen im 19. Jahrhundert Überschneidungen, die im modernen wissenschaftlichen Sprachgebrauch als mediale Funktionen gedeutet werden. Ästhetisches und historisches Interesse findet sich in diesem Fall mitunter durchaus zusammen mit dem scheinbar objektivierenden wissenschaftlichen Befund, der die Sammlung zugleich an die Öffentlichkeit zurückbindet.²

Forschungsstand

Die Forschungsliteratur sowohl zu den Einzelthemen als auch allgemein zur Mittel-alterrezeption ist außerordentlich reich. Nicht zuletzt hat das durch den Europäi-sierungsprozess hervorgerufene Interesse an vor- und frühneuzeitlichen Aspekten protonationaler Geschichte nach 1989 diesen Forschungstrend in hohem Maße be-schleunigt. Allerdings nehmen die Arbeiten zu den materiellen Aspekten der vorlie-genden Untersuchung entsprechend dem Fokus der Fragestellung ihren Gegenstand überwiegend monographisch, monothematisch und monoperspektivisch in den Blick. Daher sollen schlaglichtartig die wichtigsten Forschungsergebnisse zur Materialitäts-geschichte der für die Arbeit maßgeblichen Sammlungen aufgezeigt und sodann ein kursorischer Einblick zu wissenschaftlichen Erörterungen gegeben werden, die das Rezeptionsparadigma im Fokus ihres Interesses haben.

a.) Das Gotische Haus in Wörlitz und seine Glasgemäldesammlung

Das Gotische Haus in Wörlitz, das in mehreren Bauetappen seit 1773 entstand, ist eine der frühesten neugotischen Architekturen auf dem Kontinent. Erste Würdigen-gen gab es schon zu Lebzeiten des Fürsten Franz durch den Weimarer Schulrat und späteren Direktor der Dresdener Antikensammlung Carl August Boettiger, der bereits anerkennende Worte für die »altdeutsche Vergangenheit« fand, diese aber zugleich als den »höchsten Geschmack im Ungeschmack« titulierte.³ In knappen Worten widmete er sich auch der umfangreichen Glasgemäldesammlung des Fürsten Franz, die dieser seit 1783 anlegte und die eine der frühesten Sammlungen ihrer Art – zusammengetra-

2 Burckhardt 2000, S. 289–291.

3 Boettiger 1797, Ed. 1988, S. 42. Vgl. auch den Forschungsstand speziell zu den Glasmalereien bei Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 1, S. 27 f.

gen zu großen Teilen aus eidgenössischen Denkmälerbeständen – und zugleich eine Ausnahmerecheinung darstellte. Eine erste längere Würdigung dieser Glasmalereien stammt von dem Dessauer Bibliothekar und Theologen Friedrich Wilhelm Hosäus, dem auch die Herausgabe von Auszügen aus dem Briefwechsel des Zürcher Gelehrten Johann Caspar Lavater mit der fürstlichen Familie zu verdanken ist.⁴

Die wissenschaftliche Forschungsgeschichte zu den Glasmalereien des Gotischen Hauses reicht bis in die Frühzeit der schweizerischen Kunsthistoriographie zurück. So gehört Johann Rudolf Rahn zu den ersten, die der Sammlung in toto eine Darstellung widmeten.⁵ Und Hans Lehmann, seit 1904 Direktor des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, erstellte 1905 im Auftrag der herzoglichen Familie ein Gutachten zu den Glasgemälden.⁶ 1932 veröffentlichte er einen Aufsatz zu der Bannerträgerfolge aus dem Zürcher Schützenhaus. Eine geplante, großangelegte Publikation zu den Glasgemälden kam allerdings aufgrund politischer Konflikte mit Deutschland nicht mehr zustande. Weitere kleinere Studien befassen sich mit Provenienzfragen verschiedener Scheiben. Marie-Luise Harksen erfasste sodann im Rahmen des von ihr vorgelegten Inventars *Die Kunstdenkmale des Landes Anhalt* (1939) die Glasgemäldesammlung nahezu vollständig.⁷

In jüngerer Zeit erschien die umfassende und ausgesprochen sorgfältige Neubearbeitung der Glasgemäldesammlung durch Mylène Ruoss und Barbara Giesicke, die im Zuge eines deutsch-schweizerischen Forschungsprojektes entstand: *Die Glasgemälde im Gotischen Haus zu Wörlitz* (2012). Die Autorinnen widmeten sich der Restaurierungsgeschichte, der Ikonographie jedes Glasgemäldes und seiner Rezeption sowie den Bestimmungsorten innerhalb der Sammlung des Fürsten.

Die ausführliche Beschäftigung mit dem Gotischen Haus selbst setzte im Gegensatz dazu erst später ein. Neben dem Führer durch das Gotische Haus von August von Rode (1818) und dem *Verzeichniß der in den Gebäuden des Herzoglichen Gartens zu Wörlitz aufbewahrten Kunstgegenstände* von Hosäus (1869), der auch das Gotische Haus berücksichtigte, ist an dieser Stelle nochmals auf den Inventarband von Marie-Luise Harksen zu verweisen. Erst 1963 erschien von derselben Autorin ein kurzer *Führer durch das Museum Gotisches Haus in Wörlitz*, der sich im Wesentlichen auf den Inventarband stützt.⁸

Zu den politischen Vorstellungen des Fürsten und ihrem Niederschlag im ästhetischen Konzept des Gotischen Hauses erschien in jüngerer Zeit einiges. Zu erwähnen sind etwa die knappen Hinweise, die Anna Franziska von Schweinitz in ihrer Einleitung zu Reisetagebüchern der fürstlichen Familie und ihres Umkreises gibt, die Ausführungen von Bernard Korzus oder auch diejenigen von Maiken Umbach in

4 Zu den Glasgemälden: Hosäus 1869a, der Briefwechsel: Hosäus 1888.

5 Rahn 1885.

6 Zürich Zentralbibliothek (ZBZ), Nachlass Hans Lehmann (Signatur 10.5), Typoskript, vgl. Regest Nr. 8, in: Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 1, S. 136 f.

7 Harksen 1939, S. 115–165.

8 Der kleine Kunstführer erschien in mehreren Auflagen, die von Reinhard Alex besorgte Ausgabe von 1983 folgt seiner Vorgängerin.

Federalism and Enlightenment in Germany, 1740–1806.⁹ Weiterhin sind die Anmerkungen zu dieser Thematik von Ruoss und Giesicke zu nennen, die allerdings die weitestgehend in Wörlitz gelegene Heideburg, eine Scheinruine nach englischem Vorbild, als Ausdruck einer politischen Aussage interpretierten und damit die englischen Einflüsse auf den Fürsten fokussierten.¹⁰ Michael Niedermeier und Annette Dorgerloh schlugen überzeugend vor, die Ikonographie des Gotischen Hauses allein auf die dynastischen Interessen der Fürstenfamilie zu beziehen, auch in Hinblick auf deren Neigung zur morganatischen Ehe und Mätressen.¹¹ Dieser neue, schlüssige Ansatz lässt indes die Glasgemäldesammlung unberührt. Der Band *Cranach im Gotischen Haus in Wörlitz* von 2015 befasst sich mit der Rekonstruktion des Sammlungszusammenhanges der ursprünglich fast 600 Gemälde des Gotischen Hauses. Die Beiträge widmen sich u. a. dem Architekten, einzelnen Räumen und neben Cranach auch weiteren spezifischen Sammlungsgruppen sowie den verschiedenen Zuschreibungen politischer Hintergründe.

Die Ausstattung und Sammlung des Gotischen Hauses wird oft von ihrem Endpunkt her gedacht. In der vorliegenden Untersuchung finden indes die frühen intentionalen Sammlungspräsentationen Beachtung, wie sie insbesondere bis 1785/86 durch den Fürsten Franz entwickelt wurden und in denen sich die Sammlungsidee konzeptionell verdichtete. Zugleich wird eine Einordnung der helvetisch dominierten, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Glasmalereisammlung in den kulturellen Aneignungsgestus der Wörlitzer Imaginationsgeschichte vorgenommen, die die Forschung bisher noch nicht geleistet hat.

b) Die Glasmalereisammlung des Johann Martin Usteri

Der Zürcher Dilettant Johann Martin Usteri (1763–1827) widmete sich Zeit seines Lebens unendlich breit gefächerten Betätigungsfeldern. Er war Dichter, Zeichner und Sammler sowie Mitbegründer der Schweizerischen Künstlergesellschaft. Neben zahlreichen Dichtungen hinterließ er ein umfassendes Zeichnungskonvolut sowie eine mehrere Tausend Blatt zählende Sammlung von Druckgraphiken. Was ihn aber vor allen seinen kunst- und geschichtsinteressierten Landsleuten auszeichnete, war sein ungebrochenes Interesse an schweizerischer Glasmalerei. Er legte seit den 1780er Jah-

9 Schweinitz 2004, hier S. 33, Korzus 2008, S. 36–49, Umbach 2000, bes. S. 153–160. Zu vernachlässigen ist der Aufsatz von Eva Schroth, die zwar eine Menge Fragen aufwirft, sich ihnen jedoch nicht stellt, Schroth 2005.

10 Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 1, bes. S. 35–37, S. 46–53. In einem weiteren Aufsatz von 2015 geben die beiden Autorinnen einen kursorischen Überblick über die Glasgemäldesammlung des Gotischen Hauses, Ruoss/Giesicke 2015.

11 Niedermeier/Dorgerloh 2014. Die Beiträge des Tagungsbandes Dilly/Murnane 2014 widmen sich den frühen neugotischen Strömungen innerhalb der Gesamtschöpfung des Wörlitzer Gartenreiches und verfolgen Einzelaspekte, die sich den Vorbildern der Wörlitzer Neugotik, zeitgenössischen Vergleichsbeispielen sowie den ökonomischen Voraussetzungen für die Bautätigkeiten in Wörlitz widmen.

ren, und damit zeitgleich zu Fürst Franz, eine Sammlung mit mehr als 150 Scheiben an, die er sich überdies in Nachzeichnungen und Pausen aneignete. Insbesondere seinen literarischen Arbeiten galt bisher die wissenschaftliche Beschäftigung, die bereits kurz nach seinem Tod mit der posthumen Herausgabe seinen Schriften in drei Bänden durch den Dichter David Hess 1831 einsetzte. Hess widmete sich in einem ausführlichen Vorwort dem Leben und Schaffen seines Freundes, die Glasmalereien erwähnte er nur zweimal kurz am Rande als mittelalterliche Studienobjekte, nach denen Usteri getreu zeichnete und historisches Wissen schöpfte.¹² Mit der Studie *Johann Martin Usteri* von Albert Nägeli (1907) trat nun auch der Zeichner und Sammler in das Blickfeld, wobei jedoch das literarische Schaffen weiterhin den größten Raum einnahm. Nägeli charakterisierte Usteris Forschen und Sammeln als historisch un-
gemein interessiert und bewandert, allerdings auch als ausgesprochen unsystematisch.

Die Dominanz der Beschäftigung mit den literarischen Arbeiten Usteris setzt sich bis heute fort, was an deren guter Zugänglichkeit liegen mag. Der künstlerische Nachlass, der sich in der Grafischen Sammlung des Kunsthauses Zürich befindet, liegt derzeit noch in einem Dornröschenschlaf. Zu den Wenigen, die sich näher mit den künstlerischen Arbeiten befasst haben, gehört Anett Lütteken, die sich den Bilderzählungen *Muttertreu* und *Kindesliebe* von Usteri widmete und den sich darin äussernden schweizerischen Geschichtswahrnehmungen.¹³ Die eigene Spezifik der Glasgemäldesammlung Usteris und seiner Zeichnungen nach Glasgemälden berührte erstmals Daniel Hess im Rahmen seiner Ausführungen zur Erfindung der »Schweizerscheibe«, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Konstruktion einer »helvetischen Nationalkultur« diente.¹⁴

Während der literarische und künstlerische Nachlass Usteris in seiner Heimatstadt verwahrt wurde, kamen seine Bücher- und Zeichnungssammlung in den Verkauf wie auch die Glasmalereien. Letztere gelangten als vollständiges Konvolut in den Besitz des Berliner Bankiers Wilhelm Christian Benecke, der mit den Scheiben sein Anwesen im niederschlesischen Gröditzberg (Grodziec) ausstattete. Nach dessen Tod gelangte der überwiegende Teil wiederum zurück nach Zürich, nun in den Bestand des neubegründeten Schweizerischen Landesmuseums. Über das niederschlesische Intermezzo der Scheiben zwischen 1828 und 1894 ist kaum etwas überliefert, die zeitgenössische Literatur erwähnt sie nur vereinzelt. Einen kleinen Blick auf die Verwendung der Scheiben gestattet Ewald Wernicke in seiner 1880 erschienenen Arbeit *Gröditzberg. Geschichte und Beschreibung der Burg, Ortsnachrichten aus der Umgegend*. Auf seine Aussagen stützen sich im Wesentlichen bis heute alle Forschungen, auch die der jüngeren polnischen Untersuchungen. Ebenso steht es mit dem Interimsbesitzer Wilhelm Christian Benecke, der 1829 als Benecke von Gröditzberg geadelt wurde war. Bis auf die vergleichsweise kurzen Ausführungen zu den wirtschaftlichen Unternehmungen des erfolgreichen Berliner Bankiers im dritten Band der Studie von Hugo

12 Hess 1831, Bd. 1, S. XXIX, S. LXXVI.

13 Lütteken 2010.

14 Hess 2010, S. 175–181, Hess 2010a, S. 208–211.

Rachel und Paul Wallich *Berliner Großkaufleute und Kapitalisten* (1939) gibt es bis dato keine Forschungen über ihn.

Der Weg der Glasmalereien zurück nach Zürich über Auktionen und Privatankäufe wurde von Heinrich Angst, dem ersten Direktor des Schweizerischen Landesmuseums, im Jahresbericht von 1894 dargestellt. Movens der intensiv betriebenen Rückkäufe von ins Ausland abgewanderten Glasmalereien war die Sicherung und Zusammenführung von als nationale Kulturgüter begriffenen Artefakten. Diesem Phänomen ging Joseph Jung in seiner Studie *Das imaginäre Museum* (1998) über die staatliche Kunstpolitik der Schweiz und die Rolle der Gottfried Keller-Stiftung nach. Er charakterisierte die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts anhaltende Abwanderung eidgenössischer Kunstschatze, die im Ausland auf ungebrochenes Interesse stießen, im eigenen Land jedoch im besten Fall auf Desinteresse, im schlechtesten auf Ablehnung, als ein Paradigma, welches durch fehlende kulturpolitische Strukturen im jungen Bundesstaat bedingt war.

Der wissenschaftlichen Beschäftigung mit frühneuzeitlichen Einzelscheiben im Lichte einer nationalen Kunstgeschichtsschreibung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der Helvetisierung der Einzelscheiben widmete sich Rebekka Köppel. Sie konnte zeigen, dass die »Schweizerscheibe« in dieser Zeit zu einer künstlerischen Spezialität, innerhalb eines als »arm an höheren Werken der Bildenden Kunst« begriffenen Landes stilisiert wurde.¹⁵

Die Sammlung von Glasmalerei des Johann Martin Usteri ist bis dato kaum untersucht und ihre verschiedenen Stationen bis zu ihrem endgültigen Aufbewahrungsort im Schweizerischen Landesmuseum noch nie in der Zusammenschau dargestellt worden. Diese und die zeichnerischen Aufnahmen der Scheiben gestatten in außergewöhnlicher Weise eine Analyse der Spezifika der Sammlung und überdies, die Motive ihrer Aneignung durch die jeweiligen wechselnden Besitzer zu rekonstruieren. Dabei lässt sich zeigen, wie die Abstoßungs- und Aneignungsmotive dieser ganz spezifischen Artefakte sozial, ökonomisch und politisch determiniert waren.

c) Der Klosterhof des Prinzen Carl von Preußen

Wichtige Teile des Basler Münsterschatzes gelangten aus der Versteigerung 1836 durch die Vermittlung von Antiquaren nach Berlin in den Besitz des Kronprinzen, des späteren Königs Friedrich Wilhelm IV., sowie in die Kunstsammlung des drittgeborenen Sohnes des preußischen Königs, des Prinzen Carl von Preußen. Letzterer ließ seit 1824 das Gut Klein-Glienicke bei Potsdam als Sommerresidenz ausbauen. Hier schuf er auch mit dem sog. Klosterhof (1850) ein architektonisches Pasticcio im Schlosspark von Glienicke und einen Ort, der zur Verwahrung eines Teils seiner Kunstsammlung dienen sollte. Eine erste Aufnahme dieser Kunstsammlung erfolgte 1885 im *Inventar*

15 Köppel 2007, Zitat S. 146.

der Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg.¹⁶ Dem Klosterhof als architektonisches Ensemble widmete sich zuerst Johannes Sievers 1942 in einem Exkurs innerhalb seiner Arbeit über Schinkels Lebenswerk speziell den *Bauten für den Prinzen Karl von Preußen*.¹⁷ Indes ist eine eingehende Beschäftigung mit dem Klosterhof und seiner Kunstsammlung erst Gerd-H. Zuchold zu verdanken, der sich ausführlich mit dem Bau, der Sammlung und ihrer Präsentation beschäftigte. Er legte die erste und bisher einzige Monographie zu dem kleinen Bauwerk vor. Zuchold konzentrierte sich auf die historische Situierung und Provenienz der mittelalterlichen, überwiegend aus Italien, vom Niederrhein und aus Südfrankreich stammenden Spolien.¹⁸ Dabei apostrophierte er aber das Interesse des Prinzen an Teilen des Basler Münsterschatzes sowie seine Sammeltätigkeit insgesamt als Dokument, des »imperatorischen Anspruch[s] der Hohenzollern-Dynastie im allgemeinen« wie auch seines eigenen »Herrscherbewusstsein[s]«. ¹⁹ Dem zweibändigen Werk gingen vorbereitend eine kleine Studie und einige Aufsätze voraus. Darin brachte Zuchold erstmals den Bau des Klosterhofes und die Kunstsammlung in Verbindung mit den restaurativen politischen Vorgängen seiner Zeit und erklärte das Interesse des Prinzen wie auch seines Bruders Friedrich Wilhelm IV. für byzantinische Kunst als Ausdruck und Proklamation gefestigter, mittelalterlicher imperialer Strukturen, auf die sich das preußische Königtum bezog.²⁰ Er stützte jedoch seine Interpretation des Klosterhofes und den damit verbundenen Aussagen über weite Strecken auf die besser erforschte Person von Carls Bruder, Friedrich Wilhelm IV. Mit der Verbindung von »Gotischem Mittelalter« und »Gottesgnadentum«, die sich insbesondere in den eigenhändigen Zeichnungen von Friedrich Wilhelm IV. manifestiert, erörterte Catharina Hasenclever eine vergleichbare Fragestellung im Medium einer monarchischen, künstlerischen Selbstäußerung.²¹

Die Forschung hat jeweils im Einzelnen die Trennungsbereitschaft der ursprünglichen Sachwalter des sakralen Schatzes, insbesondere aus dem Basler Münster, auf der einen Seite und das ideologiegeladene Interesse der monarchistisch orientierten Kreise auf der anderen Seite sehr wohl bemerkt, aber gänzlich entgangen ist ihr bisher die Gleichzeitigkeit dieser Signifikanzen.

16 Körner 1885.

17 Sievers 1942.

18 Zuchold 1993.

19 Zuchold 1993, Bd. 2, S. 113, vgl. auch Bd. 1, S. 47–56, bes. S. 53.

20 Zuchold 1984, Zuchold 1987. Zur Byzanzrezeption im Klosterhof auch Schellewald 2008, hier S. 136 f.

21 Hasenclever 2005.

d) Der Basler Münsterschatz

Nach wie vor Grundlage für die Beschäftigung mit dem Basler Münsterschatz ist die gründliche Arbeit von Rudolf F. Burckhardt, die er im Rahmen des Inventarbandes der *Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt* 1933 geleistet hat.²² In Hinblick auf die Veräußerung von großen Teilen des Schatzes 1836 durch den neu entstandenen Halbkanton Basel-Landschaft gehören seine knappen, aber konzisen Auswertungen entsprechender Inventare zu dem Wenigen, was systematisch in dieser Frage zusammengetragen wurde. Dem lassen sich zwei Beiträge von Burkard von Roda an die Seite stellen. In den *Basler Kostbarkeiten* (1999) wurde erstmals eingehender der Geschichte der Goldenen Altartafel aus dem Basler Münster im 19. und 20. Jahrhundert nachgegangen. Und 2001 folgte die Teiledition von Aufzeichnungen des Basler Seidenbandfabrikanten, vormaligen Ratsherrn und Zivilgerichtspräsidenten Emanuel Burckhardt-Sarasin. Sie dokumentieren den Augenzeugenbericht von der Versteigerung des Basler Münsterschatzes am 23. Mai 1836 in Liestal, an der Burckhardt-Sarasin an exponierter Stelle teilgenommen hatte. Die vergleichsweise späte Veröffentlichung dieser Notizen erklärt sich wohl auch durch die teilweise ausgesprochen drastische Sprache, die Burckhardt-Sarasin in Reaktion auf die Versteigerung fand.²³

Die bis dato letzte große und ergebnisreiche Ausstellung zum Basler Münsterschatz 2001/02 im Historischen Museum Basel sowie dem Metropolitan Museum of Art, New York, und dem Bayerischen Nationalmuseum, München, hatte ihren Schwerpunkt jenseits der Schatzgeschichte des 19. Jahrhunderts.²⁴ Indes verfolgte Wolfgang Cortjaens die kunsthistorischen Bewertungen der Goldenen Altartafel in der Zeit nach ihrer endgültigen Deponierung im *Musée de Cluny* 1854.²⁵ Lucas Burkart warf im Rahmen seiner Abhandlung *Das Blut der Märtyrer. Zur Genese, Bedeutung und Funktion mittelalterlicher Schätze* (2007) auch einen Blick auf die Schatzgeschichte des 19. Jahrhunderts. Daran interessierte ihn vor allem die Wahrnehmung des Schatzes als Schenkung Kaiser Heinrichs II. an die Stadt und des Veräußerungsereignisses durch die städtischen Eliten, insbesondere durch den jungen Jacob Burckhardt, im Gegensatz zu der Wahrnehmung durch die noch junge Disziplin der Kunstgeschichte in der Person von Franz Kugler im fernen Berlin.²⁶ Elisabeth Ziemer konnte ihrerseits anhand der Auswertung von Akten aus dem Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz das »Berliner Interesse« an den in Liestal versteigerten Objekten näher beleuchten.²⁷

22 Burckhardt 1933.

23 Roda 2001, S. 5–17.

24 Ausst.-Kat. Basler Münsterschatz 2001.

25 Cortjaens 2002, S. 48–58, vgl. Cortjaens 2001, der auch auf die frühen Lithographien der Altartafel eingeht.

26 Burkart 2009, 363–385. Zuvor in knapperer Form mit Fokus auf die Wahrnehmung durch Jacob Burckhardt: Burkart 2007.

27 Ziemer 2015, S. 155–192.

Die Geschichte des Basler Münsterschatzes und seines Weges durch die europäischen Metropolen im 19. Jahrhundert ist jedoch bislang nur angerissen. Mittels einer Analyse der zeitgenössischen Presse, zahlreicher Publikationen sowie durch die Auswertung von Archivalien kann gezeigt werden, dass die Auflösung des Reliquienschatzes europaweit und in den verschiedensten Medien Beachtung fand und speziell die Goldene Altartafel, das bedeutendste und zugleich wertvollste Stück des Schatzes, zu einem Objekt nationaler Zuschreibungen wurde.

e) Mittelalterrezeption

Wie bereits angedeutet, kann es bei einem kursorischen Blick auf ein so breites Forschungsfeld wie der Mittelalterrezeption nicht um eine erschöpfende Darstellung der Forschungslandschaft gehen. Vielmehr beschränkt sich die hier vorliegende Einschätzung auf jene Teile der Rezeptionsforschung, die zum einen grundlegende Anstöße gaben, zum anderen für das Interesse der Untersuchung an Projektionsgeschichte sowie der Geschichte des Imaginären von Interesse sind. Zu beachten sind dabei auch die außerordentlichen Divergenzen, die sich in den nationalen Forschungskontexten der Mittelalterwahrnehmung niederschlagen. Dabei geht es nicht nur um Akzentuierungen wie Ungleichzeitigkeit oder Nationalgeschichte versus übergreifender Kulturgeschichte, sondern auch um Differenzen zwischen literarischen Prägungen, politischen Interessen, habituellen Mustern und nicht zuletzt die besondere Rolle der Bildgeschichte und ihres Beitrags zur Konstruktion des Imaginären, wie sie die Warburg-Schule für die Antikenwahrnehmung entwickelt hat.²⁸

Sowohl aus geschichtswissenschaftlicher wie aus kunst- und literaturhistorischer Perspektive haben sich in den vergangenen viereinhalb Jahrzehnten vielfach Arbeiten mit der Rezeption des Mittelalters befasst. Einen ersten entscheidenden Anstoß dazu lieferte insbesondere die große und vielbeachtete Ausstellung *Die Zeit der Staufer* von 1977 im Stuttgarter Landesmuseum.²⁹ Seither widmeten sich einschlägige Mittelalterausstellungen des Öfteren zumindest in einem kurzen Abschnitt dem Rezeptionsaspekt ihres Gegenstandes und in jüngerer Zeit gehört es zur Vollständigkeit der bearbeiteten Thematik wie selbstverständlich dazu.³⁰

In ihrer Habilitationsschrift bearbeitete Monika Wagner die monumentale Geschichtsmalerei im 19. Jahrhundert unter dem Gesichtspunkt der zeitgenössischen geschichtsphilosophischen Diskussion.³¹ Besonders aber die Literaturwissenschaft wid-

28 Vgl. die außerordentlich breite Forschung von Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke bis zu Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder*. Hofmann/Syamken/Warnke 1980; Didi-Huberman 2010.

29 Ausst.-Kat. *Zeit der Staufer 1977–1979*.

30 Beispielsweise die durchaus nicht unumstrittene Mannheimer Ausstellung: *Die Staufer und Italien: drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*, Ausst.-Kat. *Staufer und Italien* 2010 sowie die große Zürcher Ausstellung: *Die Zeit Karls des Grossen in der Schweiz*, Ausst.-Kat. *Zeit Karls des Grossen* 2013.

31 Wagner 1989.

mete sich Untersuchungen zur Mittelalterrezeption. Hierfür stehen exemplarisch die Bände der Salzburger Symposien, die sich allerdings auch Disziplinen übergreifend situieren.³²

Dass Mittelalter-Bilder einen »instrumentalen Charakter« hatten und somit nicht Aussage über das Mittelalter sind, sondern über die Moderne, zeigte Otto Gerhard Oexle nachdrücklich 1992.³³ In der Literatur stand seither oft die (Wieder-)Entdeckung nationaler Geschichte oder Elemente derselben im Mittelpunkt, beispielsweise in der Studie von Sabine Fastert zur Geschichtsrezeption der Nazarener.³⁴ Fastert verfolgt darin vornehmlich die historischen Personen Rudolf von Habsburg, Friedrich Barbarossa sowie Karl den Großen im Spiegel monumentaler Ausstattungsprogramme der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter Einbezug literarischer Werke. Des Weiteren sei die mustergültige, umfassende Studie von Camilla G. Kaul zum Barbarossa-Mythos genannt, die erstmals ergänzend zu den Beispielen aus den Bereichen der Bildenden Künste auch die Gebiete der Historiographie, Literatur sowie des Fest- und Vereinswesens heranzieht.³⁵ Eine kostümgeschichtliche Studie legte Eva Maria Schneider vor, in der sie den Verwendungskontexten und insbesondere -intentionen der sog. altdutschen Nationaltracht im Zuge der Befreiungskriege und darüber hinaus deren Aufgreifen bei Ludwig von Bayern und den Deutsch-Römern nachging.³⁶

Der Vorgeschichte der literarischen Mittelalterrezeption der Romantik widmete sich Christoph Schmid in seiner Studie *Die Mittelalterrezeption des 18. Jahrhunderts zwischen Aufklärung und Romantik* (1979). Er wendete sich der Entwicklung der literarhistorischen Mediävistik in ihrem Zusammenhang mit der »Vorromantik« zu. Sammelbände blieben bisher zumeist, auch wenn sie verschiedene Disziplinen zusammenführen, beitragsimmanent doch disziplinär gebunden. Hier sei exemplarisch der instruktive Themenband der Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik *Die Erfindung des Mittelalters* genannt.³⁷

Speziell dem Bildwissen bzw. dem via Bild gesteuerten Wissen über das Mittelalter, das mittels Reproduktionen materieller Artefakte vornehmlich in gelehrten Abhandlungen bis hin zu Geschichtslehrbüchern – von der Reproduktionsgraphik bis zur Photographie, vom 17. bis in das 21. Jahrhundert – erzeugt wird, widmen sich die Beiträge des Tagungsbandes *Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne* (2006).³⁸ Im Fokus stehen die visuellen Vergegenwärtigungen der Epoche und ihre je eigenen spezifischen Artikulationen, Interpretationen und Funktionen. Exemplarisch für die Beschäfti-

32 Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge 1979–1991.

33 Oexle 1992, S. 12.

34 Fastert 2000.

35 Kaul 2007. Hier ließe sich auch die Dissertation von Christina Sutter zur Kreuzfahrerrezeption in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts nennen, die aber eher deskriptiv erfassend bleibt. Sutter 2011.

36 Schneider 2002. Als nur ein Ergebnis der Studie sei die antifranzösische Aussage erwähnt, die sich mit dem Tragen der »altdutschen Tracht« bei Ludwig von Bayern verband, hier Bd. 1, S. 140.

37 Haubrichs/Engel 2008.

38 Carqué/Mondini/Noll 2006.

gung der Kunstgeschichte mit den sich wandelnden Konzepten der Ausstellungs- und Inszenierungspraxis mittelalterlicher Artefakte zwischen Geschichte und Objektkultur sei auch der Tagungsband *Musealisierung mittelalterlicher Kunst* (2015) angeführt.³⁹

Mit dem jüngeren kategorialen Paradigmenwechsel von »Rezeption und Entdeckung« zu »Erfindung« verbindet sich zugleich eine epistemische Erkenntnis der Differenz zwischen Entdeckung und Erfindung, nämlich die Konstruktion von Geschichte. Hier geht es um ihre prinzipielle Rolle als Imagination oder auch instrumentale Funktion, wie sie Reinhart Koselleck analysiert hat.⁴⁰ Valentin Groebner bezeichnete 2008 in einem das Fach und dessen Interesse reflektierenden Essay das Mittelalter als *Wunschzeit*, als mentales Konstrukt und Quelle für legitimierende Mythen, das die Antike ablöse. Er betonte damit den dem Konzept »Mittelalter« inhärenten Imaginations- und Projektionscharakter, an den diese Untersuchung konkreter anschließt.⁴¹

In jüngerer Zeit hat sich der Begriff Mediävalismus / medievalism etabliert, der parallel zur Kategorie Renaissancismus sowohl den ästhetischen, literarischen, schließlich auch historistischen Dispositionen von Mittelaltermoden nachgeht. Darin inbegriffen ist allerdings auch die Fixierung der Forschung auf die Mittelalterrezeption im Kontext von Hinterfragungs- und Kritikpositionen gegenüber den Kulturerscheinungen der Moderne, kurz: das Mittelalter als das »Andere«. Allen ist gemeinsam, dass sie die Reflexion über das Mittelalter als Verfügbarkeit von Mittelalter präsentieren und die Kritik daran sich mit grundsätzlichen Überlegungen zur Instrumentalisierung und Ideologisierung von Geschichte an sich verbindet.⁴²

Somit geht es im Reflexionsfeld über den Gebrauch von Geschichte zunächst vordergründig stets um Ideologie und Instrument von Geschichte. Hier droht aber die Gefahr, der auch die aktuelle Forschung über den Gebrauch von Geschichte nicht ganz entgeht, dass die Spannung zwischen »Historik« als selbstkritische Reflexion aller geschichtlich argumentierenden Disziplinen und Mnemonik als affektive, interessegeleitete Aneignung von Geschichte weggeblendet wird und Geschichte (jedweder materiellen Disposition) nur noch als Instrument von Distanz oder Identität erscheint. Auch hat die Forschung bisher allzu wenig die Differenz zwischen moderner Chronologie und einem jenseits fixierter Zeitordnungen als Projektion instrumentierten Mittelalterbegriff problematisiert. Groebners Essay legt eine solche Möglichkeit nahe, rekonstruiert diese aber nicht in der Geschichte des Begriffs selbst.

39 Brückle/Mariaux/Mondini 2015.

40 Koselleck 1973 sowie der Sammelband: Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, Herzog/Koselleck 1987.

41 Groebner 2008 sowie dasselbe Faktum der Wunschzeit Mittelalter streifend Groebner 2011.

42 Bspw. Buck 1990 zu Renaissance und Renaissancismus oder Pugh/Weisl 2013 zu Medievalisms.

Methodische Überlegungen

Epochen sind insofern Projektionen, als sie Geschichte als Bedeutungsordnung normativ konstruieren. Dieser an sich schlichten Einsicht ist somit als einer Makroordnung der Geschichte auch im Kontext der hier vorgelegten Untersuchung zu folgen. Auf der Mikroebene ist allerdings zu fragen, welcher Art die jeweiligen Projektionen sind, wozu sie dienen und in welchen Diskursen sie sich manifestieren und damit selbst »Geschichte« werden. Dieser Frage geht diese Studie nach und versucht doch ebenso, die Heuristik der Projektion, also ihren Erkenntnis- und Verschleierungscharakter, zugleich zu erhellen.

Im 19. Jahrhundert wurde, wie oben bereits angedeutet, das »Mittelalter« nach der Konfrontation Europas mit Revolution und napoleonischer Besetzung wiederholt Projektionsfläche für die gänzlich neu entstehenden, nationalen und durchaus auch imperialen Identitätsinteressen. Die Suche nach Bildern, Symbolen und unter dem Eindruck der positivistischen Wissenschaftsparadigmen letztlich auch als authentisch erachteten Artefakten diente zugleich überwältigenden und überzeugenden Formulierungen von Herkunfts- und Geschichtskonstrukten. Dabei standen auf der einen Seite legitimatorisch-monarchistische Konzepte, verbunden mit vorrevolutionären Sehnsüchten und auf der anderen Wünsche und Hoffnungen nationaler demokratischer Strömungen. Das »Mittelalter« lieferte beiden Seiten genügend Möglichkeiten, ihre Interessen projektiv historisch und kulturell zu bedienen. Die legitimatorisch-monarchistische Projektion sah hier eine heile organische, von Widersprüchen und Widerständen unangefochtene Welt, fromm, religiös, schön. Die national demokratischen Strömungen sahen im Gegensatz dazu Volksgeist und ursprüngliche Freiheit.

Die vorliegende Studie versteht sich vor dem Hintergrund der oben skizzierten Forschung als ein Versuch, mit der problematischen Figur von Instrumentalisierung oder Ideologisierung von Geschichte, die in den Forschungskontexten zum Gebrauch der Geschichte vorherrscht, zu brechen, ohne sie allerdings gänzlich für obsolet zu erklären. Sie verbindet sich daher mit einem imaginationsgeschichtlichen Ansatz, wie er in den wegweisenden Studien Fedor Schneiders und Walther Rehms über die Imagination Roms in Mittelalter und Neuzeit vorliegt.⁴³ Imagination versteht sich danach als Konstruktion des Imaginären, also einer in den kollektiven Wahrnehmungshorizont eindringenden Konstruktion von Ideen, Leitbildern, Vorstellungen und mentalen Dispositionen, die sich mit kollektiven und individuellen Befindlichkeiten verbinden. Das Imaginäre ist somit nicht mit Ideologie identisch, kann aber Teil ideologischer Konzepte werden.⁴⁴

Entsprechenden imaginationsgeschichtlichen Möglichkeiten der älteren Forschung folgen auch jüngere Studien ähnlicher Thematik. Für die Schweiz schließt sich hier durchaus folgerichtig der Forschungszirkel mit den Arbeiten von František Graus,

43 Schneider 1926, Rehm 1930, Rehm 1939.

44 Zum Imaginären vgl. Hofmann/Syamken/Warnke 1980; den Art.: »Imaginäres« in: Biti 2001, S. 394f., oder Wirkus 2003. Zu Ideologie vgl. nach wie vor den Sammelband von Kurt Lenk zu *Ideologie. Ideologiekritik und Wissenssoziologie*, Lenk 1978.

Georg Kreis, Jean-François Bergier und Guy P. Marchal.⁴⁵ Einen übergreifend europäischen Zugang zu diesem Forschungsansatz bot etwa der Ausstellungskatalog *Mythen der Nationen*, der vergleichend dem Zusammenhang von Erfindung, Imagination und kollektiver Identität folgte und gerade in Bildern und Poesie bedeutsame Quellenmöglichkeiten für die Geschichte der Imagination und ihre Rolle für die Entwicklung von »Geschichtsbildern« positioniert hat.⁴⁶ In diese Richtung weisen auch die Ergebnisse des 46. Deutschen Historikertags 2006 in Konstanz mit dem Thema *Geschichtsbilder*.⁴⁷

In diesen Forschungen, die der Mittelalterimagination nachspüren, zeigt sich vor allem, dass ein kohärenter Mittelalterbegriff sich nicht zu bilden vermochte. Sowohl die Inhalte wie auch die Chronologie des Mittelalters bieten kein zusammenhängendes Muster. Insofern versucht die vorliegende Studie mit ihrer durchaus problematischen Spannungsmotivik (auf der einen Seite ein Mittelalter des 16. Jahrhunderts, auf der anderen eine Sammlungsrezeption aus der Mitte des 19. Jahrhunderts) einem schon festgefühten, offenbar der Forschung verbundenem Mittelalterkonzept zu begegnen, sowie die Frage nach den Verschiebungen des Mittelalterbildes zu stellen und dabei auch und nicht zuletzt der Rolle der Schweiz und ihrer differentiellen regionalen Strukturen nachzuspüren. Dabei ist immer wieder zu betonen, dass es um ein imaginäres Mittelalterbild geht, selbst oder gerade dann, wenn es sich mehr oder weniger auch aus moderner Geschichtsforschung speist.

Der in dieser Forschungslinie aufgezeigten Rolle des Imaginären für den Gebrauch von Geschichte jenseits einer bloßen Instrumentalisierung folgt diese Studie. Das Imaginäre erweist sich im Gegensatz zur bloßen instrumentalen Konzeption der Geschichte oder dem parallel dazu laufenden Ideologieverdacht als eine eigene historische Essenz. Imagination als Bewusstseinssträger des Imaginären weist auf ideelle Konstruktionen hin, unterläuft diese aber im Unterschied zur »Idee«, indem sie auf die Leistung eines kollektiv Unbewussten als Mitgestalter des Ideellen verweist. Das Imaginäre wird somit selbst Geschichte und vermag damit zugleich, als Teil kollektiver Identität zu erscheinen sowie gestalterische Intention und Funktion zu übernehmen.⁴⁸ Dabei werden auch hier nicht die Gefahren kollektiver Imaginationen übersehen, deren Schlüsselfiguren »scharf konturiert, stereotypisiert und natürlich auch trivialisiert« werden können.⁴⁹ Solche Trivialisierungen begegnen auch in dieser Arbeit, ohne dass sie analytisch für trivial gehalten werden.

45 Exemplarisch: Graus 1975, Kreis 2004, Guy P. Marchal: Das »Schweizeralpenland«: eine imagologische Bastelei, in: Marchal/Mattioli 1992 sowie Marchal 2006 oder Bergier 1988.

46 Ausst.-Kat. *Mythen der Nationen* 1998.

47 Die Sektionen sind dokumentiert im Berichtsband Wischermann 2007, hier seien einige wenige Thematiken genannt: Beruhen Geschichtsbilder auf Bildern?, S. 42–45, Identität und Alterität: Deutsche in Schweizer Bildern und Darstellungen, S. 58–62, Ein Kaiser mit vielen »Gesichtern« – das Bild Konstantins des Großen im Wandel der Zeit, S. 71–75.

48 Vgl. die Differenz zwischen Instrumentierung und Habitus ideeller Motive und Genealogien, Niethammer 2000.

49 Haupt 2008, S. 143.

Forschungsrahmen

Thematisch geht es in der Untersuchung darum, die im- oder explizite Grundbezüglichkeit der *lieux de mémoire*-Forschungen auf nationale Rahmen und Nationsbildungsprozesse durch den Blick auf die regionale Dimension zu ergänzen und damit dem Konzept der Europäisierung des Mittelalters neue Blickmöglichkeiten zu eröffnen. Dabei geht es ausdrücklich nicht um Regionen, die im Sinne nationaler Ordnungen als subsidiär zu denken sind (etwa: das Elsass in der deutschen und französischen Geschichte), sondern vielmehr um Konzepte zu Geschichtsräumen, die auf anderer Ebene, mitunter auch »quer« zu den emergierten nationalen Ordnungen entstanden und sich teilweise als mit diesen inkompatibel, »ins Abseits der Erzählungen« geratend, erwiesen. In der Rückschau damit als »Sackgassen« historischer Entwicklungen erscheinend, sind solche alternativen Entwürfe, wie sie sich gerade im früheren 19. Jahrhundert zahlreich beobachten lassen – als »Geschichte« Argument dominanter Gruppen wurde, noch bevor die Nationalismen ihre Präponderanz erlangten –, zunächst nicht weniger plausibel als eben diese Nationalismen. Die Konstrukthaftigkeit und auch die Kontingenz nationaler »Erfindungen« gehört seit Eric Hobsbawm und Benedict Anderson zur Axiomatik der Geschichtswissenschaften; gleichwohl ist das Interesse an den erfolgreichen »Erfindungen« bisher dominierend gewesen.

Ein Ziel dieser Arbeit ist somit die Untersuchung regionaler, »ins Abseits geratener« Geschichtsentwürfe und ihrer möglichen Latenz bis in die Gegenwart (und Zukunft). In diesem Zusammenhang sind die emergenten Geschichtsräume, auf die sich die Untersuchung bezieht, aufschlussreich: (i) das wohl dynamischste der kleinen anhaltischen Fürstentümer, das, bereits in der prärevolutionären und napoleonischen Ära komplett von Preußen umrundet und mit ihm dynastisch eng verflochten, in dieser Enge nach einer eigentümlichen kulturellen Selbstbehauptung strebte; (ii) der fast hermetisch erscheinende historische »Sammlungsraum« eines Dilettanten, der innerhalb des gelehrten Zürich und der zunächst fast ausschließlich literarhistorischen Hinwendung zur eigenen eidgenössischen Geschichte ein Außenseiter blieb, dessen Sammlung als historisches Ornament für einen preußischen Sozialaufsteiger diente und schließlich als neu erfundenes nationales Kulturgut wieder zurückgeführt wurde; (iii) die zwar der Hohenzollern-Dynastie eng verbundene, letztlich jedoch für deren Fortsetzung nur auf eine Nebenrolle verwiesene Linie eines Nacherben, die sich um kulturelle Selbstbehauptung mühte, ohne die eigene kulturelle Präsenz von vornherein als repräsentative Teilordnung der dominanten dynastischen Linie verstehen zu wollen; (iv) die durch Bürgerkrieg und Kantonstrennung in ihrem Selbstverständnis zutiefst herausgeforderten beiden Basel vor dem Hintergrund der verschiedenen Entwürfe der Rekonstruktion der Eidgenossenschaft nach Helvetik und Napoleonismus, noch vor dem Sonderbundskrieg und der Entstehung des Schweizer Föderalstaates. Alle sind auf unterschiedliche Weise Fälle regionaler oder nebendynastischer Selbst- und Standortbestimmung sowie unter eigenen Vorzeichen und gerade darum wertvoll für die Erforschung der Vielfalt von Geschichtskulturen jenseits nationaler *grands récits*.

Dekonstruktion

Die vorliegende Studie versucht ausgehend von der Rolle des Imaginären, dieses zu nutzen und zugleich zu dekonstruieren und mit der Bedeutung von Projektion als einer Verbindung zwischen traditioneller Rekonstruktion historischer Strukturen und Tatbestände und der dazu gegenläufigen (Er-)Findung als Wunschhaltung zu kombinieren. Dabei ist Projektion als interessengeleitete Erkenntnishaltung zu verstehen, die weder von Optimierungsfunktion noch materialistischer Motivik bestimmt ist. Vielmehr geht es hier um Bedeutungskonnotationen, die sich durchaus mit gesicherten materiellen Befunden der Geschichte verbinden lassen. Projektion ist mit einem Wort als Deutungsordnung zu verstehen, die für sich selbst erfunden sein mag, aber den materiellen Befund der Geschichte benötigt. Eben diesen materiellen Befund vermag sie jedoch in völlig disparaten oder antagonistischen Beleuchtungen zu präsentieren. Insofern erscheint Projektion als pointiert willkürliches, also intentionales Segment des Imaginären, das sich unterschiedlicher Erscheinungsformen bedienen kann. Projektion ist damit ein imaginärer Willkürakt, der aber wie das Imaginäre selbst kollektive Befindlichkeit oder auch Mentalität bis hin zur Ideologie spiegelt.

So erscheint Projektion in dieser Studie sowohl als Paradigma entweder willkürlichen Vergessens im Kontext einer genuinen Auffassung von kultureller europäischer Gleichwertigkeit (Schweizer Glasmalerei) oder als ein Mittel, in Regionalkonflikten Trennungen zu markieren (Basler Münsterschatz). Dies ist ein wesentliches Motiv der Untersuchung. Projektion kann aber auch als geschichtliche Ordnung im Kontext eines Gesamtbildes europäischer Geschichte verstanden werden, die sich am Ende nicht einzufügen vermag in den dominant werdenden Deutungsdiskurs übergreifender Nationalgeschichte und damit schließlich im Abseits der Geschichte landet (Wörlitzer Glasmalereisammlung). Die sich in beiden Fällen zeigende Vergessensdisposition regionaler Projektionen, also Bedeutungsordnungen von Geschichte, vermögen ein signifikantes Motiv der Verdrängung kollektiver Selbstwahrnehmung von Gesellschaften vor Augen zu führen und damit zu verdeutlichen, dass sich die vermeintliche Geschichtslosigkeit der Regionen als Widerspruch gegen den Vergessensdruck der jeweils übergreifenden mächtigen Projektionen und Mythen verstehen lässt (Nationalisierung oder auch Europäisierung kollektiver Befindlichkeiten). Übergreifende Nationalisierungen und nationale Mythenbildungen schaffen ebenso wie die Europäisierung kollektiver Haltungen und Befindlichkeiten Vergessensräume und Absorptionszonen der Geschichte, die sich bei genauerem Blick als eigene Erzählungen zu erkennen geben.

Die Renaissance der Gotik. Ästhetische Innovationen vor 1800 in Wörlitz

Wollte man das Gotische Haus im Wörlitzer Park und seine Sammlung mit nur einem Wort charakterisieren, müsste dies wohl *Pasticcio* lauten – es ist ein Produkt aus Synthesen und Konglomeraten. Das Gotische Haus wurde in verwirrend vielen Bauetappen zwischen 1773 und 1813 bis zu seiner heutigen Gestalt errichtet.¹ Es ist sowohl architektonisch als auch was die Ausstattung angeht ein Konstrukt aus Zeitgeist, aristokratischem und persönlichem Geschmack sowie ständischen und politischen Konzepten, die sich mit einer spezifischen, retrospektiven Ästhetik verbanden.

Der Wörlitzer Park mit seinen zahlreichen Bauten und einem der frühen kontinentaleuropäischen Landschaftsgärten nach englischem Vorbild ist eine Schöpfung des Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, kurz Fürst Franz genannt.² Das Parkensemble nahm einen großen Teil des Duodezfürstentums ein, das in unmittelbarer Nachbarschaft des mächtigen Preußen lag. Friedrich Reil, seit 1809 Propst der Wörlitzer Kirche und Verfasser einer panegyrischen Biographie des Fürsten, bezeichnete das Fürstentum als kleines Land »von kaum 17 Q. Meilen im Umfange, eingeklemmt zwischen zwei großen Staaten.«³

Das Gotische Haus im ästhetischen Widerstreit zwischen Bauherr und Architekt

Der Architekt des Gotischen Hauses, Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, war Freund, Gefolgs- und Hofmann des Fürsten. In diesen Funktionen begleitete er Fürst Franz auf mehreren Reisen, u. a. auf seiner Grand Tour 1765–1767 durch Italien, Frankreich und England. Erdmannsdorff ist Architekturkennern eher als Schöpfer der frühen klassizistischen Bauten in Deutschland bekannt, insbesondere des sog. Landhauses des Fürsten, in dessen Sichtweite das Gotische Haus errichtet wurde. (Abb. 1) Daher wurden die Anteile Erdmannsdorffs an der Konzeption des Gotischen Hauses oft geflüssentlich übergangen.⁴ Und tatsächlich lagen seine ästhetischen Nei-

1 Zur Baugeschichte des Gotischen Hauses nach wie vor unerlässlich Harksen 1939, S. 115–165 (einschließlich Baubeschreibung und Ausstattung) sowie Pfeifer 2003 und Alex 2005.

2 Zu einer »Chronologie« der frühen kontinentalen Landschaftsgärten nach englischem Vorbild Niedermeier 2002, bes. S. 80f.

3 Reil 1845, S. 59. Die Einsetzung als Propst von Wörlitz, ebd. S. 145. In Reils Angabe ist bereits der 1793 durch Erbe angefallene Landesteil von Anhalt-Zerbst enthalten. 1790 umfasste Anhalt-Dessau ca. 700 km² und 35.000 Einwohner, vgl. Erb 2014, S. 83.

4 Hingegen Erdmannsdorff als Architekt des Gotischen Hauses: Pfeifer 2015, kursorisch Alex 2005, S. 131 f., Speler 2001, S. 37, S. 104, S. 326, Anm. 52 nimmt eine maßgebliche Beteiligung Erd-



1 Würchwitz, Schloss, 1769–1773

gungen und der Fokus seiner Beschäftigung den Moden seiner Zeit entsprechend auf der Antike. Vitruv und Palladio verkörperten seine architektonischen Ideale und Johann Joachim Winckelmann war ohnehin die ästhetisch-intellektuelle Bezugsgröße der Zeit. Der Fürst traf diesen mehrfach in Rom und sein Weg hätte Winckelmann auch nach Dessau führen sollen, aber er änderte kurz entschlossen seine Reiseroute und wurde Opfer des bekannten Mordanschlages bei Triest.

Erdmannsdorff begann schließlich eine Übersetzung der *Zehn Bücher der Architektur* des Vitruv. In seinem Besitz befanden sich berühmte Vitruv-Ausgaben aus mehreren Jahrhunderten, darunter eine von Palladio illustrierte.⁵ Und auch die beiden ersten venezianischen Ausgaben der *Quattro libri dell' Architettura* (1570 und 1581) von Palladio sind in der Bibliothek Erdmannsdorffs überliefert.⁶ In dem Tagebuch, das Erdmannsdorff 1765/66 auf seiner Grand Tour mit dem Fürsten führte, ist von dem »Genie des Architekten Vitruv« zu lesen.⁷ Beim Bau des Teatro Olimpico habe Palladio völlig die Regeln des Vitruv befolgt. Zur Villa Rotonda heißt es: »Das ist vielleicht in dieser Art und Weise ganz das, was man sich an Schönem für das Äußere ersinnen

mannsdorffs an, insbesondere beim Entwurf der Kanalfassade. Vgl. auch unten den Abschnitt: *damnatio memoriae* Erdmannsdorffs und *laudatio* des Fürsten.

5 Erdmannsdorff übersetzte die ersten beiden Bücher, das zweite nur bis zum Kapitel 5, dazu: Speler 1981, Bd. 1, S. 258–265, zu den verschiedenen Ausgaben des Vitruv im Besitz von Erdmannsdorff, ebd. Bd. 1, S. 86, Bd. 2, Anm. 236, S. 45f.

6 Speler 1981, Bd. 1, S. 89.

7 Erdmannsdorff Journal 1765/66, Ed. 2001, S. 92.

kann, und das Innere ist nicht weniger angenehm. Das Gebäude ist in England originaltreu nachgebildet worden.«⁸

Seine Bemerkungen zum Palazzo della Ragione in Vicenza, der sog. Basilica Palladiana, zeigen die differenzierte Wahrnehmung und wertende Haltung gegenüber alter und neuer, an der Antike orientierten Architektur, also Renaissance- und gotischer Architektur. Es heißt zu dem berühmten Kommunalbau: »[D]essen Inneneinrichtung [ist] alt und gotisch [...], aber Palladio hat es rundherum mit prächtigen Arkadenreihen verziert, die ihm ein Aussehen von höchstem Adel verleihen.«⁹ Noch deutlicher wird Erdmannsdorff bei der Kirche San Francesco in Rimini: »S. Francesco ist von einer Architektur, bei welcher der gotische Geschmack noch die Oberhand über die guten Regeln gewinnt.«¹⁰ Die zeitgenössische geläufige Einschätzung der normativen Ästhetik Johann Georg Sulzers, der in seiner *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771–1774) die Gotik als Ausdruck des schlechten Geschmacks der Völker apostrophierte, kommt hier vollends zum Tragen.¹¹ Auch bei Sulzer findet sich die Wertung von Architektur nach Maßgabe der Distanz zu den Mustern des guten Geschmacks. So sei auch jenes an gotischen Kirchen zu schätzen, sofern es an Griechisches erinnerte.¹² Und natürlich findet sich Sulzers *Allgemeine Theorie* in der Bibliothek des Fürsten Franz wie auch, in einer späteren Ausgabe, in der Erdmannsdorffs.¹³

Anders als Erdmannsdorff hatte Fürst Franz eine ausgeprägte Neigung zur gotischen Architektur. Sein Biograph Reil überliefert dies mehrfach. Es sei »vornehmlich die gothische Baukunst, die den Fürsten in England unwiderstehlich an Sich zog.« Sie harmoniere ganz mit seinem Geiste. Außerdem hätten nur Winckelmanns Geist und Erdmannsdorff, »der sich mit dem Gothischen eben nicht vertragen konnte«, verhindert, dass Franz das Wörlitzer Schloss im gotischen Stil errichten ließ.¹⁴ Der Fürst wolle in seinem Land unter anderem ein modernes Hellas und ein neues Gothenthum schaffen.¹⁵ Und auch wenn dies bei Reil retrospektiv notiert ist und mitunter etwas anekdotenhaft klingt, so sind diese Äußerungen doch für die erklärten Vorlieben des Fürsten signifikant, die sich in Park und Gotischem Haus spiegeln.

Was tat also Erdmannsdorff, der offenbar wenig Neigung für die Kunst der »Gotik« verspürte, als er dem Wunsch seines Dienstherrn folgend ein Gebäude zu entwerfen hatte, welches im »Gotischen Geschmack« errichtet werden sollte? Er baute eine palldianische Villa. (Abb. 2) Zumindest bewahrte er seine Vorlieben und sicher auch

8 Erdmannsdorff *Journal* 1765/66, Ed. 2001, S. 96–97.

9 Erdmannsdorff *Journal* 1765/66, Ed. 2001, S. 97.

10 Erdmannsdorff *Journal* 1765/66, Ed. 2001, S. 111.

11 Dazu der Eintrag »Gotisch« in: Sulzer 1771, Bd. 1, S. 489f. Vgl. auch allgemein zum Begriff »Gotisch« im 18. und 19. Jahrhundert bei Lüdtkte 1903: Eine Analyse der Negativartikel Johann Georg Sulzers bei Dobai 1978, S. 62–65 und zu Sulzer innerhalb der ästhetischen Debatten der Zeit Bisky 2000, bes. S. 30–36.

12 Bisky 2000, S. 36.

13 Der Blick ins Innere 2008, S. 57; Speler 1981, Bd. 1, S. 98, Bd. 2, Anm. 272, S. 52.

14 Reil 1845, S. 27. Zur Einschätzung dieser Passage vgl. unten den Abschnitt: *damnatio memoriae* Erdmannsdorffs und *laudatio* des Fürsten.

15 Reil 1845, S. 82.



2 Wörlitz, Gotisches Haus, Kanalseite, 1773/74

seine Ansichten zur Angemessenheit der Bauformen für die Funktion der Architektur. So entwarf er für Fürst Franz eine ländliche Villa, in der er allerdings den »palladianischen Adel« gewissermaßen internierte. Erhalten blieb von dem Ideal allein der Grundriss. (Abb. 3) Für den Aufriss zitierte er hingegen die gotische Fassade einer venezianischen Kirche.¹⁶ Das Vorbild für diese Fassade wurde von den Zeitgenossen nicht benannt, aber seit 1939 ist es durch Marie-Luise Harksen identifiziert.¹⁷ Es handelt sich um die Kirche der Madonna dell'Orto. (Abb. 4) Erdmannsdorff erwähnte sie allerdings in seinem Reisebericht von 1765/66 mit keinem Wort.

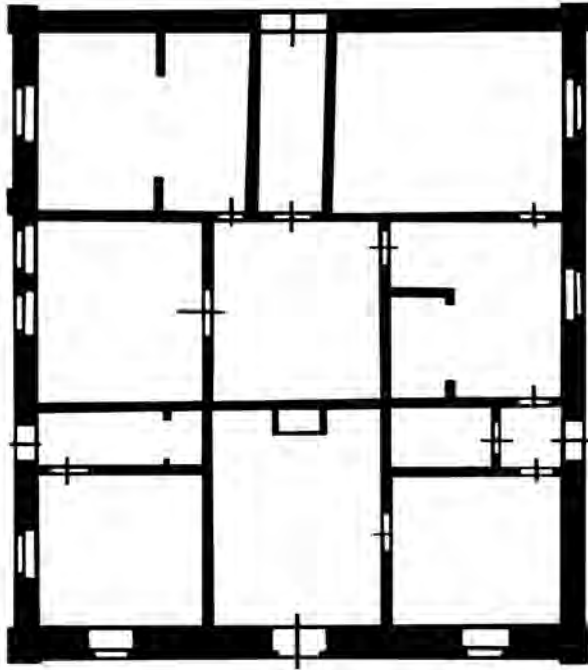
Venedig gehörte wie Rom zum festen Programm der Kavalierstour.¹⁸ Die Stadt war im 18. Jahrhundert *das* europäische Vergnügungszentrum.¹⁹ Das Interesse an ihr erstreckte sich darüber hinaus auf ihre Verfassungsgeschichte und Regierungsform.

16 Die Verschränkung von gotisierendem Kirchenauftritt und idealem quadratischen, für palladianische Villen typischen Grundriss im Gotischen Haus bereits bei Pfeifer 2015, S. 29. Zur Entsprechung der Grundrissdispositionen von Schloss und Gotischem Haus zuvor schon Niehr 1999, S. 139 f.

17 Harksen 1939, S. 116.

18 Schudt 1959, S. 18–134, S. 153–155.

19 Schudt 1959, S. 145 f., S. 222–225, 237–243, Oswald 2017, S. 242.



3 Wörlitz, Gotisches Haus, Grundriss erster Bau von 1773/74

Lange bedeutete Venedig das Muster eines wohlgeordneten Staatswesens.²⁰ Als weltberühmte Sehenswürdigkeit galt San Marco und dennoch wurde oft einem Unbehagen Ausdruck verliehen, was die Wahrnehmung des Raums in seinem Inneren wie auch die äußere Gestaltung betraf.²¹ Die Kunst der Gotik sah sich dem der Zeit geläufigen, allgemein abwertenden Urteil ausgesetzt. Immerhin machte der französische Gelehrte und Apodemiker Abbé Jérôme Richard in Anlehnung an Jean François Félibiens Differenzierung einen Unterschied zwischen »gothique ancien« und »gothique moderne«, wobei ihm der Dogenpalast ein Zeugnis der modernen Gotik war.²² In der »gothique moderne« ließen sich die Unregelmäßigkeiten über den Reichtum des Ornamentes und der Schönheit des Aufbaus vergessen. Obwohl man jenseits des Dogenpalastes den Profanbau des Mittelalters kaum eines Blickes würdigte, war es die bis in das 18. Jahrhundert hineinwirkende Formelhaftigkeit insbesondere der Fas-

20 Schudt 1959, S. 28, S. 38, S. 56, S. 70, S. 90, S. 103f., S. 144, S. 187f., Cladders 2002, S. 175–187, S. 432. Diese Ansicht eines wohlgeordneten Staates begann sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu wandeln, wie nicht zuletzt das negative Bild beweist, das Johann Wilhelm von Archenholtz in *England und Italien* (1785) zeichnete. Bd. 2, S. 12–61.

21 Schudt 1959, S. 292.

22 Richard 1766, Bd. I, S. XCII. Niehr 2001, S. 870.



4 Venedig, Madonna dell'Orto, Heliogravüre, 1891

saden des Profanbaus, die Venedig den Fremden als eine gotische Stadt erscheinen ließ und eine städtebauliche Planhaftigkeit evozierte.²³ So erklärt es sich auch, dass für Erdmannsdorff Venedig der Inbegriff einer »gotischen« Stadt sein konnte. In seinen Reiseaufzeichnungen notiert er: »Ausgenommen eine Anzahl schöner Kirchen und eine Menge schöner Paläste, wurde der größte Teil dieser Stadt im gotischen Stil gebaut, der der Epoche ihrer Gründung und den ersten Jahrhunderten ihrer Größe entspricht.«²⁴

23 Vgl. zum »gotischen Venedig« Arslan 1971, hier S. 18 f. Mittelalterliche Kunst und Städtebau schied weitestgehend aus den Reisebetrachtungen der Italienreisenden des 17. und 18. Jahrhunderts aus, Schudt 1959, S. 392. Dem steht die Enumerierung aller Kirchen und insbesondere der gotischen Großbauten wie San Marco oder der Dogenpalast gegenüber, denen sich kein Reisender zu entziehen vermochte.

24 Erdmannsdorff Journal 1765/66, Ed. 2001, S. 99.

Bei den vielgelesenen Reiseschriftstellern der Zeit, Maximilien Misson (1650–1720), dem bereits erwähnten Abbé Jérôme Richard (ca. 1720–1788) und Johann Georg Keyßler (1693–1743), gehörte die Madonna dell’Orto zwar selbstverständlich zum Programm, sie ist indes eine der zahlreichen Kirchen, die eher der Vollständigkeit halber Erwähnung fanden, und das ohnehin nur mittels ihrer Ausstattung.²⁵ Seinen visuellen Stichwortgeber suchte und fand Erdmannsdorff daher wohl in einem illustrierten Reiseführer von Venedig, dem *Forestiere illuminato ... della città di Venezia* von 1740 sowie im *Teatro delle fabbriche più cospicue in prospettiva sì pubbliche, che private della città di Venezia* (ca. 1740), einer Stichmappe mit venezianischen Veduten von Francesco Zucchi, die sich beide neben den eben erwähnten Reiseklassikern in der fürstlichen Bibliothek befanden.²⁶ Unter den wenigen im *Forestiere* und im *Teatro delle fabbriche* abgebildeten gotischen Kirchenfassaden findet sich die der Madonna dell’Orto mit der Wiedergabe des nahe gelegenen Kanals. Eine Situation, die für Wörlitz von Erdmannsdorff in anderer Dimensionierung wiederholt wurde. Als Grundlage für seinen Fassadenaufriss wird ihm wohl die Vedute aus dem *Teatro delle Fabbriche* gedient haben, da diese nicht nur größer als die im *Forestiere* wiedergegeben ist, sondern auch nahsichtiger und detailreicher. (Abb. 5) In der Erdmannsdorff’schen Adaption der venezianischen Kirchenfassade wird allerdings die Vertikalität der Fassade deutlich zugunsten einer stärker in die Breite gelagerten aufgehoben.

Die Wahl einer ausgewogenen Kirchenfassade im Gegensatz zur Anmutung einer profanen, wehrhaften Burgenarchitektur, wie sie in einer der ideellen Inspirationsquellen für Franz im englischen Strawberry Hill adaptiert wurde, wird ihren Grund eben in der Stilhöhe der zitierten Architekturen gehabt haben.²⁷ Entgegen der von Horace Walpole signifikant inszenierten irregulären, asymmetrischen Architektur wird auf eine unbedingte Fassadensymmetrie nicht verzichtet. Die venezianischen Reminiszenzen Walpoles in Strawberry Hill, die in den Fensterformen und Asymmetrien

25 Misson 1701, S. 269 f., Misson 1713, Bd. 1, S. 370, Richard 1766, Bd. 2, S. 256, Keyßler 1751, 2. Abt., 81. Schreiben, S. 1163. Wohl so gut wie alle zeitgenössischen Apodemiken finden sich in der Bibliothek des Fürsten Franz, so auch Maximilien Missons: *Reisen aus Holland durch Deutschland in Italien*, 1701 und Johann Georg Keyßlers: *Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen* sowie Abbé Richards *Description historique et critique de l’Italie [...]*, vgl.: Der Blick ins Innere 2008, S. 58 f., S. 113, Lindner 1829, S. 83, S. 85, die Reiseliteratur, ebd. S. 82–93.

26 Der Blick ins Innere 2008, S. 120, Lindner 1829, S. 87. Die Madonna dell’Orto figurierte auch innerhalb der Vedutenfolge *Il Gran Teatro di Venezia ovvero raccolta delle principali vedute e pitture che in essa si contengono diviso in due tomi* des Verlegers Domenico Lovisa, dessen erste Auflage undatiert ist, aber etwa 1717 erschien. Die zweite Auflage der offenbar erfolgreichen Serie erschien 1720, Lechner 1990, S. 11.

27 Von einer funktionalen Differenzierung der Stile innerhalb der Architektur im Wörlitzer Park gehen auch Thomas Weiss und Annette Froesch aus, vgl. Weiss 1997, S. 70 f., Anm. 60 und Froesch 2002, S. 80. Eine Gegenüberstellung von Strawberry Hill und dem Gotischen Haus Clemen 1943 und Günther 1999, S. 23.



5 Francesco Zucchi: Madonna dell'Orto, Kupferstich, Teatro delle fabbriche, Venedig (1740)

greifbar werden, sind weniger konkret als in Wörlitz, dürften aber dennoch den Blick von Franz nach Venedig, der »Stadt im gotischen Stil«, gelenkt haben.²⁸

Bemerkenswert ist, dass die Inspirationsquelle der Madonna dell'Orto für den Fassadenaufriß des Gotischen Hauses offenbar auch im nächsten Kreise des Fürsten unbekannt war oder zumindest in Vergessenheit geriet bzw. geraten sollte, wie noch zu erörtern sein wird. Auf der Italienreise, die Louise von Anhalt-Dessau 1795/96 mit ihrem Gesellschafter Friedrich von Matthisson und ihrer Freundin Friderike Brun unternahm, verweilte die Fürstin im Juni 1796 etwas mehr als zwei Wochen in Venedig.²⁹ Dort fiel ihr eine Kirche auf, die ihr Ähnlichkeit mit der Kanalfassade des Gotischen Hauses zu haben schien. Nur war das nicht die Madonna dell'Orto, sondern die durchaus in ihren Aufrissdispositionen vergleichbare Fassade der Dominikanerkirche San Giovanni e Paolo, eine der wichtigsten und zugleich größten Kirchen der Stadt. In ihrem Tagebuch notiert Louise für den 11. Juni: »[Z]uerst fuhren wir nach St. Giovanni e Paolo. Die Front dieser Kirche hatt in den Hauptlinien etwas Ähnlichkeit mit des F[ürsten] Gothischem Wohnhaus.«³⁰

28 Erdmannsdorff Journal 1765/66, Ed. 2001, S. 99. Vgl. das vollständige Zitat oben. Zur Asymmetrie der venezianischen Fassaden Arslan 1971, S. 18. Für den Dogenpalast vgl. Schudt 1959, S. 296.

29 Die Reise dauerte vom 21. 08. 1795 bis zum 17. 09. 1796. Zu Louises Italienreise Savelsberg 2008 und die Aufzeichnungen: Louise Henriette Wilhelmine von Anhalt-Dessau, die originalen Tagebücher 1795–1801, Ed. 2010, Bd. 1, S. 48–283.

30 Louise Henriette Wilhelmine von Anhalt-Dessau, die originalen Tagebücher 1795–1801, Ed. 2010, Bd. 1, S. 252.

In den weiteren Notizen ihrer täglichen Erkundungen kommt sie unter dem 14. Juni dann sehr wohl auf die Madonna dell'Orto zu sprechen. Wie die prominenten Reiseschriftsteller ihrer Zeit erwähnt auch sie nur Ausstattungsstücke und lässt die Fassade unkommentiert: »dann in Madonna dell'orto, welche erbauet worden ist im Jahre 1371, wo besonders gut an Gemählde sich finden im Altarstück von Dominico Vandich, dann der heilige Johannes mit anderen Heiligen von Conegliano und auch vom Pardenone[!] und Bellini.«³¹ Die offensichtlich nicht mit den Reiseklassikern übereinstimmende Beschreibung der Ausstattung der Kirche mit Gemälden u. a. von Conegliano und Bellini lässt sie allerdings über diese hinausgehen. Zu verdanken hatte sie ihre weitergehende Kenntnis der Objekte ihrem Cicerone Aloys Hirt, der die Reisegesellschaft seit Rom begleitete.³²

Bereits in der Disposition aus gotischer Kirchenfassade und palladianischem Villengrundriss zeigt sich die spezifische Ästhetik, die sich durch das gesamte weitere Konzept des Gotischen Hauses ziehen wird. Eine Verschmelzung von Stilen, Moden und Motiven. Dieser erste Bau des Gotischen Hauses, der kurz nach der Vollendung des Wörlitzer Schlosses zwischen 1773 und 1774 entstand, war vorgeblich für den Gärtner des Fürsten, Johann Leopold Ludwig Schoch, bestimmt, mit dessen Tochter er zunächst liiert war und seit 1809 einemorganatische Ehe führte.³³ Allerdings beanspruchte Franz auch Räume für sich, die er im Erdgeschoss mit Gemälden und Ausstattungsstücken aus dem Dessauer Schloss herrichten ließ, während im Obergeschoss der später sog. Kirchensaal mit Wandmalereien gotischer Kathedralen und Abteikirchen entstand. Bereits in diesem ersten, noch sehr kleinen Bau war die repräsentative Ausrichtung der wichtigsten Räume auf den Fürsten hin angelegt.³⁴ Als Kleinarchitektur in einem Landschaftsgarten rekurrierte das Gotische Haus auf Muster englischer Parks, z. B. den Gothic Temple (ca. 1717) in Shotover Park, Alfred's Hall (ca. 1722) in Cirencester Park oder den Temple of Liberty (1741) in Stowe. William Chambers ließ 1759 in Kew eine von Johann Heinrich Müntz entworfene »gotische Kathedrale« aus Holz und Gips errichten. Zwei Jahre zuvor hatte sich Müntz in Twickenham mit einem gotischen Gartenhaus für Thomas Hudson für diese Aufgabe empfohlen und Horace Walpole ließ 1772/73 die Chapel-in-the-Woods in Strawberry Hill bauen.³⁵ Zudem benannte die erfolgreiche Publikation von Batty Langley *Ancient architecture, restored and improved by a great variety of grand and usefull designs, entirely new, in the Gothick mode, for the ornamenting of buildings and gardens* (1742), die eine Vielzahl (neo)gotischer Architekturentwürfe enthielt, bereits im Titel explizit ihre

31 Louise Henriette Wilhelmine von Anhalt-Dessau, die originalen Tagebücher 1795–1801, Ed. 2010, Bd. 1, S. 254.

32 Louise Henriette Wilhelmine von Anhalt-Dessau, die originalen Tagebücher 1795–1801, Ed. 2010, Bd. 1, S. 254, sowie Savelsberg 2008, bes. S. 160, S. 164.

33 Niedermeier/Dorgerloh 2014, S. 104–106. Seit 1786 lebte der Fürst mit Louise Schoch einige Zeit im Gotischen Haus, ebd. Zu Louise Schoch vgl. Niedermeier 2015, S. 72 f. Schon Niehr 1999, S. 139 bezweifelte die Funktion des Hauses als Gärtnerwohnung.

34 Für den gesamten Bau konstatiert das auch Pečar 2015, S. 73 f., entgegen Umbach 2000a, S. 147.

35 Vgl. McCarthy 1987, S. 27–62 mit weiteren Beispielen von Parkarchitekturen im gotischen Stil sowie Brückle 2015, S. 160–163.

Musterbuchfunktion für Parkbauten. Gotische Architektur ist bei Langley sächsische Architektur, wie er mit Blick auf Westminster Abbey festhält: »The Saxon Mode (tho' vulgarly called Gothic)«. ³⁶ Damit erhielt dieser Baustil in England auch eine patriotische Komponente. ³⁷

Englische Parkarchitekturen im gotischen Stil waren Franz bekannt und er schätzte sie. ³⁸ Im Wörlitzer Schloss hatte er in seiner Garderobe Wandmalereien des Gotischen Turmes im Garten von Whitton bei Twickenham des Duke of Argyll nach einer Stichvorlage von William Woollett ausführen lassen sowie eine Ansicht des 1750–1755 errichteten Fort Belvedere (Shrubs Hill, im Park zu Windsor), die einem Stich von Pierre-Charles Canot nach Thomas Sandby folgt. ³⁹ Indes adaptierte Erdmannsdorff für das Gartenhaus von Fürst Franz zunächst eine venezianische Architektur, so dass englische Inspirationen mit italienischen Vorlieben zusammenfielen. Erst in dem Jahre später angefügten Gebäudeteil werden dann auch vage englische Reminiszenzen greifbar.

Diese Erweiterung des ersten »italienischen Baus« in gänzlich differierenden Formen erfolgte 1785/86. (Abb. 6) Schräg aus der Achse fallend entstand ein T-förmiger Anbau, der große Teile der älteren Kunstsammlung des Fürstenhauses aufnehmen sollte. Dazu gehörten u. a. die zahlreichen Glasmalereien überwiegend schweizerischer Herkunft, die Franz seit 1783 zusammentrug. Für die adäquate Präsentation dieser fragilen Artefakte wurde auf Elemente der englischen Tudorgotik zurückgegriffen. (Abb. 7) Die weiten, großen Fenster mit stumpfem Spitzbogen sollten eine ideale Rahmung bilden. Die architektonischen Reminiszenzen bedienten sich desgleichen der norddeutschen Backsteingotik sowie niederländischer bzw. norddeutscher Renaissancegiebel. ⁴⁰ Keines

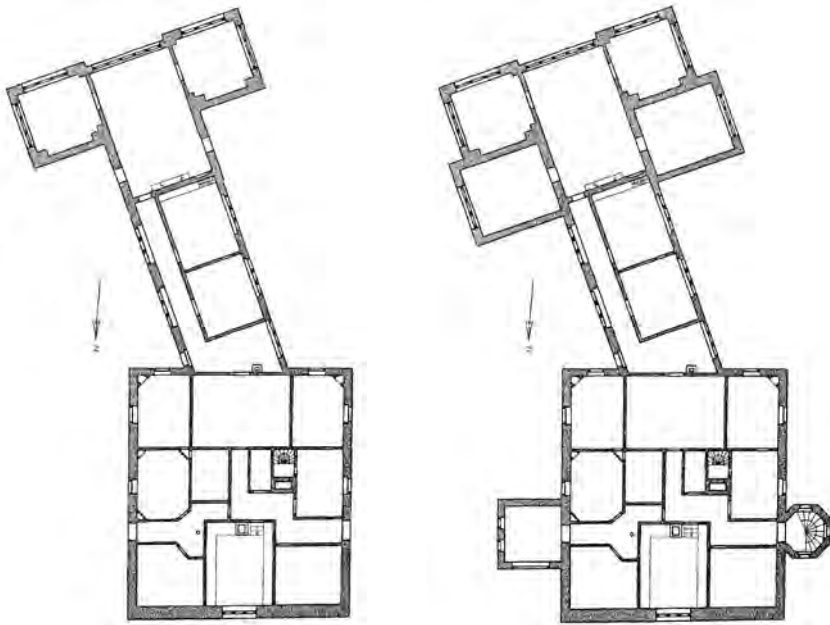
36 Langley 1742, Dissertation, S. 1. Eine zweite erweiterte Ausgabe entstand 1747 unter dem Titel: *Gothic Architecture, Improved By Rules and Proportions: In many Grand Designs Of Columns, Doors, Windows, Chimney-Pieces, Arcades* [...]. Diese wurde nochmals ca. 1790 aufgelegt. Zu Langley McCarthy 1987, S. 4–11.

37 Das hat Michael Niedermeier ausgeführt. Er geht auf die patriotischen Hintergründe für die Beschäftigung mit gotischer Architektur in England im Allgemeinen ein und verfolgt sie im Besonderen in der Publikation von Batty Langley. Niedermeier 2004.

38 Erdmannsdorff berichtet in seinen Aufzeichnungen über die erste Englandreise, die er mit Franz unternahm, auch über gotische Gartenarchitekturen, vgl. Erdmannsdorff Reisenotizen 1764, in: Weiss 1997, S. 48, S. 51, S. 53 f., S. 56.

39 Der Kupferstich des »Gothick Tower« von William Woollett entstand 1757. In der Bildunterschrift heißt es: »A View of the Canal and the Gothick Tower in the Garden of His Grace the Duke of Argyll at Whitton«. Die Zuordnung als Vorlage für die Wandmalerei in Wörlitz bereits bei Geyer-Kordesch, vgl. Louise von Anhalt Dessau Tagebuch 1775, Ed. 2007, S. 18. Der Kupferstich des Fort Belvedere auf Shrubs Hill im Königlichen Park von Windsor entstand ca. 1754–1755. Die Bildunterschrift lautet: »The New Building on Shrubs Hill, Windsor«. In der Garderobe von Fürst Franz im Wörlitzer Schloss wurden diese Vorlagen fast eins zu eins durch den Maler Johann Fischer umgesetzt. Vgl. auch unten zu den Wandmalereien des Kirchensaals.

40 Ein konzeptioneller Rückgriff auf die Tudorgotik ist mehrfach in der Literatur erwähnt worden, exemplarisch seien genannt: Neumeyer 1928, S. 105, Harksen 1939, S. 116, Ruffer 1996, S. 127, Pfeifer 2003, S. 9, Korzus 2008, S. 36 will konkret Vorbilder im Backsteinbau der altmärkischen Region erkennen, insbesondere das Tangermünder Rathaus, was allerdings auf recht allgemeinen Vergleichsmerkmalen beruht.



6 Wörlitz, Gotisches Haus, a) Grundriss 1785/86 und b) Grundriss 1814

dieser Elemente geht auf konkrete Vorbilder zurück wie noch die italienische, die sog. Kanalfassade des Gotischen Hauses.

In den frühen zeitgenössischen Beschreibungen des Wörlitzer Parks wird das Gotische Haus als ein privater Rückzugsort des Fürsten apostrophiert, dessen Zugänglichkeit im Gegensatz zum Schloss äußerst eingeschränkt oder überhaupt nicht gegeben sei. Hier schwingen natürlich die bekannten Topoi des kontemplativen Fürsten mit, der sich zur geistigen Sammlung (Rekreation) zurückzieht. Das wird durch die ganz und gar sakrale Anmutung des Hauses unterstützt, das von August Rode, Kabinettsrat und Privatsekretär des Fürsten sowie Autor einer ausführlichen, in mehreren Auflagen erscheinenden Beschreibung des Wörlitzer Parks und seiner Bauten, dann bezeichnenderweise als Kloster charakterisiert wurde. »Es ist ein grosses Gebäude [...], das [...] völlig das Ansehen eines Klosters hat.«⁴¹ Eine ausführliche Darstellung des Hauses konnte Rode nicht geben, denn das Gebäude war zum Zeitpunkt des Erscheinens seines Parkführers 1788 noch nicht fertig und wurde »vor Vollendung [...] niemanden gezeigt«.⁴² So beschränkte sich der Autor auf eine knappe Charakterisierung des Äußeren. In der zweiten Auflage des Parkführers zehn Jahre später, 1798, wird dann klar, dass eine offizielle Beschreibung insbesondere des Inneren und eine

41 Rode 1788, S. 162 f.

42 Rode 1788, S. 162.



7 Wörlitz, Gotisches Haus, Gartenseite, 1785/86

allgemeine Zugänglichkeit wie im Schloss nicht gewünscht war, denn der Abschnitt zum Gotischen Haus war nur um wenige Zeilen angewachsen und eine Erklärung, warum das Gebäudeinnere keine Erwähnung findet, beschränkt sich auf den Verweis, es handle sich um den Privatbereich des Fürsten. Jedoch geht aus dem Reisebericht Carl August Boettigers, des späteren Oberinspektors der Dresdner Antikensammlung, von 1797 (stark gekürzt und verändert bei Cotta 1799 gedruckt) hervor, dass es für interessierte Reisende durchaus möglich war, Zugang zu dem Haus zu erlangen, dieser musste allerdings im Unterschied zum Schloss durch den Fürsten persönlich gewährt werden. Damit wurde für diesen Ort und den Zutritt zu ihm eine exklusive Sphäre generiert mit einer eingeschränkt privilegierten Öffentlichkeit.⁴³

Von Anfang an gab es in Gestalt und Ausstattung des Gotischen Hauses zwei Konzepte, die nie aufgegeben wurden und die sich mit der Idee einer in eine ideale Vorzeit weisenden christlichen Vergangenheit verbinden. Das ist zum einen die akkumulative wie massive Präsentation der eigenen genealogischen Verzweigungen und zum ande-

43 Vgl. auch Pfeifer 2015a, S. 30f.

ren die Vorführung von Tugendkonzepten, die sich mit der Person des Fürsten und Landesvaters verbinden sollten. Im Folgenden wird keine Gesamtbetrachtung des Gotischen Hauses angestrebt, vielmehr sollen zwei Bereiche in den Fokus genommen werden, die jeweils auch verschiedene Zeithorizonte repräsentieren, in denen sich die Sammlungs- und Präsentationskonzepte des Fürsten verdichten. Das ist der Eingangsbereich der »italienischen Kirchen-Villa« sowie der Kirchensaal, die mit ihrer Entstehung um 1773/74 die früheste Schicht darstellen, sodann die drei Hauptsäle des zweiten Baus von 1785/86 mit Rittersaal sowie Geistlichem und Kriegerischem Kabinett.⁴⁴ Hier zeigen sich, so die These, signifikante Anverwandlungen und Umdeutungen von Artefakten im Sinne eines ständischen Selbstverständnisses, aber auch als ästhetisches Spiel mit der neu aufkommenden Mittelaltermode. Insbesondere für die gewählten Segmente des Gotischen Hauses – der Eingangsbereich des ersten Baus, der sog. Kirchensaal und die drei genannten Säle des zweiten Baus – werden in diesem Kontext spezifische Aussageintentionen deutlich. Denn alle diese Räume gehen in ihrer signifikanten Grundprägung auf die jeweiligen ursprünglichen, immobilien Ausstattungsprogramme, wie Wandmalereien und Wandtäfelungen sowie Deckengestaltungen und Glasmalereien zurück. So schlaglichtartig wie kursorisch die Notizen von Carl August Boettiger hierzu auch sein mögen, scheinen durch sie gleichwohl die thematischen Grundlinien der bildnerischen Raumkompositionen hindurch, die im Folgenden noch hinzuzuziehen sein werden.

Das Entrée – Ein Fürstenspiegel

Im »Zimmer neben dem Entrée« des Erdgeschosses, einer Art Antichambre, wurden Teile aus dem Tafelgemach und dem Paradezimmer des Dessauer Schlosses in der Wandtäfelung verbaut und Gemälde aus der fürstlichen Sammlung präsentiert.⁴⁵ Vierzehn Rollwerkkartuschen mit Tugendpersonifikationen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts strukturieren den Raum. Dazwischen sind Gemälde mit mythologischen und religiösen Themen sowie Ahnenporträts in dichter Folge gehängt, ebenso wie ein Porträt Martin Luthers und seiner Frau Katharina von Bora. (Abb. 8) Die Vorlagen für die Tugenddarstellungen konnten von Angelica Dülberg auf zwei niederländische Kupferstichserien zu je acht Personifikationen zurückgeführt werden. Dabei handelt es sich zum einen um eine Serie, die von Cornelis Cort nach Vorlagen von Frans Floris 1560 gestochen wurde, sowie um Kupferstiche von Harmen Jansz. Muller

44 Weitere An- und Umbauten folgten dem T-förmigen Anbau: der Treppenturm (1785/86), der sog. Neue Turm (1789/90) nach dem Vorbild des Schweidnitzer Turmes des Breslauer Rathauses sowie die Bibliothek und das Speisezimmer (1811–1813). Vgl. Harksen 1939, S. 115 f., Pfeifer 2003 und Alex 2005.

45 Dazu ausführlich Dülberg 2015, Harksen 1939, S. 121. Benennung des Raums als »Zimmer neben dem Entrée« bei Rode 1818, S. 5.



8 Gotisches Haus, Blick in das Zimmer neben dem Entrée

nach Entwürfen von Gerhard von Groening von 1570.⁴⁶ Demnach fehlen im Gotischen Haus zwei Tugenden, jeweils eine Tugend pro Serie der Kupferstichvorlagen.

Die Tugendallegorien der ersten Serie versammeln vornehmlich politische Herrschertugenden. Hier erscheinen: *Patientia*, die Geduld, nach Cicero zur *Fortitudo* gehörend, *Memoria*, die nach Cicero als Voraussetzung für die Vollendung der Klugheit gilt.⁴⁷ *Sobrietas*, die Nüchternheit, *Concordia*, die Eintracht, *Perseverantia*, die Beharrlichkeit, *Intelligentia*, die Urteilsfähigkeit oder der Verstand, wiederum nach Cicero ein Teil der Klugheit, und schließlich *die* zentrale politische Herrschaftstugend *Magnanimitas*, der Großmut, der ebenso in das ciceronische Programm gehört.⁴⁸ (Abb. 9–11)

Auffällig ist, dass ausgerechnet *Castitas*, die zur Serie der niederländischen Stichvorlage gehört, hier nicht vertreten ist. Die Keuschheit ist demnach als programmatischer Ausweis der fürstlichen Ethik nicht zwingend, wie nicht zuletzt die zahlreichen Liebschaften der Fürsten aus anhalt-dessauischem Hause bezeugen mögen.⁴⁹

46 Erste Serie (*Patientia*, *Memoria*, *Sobrietas* etc.) von Cornelis Cort von 1560. Die zweite Serie (*Cognitio*, *Spes*, *Temperantia* usw.) von Harmen Jansz. Muller von Gerard Jode verlegt. Dülberg 2015, S. 40–42.

47 Dülberg 2015, S. 41. Cicero *De Inventione II*, zu den Tugenden 159–165, (S. 320–324), hier 160.

48 Cicero *De Inventione II*, 160, 163 (S. 320, S. 322). Antike Autoren hatte Franz weitestgehend über englische Übersetzungen rezipiert, vgl. *Der Blick ins Innere* 2008, S. 25–31.

49 Zu den Mesallianzen der anhalt-dessauischen Fürsten allgemein Niedermeier 2008, S. 74–79, Niedermeier/Dorgerloh 2014, bes. S. 103–108, Niedermeier 2015.



9 Gotisches Haus, Zimmer neben dem Entrée, Tugendrelief, Concordia



10 Gotisches Haus, Zimmer neben dem Entrée, Tugendrelief, Intelligencia



11 Gotisches Haus, Zimmer neben dem Entrée, Tugendrelief, Perseverantia



12 Gotisches Haus, Zimmer neben dem Entrée

Indes erscheint hier im Tugendkanon durchaus signifikant *Sobrietas*, das nüchterne, nicht von Emotionen beeinflusste Denken. Die so deutlich getroffene Auswahl betont demnach vielmehr »intellektualisierte« Tugenden, die von der *Magnanimitas*, der herrscherlichen Großmut, in der sich Weisheit und Gerechtigkeit zusammenfinden, dominiert werden. Alle diese Tugenden markieren mentale Dispositionen zur Herrschaft und Herrschaftsausübung. Diese aus dem Schloss transferierte »alte« Ausstattung bezeugt, dass das Gotische Haus entgegen der zeitgenössischen dissimulierenden Benennung als Haus des Gärtners sehr wohl einen repräsentativen Charakter besaß, und dies schon in seiner Frühzeit, was durch die Integration der zweiten Tugendserie in den Dekor des Raumes signifikant wird. Diese zweite Tugendserie setzt sich zusammen aus dem klassischen Tugendverbund: *Temperantia*, *Justitia*, *Prudentia* und *Fortitudo* als Kardinaltugenden sowie die theologischen Tugenden *Fides* und *Spes*. Letztere wurde ganz sicher nicht zufällig oberhalb eines Seestückes platziert. (Abb. 12) Innerhalb der Reihe der theologischen Tugenden fehlt allerdings die *Caritas*, die bezeichnenderweise durch *Cognitio*, die Erkenntnis, ersetzt wurde. Im ursprünglichen Zusammenhang des Dessauer Schlosses hatte die Kartusche der *Caritas* durchaus noch ihren Platz, sie wird aber hier in Wörlitz im reformierten und aufgeklärten Kontext durch *Cognitio* endgültig verdrängt.⁵⁰ *Caritas* ebnet im reformatorischen Kontext der Gnadenlehre

⁵⁰ *Caritas* muss im Dessauer Schloss existiert haben, da Teile davon im Fensterbereich verbaut wurden, vgl. Dülberg 2015, S. 42. Insofern bestätigt sich dieselbe intentionale Auslassung der *Castitas*.

längst nicht mehr den Weg in das Himmelreich. *Cognitio* hingegen verweist nunmehr auf die Vorherrschaft von Schrift und Buch als Teil der Gotteserkenntnis.

Dieser Raum und der darauffolgende sind mit zahlreichen Porträts ausgestattet. Die Dargestellten sind überwiegend Mitglieder des Hauses Anhalt und Oranien, die Vorfahren von Franz, aber es gibt auch Porträts des europäischen Hochadels.⁵¹ Damit werden die genealogischen Verflechtungen in die europäische Hocharistokratie unmissverständlich gemacht, ganz im Gegensatz zu den »aktuellen« familiären Verbindungen. Hatte es doch das Haus Anhalt-Dessau seit den allseits bekannten Mesallianzen des Alten Dessauers sowie seines Sohnes und Enkelsohnes nicht mehr zu einer Verbindung in ein europäisches Königshaus gebracht.⁵² Die Bildnisse der Urgroßeltern des Fürsten, Johann Georg II. und Henriette Katharina, sowie der oranischen Verwandtschaft wurden als wichtiges Argument gegen die am preußischen Hof herrschende Auffassung über die mangelnde dynastische Größe der Anhaltiner gesehen.⁵³ Die genealogischen Verzweigungen der Familie und zugleich deren Verbindungen zu den großen Dynastien Europas werden nicht allein mit weiter oder näher zurückliegenden Personen angezeigt. Die Ursprungserzählungen greifen gar ins Mythische aus. Wie Wächterfiguren sind jeweils an den Ecken des Raumes die überlebensgroßen Malereien von Moses, Johannes dem Täufer, den Aposteln Petrus und Paulus sowie Adam und Eva angebracht. (Abb. 13, 14) Einer älteren Überlieferung zufolge sollen Adam und Eva (entstanden 1563) »Portraits aus der fürstlichen Familie« darstellen. In dieser Form berichtete es der offensichtlich nicht so überzeugte August von Rode, Kabinettsrat und Privatsekretär des Fürsten, in seinen Beschreibungen des Gotischen Hauses von 1818.⁵⁴ Carl August Boettiger notierte indes ungebrochen in seinen Reiseaufzeichnungen von 1797, »ein alter Fürst« habe sich »mit seiner Mätresse nackt abbilden lassen«.⁵⁵ Allerdings taucht diese Passage in Boettigers anonym erschienen *Beschreibungen des gotischen Hauses* in *Cottas Taschenkalender für Natur und Gartenfreunde* 1799 nicht auf. Als Kryptoporträts wiedergegeben sind, wie Michael Niedermeier und Annette Dorgerloh darlegten, Joachim Ernst von Anhalt (1536–1586) und seine Gattin Agnes von Barby (1540–1569).⁵⁶ Damit wurden die beiden zum einen allegorisch auf das Stammelternpaar Adam und Eva bezogen, zum anderen reichten nun aber auch die Wurzeln der Dynastie an die Anfänge der Schöpfungsgeschichte

51 Mit den genealogischen Implikationen der Porträtsammlung im Gotischen Hause haben sich Michael Niedermeier und Annette Dorgerloh ausführlich befasst. Niedermeier/Dorgerloh 2014.

52 Niedermeier 2008, S. 74. Den auf aristokratische Analogien rekurrierenden Umgang des Fürsten Franz mit den offenkundigen familiären Neigungen in der Ausgestaltung der Räumlichkeiten des Gotischen Hauses hat Michael Niedermeier herausgearbeitet. Er analysiert insbesondere das sog. französische Kabinett des Neuen Turmes und die Thematisierung des Verhältnisses des französischen Königs Henri IV. zu seiner Mätresse Gabrielle d'Éstrées, Niedermeier 2015, bes. S. 62 f. Dieser Raum findet hier als spätere Erweiterung des Gotischen Hauses keine Beachtung. Vgl. auch Hecht 2008, S. 206.

53 Hecht 2008, S. 206.

54 Rode 1818, S. 5.

55 Boettiger 1797, Ed. 1988, S. 31.

56 Niedermeier/Dorgerloh 2014, S. 107, vgl. auch Dülberg 2015, S. 43–45.



13 / 14 Gotisches Haus, Zimmer neben dem Entrée, Monogrammist IG (?):
Adam und Eva, um 1563

selbst.⁵⁷ Diese Form der Ursprungserzählung war bereits in der Entstehungszeit der Tafeln in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unmodern. Die mittelalterliche Idee der *origo gentis*, welche die Herkunft adliger Geschlechter leichtfüßig bis nach Troja und gar noch darüber hinaus in die Weltgeschichte zurück konstruierte, hier eben bis zu den Stammeltern, wurde seit dem 15. Jahrhundert nach und nach, geleitet von humanistischen Interessen an nationalen Geschichtserzählungen, verdrängt.⁵⁸ In Reaktion darauf begannen die fürstlichen Genealogien, nationale Konstrukte in sich aufzunehmen. Mit dem Aufstieg des Mittelalters als Projektionszeit gingen nationale »Mythologien« mit den fiktionalen dynastischen Genealogien eine Synthese ein, die sich scheinbar aus der Geschichte selbst speist. Trotz also dieser offensichtlichen Dissonanz zur zeitgenössischen Historiographie und Ahnenkunde wurden die Adam- und Evatafeln von Franz in den Kontext seiner Ahnenpräsentation einbezogen und auch die traditionelle Identifikation des Urelternpaares wird von Franz gesteuert worden sein, wie die Passagen bei Rode und Boettiger bezeugen.

In das genealogische Konzept seiner familialen Repräsentation integrierte Franz somit alle Ursprungserzählungen, die offen fiktiven wie die »realen«.⁵⁹ Er konnte damit gar an den Historiker Johann Christoph Beckmann anschließen, der im Auftrag von Johann Georg II. von Anhalt-Dessau eine *Historie des Fürstenthums Anhalt* verfasste hatte und zwischen dem »tempus historicum« der fürstlichen Familie und dem »tempus mythico-heroicum« unterschied.⁶⁰ Die fiktiven Verwandten waren so oder so kein Ornament bzw. reine Erfindung, sie bildeten den topischen Repräsentationsrahmen, in dem man sich bewegte.

Auf die dezidierte räumliche Umrahmung des Eingangsbereiches des Gotischen Hauses mit ganz und gar auf den Fürsten als Staatslenker bezogenen Tugendmodellen scheint die Wanddekoration des Gartensaals des von 1775 bis 1778 entstandenen Luisiums direkt zu antworten.⁶¹ Den politischen Staatstugenden des Gotischen Hauses korrespondieren hier im Plafond des Gartensaals auf weibliche Sittlichkeit bezogene Tugendmodelle, darunter figurieren: Unschuld, Liebe, Sanftmut, Reinheit der Seele, Mäßigkeit und Bezähmung der Begierde, Ehre und guter Ruf, Demut, Bescheidenheit und Geduld, Treue

57 Bei der genealogischen Verankerung der Familie bis in die Anfänge der Schöpfungsgeschichte blieb Franz nicht stehen. In das allusive genealogische Programm, das den Ausstattungsgegenständen des Gotischen Hauses als Gestalt-Trägern übereignet wurde, integrierte er zu einem späteren Zeitpunkt mit dem Bildprogramm eines Kaminschirms (nach 1790) des Südzimmers auch Arminius, die mythologisierte germanische Symbolgestalt, die die alten Sachsen der Ahnengeschichte des anhalt-dessauischen Fürsten zugesellten. Niedermeier/Dorgerloh 2014, S. 98–100. Franz ließ zudem die ältesten bildlichen Zeugnisse des askanischen Hauses in Form der ältesten anhaltinischen Siegel an die Decke der Bibliothek malen, die zu den 1811–1813 zugefügten Räumen des Gotischen Hauses gehörte. Pfeifer 2015a, S. 30.

58 Hierzu gibt es eine Vielzahl an Literatur, exemplarisch seien genannt: Graus 1989 und bes. Garber 1989, hier 155–163, Brückle 2000. Michael Hecht setzt sich konkret mit den Genealogien des anhaltinischen Hauses auseinander, Hecht 2008. Vgl. auch Pfeifer 2015a.

59 Zu weiteren genealogischen Bezugsgrößen vgl. Niedermeier 2002, bes. 23–28, Niedermeier/Dorgerloh 2014, S. 98–100.

60 Hecht 2008, S. 201.

61 Zum Luisium ausführlich Froesch 2002, zur Baugeschichte, S. 63f.

und Freundschaft wie auch Allegorien »weiblicher Beschäftigungen« an den Wänden des Saals, wie sie in dem Reisetagebuch des Philologen Karl Morgenstern benannt werden: die Malerei, die Dichtkunst, die Lektüre und die Musik.⁶² Pointiert wird dieser Komplex weiblicher Tugenden durch die Personifikation und Apotheose der all diese Eigenschaften in sich vereinigenden weiblichen Tugend selbst. Sie wird zum Firmament erhoben durch die Religion, die Fackel des wahren Glaubens in der Hand.

Diese von Erdmannsdorff »erfundenen« Visualisierungen weiblicher Tugend- und »Beschäftigungsallegorien« werden durch die antikisierende Gestaltung einem überzeitlichen Horizont zugeordnet.⁶³ Der Tugendkosmos des Gotischen Hauses wiederum gruppiert sich um die Ahnenlinien der Familie. So wurde zwischen den Rückzugsorten des Fürsten und der Fürstin ein signifikantes Wechselspiel inszeniert, in dem in geschlechtsspezifischen Zuordnungen Überzeitlichkeit und Geschichte zugleich thematisiert werden.

Die Imagination einer europäischen Gotik – Der Kirchensaal

Während im Erdgeschoss des Gotischen Hauses die Raumgestaltung vor allem auf älteren Versatzstücken aus dem Dessauer Schloss beruht und eine bewusste Altertümlichkeit inszeniert, erfährt der sog. Kirchensaal im Obergeschoss eine völlig neuartige, eigens für diesen Ort konzipierte Ausstattung.⁶⁴ Hier ließ Franz die Dome von Mailand und Florenz, Notre Dame von Paris, Westminster Abbey, die Kathedralen York und Lincoln sowie die Ruinen von Fountains und Kirkstall Abbey porträtieren. An der Türseite sind zudem zwei und an der ehemaligen Fensterseite (heute Durchgang zum Rittersaal) vier Statuen von Kirchenlehrern in Rundbogennischen in Grisaille gemalt, die Gewandfiguren mittelalterlicher Kirchenportalanlagen simulieren und ein Übriges zu der sakralen Anmutung des Saals beitragen.⁶⁵ (Abb. 15)

Seine früheste literarische Erwähnung erfuhr dieser Saal in dem ironischen Reiseroman des Johann Gottlieb Schummel: *Fritzens Reise nach Dessau* von 1776, den er im Übrigen dem Erbprinzen Friedrich von Anhalt-Dessau dedizierte. Schummel lässt Fritz im letzten Teil an seine Frau Mama berichten: »Er führte uns die Treppe herauf, in einen Saal: da war wieder die Hülle und die Fülle! Aber auf eine ganz andere Manier, die Gemähld alle in Gothischem Geschmacke, große ungeheure Kirchen, als zum Exempel die Liebe Frauenkirche zu Paris, und der Dom zu Meyland, die anderen hab

62 Froesch 2002, S. 149. Das Reisetagebuch Morgensterns entstand wohl 1801, ebd. S. 13f.

63 Zu den Erdmannsdorff'schen Allegorien und dem zeitgenössischen Allegoriebegriff Froesch 2002, S. 149–157.

64 »Kirchensaal« ist keine zeitgenössische Bezeichnung. Mit dem Erweiterungsbau von 1785/86 wurde der Saal zum »Vorzimmer zum Rittersaal«, was seiner ursprünglichen Bedeutung kaum entsprechen dürfte. Bei Rode 1818, S. III und Hosäus 1869, S. 30, figuriert der Raum als »Vorkammer«.

65 Drei sind bezeichnet: h. Gregorius (Gregor der Große?), Mag. Basilius (Basilius von Caesarea), S. Nazianus (Gregor von Nazianz), vgl. Harksen 1939, S. 123, Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, S. 310.



15 Gotisches Haus, Kirchensaal

ich vergessen«. ⁶⁶ Ein Anonymus nennt in seinem zwischen 1775 und 1785 entstandenen illustrierten Reisebericht *No. 225. Anmerkungen und Risse das Schloß Worlitz bey Dessau betreffend*, in dem auch das Gotische Haus figurierte, mehr Bauwerke: »Die zwar neuen Mahlereyen, sind alles Gothische Kirchen, als die Mayländische Westmühter, Yorenische, Lincolschinische Florenzische etc: nur keine Französische.« ⁶⁷ Schummel lässt sich Fritzchen zwar nur an zwei kontinentale gotische Großbauten erinnern, aber immerhin erkennt dieser den französischen Anteil, den der Anonymus vermisst. ⁶⁸

Die »Kirchenporträts« schuf aller Wahrscheinlichkeit nach der Berliner Maler Johann Fischer, der auch im Wörlitzer Schloss und im Luisium tätig war. ⁶⁹ Inventor war

⁶⁶ Schummel 1776, S. 117.

⁶⁷ Weiss 1999, S. 66 f. Thomas Weiss ist die Veröffentlichung dieser illustrierten Handschrift *No. 225. Anmerkungen und Risse das Schloß Worlitz bey Dessau betreffend*, ein Glücksfund, heute im Besitz der Kulturstiftung DessauWörlitz, zu verdanken. Er liefert auch die Datierung, ebd. S. 33 f.

⁶⁸ Für die nächste ausführliche Erwähnung der Malereien des Kirchensaals muss man dann bis zu Wilhelm Hosäus' Sammlungsführer *Verzeichniß der in den Gebäuden des Herzoglichen Gartens zu Wörlitz aufbewahrten Kunstgegenstände* von 1869 warten. Aber auch er erwähnt die beiden Ruinen von Kirkstall und Fountains noch summarisch als »englische Kirchruinen«, Hosäus 1869, S. 30.

⁶⁹ Rode nennt Fischer eigens für das Luisium und mehrfach für das Schloss. Rode 1788, S. 23, S. 36, 45 (ebenso in den späteren Auflagen), und für das Luisium Rode 1801, S. 25. Auch in den Tagebüchern von Louise wird sein Wirken am Haus des Vogelherdes erwähnt. »Der Fürst und ich stellten den Maler Fischer aus Berlin im neuen Hause des Vogelherdes an alles vorgeschriebene und vorgezeichnete zu malen.« Louise von Anhalt-Dessau, Tagebuchaufzeichnungen 1756–1805, Ed. 2010, 10. 04. 1778, S. 44. Zu Fischer vgl. auch Froesch 2002, S. 119 f., S. 202, Anm. 14.

er allerdings nicht. Die Vorgaben kamen mit Sicherheit von Erdmannsdorff und Fürst Franz und als Vorlage dienten Druckgraphiken, die Fischer perspektivisch genau ins Werk setzte wie bereits die Veduten der zweiten Etage des Wörlitzer Schlosses, die er mit Architektur-, Kultur- und Landschaftsporträts ausgemalt hatte.⁷⁰ Im Schloss schuf er nach den Wünschen des Auftraggebers klassische Stationen der Grand Tour, vornehmlich Italiens: Florenz, Rom, Neapel, Venedig.⁷¹ Die Stichvorlagen gehen auf jeweils prominente Mappenwerke zurück, für Rom auf Giovanni Battista Piranesi, für Venedig auf Antonio Canaletto und Michele Marieschi, für Florenz auf Giuseppe Zocchi, für Neapel auf Antoine Alexandre Joseph Cardon.⁷² In der Garderobe des Fürsten finden sich englische Ansichten, hier nun auch mit einigen oben bereits erwähnten »gotischen« Motiven, die in der zweiten Etage des Schlosses nicht vertreten sind.⁷³

Schon Peter H. Feist ging davon aus, dass Fischer für den Kirchensaal nach druckgraphischen Vorlagen mit Ansichten der ausgewählten Bauwerke arbeitete.⁷⁴ Bisher hat man sich jedoch noch nicht die Mühe gemacht, diese zu identifizieren. Der Maler hielt sich indes so genau an seine Stichvorlagen, dass eine Zuordnung ohne Weiteres möglich ist. Es handelt sich wie bereits in der zweiten Etage des Schlosses durchgängig um Veduten teilweise aus prominenten Mappenwerken, die der Fürst von seinen Reisen mitgebracht hatte. Ein Teil dieser Druckgraphiken lässt sich auch im Besitz des Fürsten identifizieren.

Analog zu den Wandmalereien in Schloss und Luisium werden als Vorlagen Pausen auf Grundlage der Stiche angefertigt worden sein, an die sich Johann Fischer detailgenau zu halten hatte.⁷⁵ Die Perspektiven wurden dabei so umgesetzt, wie sie die Stiche vorgaben. Nichts wurde an den Architekturen hinzuerfunden. Einzig die Ausschnitte wurden nahsichtig gewählt und die Staffage dem Ziel unterworfen, von der Fokussierung auf das porträtierte Bauwerk nicht abzulenken. Das konnte die Verschiebung oder Eliminierung von promenierenden Personen sein ebenso wie das Verschwinden einer städtischen Prozession, beispielsweise auf dem Bild des Florentiner Doms. Für diesen wählten Franz und Erdmannsdorff eine Radierung aus der Serie von Giuseppe Zocchi, die bereits für die Florenzansichten in der zweiten Etage des Schlosses als Vorlage diente. Die Darstellung des Domes entstammt der *Scelta*

70 Zu den Malereien im Schloss Pfeifer 2017.

71 Die Venedigansichten zieren im Mezzanin auch als aufgeklebte Kupferstiche die Wände, z. B. eine Ansicht von San Giorgio Maggiore von Marieschi. Im Mezzanin befanden sich die Zimmer von Bediensteten, die zeitweise auch als Gästezimmer dienten, vgl. Pfeifer 2017, S. 194.

72 Pfeifer 2017, S. 171, S. 176, S. 178, S. 183.

73 Der gotische Turm im Garten von Whitton bei Twickenham, der Park von Windsor (Belvedere auf Shrubs Hill), Block House im Garten von Mount Edgcombe und Ansichten von West Wycombe. Abb. in: Berenhorst Reisejournal 1765–1768, Ed. 2012, Bd. 1, Abb. 40, 44, 45. Fürst Franz hielt sich im August 1766 in High Wycombe auf und berichtete in einem Brief, dass er in der Gegend einige Gärten besucht habe, darunter war recht wahrscheinlich auch das nahe gelegene West Wycombe Park, vgl. ebd. S. 211 f.

74 Feist 1978, S. 61.

75 Zur Arbeitsweise von Fischer bei der Umsetzung der detaillierten Vorgaben von Erdmannsdorff vgl. die Ausführungen von Froesch 2002, S. 119 f. sowie die Anm. 8–16, S. 201 f.

di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della città di Firenze von 1744. Die Stichserie wurde 1754 erneut aufgelegt.⁷⁶ (Abb. 16, 17) Insbesondere die imposante Darstellung von Santa Maria del Fiore erfreute sich großer Beliebtheit und erlebte gesondert mehrere Nachstiche.⁷⁷ In Form der populären, europaweit verbreiteten Guckkastenbilder existierte diese Ansicht des Domes in Varianten mit und ohne Prozession.⁷⁸ Georg Heinrich von Berenhorst, ein unehelicher Sohn des Fürsten Leopold I. von Anhalt-Dessau und Begleiter der Reisegesellschaft auf der Grand Tour des Fürsten Franz 1765–1767, schreibt in seinem Reisejournal über den Florentiner Dom: »Die Kathedrale ist ein riesiges gothisches Bauwerk mit einem Turm von außergewöhnlicher Höhe. Sowohl der Turm als auch die Kirche sind mit Marmor verschiedener Farben verkleidet, wobei hellbraun und schwarz dominieren.«⁷⁹ Damit folgte er dem Urteil des Abbé Jérôme Richard, dessen *Description historique et critique de l'Italie* neben Johann Georg Keyßlers *Neueste Reisen* ihm zur Vorbereitung der Reise gedient hatten und sein Urteil bei vielen Beobachtungen lenkten, aus denen er mitunter sogar wortgetreu abschrieb.⁸⁰ Allerdings beschränkte sich Berenhorst auf die ersten qualifizierenden Sätze Richards, bis zu dessen Begeisterung für die Domkuppel als Werk des Filippo Brunelleschi gelangte er in seiner kurzen Passage nicht. Der Florentiner Dom ist im Kirchensaal das einzige Monument, das keine »reine Gotik« verkörpert und mit dem Kuppelbau von Brunelleschi in eine andere Zeit weist. Aber der Dom gehörte zu den größten Kirchen Italiens, wie auch Richard vermerkte, deren Anfänge in der gesuchten Epoche des Mittelalters lagen.

Als Vorlage für die Fassade von Notre Dame von Paris diente ein Blatt aus der Serie *Veues des belles Maisons de France* aus der Pariser Werkstatt der Familie Perelle, verlegt von Langlois, die um 1680 herausgegeben wurde.⁸¹ Hier eliminierte Johann Fischer im Vordergrund ein Brunnenhaus und gab somit den ungehinderten Blick auf die Westfassade frei. (Abb. 18, 19)

76 Zocchi lieferte die Zeichnungen für die Kupferstiche (heute aufbewahrt in der Pierpont Morgan Library in New York). Zwei Motive aus der Serie stach er selbst, bei fünf weiteren die Staffagepersonen. Alle anderen Blätter wurden von 22 verschiedenen Künstlern ausgeführt. Dee 1968, (Introduction, unpag.).

77 Z. B. als kolorierte Radierung, eine solche befindet sich im British Museum, datiert 1750, wieder aufgelegt nach 1766 (Museum number: 1951.0430.50).

78 Kapff 2010, S. 202, Ausst.-Kat. Il mondo nuovo 1988, Kat.-Nr. 137 und 138, S. 125, S. 189.

79 Berenhorst Reisejournal 1765–1768, Ed. 2012, Bd. I, S. 120. Im Gegensatz zu der großen Reisegesellschaft um Fürst Franz kehrten Berenhorst und der Bruder des Fürsten Johann Georg (Hans Jürgen) erst Ende Februar 1768 wieder nach Dessau zurück. Speler 2001, S. 35.

80 Vgl. Einleitung, in: Berenhorst Reisejournal 1765–1768, Ed. 2012, Bd. I, S. XVf., Richard 1766, Bd. 3, S. 22–25.

81 Die Serie ist nicht datiert und die Söhne Adam (1640–1695) und Nicolas (1631 – um 1692/95) lernten bei ihrem Vater Gabriel (1604–1677). Somit ist es nicht möglich, die Stiche einem Familienmitglied dieser sehr erfolgreichen Werkstatt zuzuordnen, vgl. zu den Perelle Treydel 2017, S. 85–87. Recht wahrscheinlich handelt es sich bei der Stichsammlung um die im Katalog der herzoglichen Bibliothek zu Dessau 1829 als »Les places, portes, fontaines, églises, maisons et jardins de Paris, Querfol. s. a.« verzeichneten. Da die Serie kein Titelblatt hat und undatiert ist, beruht die Katalogangabe des Autors des Bibliothekskataloges, Heinrich Lindner, auf Autopsie, Lindner 1829, S. 84.



16 Gotisches Haus, Kirchensaal, Wandmalerei, Florenz, Dom, 1773/74



17 Giuseppe Zocchi: Florenz, Dom und Baptisterium mit Fronleichnamsprozession, Radierung/Kupferstich, 1744



18 Gotisches Haus, Kirchensaal, Wandmalerei, Paris, Notre Dame, 1773/74



19 Adam, Gabriel und Nicholas Perelle: Paris, Notre Dame, Radierung/Kupferstich, um 1680

Die druckgraphischen Vorlagen für die Ruinen von Kirkstall und Fountains Abbey sowie der Kathedrale von Lincoln lieferte François Vivares, die nach Gemälden von Thomas Smith of Derby angefertigt wurden. (Abb. 20–23) Das Urbild für die Kathedrale in Lincoln ist ein Gemälde Joseph Bakers von 1742, das ebenfalls von François Vivares nachgestochen wurde und somit breit verfügbar war.⁸² (Abb. 24, 25) Wiederum ein Blatt von François Vivares nach einem Gemälde von Baker hat als Vorlage für die Yorker Ansicht gedient.⁸³ (Abb. 26, 27) Das Blatt von Vivares wurde bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts in verschiedenen graphischen Techniken kopiert, so auf einer im Berliner Kupferstichkabinett befindlichen Lithographie, die ihre Herkunft von dem Kupferstich von 1750 in der Bildunterschrift, ebenso wie ihre Entstehung in Berlin 1818 zu erkennen gibt.⁸⁴ Die englischen Ansichten waren weit verbreitet und ungemein erfolgreich, sie sind wie Kirkstall und Fountains in Gemäldekopien und zahlreichen Nachstichen überliefert.

Insbesondere in dem beliebten Medium des Guckkastenbildes verbreiteten sich die Motive nicht nur der Grand Tour in (Raub-)Kopien in ganz Europa und wurden zu einem visuellen Gemeingut. So ist auch die Vorlage für Westminster Abbey in zahlreichen Exemplaren von Guckkastenbildern überliefert. Diese fußten auf einer Radierung von Thomas Bowles von 1753. (Abb. 28, 29) Ob Erdmannsdorff und Franz für den Kirchensaal die kolorierte Fassung eines Guckkastenbildes oder eines Originaldrucks verwendeten und dadurch das Mittelschiff der auf dem Blatt wie in der Wandmalerei wiedergegebenen Parochialkirche St. Margaret different erscheint, muss offenbleiben.

Als zweites italienisches Monument fiel die Wahl auf eine Ansicht des Mailänder Domes. Dessen Fassade war bis zu ihrer tatsächlichen Fertigstellung Ende des 19. Jahrhunderts ein Projekt im stetigen Werden geblieben. Johann Georg Keyßler vermerkt in seinen *Neuesten Reisen* mit der süffisanten Ironie eines gestandenen Protestanten, dass das Dauerprojekt der Vollendung der Fassade ein Selbstzweck sei und als nie versiegende Einnahmequelle der Domfabrik diene.

»Was die äußere Bekleidung dieser Kirche belanget, so ist erst der hintere Theil derselben, wo nämlich das Chor ist, fertig. Diejenigen Seiten, so am meisten ins Gesicht fallen, und absonderlich die *Facciata* gegen den großen Platz, bleiben vielleicht mit Fleiße in schlechtem Stande, damit milde Herzen desto kräftiger erwecket werden mögen, ihre Freygebigkeit zu erweisen und die angebothene Gelegenheit, wodurch sie sich eine Staffel nach dem Himmel bauen können, mit beyden Händen zu ergreifen.«⁸⁵

82 Das Gemälde von Joseph Baker befindet sich heute in der Usher Gallery, The Collection: Art & Archaeology in Lincolnshire.

83 Ein entsprechendes auf 1745 datiertes Aquarell von Joseph Baker befindet sich im Yorkshire Museum (YORAG R1806), die Zeichnung dazu (YORAG R5437).

84 Die über mehrere Zeilen laufende Bildunterschrift wurde auf dem Blatt von 1818 in deutscher Übersetzung wiedergegeben. Unter der Überschrift »Südwestliche Ansicht von der Cathedralkirche zu York« sind die historischen Angaben zu der Kathedrale aufgeführt. (SMB – KK, Alter Bestand, ohne Inv.-Nr., Ständ. Standort: KK / Zusatzmagazin (KK) / ZM 31 / Graue Mappe York).

85 Keyßler 1751, S. 267.

Erdmannsdorff hat in seinen Reiseaufzeichnungen nur wenige Worte für den Dom übrig:

»Was den Baubestand der Stadt Mailand betrifft, habe ich schon gesagt, daß man dort wenige schöne Häuser sieht. Der Dom ist ein sehr großes Gebäude von einer gotischen Bauart, aber einzigartig durch die Menge der großen und kleinen Statuen, die man verstanden hat anzubringen und die in noch größerer Zahl aufgesetzt sein werden, sollte dieser Bau jemals ganz und gar vollendet werden.«⁸⁶

Und Georg Heinrich von Berenhorst notiert wiederum in seinem Reisejournal:

»Die Kathedrale ein sehr umfangreiches gotisches Bauwerk, das fast so groß ist wie der Petersdom, wurde noch nicht fertiggebaut. Davon ist sie sogar noch weit entfernt, obwohl tagtäglich daran gearbeitet wird, wobei es ein sonderbares Schauspiel ist, zu sehen, wie man heutzutage in einem barbarischen Stil baut, den es seit Jahrhunderten nicht mehr gibt.«⁸⁷

Den Platz vor der Kathedrale bezeichnet Berenhorst gar als hässlich, obwohl es der einzige sei, mit dem sich Mailand brüsten könne.

Franz kannte demnach den Bauzustand des Mailänder Domes aus eigener Anschauung und wählte ihn dennoch als Motiv, aber eben als ein visionäres. Insofern ist die Ansicht des Mailänder Domes signifikant für die Ausstattung des Kirchensaals. Denn sie repräsentiert nicht den selbst in seinem Fragmentcharakter noch monumentalen Bau, sondern die Imagination des Ideals einer integralen, mittelalterlichen Kathedrale.⁸⁸ (Abb. 30) Gezeigt wird im Kirchensaal eine Ansicht mit simuliert vollendeter Westfassade, die in dieser charakteristischen Form auf Entwürfe des Mailänder Dombaumeisters Carlo Buzzi (1608–1658) zurückgeht, die er zwischen 1645 und 1653 in verschiedenen Versionen in einer Wiederaufnahme gotisierender Formen vorlegte und auf Wunsch des Domkapitels bei Federico Agnelli und Cesare Bassani verlegte.⁸⁹ Diese Fassadenentwürfe fanden Eingang in verschiedenste Veduten und Prospekte des Domes. Der Fassadenentwurf von Buzzi schaffte es auch in die *Nuova guida di Milano* von 1787.⁹⁰

86 Erdmannsdorff Journal 1765/66, Ed. 2001, S. 284 f.

87 Berenhorst Reisejournal 1765–1768, Ed. 2012, Bd. 1, S. 143 f.

88 Als Erster und bisher Einziger wies, soweit ich sehe, Ralf Torsten Speler auf die »vollendete« Darstellung des Domes im Kirchensaal hin. Speler 2001, S. 412, Anm. 791.

89 Ausst.-Kat. La Facciata del Duomo di Milano 2002, S. 41–47. Carlo Buzzi war seit 1638 bis zu seinem Tode für die Domfabrik zuständig, ebd. S. 60 und Ceppellini 1997. Wittkower geht sogar davon aus, dass Buzzis erste Fassadenentwürfe bereits in die Zeit datieren, als er zum Dombaumeister berufen wurde, also um 1638. Wittkower 1974, S. 46. Zur Analyse der gotischen Fassadenentwürfe, ebd. S. 46–48.

90 *Nuova guida di Milano: Per gli Amanti delle Belle Arti, e Delle Sacre, e Profane Antichità milanesi*, Mailand (Bianconi) 1787, nach S. 14. Nicht in allen Ausgaben hat sich der Stich erhalten.



20 Gotisches Haus, Kirchensaal, Wandmalerei, Fountains Abbey, 1773/74



21 François Vivares nach Thomas Smith of Derby: Ansicht von Fountains Abbey, Radierung/Kupferstich, um 1747



22 Gotisches Haus, Kirchensaal, Wandmalerei, Kirkstall Abbey, 1773/74



23 François Vivares nach Thomas Smith of Derby: Ansicht von Kirkstall Abbey, Radierung, 1747



24 Gotisches Haus, Kirchensaal, Wandmalerei, Kathedrale von Lincoln, 1773/74



25 François Vivares nach Joseph Baker: Kathedrale von Lincoln, Ansicht von Nordwest, Kupferstich, 1750



26 Gotisches Haus, Kirchensaal, Wandmalerei, Kathedrale von York, 1773/74



27 François Vivares nach Joseph Baker, Kathedrale von York, Ansicht von Südwest, Radierung/Kupferstich, 1750



28 Gotisches Haus, Kirchensaal, Wandmalerei, Westminster Abbey, 1773/74

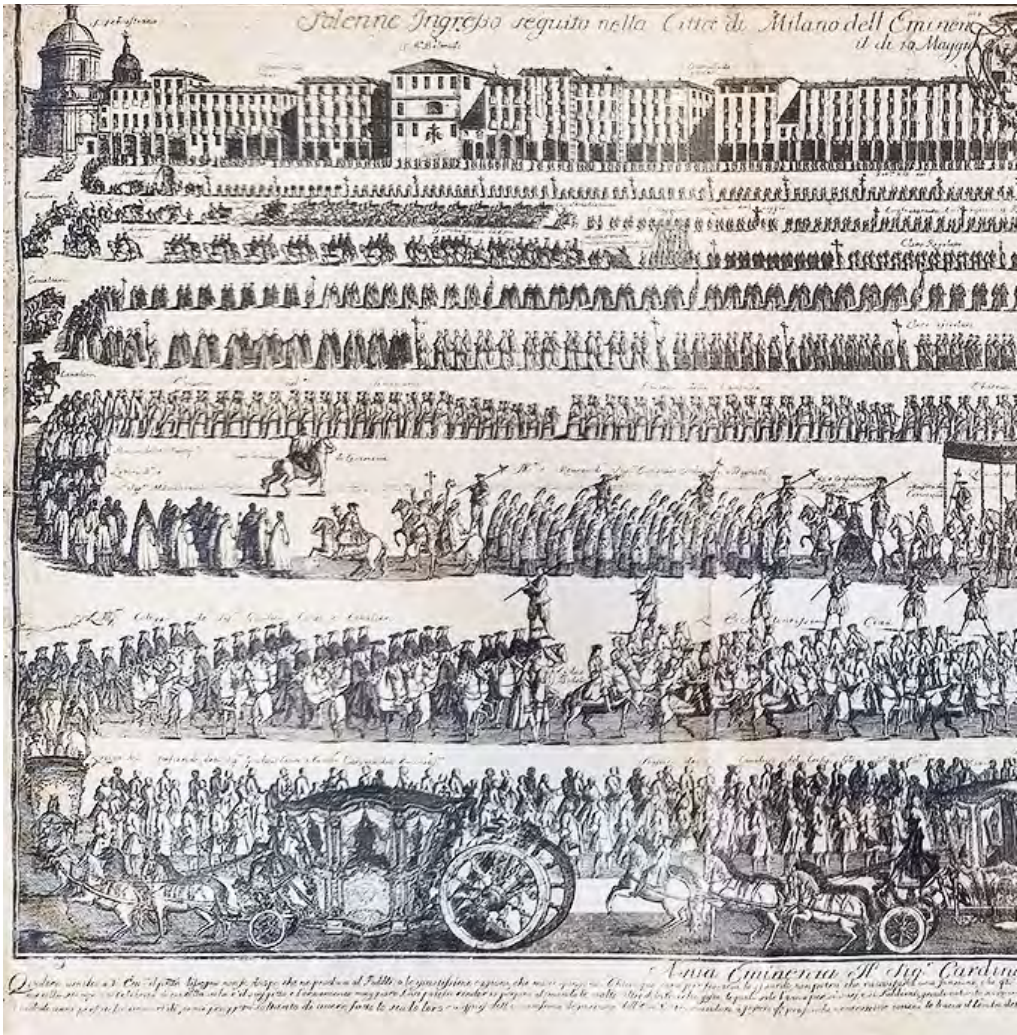


29 Thomas Bowles, Westminster Abbey, Radierung/Kupferstich, 1753

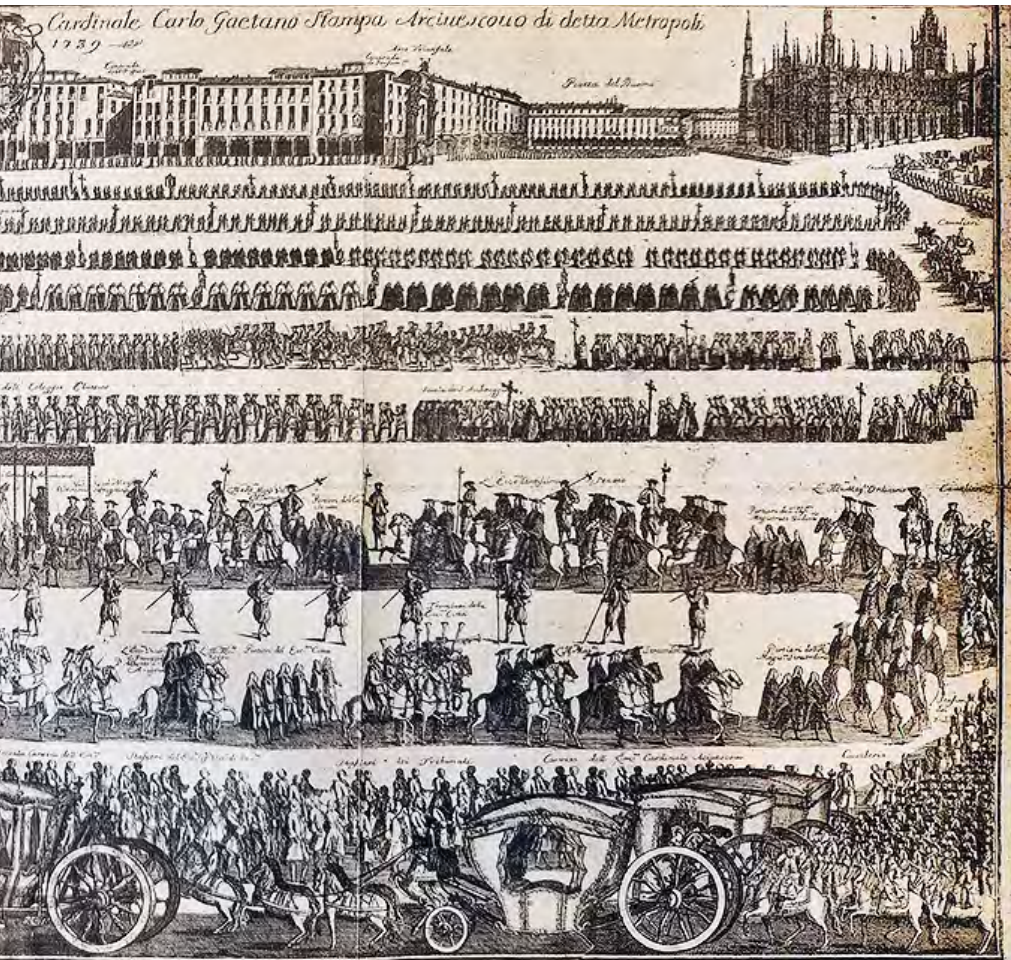


30 Gotisches Haus, Kirchensaal, Wandmalerei, Mailänder Dom, 1773/74

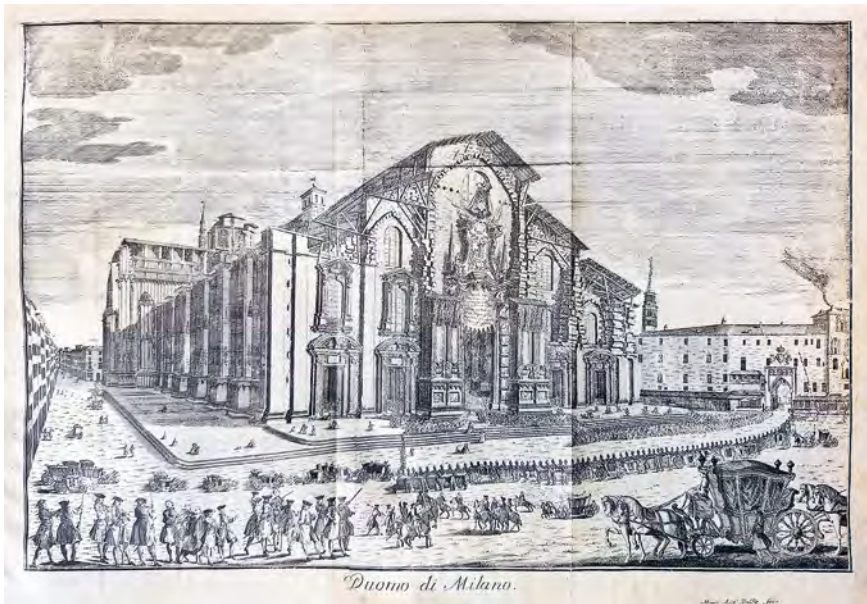
Von Marc'Antonio dal Re sind sowohl Druckgraphiken bekannt, in denen der Bauzustand »korrekt« dokumentiert wird, als auch solche, die auf den Entwürfen von Buzzi fußend die Fiktion eines vollendeten Bauwerks präsentieren. So ist auf dem Kupferstich, der den feierlichen Einzug des Mailänder Erzbischofs, Carlo Gaetano Stampa, aus Anlass seiner Erhebung zum Kardinal im Jahr 1739 zeigt, eine den Domplatz in mehreren Schlaufen vollständig durchlaufende Prozession zu sehen und am rechten oberen Rand das Domprospekt nach den Plänen von Buzzi »fertiggestellt«. (Abb. 31) Hingegen zeigt ein anderer Kupferstich desselben Künstlers die Fassade in ihrem unvollendeten baulichen Interimszustand, wie ihn auch Fürst Franz und seine Reisegefährten gesehen haben. (Abb. 32) Das Hauptmotiv der Darstellung der von der Habsburgerin Maria Theresia für den 8. Februar 1741 angeordneten Funeralfeierlichkeiten für ihren 1740 verstorbenen Vater, Karl VI., im Mailänder Dom ist die fast ruinös erscheinende Fassade der Kathedrale selbst. Ob hierin auch ein politisches Statement des Künstlers zu sehen ist, der für den Einzug des aus altem Mailänder Adel stammenden Erzbischofs in seine Stadt einen vollendeten Dom vorsah, hingegen für die habsburgischen Herrscher nur den Stumpf eines Prachtbaus für die repräsentativen Gedenkfeierlichkeiten übrig hatte, sei einer anderen Studie vorbehalten. Jedenfalls wird hieran deutlich, dass die Entwürfe von Buzzi im Bildgedächtnis der Stadt schnell ihren Platz fanden.



31 Marc'Antonio dal Re: Feierlicher Einzug von Kardinal Carlo Gaetano Stampa in Mailand, 19. Mai 1739, Kupferstich, 1739



Cardinale Carlo Gaetano Stampa
 Di D. C. S. S.
 In vendita presso la Libreria di S. Maria del Popolo
 All'Apoteke di S. Maria del Popolo



32 Marc'Antonio dal Re: Mailänder Dom mit Funeralfeierlichkeiten für Karl VI., Kupferstich, 1741

Schließlich ist auch die Radierung, die die Grundlage der Ansicht des Mailänder Domes im Kirchensaal bildete und die ebenso auf Buzzi fußt, der Contessa Clelia Borromeo del Grillo gewidmet. Sie stammt von 1728 und wurde von Giovanni Reisenti verlegt, auf den auch die Widmung an die Contessa zurückgeht. Künstler war Gaetano le Poer.⁹¹ (Abb. 33) Dieses Blatt war die Vorlage für das entsprechende Guckkastenbild, das unter anderem aus dem Augsburger Verlag des Georg Balthasar Probst hervorging und auch bei Remondini in Bassano gedruckt wurde.⁹² Noch Karl Friedrich Schinkel bediente sich eines solchen Guckkastenbildes für seine zeichnerische Idealrekonstruktion des Mailänder Domes, die um 1812 entstand.⁹³

In seiner Auswahl für den Kirchensaal kann es für Franz nicht nur um eine generelle Verfügbarkeit von Stichvorlagen gegangen sein. Denn wenn dem so gewesen

91 Bezeichnet unten links mit: »G I Poer f.«, vgl. auch Arrigoni/Bertarelli 1931, S. 171, Nr. 2121.

92 Unmittelbare Vorlage für das Augsburger Guckkastenbild des Mailänder Domes ist ein Kupferstich von Friedrich Bernhard Werner verlegt bei Johann Georg Mertz (Merz). Abb. in: Marsch 2010, S. 334, Kapff 2010, S. 208, K 141.E. Für das Guckkastenbild aus Bassano vgl. Ausst.-Kat. Il Mondo nuovo, S. 122, S. 188f., Nr. 125.

93 Koch 1966, S. 203–208. Im Gegensatz zu Koch muss man wohl davon ausgehen, dass Schinkel weder die Radierung von Reisenti/le Poer als Vorlage diente, noch die Fassadenentwürfe von Buzzi. Denn die signifikante Seitenverkehrung des Reisenti/le Poer-Blattes spricht in der Tat für das Guckkastenbild als Ausgangspunkt der Zeichnung Schinkels, auf der er im Übrigen nur wenige gotisierende »Verbesserungen« der Vorlage vornahm.



33 Gaetano le Poer: Ansicht des Mailänder Doms, Radierung, 1728

wäre, hätte das auch zu einem ganz und gar »englischen« Kirchensaal führen können, Material hierfür hätte es in illustrierten topographischen Werken und Stichsammlungen durchaus gegeben, wie z.B. in den *View's of all the cathedrall churches of England and Wales* ca. 1715. Von den dreißig abgebildeten Kathedralen ist nur St. Paul's Cathedral (fol. 4) keine gotische. Mit diesem Stichkonvolut hatte man augenscheinlich auch Grandtouristen im Blick, denn der Titel erscheint auf dem Titelblatt zweisprachig, neben Englisch auch in Französisch.⁹⁴ Ebenso bieten die sehr erfolgreichen zweibändigen Ausgaben von *A new Display of the Beauties of England* zahlreiche Ansichten gotischer Kirchen und Ruinen. Hier findet sich zudem ein Nachstich von François Vivares' Ansicht von Fountains Abbey.⁹⁵

Mit fünf englischen Bauwerken gibt es im Kirchensaal eine unübersehbare Dominanz englischer Architekturen, die mit der Pariser Notre Dame, dem Mailänder Dom und Santa Maria del Fiore in Florenz ergänzt wurden. Auffällig ist indes das Fehlen eines »deutschen« Kirchenbaus. Dies und die Eliminierung der Prozession auf der

94 *Vuës des toutes les Églises, Cathedrales, d'Angleterre et de Galle.*

95 Der vollständige Titel lautet: *A new Display of the Beauties of England: or, a Description of the Most Elegant or Magnificent Public Edifices, Royal Palaces, Noblemen's and Gentlemen's Seats, and Other Curiosities, Natural or Artificial, in Different Parts of the Kingdom.* Das Werk wurde mehrfach aufgelegt, die zweite Auflage erschien 1773/74, weitere Ausgaben stammen u. a. von 1776/77 und 1787. Die Ansicht von Fountains Abbey in Vol. 2 (1774), nach S. 158.

Darstellung von Florenz sowie die Wahl einer illusionierten Ansicht des Mailänder Doms lassen die Absicht für die Darstellungen des Kirchensaals deutlich werden, dass es um Phänotypen der »Gotik« ging, die gemeinsam auf die gleiche Vorzeit verweisen. Somit sind sie auch offenkundig nicht Ausdruck einer nationalen Zuschreibung dieses Baustils.

Spätestens hier ist zu fragen, welche Motive Franz mit England verbanden. Die Reisetradition mit Ziel England geht bereits in das 15. Jahrhundert zurück.⁹⁶ Aber wirklich »entdeckt« wurde die Insel von und für die europäischen Reisenden erst im 18. Jahrhundert.⁹⁷ In den Augen kontinentaler Betrachter war England ein freiheitliches politisches System mit einer fortschrittlichen Naturwissenschaft und Medizin, origineller Literatur und einem erfolgreichen Handels- und Manufakturwesen. England wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts in vielerlei Hinsicht ein Modelland einer fortschrittlichen Ökonomie, der Freiheit, der Wissenschaft und Kultur.⁹⁸ Besonders nach dem Siebenjährigen Krieg wollte man von der englischen Ökonomie lernen. Gegenüber der klassischen Grand Tour, die als Bildungsreise zu den Höfen und den Stätten der Kultur und des Altertums führte, war die Englandreise eine Informationsreise, die den Reisenden nicht nur das Andere, sondern vor allem das Neue, das Kommende verständlich machen sollte.⁹⁹ Das betraf insbesondere die englische Agrarkultur, die zum Objekt intensiver Beobachtung durch deutsche Reisende wurde, galt die englische Landwirtschaft doch auf dem Kontinent als führend und vorbildlich für die ökonomisch sich entwickelnden Länder.¹⁰⁰ Vor allem seit 1760 fuhren Deutsche nach England, um sich über den technischen Fortschritt in der Landwirtschaft zu informieren. Von einigen kleinen fürstlichen Territorien wurden solche Reisen systematisch initiiert, um am englischen Fortschritt partizipieren zu können.¹⁰¹

Fürst Franz gehörte zu denen, die sich früh auf den Weg nach England machten. Seine erste große Reise führte ihn 1763/64 nicht nach Italien und Frankreich, sondern nach England, vornehmlich um die englische Landwirtschaft und Ökonomie zu studieren, zugleich aber die englische Kultur.¹⁰² Das teilte auch der mitreisende Erdmannsdorff in seinen fragmentarisch erhaltenen Notizen über diese Reise mit. Zwar lag der Fokus des Tagebuches seiner Profession sowie seiner Aufgabe entsprechend auf den zahlreichen besichtigten Landhäusern und Gärten des englischen Adels, aber an einer Stelle äußerte er sich konkret über die »nützlichen« ökonomischen Motive des Fürsten:

»Ihr hattet entschieden, eine Fahrt zu unternehmen, um Euch zu erkundigen und nützlich zu amüsieren. Ihr hattet also genügend Kenntnis »von der Welt, um über-

96 Brenner 1990, S. 217.

97 Fabian 1983, S. 7–10.

98 Fabian 1983, S. 10.

99 Fabian 1983, S. 12.

100 Frühsorge 1983, S. 54.

101 Frühsorge 1983, S. 58.

102 Vgl. Reil 1845, S. 12–15. Jablonowski 1999, S. 34–38, Hirsch 2003, S. 52.

zeugt zu sein, daß es nicht absolut in der Hauptstadt ist, wo man den Handel und die Qualitäten eines Landes beurteilen lernt, noch die Sitten und Gebräuche einer Nation studiert. Prinzipiell ist in England jede Stadt durch die verschiedenen Manufakturen ›dortselbst‹ und jeder Hafen an den verschiedenen Küsten durch seinen ihm eigentümlichen Handel bemerkenswert. Schließlich gibt es eine große Anzahl von Landhäusern in den verschiedenen Grafschaften, die sich durch die Schönheit ihrer Architektur oder ihrer Gemälde auszeichnen. Selbst die Bestellung der Böden, eine Studie, die jeder Fürst, so groß er auch sei, niemals vernachlässigen sollte, ist in England nicht die am geringsten geachtete Sache.«¹⁰³

Dass es nicht nur ein Reisemotiv gab, sondern ein ganzes Spektrum, machen die vielfältigen Stationen der ersten Englandreise deutlich. Überall, wo es möglich war, wurden Galerien besucht, ebenso wie die zahlreichen adeligen Landsitze mit ihren Gärten bis zu Birmingham, »einer wegen ihrer Manufakturen bekannten Stadt«, und Derby mit seinen Seidenspinnereien.¹⁰⁴ Die Anziehungskraft von England war groß. Es sollten noch drei weitere Reisen des Fürsten auf die Insel folgen (1766–1767, 1775, 1785), die die Reisegesellschaft schließlich in den Norden bis nach Glasgow, Edinburgh und Irland führten.¹⁰⁵

Auch das in politischer Hinsicht hervorragende englische Regierungssystem, das die Freiheit aufrechterhalte, wie es bei Beat Ludwig von Muralt (1665–1749) geheißen hatte, der mit seinen *Lettres sur les Anglois et sur les François. Et sur les voyages* (1725) für das europäische Englandbild prägend und auch bei späteren Autoren immer wieder thematisiert wurde, muss auf Fürst Franz eine ganz eigene Anziehungskraft ausgeübt haben.¹⁰⁶ Diese englische Freiheit wird, wenn auch gebrochen, in Erdmannsdorffs englischem Reisebericht in seinen flüchtigen Bemerkungen zu Land und Regierungsform reflektiert: »der Anschein der Zuversichtlichkeit und des falschen Stolzes, den die Idee der Freiheit allen Gesichtern aufprägt & den man überhaupt nicht in solchen Ländern findet, die eine despotische Regierung haben.«¹⁰⁷ Erdmannsdorff (und somit höchstwahrscheinlich auch Franz) kannte Beat Ludwig von Muralts *Lettres sur les Anglois et sur les François*. Er kritisierte an ihm, dass er England nur über seine Hauptstadt London kannte, was Muralt im Übrigen selbst zu Beginn seiner Abhandlung offengelegt hatte, und dass ihm dies den Blick auf das Land verstellte habe. Dieses und

103 Zitiert nach Erdmannsdorff Reisenotizen 1764, in: Weiss 1997, S. 49. Zum dem Tagebuchfragment, vgl. ebd. S. 30–36.

104 Erdmannsdorff Reisenotizen 1764, in: Weiss 1997, S. 44–65, hier S. 60. Hirsch 2003, S. 54.

105 England, Schottland und Irland waren Teil auf der Grand Tour des Fürsten 1765–1767, Reil 1845, S. 25. Vgl. zu Franz und England auch Hirsch 2003, S. 50–55.

106 Zu Muralt, dessen Freiheitsbegriff jedoch eher vage bleibt, Maurer 1987, S. 29–32, S. 64. England als Land der Freiheit spielte bei den späteren Autoren in jeweils wechselnden Konstellationen eine prägende Rolle, so bei Voltaire und Montesquieu bis hin zu Archenholtz' *England und Italien* (1875), vgl. ebd. S. 36–38, S. 64–67, S. 187–191. Zur Faszination des Mythos des englischen Freiheitsbildes als Grundmotiv des politischen Denkens im 18. Jahrhundert vgl. Kraus 2006, S. 29–31.

107 Erdmannsdorff Reisenotizen 1764, in: Weiss 1997, S. 49.

seinen Adel, zu dem sich Muralt ausführlich äußerte, könne man aber nur auf dem Land kennenlernen.

»Auch ich bin nicht davon überzeugt, daß es die Hauptstadt ist, wo man die Gebräuche & die Denkweise eines Volkes kennenlernt. Ich überhebe mich nicht über das Gefühl von Mr. Muralt, ich würde vermuten, daß dieses Vorurteil ihn mehr als einmal daran gehindert hat, sich zu vielen Dingen, die er befördert hat, von Grund auf zu erklären. Außerdem hat sich in England der Adel nicht in London eingerichtet, man kommt dorthin nur, um den Winter zu verbringen oder um im Parlament dabei zu sein, und seien es die Beschäftigungen, die einen verhindern, seien es die Vergnügungen, die die anderen zerstreuen, die nämlichen Personen erscheinen Euch in der Stadt anders als sie Euch auf dem Lande vorkommen. All diese Gründe haben Euch den Entschluß fassen lassen, vor Einbruch des Winters eine große Fahrt ins Land zu unternehmen.«¹⁰⁸

Franz selbst äußerte größte Hochachtung vor der englischen Geschichte und Verfassung, wie Reil retrospektiv überliefert: »Man muss aber die Geschichte dieses Landes und die Entstehung der Staatsform genau studiren, was nicht leicht ist, wenn man das Alles begreifen und gehörig würdigen will.«¹⁰⁹ Die englische Verfassung versprach stabile und eine im Ganzen gut funktionierende Ordnung, sie enthielt aristokratische, monarchische und demokratische Elemente und man glaubte »in ihr die Hüterin einer spätestens seit dem hohen Mittelalter kontinuierlichen und damit in Europa einzigartigen Freiheitstradition« zu sehen, die verschiedenste Autoren immer wieder aufgriffen.¹¹⁰ Insofern verband sich mit der dezidierten Orientierung am englischen Mittelalter im Kirchensaal des Gotischen Hauses zum einen ein gewisses Gegenbild zu dem ökonomisch fortschrittlichen England, zum anderen figurierte in den englischen Kathedralen und Abteien auch ein allgemeiner Code von englischer Geschichte und der Visualisierung altenglischer Freiheit. Dennoch lässt sich der Kirchensaal nicht gänzlich unter einer klaren politischen Semantik subsummieren, wie die Darstellungen der Kathedralen von Paris, Mailand und Florenz zeigen.

Der Kirchensaal ist der einzige Raum des Gotischen Hauses, der eine ganz und gar zeitgenössische, neuerfundene Gestaltung aufweist und keine älteren Bildwerke aus der Sammlung des Fürstenhauses aufnimmt. Zwar ist diese Gestaltung von einer retrospektiven Ästhetik geprägt, aber sie ist zugleich modern und auf dem Kontinent ohne Parallele. Signifikant bleibt für den Kirchensaal die religiöse Verweisordnung des Begriffs »Gotik«, wie sie sich auch in dem Ursprungsbau des Gotischen Hauses mit der Adaption einer venezianischen Kirchenfassade spiegelt, ohne allerdings die Funktion eines Sakralbaus aufzunehmen. Seit Goethes Straßburger Münsteraufsatz *Von Deutscher Baukunst* (1772/73) war der Begriff »Gotik« Repräsentant der religiö-

108 Erdmannsdorff Reisenotizen 1764, in: Weiss 1997, S. 49.

109 Reil 1845, S. 14.

110 Kraus 2006, S. 29 f.

sen mittelalterlichen Welt, vielfach erneuert in diesem Sinne in der Frühromantik von Wackenroder und Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) bis hin zu Novalis *Die Christenheit oder Europa* (1799).

Anlässe und Interessen – Die Schweizreisen des Fürsten

Im zweiten Bau des Gotischen Hauses, der dem italianisierenden Teil 1785/86 als T-förmiger Anbau hinzugefügt wurde, sollen die drei Hauptsäle, der sog. Rittersaal sowie das Kriegerische und das Geistliche Kabinett näher betrachtet werden. Der Bau dieses neuen Flügels des Gotischen Hauses wurde notwendig, nachdem Franz seine Schweizreisen und die Bekanntschaft mit dem Zürcher Pfarrer und europäisch bestens vernetzten Gelehrten Johann Caspar Lavater unter anderem dazu genutzt hatte, eine Sammlung von Glasmalerei anzulegen.¹¹¹ Während seiner Grand Tour von 1765–1767 hatte Franz noch einen Bogen um die Schweiz gemacht. Seine erste Schweizreise führten ihn und seine Reisegesellschaft dann 1770 über Schwetzingen und Straßburg nach Basel, Zürich, Bern, Avenches, Lausanne (mit einem Abstecher nach Lyon) und Genf. Das Straßburger Münster wurde auf dieser Reise besichtigt, in Basel besuchte man unter anderem die Naturalien- und Kunstsammlung Bernoullis und bei Schaffhausen war der Rheinfluss eine Attraktion, die von Louise und Erdmannsdorff gezeichnet wurde.¹¹²

Noch bevor Lavater 1782 die persönliche Bekanntschaft des Fürsten machte, dediizierte er dem Fürstenpaar den vierten Band seiner *Physiognomischen Fragmente* (1778).¹¹³ Goethe bezeugte in einem Brief an Lavater, dass Franz offenbar ob der Dedikation zunächst etwas befremdet war. Daraus geht auch hervor, dass Lavater gegenüber Goethe sein Interesse an der persönlichen Bekanntschaft mit dem Fürstenpaar bekundet hatte und mit ihm darüber korrespondierte. 1783 lernte dann auch Louise Lavater persönlich kennen.¹¹⁴

Die beiden Schweizreisen 1782 und 1783 standen zugleich mit den politischen Absichten des Fürsten zur Gründung eines (geheimen) Fürstenbundes in Verbindung.¹¹⁵ Die Anregung hierzu war zunächst von einer Gruppe mindermächtiger Fürsten ausgegangen, die im Aufstieg von Österreich und Preußen eine Bedrohung ihrer Unabhängigkeit und Fürstenlibertät sahen und in Sorge waren, zwischen diesen Mächten zerrieben zu werden. Erste Verhandlungen gab es bereits 1779. Der Fürstenbund, so wie ihn sich Franz und seine engsten Mitstreiter Carl August von Sachsen-Weimar

111 Zu den Schweizreisen von Franz und der Bekanntschaft zu Lavater ausführlich Hirsch 1997. Zu den Beziehungen des Fürstenpaares zu Lavater auf Grundlage des Briefwechsels vgl. Hosäus 1888.

112 Hirsch 1997, S. 203–205.

113 Hosäus 1888, S. 202, Hirsch 1997, S. 206f.

114 Hirsch 1997, S. 206.

115 Die zweite Reise diente wahrscheinlich der Bündnisplanung, Schweinitz 2004, S. 24f.

sowie Carl Friedrich von Baden ursprünglich erdacht hatten, kam nie zustande.¹¹⁶ 1785 setzte sich Friedrich II. an den Kopf der Gruppe, machte die Sache damit zu einer preußischen und lenkte Hannover sowie Sachsen unter der Führung Preußens sowie vierzehn weitere deutsche Staaten gegen die Habsburger. Preußen erklärte bereits 1788 unter Friedrichs Nachfolger wieder seinen Austritt.¹¹⁷

Wegen der Koinzidenz von zweiter und dritter Schweizreise mit politischem Mehrwert sowie ersten nachweislichen Käufen von Glasmalerei wurde immer wieder davon ausgegangen, dass der zweite Bau des Gotischen Hauses vor diesem konkreten politischen Hintergrund zu sehen sei und gar das politische Programm des Fürsten verbildlichen solle.¹¹⁸ Das greift ganz sicher zu kurz, wie bereits Michael Niedermeier und Annette Dorgerloh dargelegt haben, da eine Übertragbarkeit politischer Ereignisse und Allianzen, die sich zumal mit der »freundlichen« Übernahme durch den Preußenkönig Friedrich II. nivelliert hatten, auf die Gestaltung eines in längeren Zeiträumen entstandenen Bauwerkes ausgesprochen fragwürdig erscheint.¹¹⁹

Spätestens seit 1783 sammelte Fürst Franz Glasmalerei. Dies tat er persönlich, während seiner Reisen in die Schweiz, aber auch unter tatkräftiger Vermittlung von Johann Caspar Lavater, seines zeitweiligen nahen Brief- und Gesprächspartners und Vertrauten.¹²⁰ Das Interesse des Fürsten an mittelalterlichen Glasmalereien lässt sich in verschiedenen Tagebuchaufzeichnungen anlässlich des Besuchs von Kirchen verfolgen. So überliefert Lavater einen gemeinsamen Besuch der habsburgischen Grablege Königsfelden: »3. 7. 1782, 5 Uhr früh, Abreise von Zürich mit Franz, Erbprinz Friedrich. und Waldersee ... , Königsfeld und die leere Grabstätte von 9. königlichen und herzoglichen Leichen und die gemahlten Scheiben der Kirche.«¹²¹ Königsfelden muss Franz so beeindruckt haben, dass er während seiner nächsten, der dritten Schweizreise gut ein Jahr später wiederum dorthin zurückkehrte. Der mitreisende, illegitime Sohn des Fürsten, Franz von Waldersee, notiert in sein Tagebuch der Schweizreise unter dem 8. August 1783: »Als wir wieder an Königsfelden vorbei kamen, stiegen wir aus dem Wagen, um hier eine Kapelle zu besichtigen, deren Fenster ganz aus lauter Glasmalereien bestehen, eine Art zu malen, die sich ganz verloren hat.«¹²² Deutlich wird

116 Aretin 1977, S. 301–306.

117 Zum Fürstenbund Aretin 1977, S. 299–370, vgl. auch: Korzus 2008, S. 40–44, Niedermeier 2008, S. 70 f., Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 1, S. 44–46, Pečar 2015, S. 74, Schmidt 2015, S. 240–244.

118 U. a. Schweinitz 2004, S. 33, Korzus 2008, S. 40–44, Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 1, S. 44, Ruoss/Giesicke 2015a, S. 173. Schmidt 2015, bes. S. 244–247, nimmt zwar keine konkreten Umsetzungen politischer Programme an, geht aber über die signifikanten historischen Veränderungen der Zeit hinweg und betrachtet auch die lange Entstehungsgeschichte des Gotischen Hauses von deren »Endpunkt« her. Dies lässt ihn dann zu einer zeitlich übergreifenden, umfassenden »politischen Botschaft« des Hauses gelangen.

119 Niedermeier/Dorgerloh 2014, S. 101.

120 Hosäus 1888, S. 254, 261, 263 f., Hirsch 1997, S. 213, 216 f., Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 1, bes. S. 59–69.

121 Zit. nach Hirsch 1997, S. 209.

122 Zit. nach Schweinitz 2004, S. 85. Der Fürst reiste 1783 in Begleitung seiner Gemahlin Louise, seines Sohnes, Erbprinz Friedrich, des Hofarztes Kretzschmar und dessen Sohn sowie der Gräfin Louise Anhalt und seines unehelichen, erstgeborenen Sohnes Franz von Waldersee, vgl. Schweinitz 2004, S. 17.

hier, dass es neben den mittelalterlichen Motiviken der Glasmalereien auch um die mittelalterliche Technologie und die ästhetische Faszination ging.¹²³

Der erste Nachweis des Erwerbs von Glasmalerei fällt in diese Zeit der dritten Schweizreise. Franz von Waldersee notiert am 14. August 1783 in sein Tagebuch: »[D]er Fürst [kehrte] in Begleitung von Lavater von Zürich zurück und brachte eine Menge gemalter Glasscheiben für Fenster zurück, deren Betrachtung uns einige Zeit unterhielt.«¹²⁴ Ein entsprechender Eintrag im Tagebuch der Fürstin Louise vom 18. August 1783, nur vier Tage später, bezeugt weitere Scheibenkäufe: »[A]m 18 kam der F: wieder hatte verschieden alt gemahlte Fenster Scheiben gekauft«.¹²⁵

Die in Wörlitz schließlich zusammengetragene Sammlung gehört zu den größten Corpora schweizerischer Glasmalerei und ist die früheste umfassende Sammlung dieser Art.¹²⁶ Auch wenn es mitunter so scheinen mag, so sammelte Franz offenbar nicht wahllos alles, was er bekommen konnte. Das wird deutlich an Scheiben, die er sicher hätte erwerben können, dies aber nicht tat.¹²⁷ Oder aber an einer Nachfrage in einem Brief an Lavater, in dem sich Franz nach Motivik, Zustand und Preis von Glasmalerei aus Basel erkundigt:

»Könnte ich von den Baseler Scheiben die Größe, was sie bedeuten, wie viel es sind und wie sie sollen verlassen werden, erfahren, so würde es mir lieb sein; auch noch möchte ich gern dabei angemerkt haben, ob sie in solchen Umständen seien, daß das Überschicken sie noch mehr beschädigt.«¹²⁸

An der Provenienz einer Scheibe aus dem Kriegerischen Kabinett lässt sich nachvollziehen, dass Franz auch durchaus an einem einmal gefassten Interesse an besonderen Objekten festhielt, selbst wenn ein erster Kaufversuch erfolglos war, er jedoch bei Gelegenheit darauf zurückkommen konnte. Das ist der Fall bei einer Scheibe, die schließlich in das Ostfenster des Kriegerischen Kabinettes gelangen sollte, mit dem Schwur der drei Eidgenossen, umgeben von zehn Szenen aus dem Alten Testament,

123 Mehr als ein Jahrzehnt später, 1797, sollte der Zürcher Johann Martin Usteri diese Glasmalereien akribisch dokumentieren, vgl. dazu das Kapitel »Glasmalerei. Gelehrte Sammlung, Simulation von Tradition und nationales Kulturgut«.

124 Zit. nach Schweinitz 2004, S. 91.

125 Zit. nach Schweinitz 2004, S. 95.

126 Hinzu kommt die allerdings später zusammengetragene Sammlung schweizerischer Glasmalerei von 489 Glasgemälden der Wragby Church (West Yorkshire), vormals zu Nostell Priory gehörig, eingebaut in insgesamt siebzehn Fenster der Kirche. Die Glasgemälde wurden wahrscheinlich von John Winn (Herr von Nostell Priory) um 1815 auf dem Kontinent erstanden und Teile davon nach dessen frühen Tod von seinem Bruder Charles in der Kirche von Wragby eingebaut. Eine weitere Einbaukampagne, dann die gesamte Kirche betreffend, gab es seit den 1870er Jahren bis in die 1890er Jahre unter dessen Sohn, der 1885 geadelt wurde und den Namen St. Oswald annahm, vgl. Sankey/Schüddekopf 1895, S. 416–419, Boesch 1937, bes. S. 1–3.

127 Siehe unten den Abschnitt zum Rittersaal sowie das Kapitel »Glasmalerei. Gelehrte Sammlung, Simulation von Tradition und nationales Kulturgut«.

128 Zit. nach Hosäus 1888, S. 263. Der Brief datiert auf den 27. März 1788.

der römischen und der Schweizer Geschichte.¹²⁹ Ursprünglich stammte sie aus dem Gasthaus in Knonau (Kanton Zürich). Diese Scheibe und deren (zunächst) gescheiterter Kauf waren offenbar so bemerkenswert, dass Franz Waldersee am 21. Oktober 1783 in seinem Tagebuch festhält:

»In Sins, das wir nach elf Uhr erreichten, aßen wir zu Mittag. Bevor wir dahin kamen, versuchten wir in einem Ort namens Knonau einige gemalte Scheiben zu kaufen, aber die Leute, welchen sie gehörten, verlangten zuviel.«¹³⁰

Diese Episode wird noch einmal als Rückblick der Gegenseite durch die Aufzeichnungen der Schriftstellerin Sophie von La Roche bezeugt, nun aber mit einem differenten Motiv des Scheiterns der Ankaufverhandlungen. Sie notiert in ihrem 1787 erschienenen *Tagebuch einer Reise durch die Schweiz* für den 9. Juli 1784:

»Als wir in dem Wirtshause in die Stube traten, fielen uns große gemalte Fensterscheiben in das Auge, welche meine Reisegefährten gleich betrachteten. Eine von denselben stellte die drey ersten Verschwornen des Schweizer Bundes, Fürst, Staufacher und Melchthal, vor. Diese Bilder waren in der Mitte, und rings umher in kleinen Feldern lauter Begebenheiten der Landesgeschichte. [...] Als wir die Scheiben lobten, zeigte er uns Briefe, in welchen ihnen von einem großen Herrn Geld dafür geboten worden; – aber sie verkaufen sie nicht, die Scheiben müssen da bleiben, so lange das Haus steht, sollte man ihnen auch noch so viel Geld geben.«¹³¹

Die Sammelleidenschaft des Fürsten, die sich nicht auf Glasmalerei allein beschränkte, sondern ebenso altdeutsche und altniederländische Gemälde betraf, riss Zeit seines Lebens nicht ab.¹³² Er ergänzte auch seine Sammlung an Glasmalerei kontinuierlich über mehrere Jahrzehnte. So fragte Fürst Franz am 9. August 1801 bei dem Baudirektor Friedrich Weinbrenner in Karlsruhe an, ob vier Fenster, für die sich zuvor Friedrich von Baden interessiert hatte, noch zu haben seien. Er gab auch ein Ankaufslimit vor von drei bis vier Louis d'or je Scheibe und bestand auf guter Verpackung und sorgfältigem Transport. Weinbrenner tätigte schließlich den Kauf von sechs Scheiben, die dann in der Galerie des Grauen Hauses sowie in der Bibliothek des Gotischen Hauses

129 Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat. XXIII, S. 368–375. Vgl. zu der Scheibe auch unten.

130 Zit. nach Schweinitz 2004, S. 172 f.

131 La Roche 1787, S. S. 112, S. 114.

132 So kam eine Kopie des sog. Söder'schen Altars erst kurz nach dem Tode Franz' an den von ihm bestimmten Platz im Kriegerischen Kabinett. Von dessen Original hatte Franz zunächst angenommen, es sei von Hans Holbein d. J.; der Sammlungskatalog der Söder'schen Sammlung belegte es mit dem Namen Giovanni Bellini. Heute wird die Mitteltafel dem Meister der weiblichen Halbfigur und die Seitenflügel Barthel Bruyn d. Ä. zugeschrieben, dazu Savelsberg 2015, S. 96–98, vgl. auch Rode 1818, S. 28 f., der die Zuschreibung an Holbein beibehält.

eingebaut wurden. Die Scheiben stammten aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Depot der Straßburger Münsterbauhütte.¹³³

Die späteren baulichen Erweiterungen des Gotischen Hauses mit dem Neuen Turm (1789/90) und mit zwei Kabinetten in der Art des Geistlichen und Kriegerischen Kabinettes, der Bibliothek und dem Speisezimmer zwischen 1811 und 1813 dienten Franz insgesamt dazu, seine Kunstsammlung und insbesondere die Neuzugänge an Glasmalerei um sich herum zu gruppieren. Dabei ging er über den anfänglichen Sammlungsraum der Eidgenossenschaft weit hinaus. Die Glasmalereien aus dem Gotischen Haus stammen aus verschiedenen Regionen, neben den Schweizer Beständen (hier Aarau, Basel, Bern, Luzern, Rapperswil, Schaffhausen, Sursee, Uri, Zug und insbesondere Zürich) finden sich auch Werke aus oberrheinischen Zentren wie Straßburg und Colmar sowie aus Süddeutschland. Auffälligerweise gibt es vergleichsweise wenig Werke aus dem mitteldeutschen und niederländischen Raum.¹³⁴

Die Anordnung der Gemälde des Gotischen Hauses im Allgemeinen und der drei hier zu betrachtenden Räume Rittersaal sowie Kriegerisches und Geistliches Kabinett im Besonderen lässt sich nicht auf einen präzisen Entstehungsmoment eingrenzen, da der Fürst kontinuierlich die mobile Ausstattung des Gotischen Hauses erweiterte. Aber die architektonische Gestaltung sowie die Arrangements der Glasmalereien belegen, dass die Sammlungspräsentation von Beginn an konzeptionell ausgerichtet war.¹³⁵ Auch die Deckengestaltung von Kriegerischem und Geistlichem Kabinett macht dies nachvollziehbar.¹³⁶ (Abb. 34, 35) Im Geistlichen Kabinett finden sich in den Medaillons der Decke Heiligendarstellungen, im Kriegerischen Kabinett Feldherren. In diesem Zusammenhang lassen sich in diesen drei repräsentativen Sälen die ältesten programmatischen Aussagen finden, deren Konzept noch auf eine Zeit vor der Konfrontation Europas mit französischer Revolution und napoleonischen Besetzungen zurückgeht.

133 Vgl. zu diesem Ankauf ausführlich Ruoss/Giesicke 2015a sowie Weiss 2012, S. 7f. Die Scheiben abgebildet und bearbeitet im Katalog von Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, S. 337–346, Nr. XXII,1–3; S. 526–528, Nr. XXVIII, 2; S. 530–533, Nr. XXVIII, 4; S. 586, Nr. I, 2.

134 Zu den topographischen Verteilungen der Scheiben Ruoss/Giesicke 2012, S. 140–188.

135 Melzer führt als Argument für die programmatische Hängung zudem Übereinstimmungen zwischen späteren Beschreibungen des Gotischen Hauses (Rode 1818 und Hosäus 1869) und überlieferten Hängekonzepten des 19. Jahrhunderts an, Melzer 2015, S. 161f.

136 Die ornamentale Gestaltung der Decken wurde entnommen aus: Robert Wood: *The Ruins of Palmyr*, London 1753, vgl. Pfeiffer 2015, S. 32. Den vorgegebenen Konzepten folgen schließlich auch die späteren Ergänzungen dieser Räume.



34 Gotisches Haus, Kriegerisches Kabinett, Decke



35 Gotisches Haus, Geistliches Kabinett, Decke

Ständische Synthesen – Der Rittersaal

Der Rittersaal bildet den Hauptraum des Neubaus, von ihm aus gelangt man in die beiden Seitenkabinette, die jeweils zur Rechten und Linken von diesem abgehen. Zusammen bilden sie in den Außenraum zur Parkseite hin eine dreiachsige große Fensterfront, die im Erdgeschoss entsprechend vorbereitet ist. (Abb. 6, 7) Die beiden Kabinette verfügen zudem jeweils über ein weiteres großes Fenster zu den Seiten hin. Wie bereits im Eingangsbereich des »italienischen Baus« liegt in der Gemäldeausstattung des Rittersaals ein Fokus auf familial-genealogischer Selbstdarstellung. So finden sich im Saal auf drei Wänden umlaufend die jüngeren Ahnen des Fürsten aus dem Hause Anhalt und Oranien.¹³⁷

Nach Rode befinden sich an der Nordwand, dem großen Fenster gegenüber, die älteren Familienmitglieder, zunächst »Fürst Joachim Ernst zu Anhalt, Stammvater aller Fürsten zu Anhalt, geb. 1536. † 1586., mit seinen beiden Gemalinnen: a) Agnes, Tochter des Grafen Wolfgang von Barby. † 1569 b) Eleonora, Tochter Herzogs Christoph von Württemberg, † 1610.«¹³⁸ Mit einem Porträt von Gaspar de Coligny findet sich auch eine alte savoyische Wurzel in der Linie der Vorfahren ein. Rode sieht sich daher genötigt, an diesem Punkt etwas präziser auf die Verbindung einzugehen, da sie sich nicht auf den ersten Blick erschließen mochte. Er wechselt hier auch ins Französische: »Caspar de Coligny, grand Amiral de France sous Charles IV. (bisaïeul maternel du Prince Leopold d'Anhalt. Brantôme l'appelle l'amiral de Chastillon, descendant d'un très haut et ancien Lignage de Coligny en Savoye et autrefois souverain et très grand).«¹³⁹

Der Westwand sind die Mitglieder des anhaltinischen Hauses vorbehalten. Rode beginnt seine Beschreibung mit Fürst Joachim Ernst von Anhalt, den er den »Stammvater der jetzigen Fürsten von Anhalt« nennt. Er habe durch Erbschaft – also friedlich – ganz Anhalt vereinigt, das vorher zerteilt war.¹⁴⁰ Auf der gegenüberliegenden Ostwand erscheinen nun mehrheitlich Mitglieder des oranischen Hauses bzw. mit ihnen über Ehen verbundene Personen.¹⁴¹ Zu der Ahnengalerie an den umlaufenden Wänden des Rittersaals treten an der Fensterseite mit den Glasmalereien auch allegorische Momente hinzu, die die reine Fürstengenealogie transzendieren.

Das große Fenster des Rittersaals präsentiert achtzehn Scheiben aus einem Bannerträgerzyklus, der ursprünglich zum Schützenhaus am Platz in Zürich gehörte und zwischen 1572–1575 entstanden ist.¹⁴² (Abb. 36) Die Glasmalereien des Zürcher Schüt-

137 Vgl. auch Pfeifer 2015a, S. 29 f.

138 Rode 1818, S. 13.

139 Rode 1818, S. 14.

140 Rode 1818, S. 14.

141 Die Präsenz von Personen wie Landgraf Hermann IV. zu Hessen-Kassel (1607–1658) erklärt sich mit deren Verbindungen zu oranisch-nassauische Familien. Einige anhaltinische Fürstinnen und Fürsten finden sich auch auf dieser Wand.

142 Ursprünglich handelte es sich um zwanzig Bannerträgerscheiben, Uri und Rottweil fehlen im Rittersaal. Dreizehn Stände sowie drei zugewandte Orte und zwei mit den Schützen befreundete Orte. Vgl. Ruoss/Giesicke 2012, S. 93. Hosäus ist der erste Hinweis auf die Herkunft der Scheiben aus dem Schützenhaus zu verdanken. Hosäus 1869a, S. 228, weiterhin Lehmann 1932, S. 52.



36 Götisches Haus, Ritteraal, Fenster mit Zürcher Bannerträgerscheiben

zenhauses waren über die Stadtgrenzen hinaus bekannt, sie wurden in frühen Reiseberichten und Topographien erwähnt. In Michael Heberers *Aegyptiaca servitus* von 1610 werden in dem kurzen Abschnitt, in dem er auf Zürich zu sprechen kommt, mit dem Schützenhaus eigens auch die Glasmalereien erwähnt: »Sie haben ein sehr lustig Schützenhaus, so auff einer lustigen Wiesen erbawet, ausserhalb der Stadt zu sehen. in gemeldtem Schießhaus seind Eydtgenossen mit ihren Waapen vnd erhaltenen Siegreichen thaten, gantz schön in den Fenstern mit Farben eingebrent vnd gemahlet, sehr künstlich.«¹⁴³ Bei Heberer bediente sich Matthäus Merian für seine *Topographia Helvetiae* (1642), der diese Passage fast wortgleich aus dem älteren Werk übernahm und ihr damit eine noch größere Publizität sicherte.¹⁴⁴ Und man findet das Schützenhaus mittels der kurzen Angaben zu dem Zürcher Maler Jos Murer auch in Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie* von 1675. »Jost Maurer ein Rahtsherr von Zürich war ein wolqualificirter tugendhafter Mann und dabey ein guter Mahler absonderlich aber in der Geometria und Poësi wol erfahren/ wie deßen seine rühmliche Werke/ und unter andern die in dem Zürcher Schützen-Haus befindliche Stucke gewisse Zengnus geben/ indem er die Pannier-Herren löblicher Eydtgenossenschaft an die Stuben-Fenster gemahlt.«¹⁴⁵ Sowohl Merians *Topographia Helvetiae* als auch Sandrarts *Teutsche Academie* befanden sich in der Bibliothek des Fürsten.¹⁴⁶

In den Jahren 1783/84 wurde das Schützenhaus am Platz unter Belassung der Grundmauern erneuert.¹⁴⁷ Genau in diese Zeit fielen die dritte Schweizreise des Fürsten und die mutmaßlich ersten Käufe von Glasmalerei. Franz interessierte sich hier offenbar hauptsächlich für die Bannerträgerfolge, nicht aber für die im Schützenhaus ebenso zahlreich nachgewiesenen Wappenscheiben.¹⁴⁸

Die Frage, was Franz hauptsächlich in dieser Serie gesehen hat und insbesondere welches Bild er erzeugen wollte, beantwortet die Autopsie der Scheiben, ihre Reinszenierung im familialen Präsentationskontext des sog. Rittersaals wie auch die lapidare Angabe von August von Rode in seinem Führer durch *Das Gotische Haus*, 1818: »Die bunten Fensterscheiben stellen gepanzerte Ritter mit ihren Wappen dar.«¹⁴⁹

Die Zuordnung zum Schützenhaus erfolgte über die Autorschaft von Jos Murer sowie einschlägigen Erwähnungen und da die Scheiben von Lavater hauptsächlich in Zürich und Umgebung zusammengetragen wurden.

143 Heberer 1610, S. 511.

144 »In diesem Schießhaus sind der Eydtgenossen erhaltene Sieg sampt den Wappen gantz schön in Fenstern mit Farben eingebrent vnd gemahlet«. Merian 1642, S. 16, sowie Merian 1654, S. 18.

145 Sandrart 1675, Bd. 1, des andern Theils 3. Buch, S. 253.

146 Lindner 1829, S. 8, S. 87.

147 Lehmann 1932, S. 46, S. 53; Kdm ZH IV, 1939, S. 470–474. 1849 erfolgte der Umzug des Schützenhauses ins Sihlhölzli, 1899 Abbruch des alten Gebäudes, ebd.

148 Aus dem Schützenhaus am Platz stammen zudem zwei Scheiben mit dem Schwur der Eidgenossen und immerhin eine Wappenscheibe, die im Schlafzimmerfenster verbaut wurde, vgl. Ruoss/Giesicke 2012, Nr. XXXIII, 12, S. 378–381, Nr. XXX,7, S. 567 f., Nr. XXX,9, S. 569 f. Weitere Wappenscheiben aus dem Schützenhaus am Platz finden sich zum Teil in der Sammlung des Johann Martin Usteri wieder, Lehmann 1932, S. 63, S. 67 f., S. 81. Vgl. auch das Kapitel: Glasmalerei. Gelehrte Sammlung, Simulation von Tradition und nationales Kulturgut.

149 Rode 1818, S. 19.

Wilhelm Hosäus, Historiker Anhalts und Verfasser eines weiteren Führers zu den Wörlitzer Anlagen von 1869, erwähnt die Folge ebenso knapp: »Die gemalten Fensterscheiben sind aus der Schweiz und stellen gepanzerte Ritter mit den Cantons-Wappen dar.«¹⁵⁰ Carl August Boettiger hat zuvor für diesen Saal allein dessen Anlage nach der Idee des Kapitelsaals eines Kartäuserklosters erwähnt, die Scheiben nennt er kurzorisch ohne Erwähnung der Motive: »durchaus mit Fenstern von altem gemahlten Glas beleuchtet.«¹⁵¹

Alle achtzehn Bannerträger sind in Vollharnisch wiedergegeben und nicht, wie es im 16. Jahrhundert auch oft der Fall ist, in der typischen, geschlitzten Landsknechtstracht.¹⁵² (Abb. 37 a, b) So ist es in erster Linie das Bild des Ritters, das hier für Fürst Franz zum Tragen kommt. Der im Berner und St. Galler Wappen erscheinende aufsteigende Bär war zudem eine willkommene Koinzidenz zum anhaltinischen Wappen, das ebenso den aufsteigenden Bären führte.

Im Kontext der familialen Selbst-Repräsentation in Gestalt der den Raum umlaufenden Porträts von Familienmitgliedern spiegeln die Bannerträger ästhetisch wie ideell die althergebrachte – also in die mittelalterliche Vorzeit zurückreichende – ständische Zugehörigkeit des Fürstenhauses. In der Präsentation und Anordnung der Ständescheiben innerhalb des Fensters werden die Bannerträger im aristokratisch-ritterlichen Kontext vergemeinschaftet und im Sinne der Umrahmung einer ritterlichen Tafelrunde ständisch umgedeutet und dem Ort einverleibt.

Eine Allusion, die auch in der von Boettiger bemerkten sakralen Aura des Raumes aufscheint, ist dessen durch das mehrbahnige Fenster gezielt gesteuerter Sakralcharakter. Dieser war inspiriert von mittelalterlichen Kirchenfenstern mit seriellen Darstellungen von Heiligen, wie sie Franz während seiner Englandreisen beispielsweise in der St. George's Chapel im englischen Windsor mehrfach Gelegenheit hatte zu sehen. So war Windsor ein Ziel auf der Reise, die Franz 1763/64 gemeinsam mit Erdmannsdorff über Holland nach England unternommen hatte. Ein Aufenthalt in Windsor ist überdies für seine Englandreise mit Louise 1775 belegt. Ob Franz während seiner Grand Tour 1765–1767 ebenfalls in Windsor war, lässt sich nicht genau feststellen, zumindest schrieb Prinz Johann Georg am 5. Mai 1767 an Franz, dass er dort gewesen sei. Aus dem Brief geht hervor, dass Johann Georg auf Anraten seines Bruders seine Reiseziele gewählt hat.¹⁵³

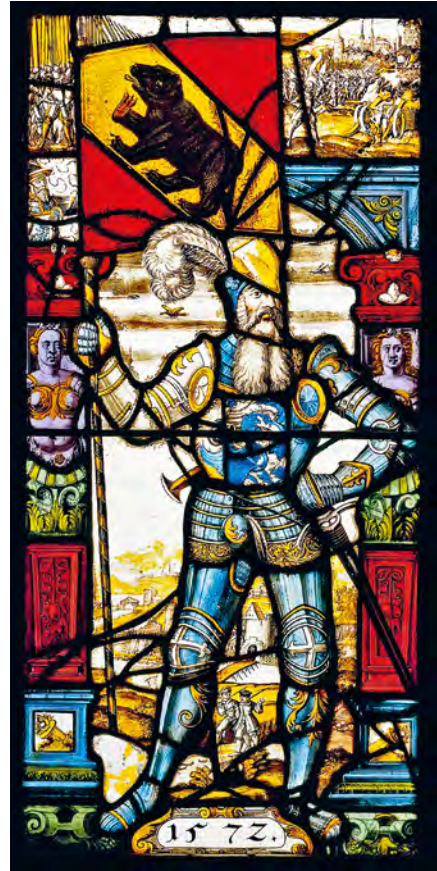
Die Glasmalerei in der St. George's Chapel ist sicher nicht die einzige beeindruckende mittelalterliche Glasmalerei, die Franz in England zu Gesicht bekam. Das Westfenster der Kapelle ist allerdings eines der größten Englands. (Abb. 38) Mit seinen ganzfigurigen Darstellungen von Heiligen, Päpsten, Königen und Rittern in einem

150 Hosäus 1869, S. 41. Weitere Auflagen des Führers erschienen mit Korrekturen und unter verändertem Titel 1883 und 1902.

151 Boettiger 1797, Ed. 1988, S. 42, Boettiger 1799, S. 15.

152 Bildbeispiele bei Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 1, S. 100–108.

153 Zur Reise 1763/64 vgl. Rode 1801, S. 8 f., Reil 1845, S. 12, Weiss 1997, S. 52, S. 56 f. Für die Reise 1775 vgl. Louise von Anhalt-Dessau Tagebuch 1775, Ed. 2007, S. 191. Zu dem Aufenthalt von Johann Georg in Windsor Berenhorst Reisejournal 1765–1768, Ed. 2012, Bd. 1, S. 242 f.



37 a / b Gotisches Haus, Rittersaal,
Bannerträgerscheiben der Stände Zürich und Bern, 1572

breitgelagerten dreibahnigen Fenster, das in seiner Binnengliederung innerhalb der spitzgiebelig bekrönten Bahnen noch einmal jeweils fünf Bahnen, in Lanzetten unterteilt, in fünf Register vereint, erscheint das Fenster als eine wahre transzendente Bilderwand. In seiner grundlegenden Erscheinungsform mit den Serien lebensgroßer Figuren ist das Westfenster, was seine Glasmalereien angeht, 1767 renoviert worden, indem man ältere Bestände der Kapelle integrierte.¹⁵⁴ Franz aber hatte beide Zustände gesehen, den vor 1767 wie den danach. Die Verbindung von weltlicher und geistlicher Macht, von *sacrum* und *regnum*, wird in den überwiegend nach ständischen Zugehörigkeiten angeordneten Personen sichtbar betont. Während in der linken Fenster-

154 Bis in das 20. Jahrhundert hinein erfolgten weitere Veränderungen und Ergänzungen. Für eine Geschichte der Glasmalerei und genaue Autopsie: Wayment 2005, bes. S. 1–7.



38 Windsor, St. George's Chapel, Westfenster

bahn fast ausschließlich Päpste erscheinen, ist die Mittelbahn dem Ritterstand vorbehalten und die rechte Bahn ergänzt das Programm, das zugleich die Bedeutung und Funktion der Kapelle für das englische Königshaus selbst spiegelt und damit einen weiteren Hinweis gibt auf die Faszination, die dieser Raum auf die Dessauer Reisenden und insbesondere auf Franz ausübte. Erdmannsdorff bezeugt in seinen Aufzeichnungen über die gemeinsame erste Englandreise die Interessenslage an Schloss und Kapelle, indem er nach kurzen Bemerkungen, die mit Wilhelm dem Eroberer und Edward III. in die mittelalterliche Entstehungszeit der Anlage reichen, sich dem

bedeutendsten englischen Ritterorden zuwendet. Er notiert unter dem 23. September 1763:

»Schloß Windsor ist ferner berühmt für den Hosenbandorden. Das Strumpfband wurde als Gleichnis für das Band der *Freundschaft* gewählt, dem sich die *Ehre* und die *Tapferkeit* der *Mut* verbinden sollen. König Edward, der sich in Frankreich im Kriege befand, nutzte die Gelegenheit für die Devise »Ein Schelm, der Arges dabei denkt!«. [...] Dem Orden gehören außer dem Herrscher 25 Ritter als *Gefährten* an. Weitere 18 gehören ihm unter dem Namen alte Ritter an, die eine kleine Pension beziehen, aber keinerlei Erkennungszeichen tragen. Die Ritter *versammeln* sich jährlich zu Windsor am Tage des Schutzpatrons von England St. Georg, zu dessen Ehren der Orden gegründet worden war. Die Investitur findet für die Ritter in der St. Georgskapelle statt, und nach der Amtshandlung speisen König & Ritter im St. Georgssaal.«¹⁵⁵

Die Idee eines sakralen Versammlungsortes für eine ritterliche Ordensgemeinschaft, wie er in der St. George's Chapel in Windsor repräsentiert ist, transferierte Franz in den Kontext seines Neubaus und imitierte mit Hilfe der »Schweizer Ritter« dieses Modell einer eingeschworenen, ritterlichen Gemeinschaft.¹⁵⁶ Dabei stehen die signifikanten Begriffe wie Ehre, Tapferkeit, Mut, die Erdmannsdorff in diesem Zusammenhang aufgreift, für eine Enumeration klassischer, mittelalterlicher Rittertugenden. Und die ebenfalls erwähnte Gemeinschaft, vermittelt in »Freundschaft« und der alljährlichen Versammlung der Ordensmitglieder, ist Teil dieses ständischen Gruppenverständnisses.

Die Bannerträger waren im Gotischen Haus demnach erst in zweiter Linie ein Symbol der Einheit des alten, eidgenössischen Bundes. Zunächst steht hier daher nicht die korporative Motivik einer solchen Glasscheibenreihe im Vordergrund, sondern das ästhetisch sich vermittelnde Motiv, das im neuen Kontext eine allgemeine Konnotation erhält. Im Rittersaal findet sich folglich die früheste figurale Schicht einer aristokratisch-ritterlichen Standespräsentation, seriell verdichtet und imaginiert durch ein nunmehr umgedeutetes, ursprünglich bürgerlich korporatives Bildmotiv, den Bannerträgern der eidgenössischen Stände. Franz synthetisierte hier diese zwei ideell und ästhetisch vermittelten Momente von aristokratischer Kooperation in Bezug auf eine ritterliche Gemeinschaft zu einem neuen Bild. Der Raum für sich wird so zu einem Sinnbild, was bedeutet, dass der Sinn nicht unablässig hergestellt werden muss, sondern dass in ihm dieser Sinn besteht. In Verbindung mit der fürstlichen Ge-

155 Erdmannsdorff Reisenotizen 1764, in: Weiss 1997, S. 57. [Kursivierungen L. C.].

156 Das Interesse von Franz an dem Ritterheiligen und der St. George's Chapel in Windsor sowie die Adaption wesentlicher Gestaltungsmomente im Gotischen Haus haben bereits Ruoss/Giesicke 2012, S. 46–48 hervorgehoben. Ein Bild des Ritterheiligen Georg findet sich als glasmalerischer Schmuck im Arbeitszimmer des Fürsten. Es wurde aus einer unten noch zu behandelnden Credofolge herausgelöst und erhält ein kontemplatives Moment, der *miles pius* als ideeller Verwandter der Fürsten. Die Scheibe beschreiben Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, S. 226–229.

sellschaft wird der Rittersaal auch zu einer Erzählung und gibt einen Anhalt, worüber man zu sprechen hat: über eine ständische, gesicherte Zeit, über Freiheit und kriegerische, wehrhafte Tüchtigkeit.

Fürstliche Concordia – Das Kriegerische und das Geistliche Kabinett

Ein komplexeres Programm bieten die beiden Seitenkabinette, das Geistliche und das Kriegerische Kabinett. Das Ergebnis der Anordnung der Gemälde, wie sie Rode 1818 beschrieb, geht auf einen längeren Synthetisierungsprozess zurück. Indes ist die Grundaussage schon in den frühen Gestaltungen der Kabinette angelegt, die durch später hinzugekommene Gemälde ergänzt, nicht aber verändert wurde. Das verdeutlichen die immobilen Ausstattungsstücke wie Glasmalereien und Deckengestaltung, die leitmotivisch die intentionale Programmatik vorgeben. Dabei sei es dahingestellt, ob nun in dem einen oder anderen Fall Ausstattungsobjekte wie Gemälde oder Kupferstiche nicht gänzlich einer Linie folgen. Das ist dem durchaus Moden und Veränderungen unterworfenen Sammeln des Fürsten geschuldet und liegt auch in der Natur einer Sammlung. Das Leitmotiv des Kriegerischen und des Geistlichen Kabinetts als eine übergreifende Ordnung bleibt davon unberührt. Die Ausgestaltung von Schlaf- und Wohnzimmer, die zum Bau von 1785/86 gehören, sowie die späteren Erweiterungen des Gotischen Hauses mit Speisezimmer und Bibliothek sind vergleichsweise diffuser.

Der Fürst sammelte mit Eifer altdeutsche und frühniederländische Kunst, Originale wie Kopien. Das Hauptaugenmerk der Gemälde des Gotischen Hauses lag auf Werken von Lucas Cranach d.Ä. und Hans Holbein d.J., wobei die Werke des letzteren erst später in den Fokus von Franz gerieten.¹⁵⁷ In der Vorliebe des Fürsten für Holbein treffen mehrere Aspekte zusammen. So hatte bereits Horace Walpole in Strawberry Hill diesem Maler einen Raum gewidmet, der sich in seiner *Description of the Villa [...] at Strawberry-Hill* von 1774 dokumentiert fand.¹⁵⁸ Eine Art *Holbein Chamber* legte Franz auch mit dem Speisezimmer des Gotischen Hauses an, das zu den baulichen Erweiterungen zwischen 1811 und 1813 gehörte. Hier hatte er zahlreiche Kopien nach Porträtzeichnungen von Hans Holbein versammelt, unter anderem integrierte er diese in die Deckengestaltung.¹⁵⁹ Holbein war neben seinem später so gefeierten Werk der Madonna des Bürgermeisters Meyer zum Hasen vornehmlich der Maler der englischen Aristokratie und das wiederum verband ihn mit Cranach, dem Maler der sächsischen wie anhaltinischen Dynastien, beide verwiesen in dieselbe Zeit.

157 Hinweise auf das Sammeln von Holbeingemälden bzw. der Verfertigung von Kopien nach seinen Werken scheint es in der Zeit vor 1800 nicht zu geben, vgl. Savelsberg 2015.

158 Walpole 1774, S. 57–64. Eine zweite Auflage erschien 1784. Es ist nicht klar, ob Fürst Franz auf einer seiner fünf Englandreisen Strawberry Hill besichtigte. Savelsberg 2015, S. 103. Eine Auseinandersetzung hat aber auf dem einen oder anderen Wege stattgefunden.

159 Savelsberg 2015, S. 100–104.

Das Geistliche Kabinett aus der Frühzeit des Gotischen Hauses ließe sich mit Blick auf das später entstandene Speisezimmer und dessen »Künstlerleitmotiv« Holbein entsprechend auch als »Cranach-Zimmer« bezeichnen, denn die darin versammelten Gemälde sind überwiegend von Cranach bzw. Kopien nach ihm. Aber Franz ging es in diesem Kabinett nicht vornehmlich um eine Referenz an den Maler, der nicht erst nach der Reformation in großem Umfang auch für den anhaltinischen Hof insbesondere als Porträtmaler gearbeitete hatte und in seiner Zeit zu den gefragtesten Künstlern der Region gehörte.¹⁶⁰ Die Prominenz der Künstler ordnete sich der Dominanz der Programmatik unter, denen das Geistliche und schließlich auch das Kriegerische Kabinett folgten.

Freiheit und Souveränität

Die Programmatik des Kriegerischen Kabinettes wird wie schon beim Rittersaal mit seiner Verschränkung aus Fürstengenealogie und übergreifender aristokratisch, ritterlicher Standespräsentation hauptsächlich durch die Motive der Glasmalereien von einer individualisierten Sphäre gelöst. Die Scheiben sind jeweils in drei Bahnen innerhalb der beiden großen den Raum beherrschenden Rundbogenfenster mit gotisierendem Spitzbogenmaßwerk eingefügt und durch blau- und gelbfarbig getönte Gläser ergänzt, sie imitieren damit wie bereits der Rittersaal mittelalterliche Kirchenfenster. Jede Einzelscheibe steht mit ihrem narrativen Bildthema für sich, fügt sich aber zugleich in eine Metaerzählung ein. Die Motive der Glasmalereien des Kabinettes sind vielfältig und hauptsächlich auf die mittelalterliche Früh- und Heldengeschichte der Eidgenossenschaft fokussiert, während die Scheiben selbst überwiegend aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen. Hier ist z. B. der Unterwaldner Struthan Winkelried dargestellt, der wegen eines Mordes geflohen war und um Gnade zu erlangen und in seine Heimat zurückkehren zu können, einen das Land bedrohenden Drachen tötete und schließlich durch dessen vergiftetes Blut selbst starb. Wilhelm Tells Apfelschuss ist ebenso zu finden wie der Schwur der drei Eidgenossen und große Schweizerschlachten wie die bei Sempach oder Zug sowie Wappen- und Ständescheiben.

Beim Eintritt in das Kriegerische Kabinett fällt der Blick als Erstes auf das Ostfenster (Abb. 39, Tabelle 1).¹⁶¹ Es ist mit seinen Scheiben allein schweizerischer Provenienz in allen vier Bildregistern formal und inhaltlich konsequent durchkomponiert, dabei sind die Motive der Glasmalereien in den Außenbahnen der Fenster immer auf die entsprechende Scheibe zur Mitte hin orientiert. So finden sich im unteren Register in der Mitte fünf Rundscheiben mit Szenen aus der Schweizer Geschichte, diese stammen ursprünglich aus unterschiedlichen Zusammenhängen, wurden aber hier

¹⁶⁰ Melzer 2005, S. 46f.

¹⁶¹ Zur leichteren Orientierung erfolgt zusätzlich die Angabe der Nummerierung mit römischen Zahlen nach der Systematik von Ruoss/Giesicke 2012. Das Ost- und das Südfenster des Kriegerischen Kabinetts haben die Nummern XXIII und XXIV.



39 Gotisches Haus, Kriegerisches Kabinett, Ostfenster

zu einem fünfteiligen Scheinzyklus vereint.¹⁶² (Abb. 40) Zu sehen ist der Apfelschuss des Wilhelm Tell auf Geheiß des habsburgischen Vogtes Gessler; weiterhin Konrad Baumgarten erschlägt den Vogt von Wolfenschiessen, die Belagerung der Stadt Zug im Jahre 1352, die Schlacht bei Sempach 1386 sowie die Belagerung von Besançon 1674. Die Geschichte von Konrad Baumgarten gehört zu den Schweizer Befreiungsmythen und berichtet von der Erschlagung des habsburgischen Vogtes Wolfenschiessen, als dieser versuchte, die Frau Baumgartens zu vergewaltigen.¹⁶³ Wie die Tellsage gehört

162 Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXIII 2–6, S. 353. Alle diese Rundscheiben stammen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

163 Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXIII 3, S. 356–358. Erstmals wird die Geschichte von Baumgarten und Wolfenschiessen im *Weissen Buch von Sarnen* von 1472 berichtet, ebd. S. 357.

Schildhalterin	Martyrium der Zürcher Stadtheiligen	Schildhalterin
Standesscheibe von Schwyz mit Reichsadler	Schwur der drei Eidgenossen	Standesscheibe von Uri mit Reichsadler
Standesscheibe von Bern mit Reichsadler	Schwur der drei Eidgenossen umgeben mit Szenen aus dem Alten Testament (2), der römischen Geschichte (4) und der Schweizer Geschichte (4)	Standesscheibe Zug mit Reichsadler
Struthan Winkelried tötet den Drachen	Szenen aus der Schweizer Geschichte Schlachten/Belagerungen Zug – Sempach – Besançon Tells Apfelschuss – Baumgarten und Wolfenschiessen	Heldentod des Zürcher Bürgermeisters Rudolf Stüssi

Tabelle 1 Kriegerisches Kabinett, Ostfenster, Schema der Motivverteilung ohne Angabe von Partikularwappen

sie in den Kontext der Tyrannenmorde für eine gerechte Sache, was auch die Inschrift der Tellscheibe festhält: »In gerechter Sach, das Hertz Vnd Muet«. ¹⁶⁴ Die Belagerung der damals noch habsburgischen Stadt Zug durch die Eidgenossen, an deren Ausgang der Beitritt von Zug zur Eidgenossenschaft stand, und die Schlacht bei Sempach sind Teil der eidgenössischen Historiographie zur Befreiungserzählung im Kampf gegen die Habsburger. In der Inschrift der Sempacher Scheibe wird auf die Niederlage des Adels hingewiesen und auf den mit dem Sieg in dieser Schlacht errungenen »festen Grund«

¹⁶⁴ Auszug aus der Inschrift der Tellscheibe, vgl. Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXIII, 2, S. 354.



40 Gotisches Haus, Kriegerisches Kabinett, Ostfenster, fünf Szenen aus der Schweizer Geschichte, Apfelschuss des Wilhelm Tell, 1674, Konrad Baumgarten erschlägt den Vogt von Wolfenschiessen, 1674, Belagerung von Zug 1352, 1680, Schlacht bei Sempach 1386, 1681, Belagerung von Besançon 1674, 1676

der vier Waldstätte.¹⁶⁵ In diesem Kontext fällt das Rundbild mit der Belagerung von Besançon aus den rein eidgenössischen, antihabsburgischen Motiven heraus, bildet aber als Schlachtenszene in dem in Wörlitz selbstgeschöpften Zyklus der Scheiben mit militärischen Ereignissen eine bildliche Brücke zu diesen. Damit fallen vier der fünf Scheiben in den Zusammenhang der historischen Erzählung der Befreiung von Unterdrückung durch eine fremde Macht, wie sie sich seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert etablierte.

Auf diese individuellen und korporativen »Befreiungsbilder« antworten im unteren Register in den beiden äußeren Bahnen eine Scheibe mit Struthan Winkelried den Drachen tötend, links, und eine mit dem Heldentod des Zürcher Bürgermeistes Rudolf Stüssi, rechts. Man muss nicht die Kenntnis der Hintergründe der mit diesen Personen verbundenen Sagen bzw. Ereignisse voraussetzen, um über die signifikanten Darstellungen und Inschriften zu einer über die ursprünglich im Scheibenbild aufgerufenen partikularen Aussage zu einer generellen zu gelangen. So ist Struthan Winkelried in reicher modisch geschlitzter Mi-Parti Kleidung in einem dichten Wald dargestellt, wie er sein Schwert weit ausholend gegen den bereits geköpften Lindwurm erhebt. (Abb. 41) Die Inschrift oberhalb der Szene tut ihr Übriges, um die Heldentat

165 Die Inschrift lautet: »Vor Sempach hat man hartt gestrite[n], Der Adel gros niderlag Erlitten / Dardurch der. 4 Walstette bundt, hat gnome[n] eine[e] veste[n] grund.« Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXIII, 5, S. 360.



41 Gotisches Haus, Kriegerisches Kabinett, Ostfenster,
Struthan Winkelried tötet den Drachen, 1591

entsprechend zu kommentieren und für den hier generierten neuen Zusammenhang auch außerhalb der Eidgenossenschaft zu einer Allegorie werden zu lassen.

»Ein grosser und grusamer Trach / ward gsehen in der schwützer march / fil schadens man vo[n] im empfieng / dem winckelried es zhertzen gieng / gantz manlich de[n] Trache[n] erleitt / sym Vatterland schafft sicherheit¹⁶⁶

Gleiches gilt für die Platzierung der Scheibe um die Ereignisse, die zum (Helden-)Tod des Zürcher Bürgermeisters Hans Stüssi 1433 führten.¹⁶⁷ (Abb. 42) Dargestellt ist ein Kampf zwischen zwei Männern im Vollharnisch auf einer schmalen Holzbrücke. Der linke von beiden holt mit einer Streitaxt gegen seinen Gegner aus und wird im selben Augenblick heimtückisch von einem Mann, einer offensichtlich dritten Partei, unter der Brücke hervor erstochen. Die Inschrift stellt eine konkrete Analogie her zu der mythologischen Figur des Horatius Cocles, Inbegriff der römischen *virtus*, aus Titus Livius *Ab urbe condita* (II, 10). Hatte doch Horatius den römischen *pons sublicius* fast allein vor dem Einfall der Etrusker verteidigt, bis dieser abgebrochen war.

»Wie horacyus zrom thett ein bstand / herr Rudolf Stüssi von Zürich / Mitt strÿtt ax schlug er druff // Also Stritt hie fürs vatter Land / Die Brug beschirmp er Ritterlich / ward zledst erstochen vnden uff / 1433.¹⁶⁸

In der Mitte des zweiten und dritten Registers des Ostfensters befindet sich jeweils eine Scheibe mit dem Motiv des Schwurs der drei Eidgenossen, beide sind in den Außenbahnen rechts und links von Ständescheiben flankiert. Bei der Mittelscheibe des zweiten Registers handelt es sich um jene opulente Glasmalerei, die Fürst Franz im August 1783 hatte im Gasthaus in Knonau erstehen wollen, jedoch erst später Gelegenheit dazu bekam.¹⁶⁹ (Abb. 43) Die Schwurszene in der Scheibenmitte erscheint in einer Triumphbogenarchitektur, sie ist umgeben von elf weiteren kleinen Szenen aus verschiedenen Kontexten. Direkt oberhalb des Schwurs erscheinen der Turmbau zu Babel und die Ermordung des Belsazar als Historien aus dem Alten Testament. In den vier Bildfeldern auf der linken Seite sind Szenen aus der römischen Geschichte dargestellt und in den entsprechenden Bildfeldern auf der rechten Seite vier Szenen aus der Schweizer Geschichte in typologischer Erwiderng. Oben findet sich Romulus erschlägt Remus, worauf Tells Apfelschuss auf der gegenüberliegenden Seite antwortet. Sodann folgt die Szene der Heldentat des Horatius Colces, dem diejenige von Baumgarten gegenübergestellt ist, der den Vogt Wolfenschieszen umbringt. An Horatius Cocles schließt Mucius Scaevola an, der die Stadt Rom ob seines Heldenmutes vor

166 Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXIII, 1, S. 350.

167 Vgl. dazu die Ausführungen bei Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXIII, 7, S. 365.

168 Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXIII, 7, S. 364.

169 Vgl. oben Abschnitt: Anlässe und Interessen – Die Schweizreisen des Fürsten. Ausführliche Beschreibung der Scheibe durch Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXIII, 9, S. 368–375.



42 Gotisches Haus, Kriegerisches Kabinett, Ostfenster,
 Heldentod des Zürcher Bürgermeisters Hans Stüssi, 1590



44 Gotisches Haus, Kriegerisches Kabinett,
Ostfenster, Schwur der drei Eidgenossen, 1572

Die Scheibe mit dem Schwur der Eidgenossen des dritten Registers des Ostfensters ist bei Weitem nicht so komplex wie die eben beschriebene. (Abb. 44) Es handelt sich um eine Rundscheibe, die das Motiv noch einmal größer somit aber unmittelbarer wiedergibt. Die in beiden Registern links und rechts flankierenden vier Ständescheiben stammen recht wahrscheinlich aus einer Serie.¹⁷¹ Sie repräsentieren die Stände von Bern, Zug, Schwyz sowie Uri und sind alle nach demselben Muster gestaltet. Zwei geharnischte Krieger, ein Banner- und ein Waffenträger, stehen links und rechts der Wappenpyramide des jeweiligen Standes. Wie im Rittersaal überblendet hier erneut das nun doppelte »Ritterbild« das ursprünglich korporative Motiv der Ständescheibe und nimmt es in sich auf. Durch Rüstung und Waffen vermögen die »Ritter« das Bild von Stärke und Wehrhaftigkeit ebenso zu vermitteln wie eine diesem Kontext

171 Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXXIII-8, 10, 11, 13, hier S. 368.

adaptierte sozial-ständische Zugehörigkeit. Die für eidgenössische Orte übliche doppelte, gegengleiche Gruppierung der Wappen unterhalb des gekrönten Reichsadlers zu einer Wappenpyramide schlagen die flankierenden Krieger zugleich zu Rittern des Reiches, und wiederum konnte Franz im aufsteigenden Bären des Berner Schildes das anhaltinische Wappenbild gespiegelt sehen und somit sich selbst und die anhaltinische Dynastie meinen.

Im obersten Register befinden sich die ältesten Scheiben des Kabinetts, sie entstanden zwischen 1504 und 1520.¹⁷² In der Mitte wurde das Martyrium der Zürcher Stadtheiligen Felix und Regula angeordnet. (Abb. 45) Die Darstellung zeigt auf der linken Seite, wie der Henker mit einem Schwert weit ausholt, bereit die kniende Heilige zu köpfen. Diese wiederum wendet sich im Gebet ihrem bereits geköpften Bruder Felix zu, der sein Haupt in den Händen hält. Über der Szene erscheint in einem Wolkenband der segnende Christus, ihn umgibt ein Spruchband mit der Aufschrift: *venite benedicti patris . mei*. Diese Scheibe wird auf der linken und rechten Seite von Scheiben mit den analog aufgefassten Motiven einer Schildhalterin begleitet, die möglicherweise auch ursprünglich aus einem Herkunftskontext stammen.¹⁷³

Das Ostfenster des Kabinetts setzt sich ästhetisch wie motivisch aus Szenen zusammen, die über sich hinaus miteinander interagieren und zu einem Gesamtableau arrangiert sind. So steht das zum Teil auch in den Inschriften unmissverständlich hervorgehobene *pro patria mori* des Einzelhelden wie der Gruppe neben Bündnistreue und Zusammenhalt, figuriert in der Schwurgemeinschaft, neben dem individuellen Widerstand gegen den Tyrannen. Transzendiert werden Mut, Opferbereitschaft und Wehrhaftigkeit durch das sakrale Motiv des Heiligenmartyriums als eines Opfers für den Glauben, das letztlich alles in sich aufzunehmen vermag.

Wie im Ostfenster findet die ästhetische Komposition der Scheiben des Südfensters ganz und gar mit der inhaltlichen zusammen, obwohl es auf den ersten Blick thematisch scheinbar disparat wirkt. (Abb. 46, Tabelle 2) Der formale Gesamtaufbau ist identisch zum Ostfenster und folgt wiederum einer strikt ästhetischen Anordnung, in der Symmetrien geschaffen und Motive allusiv aufeinander bezogen wurden. Die Scheiben überwiegend aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert stammen aus eidgenössischen, süddeutschen und sächsischen Herkunftskontexten.¹⁷⁴

Im unteren Register des Fensters in der Mitte befindet sich eine Scheibe mit Pippin III., bezeichnet als Majordomus, und seinem Sohn Karl dem Großen als Stifter des Zürcher Grossmünsters, zwischen sich das Modell der Kirche haltend. (Abb. 47) Mit den legendären Stiftern erhalten die »Gründerväter« des fränkisch-deutschen Reichs einen Platz im Kriegerischen Kabinett. Zugleich ließ sich mit ihnen eine weitere Genealogie beschwören, war doch Karl der Große in der mittelalterlichen Dynastiengeschichte der Spitzenahn schlechthin, auf den sich alle deutschen Fürsten-

172 Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXXIII-14, 15, 16, S. 382–388.

173 Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, S. 383.

174 Ausführlich Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXIV, 1–17, S. 388–405. Nur zwei Scheiben entstanden um 1530, ebd. S. 401 f.



45 Gotisches Haus, Kriegerisches Kabinett,
Ostfenster, Martyrium der Heiligen Felix und Regula, um 1515-1520



46 Gotisches Haus, Kriegerisches Kabinett, Südfenster

geschlechter zurückführten.¹⁷⁵ Der politische und religiöse Karlskult war auch im 18. Jahrhundert ungebrochen, selbst die protestantischen Fürsten bezogen sich nach wie vor politisch auf Karl den Großen als den Ahnherrn der Reichstradition.

Im Widerstreit zwischen positivem und negativem Karlsbild in der Historiographie der Zeit ist von den vorherrschenden Charakterisierungen Karls des Großen wohl die von Gottfried Wilhelm Leibniz, in Karl den großen Vollender und das unbestrittene Haupt der einigen Christenheit zu sehen, auch noch in der zweiten Jahrhunderthälfte

175 Angenendt 1994, S. 43.

Bildnis Herzog Georg von Sachsen	Mucius Scaevola umgeben von verschiedenen Wappenschilden	Bildnis Herzog Johann Friedrich von Sachsen
Wappenallianz	Standesscheibe von Uri Hauptszene Schwur der drei Eidgenossen	Wappen
Stifterpaar mit Wappenallianz	Standesscheibe Schaffhausen mit Herrschaftsinsignien	Stifterpaar mit Wappenallianz
Zürcher Bannerträger mit unbekanntem Wappen (Komposit)	Majordomus und Kaiser Karl der Große mit dem Modell des Zürcher Großmünsters	Fähnrich

Tabelle 2 Kriegerisches Kabinett, Südfenster: Schema der Motivverteilung ohne Angabe von Partikularwappen

für viele Gelehrte prägend wie auch für den diese rezipierenden Fürsten Franz.¹⁷⁶ Dem Osnabrücker Staatsmann Justus Möser galt Karls Epoche als eine »guldene Zeit« und in der *History of the Reign of the Emperor Charles V.* (1769) des schottischen Hofhistoriographen William Robertson, die sich in der Bibliothek von Franz befand, wurde über Karl als den größten Mann des Mittelalters geurteilt, »der seiner rohen Zeit weit überlegen war [...] [und] das eigentlich zerstreute Feudalsystem [nutzte], um die Völker zur Einheit des späteren Europa zu sammeln.«¹⁷⁷ So ließ sich denn Karl der Große im Wörlitzer Fenster nicht nur als *fundator*, sondern zugleich als *defensor fidei* und Reichseiniger »lesen«.

Flankiert ist diese Scheibe auf den Seiten von einem Bannerträger des Standes Zürich und auf der anderen Seite mit der Darstellung eines Fähnrichs, die eine doppelte

¹⁷⁶ Zum negativen wie positiven Karlsbild im 17. und 18. Jahrhundert bei europäischen Gelehrten Borst 1967, S. 375–381, zu Leibniz, S. 376.

¹⁷⁷ Borst 1967, S. 380. Zu Möser ebd. S. 382. Robertson in der Bibliothek von Franz vgl. Der Blick ins Innere 2008, S. 119. Auch die *Patriotischen Phantasien* von Justus Möser befanden sich in der Bibliothek von Franz, ebd. S. 110.



47 Gotisches Haus, Kriegerisches Kabinett, Südfenster, Majordomus und Karl der Große als Stifter des Zürcher Grossmünsters, 1600

Wächterfunktion erhalten. An diesen beiden ursprünglich nicht zusammengehörigen Scheiben wird zweierlei deutlich, zum einen, dass auf das bildliche und inhaltliche Zusammenspiel der Scheiben wertgelegt wurde, denn das Fragment des Zürcher Bannerträgers wurde mit einem (unbekannten) Wappenbild aus einem anderen Kontext vervollständigt, um symmetrisch zu der Scheibe des Fähnrichs zu erscheinen.¹⁷⁸ Zum anderen, dass die Wappendarstellungen, so lange sie sich nicht mit der anhaltinischen Heraldik verbanden, zu symbolisch kodifizierten, allgemeinen Zeichen einer Nobilitas wurden, nicht mehr aber ihre ursprünglichen Träger repräsentierten.

Direkt oberhalb der Majordomus-Karl-Scheibe folgt im zweiten Register eine Standesscheibe von Schaffhausen. (Abb. 48) Die Wappenpyramide erscheint innerhalb einer prägnanten roten Säulen-Pilaster-Architektur zwischen zwei martialisch wirkenden aufsteigenden Löwen. Diese halten in ihren Pranken die kaiserlichen Herrschaftsinsignien Schwert, Reichsapfel und Bügelkrone ursprünglich über dem Reichsschild, der verloren ist.¹⁷⁹ Durch das freie Feld rückt das Bild der Löwen und insbesondere der kaiserlichen Bügelkrone umso dominanter in den Blick und wird im Wechselspiel mit der darunter platzierten Scheibe mit Pippin und Karl dem Großen zur doppelten Demonstration des Reiches, in seinem Repräsentanten und den kaiserlichen Insignien. Gerahmt ist die »Insignien-Scheibe« von zwei formal demselben Muster folgenden Stifterehepaaren mit Wappenallianz, die zunächst etwas fremd erscheinen, aber dennoch bewusst hier angeordnet wurden.¹⁸⁰

In der Mitte des dritten Registers ist mit der Standesscheibe von Uri ein drittes Mal im Kriegerischen Kabinett die Darstellung des Schwurs der drei Eidgenossen zu finden, eingerahmt von den Urner Landesheiligen, einer Mondsichelmadonna mit Kind und dem heiligen Martin einen Armen speisend.¹⁸¹ (Abb. 49) Im Oberlicht der Scheibe sind Szenen aus der Tellegende dargestellt: der Apfelschuss und der Sprung Wilhelm Tells aus dem Boot an Land. Die Schwurszene ist überfangen von einem Spruchband mit der seit dem 16. Jahrhundert als Zeichen des Zusammenhalts eines Gemeinwesens firmierenden Devise »concordia res parvae crescunt« aus Sallusts *Bellum Iugurthinum* (10, 6).¹⁸² Die Scheibe mit dem Schwur der Eidgenossen und insbesondere deren Inschrift gibt zugleich Aufschluss über die Lesart der beiden Stifterpaarscheiben des zweiten Registers, in denen sich die ursprüngliche eheliche Allianz im Gotischen Haus in eine politische verwandelt und zu einer bildlichen Repräsentation der Bundes- und Eintrachtsmetapher gerät.

178 Zur Ergänzung des Zürcher Bannerträgers mit einem unbekanntem Wappen Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXIV, 1, S. 388–390, zur Fähnrichscheibe Kat.-Nr. XXIV, 3, S. 392–394.

179 Schon Rahn beschrieb 1885 den Reichsschild mit dem doppelköpfigen Reichsadler als verloren, Rahn 1885, S. 218, Nr. 81. Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXIV, 5, S. 395–397.

180 Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXIV, 4 und 6, S. 394 f. und S. 397.

181 Beschreibung der Urner Standesscheibe Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXIV, 8, S. 399 f. Auf den Außenbahnen des Fensters wird die Scheibe von zwei Wappenscheiben flankiert, ebd. Kat.-Nr. XXIV, 7 und 9, S. 397–399, 401.

182 Die Devise war zuvor bereits offizielles Motto der Niederlande, Maissen 2006, S. 262–266.



48 Gotisches Haus, Kriegerisches Kabinett, Südfenster,
Standesscheibe von Schaffhausen, 1632



49 Gotisches Haus, Kriegerisches Kabinett, Südfenster, Standesscheibe von Uri mit dem Schwur der drei Eidgenossen sowie der Maria mit Kind und dem heiligen Martin, 1686



50 a/b Gotisches Haus, Kriegerisches Kabinett, Südfenster, Rundscheiben mit den Bildnissen von Georg von Sachsen und Johann Friedrich von Sachsen, um 1530

Das Südfenster findet nach oben hin seinen Abschluss durch eine aus mehreren Fragmenten zusammengesetzte Scheibe. In deren Zentrum ist die Szene der Selbstverstümmelung des Mucius Scaevola im feindlichem Lager des Etruskerkönigs Porsenna zu sehen, umgeben ist sie mit vier Wappen und einem Kapitellfragment, die als Versatzstücke der ornamentalen Ergänzung der umgebenden Scheibenfläche dienen.¹⁸³ Die Inschrift auf der Scheibe mit Mucius und Porsenna lautet:

»Vom Künig Persona litt thrang / Mutzyus Zefula sumpt sich nit lang / fürs vatterland syn läben Waagt / Vnd wyl er nach dem Künig nit fragt / ersticht den schryber vnerkent / Hirdurch der Krieg von Rom abwent.«¹⁸⁴

Erneut ist es das *pro patria mori*-Motiv, das mit der Vaterlandsliebe des Mucius Scaevola aufgegriffen und in der Inschrift betont wird. Diese Scheibe ist auf den Außenbahnen flankiert von Rundscheiben mit den Porträts von Georg von Sachsen (1471–1539) und von Johann Friedrich von Sachsen (1503–1554), die beide zwar aus dem Haus Wettin, aber Kontrahenten in der Lutherfrage waren.¹⁸⁵ (Abb. 50 a, b) Aus den konkurrierenden sächsischen Linien der Albertiner und Ernestiner stammend sowie unterschiedlichen Konfessionen angehörend, ist für diese direkt aufeinander bezogenen Bildnisse ebenso das Motiv der Concordia zu reklamieren – sowohl konfessionell als auch dynastisch im Kontext des Konflikts zwischen verwandten Häusern. Von hier lässt sich eine Brücke zu den Gemälden des Kriegerischen Kabinetts schlagen, in

183 Ausführlich beschrieben in Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXIV, 11–16, S. 403–405.

184 Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXIV, 11, S. 403.

185 Johann Friedrich ist auf der Scheibe als Dux bezeichnet, die Scheibe entstand also vor 1532, das Jahr, in dem die Kurwürde seines verstorbenen Vaters auf ihn überging.

dessen Bildern und Motiven die Thematiken der Fenster noch einmal in spezifischer Weise gespiegelt werden.

Bei den Gemälden handelt es sich wie bereits im Eingangsbereich des Gotischen Hauses und im Rittersaal fast ausschließlich um Porträtdarstellung.¹⁸⁶ Überwiegend sind es verwandte Anhaltiner sowie Fürsten und Fürstinnen des Reiches und Europas. Bedeutend für die Konzeption dieses Raumes ist vor allem die Vereinigung von politischen Gegnern in ihren Bildnissen. So werden zugleich Anführer der katholischen wie auch der protestantischen Parteien des Dreißigjährigen Krieges ästhetisch verbunden, wie Wallenstein, Tilly und Gustav Adolf auf der Eingangsseite des Raumes. (Abb. 51) Zudem erscheinen die beiden antagonistischen Staatsmänner Karl I. von England und Oliver Cromwell vereint in einer politischen *Sacra Conversazione*. (Abb. 52)

Die Aspekte von idealer Freiheit und idealem Ausgleich der Konfessionen, aber auch eine Aufhebung konstitutioneller Konflikte in der imaginären Zusammenführung von Widersachern werden hier programmatisch vor Augen geführt. Dabei ist es das *pro patria mori*-Motiv, das all diese Thematiken miteinander verbindet. Insofern ist auch die einzig sakrale Szene der Glasmalereien des Kabinetts die eines heiligen Märtyreropfers für den Glauben. Der konfessionelle Ausgleich, der durch die Anordnung der Gemälde als kompiliertes Sammlungskonstrukt imaginiert wird, ist in der konzeptionellen Ordnung der Glasmalereien vorbereitet, wie die Bildnisse der sächsischen Herzöge Georg und Johann Friedrich der Großmütige verdeutlichen.

Die Motive, die in den beiden Fenstern des Kriegerischen Kabinetts so signifikant miteinander komponiert wurden, folgen neben ihren unterschiedlichen narrativen und ästhetischen Momenten einer übergeordneten Programmatik und lassen sich begrifflich nochmals zuspitzen: Es ist das Konzept der Freiheit – Freiheit von (Fremd-) Herrschaft. Damit verbinden sich die Figuren des Wilhelm Tell oder des Konrad Baumgarten ebenso wie die großen Schlachten der Schweizer Geschichte. Es ist somit das politische Freiheitsideal der Souveränität angesprochen, kein soziopolitisches oder individuelles. Aber diese Freiheitsmotivik entspricht immerhin auch hier der eidgenössisch-republikanischen Tradition, die in der zeitgenössischen europäischen politischen Theorie der Aufklärung mit einer ursprünglichen Idee einer freien Gesellschaft assoziiert wurde. So schreibt der auch am Hof von Anhalt-Dessau rezipierte Abbé Gabriel Bonnot de Mably in seiner *Étude de l'histoire* (1775): »C'est dans la Suisse que se sont conservées les idées les plus vraies et les plus naturelles de la société.«¹⁸⁷ Mably, ein unermüdlicher Apologet republikanischer Prinzipien, der davon ausging, dass man europäische Geschichte nur nach Einzelstaaten abhandeln könne, wandte sich gegen die monarchische oder oligarchische Konzentration politischer Macht und lobte die

186 Vgl. die Katalogisierung des Kriegerischen Kabinetts bei Rode 1818, S. 26–33 sowie die Rekonstruktion im Ausst.-Kat. Cranach im Gotischen Haus 2015, S. 122–129.

187 Zit. nach Friedemann 2014, S. 211. Zu Mably in der Bibliothek von Franz, vgl. Der Blick ins Innere 2008, S. 86. Berenhorst und Johann Georg (Hans Jürge) waren 1766 während ihres Aufenthaltes in Paris gar in den Salon der Madame Dupin geladen, in dem auch Mably verkehrte, vgl. Berenhorst Reisejournal 1765–1768, Ed. 2012, Bd. 1, S. 222.



51 Gotisches Haus, Kriegerisches Kabinett, Westwand, Rekonstruktion der Gemäldehängung



52 Gotisches Haus, Kriegerisches Kabinett, Nordwand, Rekonstruktion der Gemäldehängung

Verfassung des Deutschen Reiches ebenso wie den Föderalismus der Eidgenossen.¹⁸⁸ Damit konnte sich Fürst Franz durchaus verbinden. Denn die ständische Verfassung des Alten Reiches bewahrte den kleinen Fürsten und Herrschaften die ihnen eigene »Freiheit« und Souveränität gegenüber europäischen und deutschen Großmächten. Insofern ging es bei der Verwendung eidgenössischer mittelalterlicher Motive nicht genuin um Schweizer Geschichte, sondern um die Transferleistung.

Religion und Einheit

Das Leitmotiv des Kriegerischen Kabinetts tritt im Spiegel des Geistlichen Kabinetts in besonderer Weise hervor. Denn beide sind analogen Programmatiken gewidmet. In den Porträtbildnissen des Geistlichen Kabinetts, die zahlreich mit Gemälden religiöser Themen kombiniert wurden, werden widerstreitende Akteure, Begründer und Theoretiker der unterschiedlichen Konfessionen vereint.¹⁸⁹ (Abb. 53) Es erscheinen sowohl Friedrich der Weise wie auch Albrecht von Brandenburg, dessen Heiltumsweisung in Halle und der damit verbundene Ablass von Luther als der »Abgott zu Halle« bezeichnet worden war. Erasmus von Rotterdam, der sich gegen die reformatorischen Lehren gewandt hatte, ist in seinem Bildnis zugegen. Und natürlich Luther selbst sowie Melanchthon sind zu finden, ebenso wie Zwingli und Reuchlin. Luther jedoch wird als Einziger exponiert, indem er in sakraler Geste unterhalb der Altarstiftung seines Gönners Friedrich des Weisen auf der Mitteltafel eines Triptychons erscheint. Der Maler Albrecht Dürer ist ebenso präsent wie Lucas Cranach, »der Maler der Reformation«, dieser als Porträt, jener durch signifikante Werke. Letztere allerdings oft in Kopie, ein Hinweis auf die höhere Bedeutsamkeit einer motivischen Konzeption gegenüber einer rein ästhetischen Rolle der Kunst.

Ebenso signifikant ist die Aufnahme des Porträts des radikalreformatorischen Bernhard Knipperdolling, der als Statthalter des »Neuen Jerusalem« der Münsteraner Täuferbewegung eine extrem-religiöse Position bezogen und die Legitimität des Reiches bestritten hatte. (Abb. 54) Das Porträt kam erst zu einem späteren Zeitpunkt an seinen Ort im Geistlichen Kabinettt.¹⁹⁰ Es ergänzte indes das vorgegebene Leitmotiv des Raumes. Die zeitgenössischen Zuschreibungen des Gemäldes sind heute strittig, sowohl was den Schöpfer angeht als auch den Dargestellten. Es kam zunächst als ein Holbeinwerk nach Wörlitz, trägt aber eher cranacheske Züge. Ob es sich nicht vielleicht auch um eine Kopie handelt oder um ein zeitgenössisches Werk, ist noch nicht entschieden.¹⁹¹ Entscheidend ist aber nicht die heutige Zuordnung bzw. der durchaus

188 Friedemann 2014, S. 211.

189 Vgl. die Katalogisierung des Geistlichen Kabinetts bei Rode 1818, S. 20–25 sowie die Rekonstruktion im Ausst.-Kat. Cranach im Gotischen Haus 2015, S. 130–137.

190 Savelsberg 2015, S. 100.

191 Savelsberg 2015, S. 100. Es wurde Franz 1802 angeboten und ist auf der Rückseite mit Holbein bezeichnet, ebd. Rode äußert sich nicht zur Autorschaft des Gemäldes, Rode 1818, S. 21. Die Diplomarbeit von Hiltrud Fritsche (Fachgebiet: Methodik und Praxis der Konservierung und Restaurierung von Gemälden und Skulpturen zu dem Gemälde), entstanden 1972, ordnet das Werk aufgrund kostümkundlicher Aspekte 1526 bis 1530 ein, stellt sich aber nicht der Frage



53 Gotisches Haus, Geistliches Kabinett, Nordwand,
Rekonstruktion der Gemäldehängung



54 Cranach-Werkstatt(?): sog. Bildnis des Bernhard Knipperdolling

berechtigte Zweifel an der Identität des Dargestellten, sondern dass das Porträt damals als Knipperdolling in das Geistliche Kabinett integriert wurde, wie es der Katalog von Rode beweist. Es kann damit als Beleg für die überkonfessionelle Bedeutungsordnung des Geistlichen Kabinetts dienen, gilt Knipperdolling doch im Kontext der Konfessionalisierung als Antagonist der beiden großen Konfessionen. So werden unter der Prämisse einer gemeinsamen christlichen Religion im bildlichen Programm des Geistlichen Kabinetts wie auch im Wörlitzer Park alle konfessionellen Gegensätze aufgehoben. Das christliche Glaubensbekenntnis, das Credo, erscheint als Ursubstanz der christlichen Religion daher auch gleich zweimal im Geistlichen Kabinett: zum einen als vollständige Kupferstichserie zu Seiten des Südfensters, zum anderen, zwar unvollständig, aber als zentrales Band den Raum einhegend, über beide Fenster zu je drei Scheiben in einheitlicher Reihung.¹⁹² (Abb. 55, 56) Oberhalb und unterhalb der sechsteiligen Apostelfolge wurden kleinere Scheiben mit biblischen Szenen angeordnet, die sowohl dem Alten als auch dem Neuen Testament entstammen. Neben Themen der Passionsgeschichte finden sich Gleichnisse wie die Heimkehr des verlorenen Sohnes, die Arbeiter im Weinberg oder die Werke der Barmherzigkeit. Weltliche Herrschaft erscheint damit legitimiert durch jene reine Religion, verbildlicht in biblischer Historie und Exemplum, die in die Zeit vor den konfessionellen Konflikten in eine allgemeine religiöse Sphäre zurückreichen. Der Fürst ist in dieser Konzeption der *pious princeps*. Der zeitliche Horizont, mit dem sich dieses Konzept verbindet, ist das Mittelalter als eine ideale Epoche, wie sie auch zum Thema wird in der Blankglasscheibe in der Mittelbahn des Westfensters, auf der Johann Caspar Lavater eine Inschrift eingeritzt hat.¹⁹³ (Abb. 57)

»Ihr Denkmal' alter Kunst und
Gottvertrauter Zeiten!
Bewunderung, Wemuth, Muth
und Hoffnung sehn Euch an
Zwar Kunst und Zeiten hin
doch zeigt Ihr uns in Weiten
Was from[m]er Menschheit
Fleiß und ernste Tugend kan[n]
Wörlitz, den 15. Jul. 1786
Johan[n] Casp Lavater«¹⁹⁴

einer späteren Kopie oder eines zeitgenössischen Werkes. In dieser Hinsicht erfolgten auch keine technologischen Untersuchungen, vgl. Typoskript der Arbeit im Archiv der Bau- und Kunstdenkmalpflege des Landesamts für Denkmalpflege und Archäologie (Landesmuseum für Vorgeschichte), Halle, S. 38. Reinhard Melzer entscheidet für eine Herkunft des Gemäldes aus der Cranach-Werkstatt, Melzer 2015, S. 158.

192 Diese Glasmalerei, die unvollständig nach Wörlitz kam, stammt ursprünglich aus der Pfarrkirche in Maur (Kanton Zürich), zur Rekonstruktion vgl. Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 1, S. 70–89. Zu den Einzelscheiben Bd. 2, Kat.-Nr. IX, 1, XX, 2, XXI, 2, XXVI, 10–12, XXVII, 25–27, XXXI.

193 Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXVII, 14, S. 502 f.

194 Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. XXVII, 14, S. 502 f.



55 Gotisches Haus, Geistliches Kabinett, Südfenster



56 Gotisches Haus, Geistliches Kabinett, Westfenster

Ihr Dankmil' alter Aufsand
 Gottesgutes alter Zeiten
 Einsinnigung, Würmung, Mühe
 und Hoffnung der Zeit an
 Zu vor Kunst und Zeiten für
 Dreyzigstes Jahr in Writen
 Was von einem Mensch ist
 Herrschend richte Tugend sein
 Wörlitz den 15 Jul 1786
 Johann Casp Lavater

57 Blankglasscheibe mit Inschrift von Johann Caspar Lavater, 1786

Die Ritzscheibe entstand anlässlich des Besuches von Lavater in Wörlitz im Sommer 1786. Der Sinnspruch lässt das Gotische Haus und seine Sammelobjekte als Vergegenwärtigungen einer idealen vergangenen Epoche erscheinen. Deren Errungenschaften sieht Lavater im Fürsten und in der Aura des Hauses in sittlich-tugendhafter Weise erneuert. Lavater jedoch bezeugt zugleich die geschichtliche Trennung zwischen Mittelalter und »Moderne«. Eine Erneuerung des Mittelalters als Epoche erscheint ihm nicht möglich. Jedoch gilt das Mittelalter offenbar nicht nur ihm, sondern auch seinem Gastgeber als moralisch-sittliches Vorbild im Sinne einer ursprünglichen Tugendhaftigkeit des Menschen. Damit wird ein wichtiges Signum der Mittelalterprojektion deutlich: Es geht um anthropologische Bezüge, den Wunsch nach Einfachheit.

damnatio memoriae Erdmannsdorffs und *laudatio* des Fürsten

Erst seit jüngerer Zeit wird von der Entwurfsbeteiligung Erdmannsdorffs für das Äußere wie für die Innengestaltung des Gotischen Hauses ausgegangen. Ingo Pfeifer legte als Erster dessen Einfluss auf diese Schöpfung für den Fürsten auch konkret dar, insbesondere mit Blick auf die quadratische Grundrissdisposition des ersten Baus, dessen Situierung in einem Garten sowie die Deckenornamentik und Möbelentwürfe in allen Teilen des Gebäudes.¹⁹⁵ Es stellt sich nun aber die Frage, warum der Schöpfer dieses »supermodernen«, neugotischen Hybrids in allen entscheidenden und ausführlichen Reflexionen über das europaweit berühmte Garten- und Schlossensemble sowie deren Protagonisten unerwähnt blieb, so in den Biographien von Rode über Erdmannsdorff (1801) und von Reil über Fürst Franz (1845) sowie in Rodes mehrfach erschienenen *Beschreibung des Fürstlich Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz* (1788, 1798, 1814) und schließlich in dessen Führer *Das Gotische Haus zu Wörlitz* (1818) selbst, aber auch in den Reiseberichten, z. B. dem *Coup d'œil sur Belœil* des Prince Charles Joseph de Ligne (1795, in deutscher Übersetzung: *Der Garten zu Belœil*, 1799) und bei Boettiger (1797, 1799).

Das Schweigen über den Schöpfer der ausgefallenen Architektur führte dazu, dass in der älteren Literatur der Baudirektor Georg Christoph Hesekiel (1732–1818) wie selbstverständlich für die Gestaltung des Gotischen Hauses in Anspruch genommen wurde.¹⁹⁶ Befördert wurde das durch die unauflösbare Verbindung von Erdmannsdorff mit seinen architektonischen Innovationen des neopalladianisch-klassizistischen Baustils auf dem Kontinent. Am einflussreichsten und nachhaltigsten festigte aber der Biograph des Fürsten, Friedrich Reil, den Antagonismus zwischen Neugotik und Klassizismus in Wörlitz, was es in der Folge offenbar unmöglich erscheinen ließ, dass Erdmannsdorff am Gotischen Haus schöpferisch beteiligt gewesen sein könnte. Reil notierte in seiner Fürstenbiographie:

195 Pfeifer 2015. Pfeifer führt weitere neugotische Bauwerke auf, z. B. den Marstall, deren Architekt Erdmannsdorff ebenfalls war, dabei arbeitet Erdmannsdorff in einer charakteristischen Kombination klassizistischer und neugotischer Elemente, S. 33 f. Zu den Möbeln Büttner 2007, zum Thronstuhl des Rittersaals, der nach dem Vorbild des Krönungsstuhls von Westminster Abbey gestaltet, ist nach einer Idee von Franz und dem Entwurf von Erdmannsdorff, S. 432.

196 Rigoros schließt Riesenfeld eine Mitwirkung Erdmannsdorffs an allen »gotischen Schöpfungen« aus und reklamiert den Entwurf des Gotischen Hauses für den Fürsten unter Mithilfe von Hesekiel. Riesenfeld 1913, S. 22. Ebenso Neumeyer 1928, S. 105. Marie Luise Harken ordnet den ersten Bau nach venezianischem Vorbild Erdmannsdorff zu. Sie erklärt die Differenz der Bauformen zum zweiten Bau (1785–1790) damit, dass sich der Fürst von Erdmannsdorffs Einfluss frei gemacht habe, Harkens 1939, S. 116. Von der alleinigen Baudirektion Hesekiels geht auch Feist aus. Feist 1978, S. 67. Anders wiederum Harkens 1973, S. 36–40, worin sie Erdmannsdorff alle vor 1800 entstandenen Teile des Gotischen Hauses zuschreibt. Von der Autorschaft Erdmannsdorffs geht auch Niehr 1999, S. 138–141, aus. Ingo Pfeifer erinnert zu Recht daran, dass Hesekiel erst seit 1786 als Baudirektor geführt wurde, zuvor jedoch »nur« als Kammerdiener, Pfeifer 2015, S. 27. Zu Hesekiels Wechsel vom Kammerdiener zum Baudirektor vgl. Basedow 1993 [1923], S. 96, Anm. 41, dem die Akten der Herzoglichen Hofkammer noch zur Verfügung standen, und van Kempen 1923, S. 573.

»Hätte Ihn [Fürst Franz] Winckelmann's Geist nicht bewahrt und Erdmannsdorff, der sich mit dem Gothischen eben nicht vertragen konnte und gothische Gebäude in der Nähe derer, welche er aufzuführen hatte, nicht dulden wollte, Ihm nicht das Widerspiel gehalten, so würde Er in Wörlitz ein gothisches Schloß aufgebauet haben, das denen in England gewiß hätte an die Seite gesetzt hätte werden können.«¹⁹⁷

Diese folgenschwere Passage sagt sicher etwas über die Neigungen des Fürsten und auch über die Abneigungen seines Architekten aus. Ob Franz tatsächlich ursprünglich vorgehabt hatte, das Schloss in gotischen Formen zu errichten, oder dies eher dem Reich der Sagen angehört, mag dahingestellt sein, auf jeden Fall verselbstständigte sich diese Behauptung. Um Winckelmann gebracht und leicht abgewandelt taucht sie in der Literatur immer wieder ungebrochen auf, ohne den Verweis auf ihre Herkunft bei Reil, dafür aber als absolut unangefochtenes Faktum.¹⁹⁸ Genau besehen lassen die Äußerungen Reils ganz und gar nicht auf die Aussage schließen, dass es für das Schloss in der Tat jemals eine Planung im gotischen Stil noch einen Gedanken in diese Richtung gegeben haben sollte. Es ist eine von vielen Zuschreibungen Reils im Konditionalis, war doch die Gotikrezeption zur Zeit der Abfassung der Fürstenbiographie längst kein Sonderfall mehr, sondern eine allgemeine Modeerscheinung mit mehr oder weniger nationalen Tendenzen.

Auffällig bleibt jedenfalls, dass die Anteile von Erdmannsdorff an den größeren Wörlitzer Bauten in den Parkführern und seiner Biographie in selbstverständlicher Weise aufgeführt sind. Zumal Erdmannsdorff als Baumeister des Schlosses neben dem Fürsten und der Fürstin in der Grundstein- und Einweihunginschrift Erwähnung findet, die Rode in seiner *Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Garten zu Wörlitz* (1788) wortgetreu mitteilt. In seiner Biographie Erdmannsdorffs wird er fast hymnisch:

»Hr. von Erdmannsdorff entwarf den Plan zu dem Schlosse und den Officen, und führte ihn auch innerhalb vier Jahre aus. [...] Dies sein Meisterwerk! Alles, was seine Kunst, Wissenschaft und Einbildungskraft vermochten, scheint er hier angewendet zu haben. Anordnung, Einrichtung, Uebereinstimmung, Ebenmaass, Schicklichkeit und Konstruktion lassen nichts zu wünschen übrig.«¹⁹⁹

197 Reil 1845, S. 27.

198 Van Kempen 1925, S. 87, Feist 1978, S. 67. Bei Riesenfeld 1913, S. 22, klingt der Umstand mittelbar an. Selbst die sonst eher zurückhaltende Marie-Luise Harksen reproduziert in ihrem *Führer durch das Museum Gotisches Haus in Wörlitz* (in allen vier Auflagen, erschienen zwischen 1958 und 1975) die Erzählung von dem ursprünglich »gotisch« geplanten Schloss und die völlige Unvereinbarkeit von Erdmannsdorff und Gotik. Harksen 1975, S. 44. Vgl. auch Alex 2005, S. 132. Bis heute wird in Schlossführungen dieses »Faktum« nie vergessen. Neumeyer 1928, S. 102, nennt immerhin Reil als Quelle der Aussage.

199 Rode 1801, S. 17. Im Weiteren kritisiert er jedoch die Erdmannsdorff'schen ästhetischen »Vergehen«, »der Baumeister [habe] nicht eben auf die glücklichste Weise in diesem seinen Werke den antiken Römischen Geschmack mit dem modernen Italiänischen und Englischen zu vermählen getrachtet«, ebd. S. 19.

Zum Luisium wiederum notiert Rode wenige Seiten später: »[E]r entwarf auch das kleine nette Landhaus der Fürstin.«²⁰⁰ Der Reisende Boettiger bezeugte zwar nicht die Einweihunginschrift am Schloss, notiert aber, dass dieses »im schönsten alten Stil von Hr. v. Erdmannsdorff gebaut« sei.²⁰¹

Für das intentionale Schweigen über den Architekten des Gotischen Hauses lassen sich zwei Erklärungsmodelle anführen, die sich beide indes nicht ausschließen müssen. Bedenkt man die durchaus nicht erstaunliche, signifikant geringe und dann eben wertende Aufmerksamkeit, die der Architekt und Gefolgsmann des Fürsten für diesen Baustil in seinen Reisejournalen (1764 und 1765/66) aufbringt, wäre der Wunsch Erdmannsdorffs selbst in Erwägung zu ziehen, nicht mit einer Architektur in Verbindung gebracht zu werden, die er im besten Fall für nicht besonders erwähnenswert hielt, im schlechtesten für nicht satisfaktionsfähig. Bei der Würdigung der Größe und Bedeutung von Städten oder Bauwerken fügte Erdmannsdorff in seinen Beschreibungen zumeist ein relativierendes und ästhetisch wertendes »aber« hinzu, wenn die Begriffe »Gotik« oder »gotisch« fallen, und sogleich werden diese in Relation zum »modernen Geschmack« in Stellung gebracht und mitunter synonym verwendet für ein großes Alter, das nichts mit Antike zu tun hat.

Da ist Nürnberg »eine große Stadt, aber sehr gotisch gebaut, nur die neue Kirche ist nach einem modernerem Geschmack gebaut.«²⁰² Der Palast der Bischöfe in Trient »ist sehr alt, und ein Teil davon ist stark gotisch. Der modernere Teil ist nicht von schlechter Architektur, er wurde im Jahre 1550 durch Bernhard Clesius gebaut.«²⁰³ Die frühmittelalterliche Architektur Ravennas, »eine der ältesten Städte Italiens«, bringt Erdmannsdorff mit den Goten direkt in Verbindung, deren Architektur sei allerdings, in guter Sulzermanier, barbarisch: »In Ravenna gibt es noch Überreste des alten Palastes der gotischen Könige.«²⁰⁴ »Die Kirche San Apollinare [nuovo] wurde früher für den arianischen Kult genutzt, dieser Sekte hingen die Goten an. Die Architektur zeigt den Geschmack dieser barbarischen Jahrhunderte.«²⁰⁵ In den Betrachtungen Ravennas paaren sich die wenigen ankerkennenden Worte mit der grundsätzlichen Ablehnung mittelalterlicher Kunst. Die Würdigung der Kirche San Vitale als »schönste Kirche von Ravenna« wird schnell relativiert durch ein erstauntes »obwohl sie auch sehr alt ist.«²⁰⁶ Erwähnenswert findet er immerhin die gotischen Basreliefs der Kanzel im Dom Sant' Orso. Hingegen hat Sant' Apollinare in Classe wiederum »nichts schönes außer 24 Säulen aus griechischem Marmor.«²⁰⁷ Den für Erdmannsdorff und in den Augen der Zeitgenossen selbstredend eindeutig entschiedenen Kampf zwischen neu und alt sieht man bei ihm in einem »noch« gespiegelt. Bei der Architektur der oben bereits

200 Rode 1801, S. 25. Natürlich widmete sich Rode naturgemäß auch weiteren Bauwerken des Architekten, wie des Schauspielhauses, ebd. S. 206.

201 Boettiger 1797, Ed. 1988, S. 43.

202 Erdmannsdorff Journal 1765/66, Ed. 2001, S. 82.

203 Erdmannsdorff Journal 1765/66, Ed. 2001, S. 90.

204 Erdmannsdorff Journal 1765/66, Ed. 2001, S. 108.

205 Erdmannsdorff Journal 1765/66, Ed. 2001, S. 108.

206 Erdmannsdorff Journal 1765/66, Ed. 2001, S. 109.

207 Zum Dom Sant' Orso, ebd. S. 109, Sant' Apollinare in Classe, S. 119.

erwähnten Kirche von San Francesco in Rimini gewinnt »der gotische Geschmack noch die Oberhand über die guten Regeln.«²⁰⁸

Ganz in diesem Sinne ist die mittelalterliche Malerei auch erklärtermaßen eine Verfallskunst. So wird für den Vatikan notiert, außer den Büchern zeige man in der Bibliothek, die unermesslich und weitläufig sei, »noch ein Kabinett, wo man christliche Altertümer aufbewahrt, unter anderen Gemälden des Jahrhunderts, wo die Kunst im Verfall war, ein Porträt Karls des Großen in einer Art Temperamalerei.«²⁰⁹ Beim Besuch von Siena, ein »Muss« für Italienreisende, reichte die Zeit nur für eine hastige Stippvisite: »Siena ist eine ziemliche große Stadt, sehr nach antikem Vorbild gebaut. Ich hatte nur Zeit, einen Blick in den Dom zu werfen. Das ist ein Bauwerk im gotischen Stil, von nicht sehr großer Ausdehnung. Der Mosaikfußboden [...] ist das Bemerkenswerteste.«²¹⁰

In den Reisenotizen über seine Englandreise von 1764 äußerte sich Erdmannsdorff etwas neutraler in seinen Eischätzungen »des Gotischen«, obgleich sich auch hier das signifikante »aber« und der »Gegensatz zu den guten Regeln« Bahn brechen. Zum Garten von Cobham (heute Painshill) ist etwa zu lesen: »Zuerst kamen wir zu einer Art gotischem Tempel, der nach allen Seiten offen ist und der Euch eine Vielzahl bewundernswerter Dinge bietet.« Zu Esher Place heißt es wenig später jedoch: »Das Haus ist nach gotischem Geschmack gebaut, aber der Garten, wie einfach er auch gehalten sein mag, bleibt angenehm. Claremont, Haus des Herzogs von Newcastle, wurde durch Mr. John Vanbrugh erbaut, bekannt in England durch seinen einzigartigen Geschmack für die gotische Architektur ganz im Gegensatz zu den guten Regeln, der aber auf eine Weise zu gestalten gewußt hat, daß seine Häuser dennoch sehr wohnlich sind.«²¹¹ Dieser Blick auf die wenigen Hinwendungen Erdmannsdorffs in seinen Reiseberichten, der insbesondere in Hinsicht auf Italien die zeitgenössische Vorliebe für das klassische Altertum à la Winckelmann und die Renaissance teilt, zeigt vor allem dessen Assoziation des »Gotischen« mit einer rein ästhetisch codierten Begrifflichkeit.

Schließlich bleibt, wie Erdmannsdorff selbst, auch der Maler der mittelalterlichen, europäischen Sakralarchitekturen des Kirchensaals in Rodes Beschreibung des Gotischen Hauses unerwähnt. Das ist ebenso signifikant wie das Schweigen über den Architekten, wird doch Johann Fischer in Rodes Wörlitzführer als Schöpfer der Wandmalereien des Schlosses mehrfach genannt.²¹²

Wenn aber Erdmannsdorff, intentional oder nicht, als Architekt des Gotischen Hauses unerwähnt bleibt, rückt in der allgemeinen Wahrnehmung der fürstliche Bauherr und Auftraggeber nachdrücklicher in den Fokus. In den Beschreibungen und Reiseberichten sind es dann auch insbesondere die Vorlieben des Fürsten Franz,

208 Erdmannsdorff *Journal 1765/66*, Ed. 2001, S. 111.

209 Erdmannsdorff *Journal 1765/66*, Ed. 2001, S. 207.

210 Erdmannsdorff *Journal 1765/66*, Ed. 2001, S. 281.

211 Erdmannsdorff *Reisenotizen 1764*, in: Weiss 1997, S. 53 f.

212 Rode 1788, S. 23, S. 36, S. 45, und für das Luisium nennt Rode Fischer in seiner *Erdmannsdorff-Biographie*, Rode 1801, S. 25.

die sich in dieser kleinen *Maison de Plaisance* wiederfinden. Boettiger notiert entsprechend in seinen Reisenotizen: »Gewiß, man kann dies gotische Haus nicht verlassen, ohne Achtung vor dem Besitzer zu empfinden. Es ist alles sein Studium, sein Werk [...]«. ²¹³ Somit wird jedoch der persönliche Geschmack des fürstlichen Auftraggebers zum Baumeister selbst. ²¹⁴ Eine Parallele dazu findet sich im englischen Strawberry Hill, dessen Bauherr, Horace Walpole, zugleich Architekt seiner eigenen neogotischen »Villa« war. ²¹⁵

Differenzwahrnehmung – Ästhetische und ständische Urteile

In diesem Zusammenhang ist noch einmal auf Friedrich Reil zu verweisen, der die Erzählung von Erdmannsdorffs prinzipieller Abneigung gegen die Gotik befeuert hatte. Erich Paul Riesenfeld, dem eine Monographie zu den Bauten Erdmannsdorffs von 1913 zu verdanken ist, urteilte genau in diesem Sinne. Zu verweisen ist ebenso auf die frühen ästhetischen Einschätzungen der Gotik von Rode und Boettiger in ihren Auslassungen über das Gotische Haus. In der ersten Auflage seiner *Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz* von 1788 äußert sich August Rode zum »Gotischen Geschmack« eher zurückhaltend. In dem in mehreren Überarbeitungen aufgelegten Führer kann er aber seine Reserviertheit der damit verbundenen Epoche gegenüber immer weniger verbergen. In der ersten Auflage heißt es noch, dass man »nach dessen Betrachtung [...] schon vom ersten Augenblicke an, da man es [das Gotische Haus] von Ferne erblickt, nur allzu begierig ist«. Allerdings konnte der Autor keine eingehende Beschreibung des Gebäudes geben, wie im Übrigen auch später nicht, da es zu diesem Zeitpunkt noch unfertig war und niemandem gezeigt wurde. Seine weitere Würdigung des Äußeren wahrt jedoch unverkennbar die Distanz: »Man bemerkt daran alle das Mühsame, Gezierte, Seltene und einigermaßen Abentheuerliche, mit der unbegreiflichen Verschwendung der Arbeit, welches den *Gothischen* Geschmack charakterisirt«. ²¹⁶

In der zweiten Ausgabe von 1798 ergänzt er das eben zitierte, wird aber umso deutlicher: »Kurz es trägt ganz das Gepräge jener Jahrhunderte des Aberglaubens, der Zwietracht und der Galanterie, worin hauptsächlich die doppelte Ritterpflicht galt[.] Der Kirche mit dem Schwert zu nützen; der Damen Ehre zu beschützen!« ²¹⁷ Ganz anders klingt da in etwa zur selben Zeit der belgische Europareisende Charles Prince de Ligne, der in seinen Beschreibungen europäischer fürstlicher Gärten auch seiner

213 Boettiger 1797, Ed. 1988, S. 44.

214 Vgl. für andere Bauten Hirsch 2003, S. 247 f.

215 Neben Walpole waren bekanntermaßen John Chute und Richard Bentley beteiligt. McCarthy 1987, S. 63–91.

216 Rode 1788, S. 162 f.

217 Rode 1798, S. 149.

Begeisterung für das Gotische Haus Ausdruck verlieh: »Il n'y a jamais eu rien de si parfait et di si bien suivi.«²¹⁸

Bereits in den frühen Beschreibungen als Rückzugsort apostrophiert, erscheint die sakrale Aura des Gotischen Hauses, die sich mit der Idee einer klösterlichen Klausur verbindet, ebenso prägend wie die eines fürstlichen Ahnenkultes. Stets geht es um die Sakralisierung der fürstlichen Aura, die Umrahmung der Genealogie, Historisierung, Stilisierung des Lebensstils.²¹⁹

Indes vermochte August Rode dieser Vorliebe für die Gotik nicht zu folgen, auch nicht 1818, als sie längst keine exklusive Modeerscheinung mehr war, sondern zum »Mainstream« gehörte und er nun fünf Jahre nach dem Tod des Besitzers einen Führer durch die Kunstsammlungen des Gotischen Hauses veröffentlichen konnte. Rode hatte zwar ein Sensorium für die mobile künstlerische Ausstattung des Hauses als materielle Überlieferungen, die in die Vergangenheit des Fürstenhauses weisen. Ein Ort, an dem der Fürst »in der Mitte seiner ruhmvollen Vorfahren mit der Vorwelt«²²⁰ zu leben gedachte. Den Repräsentationen mittelalterlicher Architektur schenkt Rode in diesem Zusammenhang jedoch nur wenig Aufmerksamkeit. So fällt die Ausgestaltung des Kirchensaales in kargen Worten, rein summarisch ohne Nennung des Malers noch der Motive, in den Vorbericht von Rodes Führer zum Gotischen Haus: »die jetzige Vorkammer, deren Wände mit auf Kalk gemalten Gothischen Kirchen gezieret sind.«²²¹ Zwar in knappster Form, aber immerhin widmet er sich in der Beschreibung der einzelnen Räume auch den »mittelalterlichen« Glasscheiben, die zu den Immobilia des zweiten und dritten Bauteils des Gotischen Hauses gehören. Diese gelten ihm aber nur als Teil der »alten Artefaktsammlung« des Fürsten. Als solche hat diese, trotz der dominanten Funktionszuweisungen an das Gotische Haus als privatem Refugium des Fürsten, für Rode immerhin noch eine repräsentative Funktion zu erfüllen.

»Er erbauete das Gothische Haus und versammelte darin um sich alles, was dazu dienen konnte seinen Geist in die Vorwelt zu versetzen. Daher nicht allein die Bilder seiner Ahnen in der weitesten Ausdehnung; sondern auch solcher Personen, die sich zu ihrer Zeit durch Thaten, Künste und Wissenschaften auszeichneten: Daher die Rückblicke in wichtige Zeitbegebenheiten, Erinnerungen an alte Sitten, Gebräuche, Meinungen: Daher vorzüglich die lebendigen Darstellungen des Ritterwesens, und die Seitenblicke auf damalige religiöse Verhältnisse: Daher endlich so viele schätzbare Kunsterzeugnisse jener Zeit.«²²²

218 Ligne 1795, S. 159 f. »Nie hat es etwas so vollkommenes gegeben, nie etwas, das so gut ausgeführt worden.« Ligne 1799, S. 174.

219 »Es ist ein grosses Gebäude [...], das [...] völlig das Ansehen eines Klosters hat.« Rode 1788, S. 162 f. »Dieser mittlere Saal ist nach der Idee eines Kapitelsaales in einem Kartheuserkloster angelegt.« Boettiger 1799, S. 15. Gleichlautend 1797, vgl. Boettiger 1797, Ed. 1988, S. 42.

220 Rode 1818, S. V.

221 Rode 1818, S. III.

222 Rode 1818, S. Vf.

Hier rettet Rode auch seine ästhetische Verurteilung durch vermeintliche politisch ständische Usancen, wie sie in »der doppelten Ritterpflicht« schon 1798 angeklungen waren.

Da Franz' Sammeleifer nie abbrach und er bis zu seinem Tode seine Kunstsammlung weiter ergänzte, wofür auch die noch bis 1813 vorgenommenen baulichen Erweiterungen bezeichnend sind, lässt sich mangels Inventaren für die Präsentation der mobilen Objekte im Gotischen Haus, insbesondere die Gemälde und Kupferstiche, keine trennscharfe, zeitliche Abgrenzung der Sammlungs- und Präsentationsschichten vornehmen. Franz hatte zu seinen Lebzeiten nie zugelassen, dass eine offizielle Beschreibung des Gotischen Hauses abgefasst wurde. Das erhellt sich aus den Rode'schen Beschreibungen des Wörlitzer Parks, aber auch aus dem Reisebericht Carl August Boettigers von 1797. Darin beschließt er seine Ausführungen zum Gotischen Haus folgendermaßen: »Das Ganze verdiente vor allem eine besondere Beschreibung. Die Fenster allein gäben Stoff zu einer sehr lehrreichen Abhandlung. Allein der Fürst will dem Publikum hiervon nichts mitgeteilt wissen.« In dem anonym erschienen Auszug aus seinen Reisenotizen zum Gotischen Haus in *Cottas Taschenkalender für Natur und Gartenfreunde* 1799 formuliert es Boettiger etwas diplomatischer: »Die Fenster allein geben Stoff zu einer lehrreichen Abhandlung. Allein der Fürst hat gewiß seine triftigen Gründe, warum es weder durch Hr. Rode, dessen umgearbeitete Beschreibung des Parks zu Wörlitz mit schönen Zusätzen so eben erschienen ist, noch durch sonst einen Liebhaber unter seiner Autorität etwas davon bekannt machen lässt.«²²³ Diesen Aufzeichnungen Boettigers verdankt sich dann auch der früheste, eher kursorische Hinweis auf den ursprünglichen Gemäldebestand von Rittersaal sowie von Geistlichem und Kriegerischem Kabinett. Schlaglichtartig notiert er ihm erwähnenswert erscheinende Gemälde porträtierter Personen.

Lediglich die Definition eines synthetisierten Endpunktes einer dann über einen längeren Zeitraum durch den Fürsten ergänzten Sammlung ist genauer zu umreißen. Denn erst nach dem Tod von Fürst Franz konnte der nun geadelte August von Rode seine ausführliche Beschreibung des Gotischen Hauses veröffentlichen, worin dessen Ausstattung parataktisch aufgelistet wird, zuweilen mit kleinen Kommentaren versehen. Erst 1869 folgte das *Verzeichniß der in den Gebäuden des Herzoglichen Gartens zu Wörlitz aufbewahrten Kunstgegenstände*, das Wilhelm Hosäus anlegte und noch auf einen weitestgehend unveränderten Zustand rekurrieren konnte.²²⁴

Die Faszination des Fürsten für den gotischen Stil und die diesen verbürgende Glasmalerei gründete auch auf einer differentiellen Besetzung des Begriffes Gotik. War dieser für Erdmannsdorff rein ästhetisch mit einem unterentwickelten, barbarischen Geschmack der Völker entsprechend den Mustern der Ästhetik Sulzers konnotiert, verband sich der Begriff für Franz mit einem weiten politisch-genealogischen, semantischen Feld, das insbesondere aus der Hinwendung zum Vorbild England erwuchs. Denn aus England bezog Franz die entscheidenden politischen Bezugsgrößen mit

223 Boettiger 1797, Ed. 1988, S. 45, Boettiger 1799, S. 21f.

224 Hosäus 1869, S. 23–54.

dem diese im gotischen Stil den Ausdruck einer autonomen mittelalterlichen Vergangenheit zu finden meinten.²²⁵ Der Fürst sah entsprechend dem englischen Gotikmodell auch in seiner Gotik den Beleg für die eigene fürstliche Autonomie – gegen die übermächtigen europäischen Staaten ebenso wie gegenüber dem benachbarten übermächtigen Preußen.

Das Gotische oder »Gothic« war über die Goten zudem unmittelbar verknüpft mit genealogischen Bezügen. Die alten Goten bzw. Sachsen wurden in England leichtfüßig mit der Gotik verbunden und ließen daher diesen Baustil als Ausdruck der eigenen autonomen Vergangenheit erscheinen. Dass es sich hier zugleich um eine Differenzwahrnehmung zwischen aristokratisch-genealogischer und der von Subordinierten handelt, die sich auf eine ästhetische Prononcierung und den damit verbundenen Verweis auf eine allgemeine Menschheitsgeschichte bezogen, scheinen auch die Assoziationen des Prince de Ligne zu belegen. In dessen Augen fungiert die gesamte Einrichtung des Gotischen Hauses als Unterpfand für die Bindungskraft der Vorfahren.²²⁶ In einer kurzen Passage über das Gotische Haus im Kontext seines *Coup d'œil sur Belœil* notiert er:

»Il n'y a jamais en rien de si parfait et de si bien suivi: tout y est si conséquent que l'on croit être plus jeune de 300 ans. Les armures, les tableaux, les vitreaux, les meubles, les bureaux, les ornemens, et jusqu'aux grands verres, *gages de la franchise de nos ayeux*, tout y est à sa place. [...] Autour de ce château que *le Prince, qui a hérité de la valeur et de la loyauté chevaleresque*, a choisi pour sa demeure principale, il y a un verger qui est tout ce que les bonnes gens de ce tems-là avoient pu croire de plus beau.«²²⁷

Als Gelehrter und Pfarrer hatte Lavater hingegen mit seinem Sinnspruch auf der Scheibe des Geistlichen Kabinetts einen anderen Aspekt der Semantik des Hauses und seines Programms erfasst, auf der Ebene von Handlungsaxiomatiken. In den Denkmälern der Vergangenheit sah er eine ideale Vorzeit vergegenwärtigt und in dieser, dem verloren gegangenen Mittelalter, sah er ein Exemplum für das sittlich-tugendhafte Handeln des Menschen.

225 Vgl. Niedermeier 2004 und Niedermeier 2002.

226 Niedermeier 2012, S. 176.

227 Ligne 1795, Bd. 2, S. 159. [Kursivierung L. C.] »Nie hat es etwas so vollkommenes gegeben, nie etwas, das so gut ausgeführt worden: alles ist da so consequent, daß man sich um dreihundert Jahre jünger glaubt. Die alten Harnische, die Gemälde, die Kirchenfenster, die Meublen, die Schreibpulte, die Verzierungen, und selbst die alten Gläser, die alten Pfänder des Biedersinns unserer Ahnherren, alles ist an seiner Stelle. [...] Um dieses Schloß herum, welches der Fürst, dem Ritterwerth und Rittertreue zum Erbtheil geworden, zu seiner Hauptwohung gewälth hat, ist ein Baumgarten, der alles das ist, was die guten Leute jener Zeit für das schönste gehalten haben.« Ligne 1799, Bd. 2, S. 174. Die zeitgenössische Übersetzung überträgt »gages de la franchise de nos ayeux« mit »alte Pfänder des Biedersinns unserer Ahnherrn«, in heutiger Lesart vielleicht besser verständlich als: »Unterpfand der Wahrhaftigkeit unserer Ahnen«.

Schweizerische Glasmalerei. Gelehrte Sammlung, Simulation von Tradition und nationales Kulturgut

Wenn seit den 1780er Jahren zahlreiche Glasmalereien den Weg in das sachsen-anhaltische Wörlitz finden und dort in neuen Kontexten eine neue alte Geschichte erzählen, muss auch ein Blick auf die andere Seite geworfen werden. Warum nämlich, so die Frage, verkaufen die Schweizer ihre Glasmalereien in so großem Umfang? Fürst Franz von Anhalt-Dessau ist zwar einer der ersten deutschen Sammler schweizerischer Glasmalerei, aber er bleibt schließlich nicht der einzige.¹ Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts gab es einen veritablen Ausverkauf, die Schweiz schien ein fast unerschöpfliches Eldorado für Glasmalerei.² Eine mögliche Antwort von mehreren ist dabei vielleicht ganz einfach und sie wurde bereits früh gegeben: Glasmalerei war schlicht unmodern und man maß ihr sehr lange, anders als in Deutschland und England, keine ästhetische, kulturelle und historische Bedeutung bei. Bereits 1900 konstatierte der als Gründungsvater der schweizerischen Kunstgeschichte apostrophierte Johann Rudolf Rahn in einer der Zeit eigenen Rhetorik mit Blick auf die gesamten Kunstäußerungen um 1800: »Der Geist, der die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts beherrschte, war dem Althergebrachten in der Kunst und den Lebensbedürfnissen nicht zugethan. Der Ruf nach ›Luft und Licht‹ war die Parole eines Geschlechtes geworden, das in der Aufklärung das Ideal der Gegenwart und Zukunft erblickte.«³ Dabei lässt sich die Tendenz zur Veräußerung mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Glasmalerei nicht allein als eine Wanderungsbewegung aus der Schweiz in das Ausland konstatieren. Auch französische, niederländische und deutsche Glasmalerei wurde bereits seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in großem Umfang insbesondere nach England und dann seit dem 19. Jahrhundert auch in die Vereinigten Staaten verkauft.⁴

Der bekannte Exzentriker und »Neugotiker« Horace Walpole war mit der Ausstattung seines Landhauses Strawberry Hill bei Weitem nicht der Erste, der sich für die alten Gläser interessierte. Er selbst war inspiriert von den Ankäufen eines gewissen Ascioti, der aus den Niederlanden eine Kiste Scheiben mitgebracht hatte und diese an seinen Freund Richard (Dickie) Bateman verkaufte, woraufhin Walpole Ascioti nach Flandern schickte und dieser ihm von dort 450 Scheiben mitbrachte, wie Walpole in dem zweiten Band seiner *Anecdotes of Painting in England* (1762) berichtet:

1 Vgl. Hess 1995/96, Gast 2012, Gast 2019.

2 Rahn 1899, Boesch 1934, Boesch 1937, Boesch 1953a, Boesch 1955.

3 Rahn 1900, S. 433.

4 Hierzu Lafond 1960 sowie Lafond 1964.

»About the year 1753, one Ascioti an Italian, who had married a Flemish woman, brought a parcel of painted glass from Flanders, and sold it for a very few guineas to the Hon. Mr. Bateman of Old Windsor. Upon that I sent Ascioti again to Flanders, who brought me 450 pieces, for which, including the expence of his journey, I paid him thirty-six guineas. His wife made more journeys for the same purpose, and sold her cargoes to one Palmer, a glazier in St. Martin's-lane, who immediately raised the price to one, two, five guineas for a single piece, and fitted up entire windows with them, and with mosaics of plain glass of different colours.«⁵

Walpole bezeugt damit zweierlei: zum einen, dass er damals die niederländischen Glasscheiben für sich spottbillig erstanden hatte, immerhin nur ca. 20 Pence das Stück, und zum anderen, dass es ein zunehmendes Interesse an diesen Artefakten gab und somit einen erwartbaren rasanten Preisanstieg. An dieser Stelle erwähnt er auch explizit, dass Lord Cobham in dem von Walpole bewunderten »Gothic Temple« in Stowe (1741–1747) zahlreiche Glasmalereien verbaut habe.⁶ Lord Radnor wiederum kaufte 1787 in Angers Glasmalereien mit einer Szene der Geburt Christi, die er im Ostfenster der Kirche von Coleshill, Berkshire, anbringen ließ.⁷

Vornehmlich die Europa erfassenden Säkularisierungswellen von Kirchen und Klöstern im Zuge von Revolution und napoleonischen Eroberungen bereiteten für den Handel mit Glasmalerei um 1800 ein reiches Feld. Die entscheidenden großen Käufe des anhalt-dessauischen Fürsten Franz gehen indes vor diese sozialen und historischen Umbrüche zurück und lassen sich in ihren frühen Grunddispositionen nicht in diesen Kontexten deuten, wie gezeigt wurde.

Die Kultur im ausgehenden 18. Jahrhundert war auch in der alten Eidgenossenschaft französisch dominiert. Mit Blick auf die Schweiz und allgemein auf das Interesse an »waterländischer Kunst« bezogen, hatte das bereits Johann Rudolf Rahn herausgestellt. Insbesondere in den kollektiven Repräsentationsräumen der städtischen Gesellschaft trat diese ästhetische Strömung zutage. Ein ausgesprochen signifikantes Beispiel hierfür ist die Ausstattung der kleinen Ratsstube des Berner Rathauses, für die 1734/35 ein neuer Schultheißensthrone angefertigt wurde. Ein weiterer Amtsstuhl, also »Schultheißensthrone«, die Bezeichnung ist seit 1732 belegt, entstand 1785/86 im hoch-modernen französisch-klassizistischen Stil.⁸ (Abb. 58, 59) Die aristokratische, verfeinerte Kultur wird in stadtbürgerlichen Kontexten der Eidgenossenschaft rezipiert.⁹ Und besonders

5 Walpole 1762, Bd. 2, S. 17. Zu Batemans »Gotisierung« von Old Windsor und Walpole vgl. u. a. Reeve 2013 und Brückle 2015.

6 »A few lovers of the art collected some dispersed panes from ancient buildings, particularly the late Lord Cobham, who erected a gothic temple at Stowe, and filled it with arms of the old Nobility etc.« Walpole 1762, Bd. 2, S. 17. In einem Brief vom 4. August 1754 schreibt Walpole an John Chute: »[I]n the heretical corner of my heart I adore the Gothic building, which by some unusual inspiration Gibbs has made pure and beautiful and venerable.« Walpole 1798, Bd. 5, Briefe, S. 410.

7 Lafond 1964, S. 64.

8 Vgl. Ausst.-Kat. Zeichen der Freiheit 1991, S. 372.

9 Thomas Lau beschreibt die Wurzeln dieses Prozesses, der bereits in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts zurückreicht, Lau 2008, S. 187–189.



58 Johann Friedrich Funk I: Berner Schultheienthron, 1734/35

59 Johann Friedrich Funk II: Berner Schultheienthron, 1785

für die Westschweiz konstatierte Lüthi ein Aussterben qualittvoller Schreinerarbeiten, die mit der Maserung des teuren Holzes arbeiteten, zugunsten von hellen einfarbigen und vergoldeten Holzfassungen, die auch auf preiswerteren Nadelhölzern umgesetzt werden können. »Das 18. Jahrhundert will helle, lichte Räume.«¹⁰ Bereits 1641 hatte der aus Basel gebürtige Matthäus Merian in seiner Ausgabe der deutschen Übersetzung der *Piazza Universale* des Tommaso Garzoni im 63. von der Glasmalerei handelnden Diskurs einen ästhetischen Beweggrund für den auffälligen Rückgang von Glasgemälden ausgemacht:

»In dieser Kunst [der Glasmalerei] hat es treffliche Meister gehabt / durch Teutschlandt / sonderlich im Schweitzerlandt / wie deren Arbeit mit Lust annoch zu sehen ist: Jetziger Zeit ist es sehr in Abgang kommen / weilen solche Gemälde den Slen vnd Gemachen das Licht benehmen vnd etwas Dunckele vervorsachen.«¹¹

10 Lüthi 1927, hier S. 21. In der Ostschweiz herrschen Stuckdecken nach italienischer Manier vor, ebd.

11 Tomaso Garzoni: *Piazza Vniversale: Das ist: Allgemeiner Schawplatz, Marcket vnd Zusammenkunfft aller Professionen, Künsten, Geschfften, Händeln vnnd Handt-Wercken*, etc., Frankfurt/M.

In Zürich, woher schließlich die meisten Glasmalereien des anhalt-dessauischen Fürsten Franz stammen, war es eine stärkere Orientierung am süddeutschen Raum, hier erfolgte die Rezeption italienischer und französischer Strömungen eher mittelbar.¹² Das gesamte 18. Jahrhundert hindurch ist geprägt von Renovierungskampagnen der sozialen und politischen bürgerlichen Gesellschafts- und Repräsentationsbauten wie Rat-, Schützen- und Zunft Häuser.¹³ In den Zürcher Gesellschaftshäusern hatte vornehmlich der Einbau von Stuckdecken und Prunköfen Konjunktur. Damit einher ging die Weggabe oder der Verkauf der Glasmalereien, die die Räume wesentlich mitgeprägt hatten, aber nun schlicht »unmodern« waren. Für Basler Gesellschaftshäuser lassen sich ebenfalls Scheibenveräußerungen im großen Maßstab im Zuge baulicher Erneuerungen verfolgen.¹⁴ Beispielsweise wurden während der tiefgreifenden Sanierungen des Zunfthauses der Safranzunft bereits Anfang des 18. Jahrhunderts alle Fenster durch helle ersetzt und die Glasgemälde für eine übersichtliche Summe an Baron Reichenstein auf Schloss Inzlingen verkauft.¹⁵ Und im Zunfthaus zum Schlüssel wurden 1723 die Glasgemälde der großen Zunftstube entfernt, »weilen es die Nothwendigkeit erforderet und solche nit mehr dienlich«.¹⁶

Auch Glasgemälde in Kirchen waren vor den umfassenden Erneuerungsmaßnahmen in barockem, später klassizistischem Stil nicht sicher. Zerstörung, Verwertung und Verkauf waren von Fall zu Fall Optionen. Im Zuge der Reparaturarbeiten am Schaffhauser Münster wurden 1751 alle Glasmalereien entfernt, zu Glassplittern zerstampft und fassweise als Altglas an die Glashütte verkauft.¹⁷ Rudolf Rahn überliefert Ähnliches zum Schicksal der Glasgemälde, die sich bis in die 1790er Jahre in Chor und Schiff des Zürcher Fraumünsters befanden. Demnach wurden diese auf Anordnung des Amtmanns des Fraumünsters entfernt und der Glasbruch verwertet.¹⁸ Die Glasmalereien der Pfarrkirche in Maur (Kanton Zürich) wiederum wurden zu Gunsten von »lauteren« Scheiben in mehreren Etappen zwischen 1763/64 und 1797 während der umfangreichen Erneuerungen des Baus ausgebaut und Teile aus einer

[bei Matthäus Merian], 1641, S. 621. Tatsächlich ist es Matthäus Merian, auf den diese Einschätzung zurückgeht, da dieselbe weder bei Garzoni selbst noch in der ersten deutschen Übersetzung von 1619 auftaucht. Vgl. Garzoni 1589, S. 539–542 und für die erste deutsche Übersetzung Garzoni 1619, S. 417–419.

12 Die Provenienzen der Wörlitzer Scheiben bei Ruoss/Giesicke 2012, S. 140, demnach stammen ca. 100 Stück aus Zürich.

13 Exemplarisch nachvollziehbar ist das an den Renovierungskampagnen der Zürcher Zunft- und Gesellschaftshäuser, vgl. Kdm ZH IV, 1939, S. 399–474.

14 Der Ausverkauf von Zunftigentum wurde noch forciert durch den Zusammenbruch des eidgenössischen Staatenbundes 1798 und die zwangsweise Aufhebung der Zünfte, Wanner 1976, S. 44–46. Auszunehmen ist das Basler Schützenhaus. Alle Scheiben aus dem 16. und 17. Jahrhundert sind hier bis heute in situ erhalten. Dies ist das einzige historisch überlieferte Ensemble dieser Art, Giesicke 1991, S. 16.

15 Die Renovierungen fanden 1700/01 statt. Die Glasgemälde kaufte Reichenstein für 18 Pfund Basler Währung, Koelner 1935, S. 78 f.

16 Koelner 1935, S. 63.

17 Meyer von Knonau 1867, S. 153 mit Anm.

18 Rahn 1878, S. 7 mit Anm. II.

Credofolge an den Maurmer Gerichtsherrn, Kupferstecher und Verleger David Herrliberger verkauft.¹⁹ 1786 fanden sich zehn Scheiben dieser Credoserie in der Sammlung des Fürsten Franz im Gotischen Haus zu Wörlitz wieder, mehrheitlich im Geistlichen Kabinett.²⁰

Es handelt sich bei der umfassenden Negierung mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Glasmalerei unter dem vornehmlichen Diktum des Lichtes indes nicht, wie oben angedeutet, um ein allein eidgenössisches Phänomen. Auch in England, dem ersten Land des Sammeleifers selbst, war Glasmalerei nicht sicher vor dem Wunsch nach mehr Licht in Sakralräumen und dem Zugriff der Verwertung.²¹ William Stukeley, einer der berühmtesten englischen Altertumsforscher des 18. Jahrhunderts und zeitweise Rektor von All Saints in Stamford (Lincolnshire), berichtet zwischen 1736 und 1741 mehrfach empört über die Zerstörung der Glasfenster der St. George's Church, die eine einzigartige Reihe der Gründungsritter des Hosenbandordens zeigten. Er warf den Glasern vor, Profit aus dem Einbau von neuen Glasscheiben zu ziehen.²² Zugleich führte die frühe Gotikmode auf der Insel dazu, dass um die Mitte und die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zahlreiche dieser Glasmalereien in privaten Landsitzen einen neuen Platz erhielten und große Glasgemälde kontinentaler Herkunft ebenso den Weg über den Ärmelkanal fanden.²³ Dem lassen sich zahlreiche französische Beispiele an die Seite stellen, bei denen mittelalterliche Fenster auch schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts zerstört wurden, um die Lichtverhältnisse in den Kirchenräumen zu verbessern. Das prominenteste ist wohl die Kathedrale Notre-Dame von Paris, wo vornehmlich 1741 und 1753 bis auf die drei Fensterrosen alle mittelalterlichen Glasmalereien verloren gingen. Und für die Gotteshäuser in Rouen führt Eustache de La Quérière Beispiele für die Zeit von der Mitte des 18. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts auf, denen sich ohne Weiteres zahlreiche andere Orte an die Seite stellen ließen.²⁴

In der Eidgenossenschaft hielt sich das Desinteresse an den zerbrechlichen Artefakten jenseits der gelehrten Beschäftigung allerdings noch sehr lange. Ihr kunsthistorischer und insbesondere »nationaler« Wert wurde erst seit den 1860er Jahren durch Vertreter des Faches eindrücklich betont und seither immer wieder beschworen.²⁵ Dennoch wurde noch 1881 die enorme Kunstsammlung des Berner Großrates Friedrich Bürki von dessen Erben in Basel auf eine Auktion gegeben und mit ihr 362 Num-

19 Kuhn 1916, S. 69–74, Kdm ZH III, 1978, S. 628, Rahn 1878, S. 24. Zu Herrliberger Weber 1996.

20 Ruoss/Giesicke 2012, S. 70, S. 78–86, sowie das Kapitel: »Die Renaissance der Gotik. Ästhetische Innovationen in Wörlitz«.

21 Das Argument der Beleuchtung der Räume findet sich europaweit als gängiger Topos bei Verkaufsverhandlungen und Zerstörungsbegründungen.

22 Marks 1993, S. 240f. Stukeley war 1730 bis 1793 Rektor von All Saints in Stamford, vgl. *Bibliographical Scetch of Dr. Stukeley*, in: *The Librarian*, Vol. 2, No. 10 (1809), S. 173–176.

23 Für England Beispiele bei Marks 1993, S. 241f.

24 Für Paris vgl. Kraus 1966, bes. S. 133, S. 137–139, S. 145, für Rouen vgl. la Quérière 1821, S. 69f., S. 91, S. 107, S. 153, S. 208, S. 212f.

25 Vgl. hierzu die ausführliche Analyse von Köppel 2007.

mern Glasmalerei, die damit in alle Winde zerstreut wurden.²⁶ Es dauerte dann noch bis in die 1890er Jahre, bis mit öffentlichen Geldern im großen Umfang »vaterländische Kunst« und somit auch Glasmalerei aus dem Ausland zurückerstanden wurde.²⁷ Die Eidgenossenschaft erweist sich somit als inversiver Spiegel der Umdeutung materieller Artefakte, Bild- und Stilfigurationen. Wörlitz transfigurierte bürgerliche helvetische Motive aristokratisch-ständisch, höfisch. Die Eidgenossen wiederum suchten mit Mitteln der höfischen Moderne bürgerliche Repräsentation zu erneuern.

Im Folgenden soll einer Sammlung schweizerischer Glasmalerei nachgegangen werden, deren Anfänge zeitgleich zu der des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau liegen, sowie ihrer signifikanten gelehrten Aneignung. Schließlich wird ihr weiteres Schicksal in den Händen eines Berliner Bankiers als Ornament seines Sozialaufstiegs und sodann ihre Rückkehr in die Schweiz skizziert, wo sie nunmehr als Ausweis einer nationalen (Kunst-)Geschichte diente.

Gegen den Strom – Die Sammlung des Johann Martin Usteri

Gegen den zeitgenössischen, eidgenössischen Strom des Ausverkaufs von schweizerischen Einzelscheiben, oder besser diesem weit voran, schwamm der literarisch, künstlerisch und insbesondere historisch interessierte Zürcher Johann Martin Usteri (1763–1827). Aus wohlhabender Familie stammend, legte er seinerseits ganz gegen den Zeitgeist aber durchaus unter Einfluss von intellektuellen Größen wie Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger Ende des 18. Jahrhunderts eine umfangreiche Glasmalereisammlung von mehr als 150 Nummern an. Bodmer und Breitinger ging es unter anderem in ihren *Die Discourse der Mahlern* (1721–1723) bei der Suche und Darstellung von spezifisch schweizerischen Sitten nicht vordergründig um das Sammeln von historischen Quellen, sondern um deren Aufbereitung zur Vorbildwirkung, um die allgemeine Hebung der Sitten.²⁸ Auch die von den beiden Gelehrten angestregten Teil- und vollständigen Ausgaben des *Codex Manesse* sowie die Begeisterung und Wertschätzung Bodmers für die mittelhochdeutsche Dichtung (Eneit, Parzival oder auch das Nibelungenlied) sind in diesem Zusammenhang von Bedeutung und zugleich bezeichnend.²⁹ Aus patriotischen Beweggründen werden Walther von der

26 Rahn, der über die Bürki'sche Sammlung und deren Versteigerung berichtete, bezeichnete das Glasmalereikonvolut als deren »Kern- und Glanzpunkt«, Rahn 1883, S. 312, zur Versteigerung der Scheiben, S. 340–345. Vgl. auch den Versteigerungskatalog der Sammlungen Bürki: Aukt.-Kat. Bürki 1881, S. 13–28, sowie Köppel 2007, S. 153f.

27 Köppel 2007, S. 154, Hess 2010, S. 188.

28 Wysling 1983, S. 136–138, Hess 2010, S. 175. Vorbild für die *Discourse* war der von Addison und Steele herausgegebene *Spectator*, ebd.

29 Wysling 1983, S. 145. Der *Codex Manesse* auch »Große Heidelberger Liederhandschrift« genannt, ist heute in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 848).

Vogelweide und Wolfram von Eschenbach durch Bodmer zu Schweizern erklärt und das Mittelhochdeutsche als unmittelbar zur helvetischen Mundart erachtet.³⁰

Martin Usteri war von Herkunft, Ausbildung und Werdegang privilegiert.³¹ Sein Vater, Hans Martin, betrieb ein florierendes Textilhandelshaus und bekleidete in Zürich zahlreiche öffentliche Ämter. Er war Mitglied der Helvetischen Gesellschaft zu Schinznach und 1787 gemeinsam mit seinem Bruder Heinrich Mitbegründer der Zürcher Künstlergesellschaft. Er sammelte Graphik und Gipsabgüsse von Antiken. Seinen Kindern ließ er von Valentin Sonnenschein, einem Maler, Bildhauer und Porzellanmodelleur für die Manufaktur Kilchberg-Schooren, Zeichenunterricht nach Stichen und Figuren erteilen. Martin und sein Bruder Paulus traten zur Lehre in das Handelskontor ihres Vaters ein. Nach einer Reise durch die Schweiz unternahm er 1783/84 eine an dem merkantilen Hintergrund seines Vaterhauses ausgerichtete Kavalierstour durch Deutschland mit Stationen in Karlsruhe, Frankfurt, Leipzig, Dresden, Berlin, Hamburg und Lübeck. Er reiste weiter über Brüssel und die Niederlande nach Paris und schließlich Lyon. Mit Empfehlungsschreiben von Johann Caspar Lavater und Salomon Gessner versehen, traf er unter anderem den Maler Daniel Chodowiecki und den Dichter Friedrich Gottlieb Klopstock. Überall entstanden Zeichnungen der durchreisten Orte und Landschaften und in der königlichen Bibliothek in Paris kopierte er aus dem *Codex Manesse*.³² Hier schlug sich der Einfluss Bodmers direkt im künstlerischen Handeln nieder, war doch durch Bodmer der lokalpatriotische Bezug der im 14. Jahrhundert in Zürich entstandenen Manesse-Handschrift hervorgehoben worden. Zugleich hatte er sich als deren Wiederentdecker inszeniert sowie gemeinsam mit Johann Jacob Breitinger 1758/59 eine nicht ganz vollständige und durchaus nicht unproblematische Edition unternommen.³³

1804 gab Martin Usteri die Handelsgesellschaft seines Vaters auf und widmete sich nur noch seinen öffentlichen Ämtern und privaten Studien. 1805 initiierte er die Allgemeine Künstlergesellschaft, die 1806 ihre Aktivitäten aufnahm.³⁴ Seit seiner frühen Jugend verfolgte Usteri historische Studien. Sein Biograph und Nachlassverwalter, der Schriftsteller David Hess, sieht den Ursprung seiner Mittelalterbegeisterung in den »vielen Balladen und Ritterbüchern«, die ihn zu einem »systematischen Studium der Geschichte und aller Formen des Mittelalters« führten.³⁵ Später verbrachte er einen Großteil seiner Zeit in der Stadtbibliothek, wo er Auszüge aus Chroniken, Gerichtsprotokollen, Urkunden, alten Reisebeschreibungen, Mandaten etc. anfertigte. An den frühen Kunstäußerungen studierte er insbesondere die Kostüme, Rüstungen, Waffen

30 Mertens 1992, S. 57 f., und Mertens 2008, bes. S. 53–57.

31 Zur Biographie Usteris maßgeblich Hess 1830, Hess 1831, Bd. 1, Nägeli 1907. Auf Hess und Nägeli beziehen sich alle jüngeren Arbeiten. Darüber hinaus sei auch verwiesen auf Ulrich 1990. Die folgenden biographischen Ausführungen zu Martin Usteri stützen sich auf diese Autoren.

32 Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 13, Nr. 4. Zu der Kavalierstour Nägeli 1907, S. 25–40.

33 Mertens 2008, bes. S. 56 f. und S. 62. Der fast vollständige Druck der Handschrift erfolgte im zweiten Teil der *Sammlung von Minnesingern*. Zur kritischen Einschätzung der Edition, ebd.

34 Hess 1830, S. 12, Nägeli 1907, S. 95. S. 104. 1815 wurde Usteri gar Mitglied des Kleinen Rates, ebd. und Ulrich 1990, S. 21.

35 Hess 1830, S. 6.

und andere Gerätschaften.³⁶ Sein Interesse beschränkte sich vornehmlich auf das Mittelalter und die Frühe Neuzeit und hier galt sein Augenmerk fast ausschließlich der Schweizer Geschichte.³⁷

Usteris schriftliche und künstlerische Produktion war enorm. Die zahlreichen Zeichnungen von eigener Hand werden heute in 53 überwiegend großformatigen Sammelbänden in der Grafischen Sammlung des Kunsthauses Zürich verwahrt.³⁸ Er besaß zudem eine bedeutende Zahl an seltenen Büchern sowie eine nach und nach anwachsende Sammlung von Kupferstichen und Holzschnitten, deren Grundstock er von seinem Vater geerbt hatte.³⁹ Insbesondere bei der Graphik ging es ihm nicht in erster Linie um den Kunstwert, sondern um deren realienkundliche Informationen. So charakterisierte sein Freund, der bereits erwähnte David Hess, das Sammeln Usteris später:

»Auf Auktionen entging ihm kein altes wenig mehr bekanntes Buch, und wenn ein solches nur irgend etwas enthielt, das über Zeit- und Sittengeschichte oder über das Formenwesen der Vorzeit einigen Aufschluß geben konnte, so erstand und benutzte er dasselbe auch immer [...]. Ebenso kaufte er auf Versteigerungen, welchen er stets beywohnte, alte Kupferstiche, wenn sie auch keinen Kunstwerth hatten, sobald sie nur die richtige Vorstellung einer Gerätschaft, eines Gebäudes oder anderer Formen früherer Jahrhunderte enthielten; besser verfertigte aber, wenn sie etwa beschädigt waren, obgleich er diese vielleicht schon in bessern Abdrücken besaß, bloß in der Absicht, sie vor gänzlichem Untergang zu retten.«⁴⁰

Hess kommt hier zugleich auf den Wunsch Usteris zu sprechen, vormoderne Artefakte vor der Zerstörung zu bewahren. Beide Aspekte spielten auch für die zusammengetragenen Glasmalereien eine Rolle. Tatsächlich nahmen diese innerhalb der eigenen ausgesprochen umfangreichen künstlerischen Produktion und der überbordenden Graphiksammlung einen vergleichsweise kleinen Raum ein.

Mit dem Willen zur Bewahrung verband sich das Interesse an den Dingen, über die Usteri auch materiell und faktisch Wissen zusammenführte. Nicht nur das Kopieren aus alten Chroniken und anderen historischen Schriftstücken jeglicher Art gehörte dazu, sondern auch die Beschäftigung mit den Kontexten der Glasmalereien, auch wenn diese nicht unmittelbar in seine Sammlung gelangen sollten. In diesem Zusammenhang ist ein Verzeichnis mittelalterlicher Glasmalereien in ihrem architektonischen Umfeld zu sehen, das über mehrere Jahre hinweg ergänzt wurde und das anhaltende Interesse Usteris bezeugt. Betitelt ist es mit: *Raisonirtes Verzeichniss hie und*

36 Nägeli 1907, S. 57, S. 213, Hess 1830, S. 16.

37 Hess 1830, S. 16, Nägeli 1907, S. 57, S. 212 f.

38 Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 1–53. Der scheinbar disparate zeichnerische Nachlass ist so gut wie nicht erschlossen. Eine Systematisierung nach dem alten Ordnungssystem bietet: Johann Martin Usteri's artistischer Nachlass 1860. Lütteken 2010 und Hess 2010 sind indes Beiträge zu Teilaspekten zu verdanken.

39 Hess 1830, S. 3.

40 Hess 1830, S. 7.

da befindlicher Glas Mahlereien gesam[m]elt von J. Martin Usteri.⁴¹ Die Aufzeichnungen erfolgten in mehreren Kampagnen. Sie beginnen im Oktober 1796 mit Oberglatt, Seengen sowie dem Hinteramt zu Zürich (im ehemaligen Augustinerkloster), werden im August 1797 mit einer ausführlichen Aufnahme der elf Fenster von Königsfelden sowie verschiedenen Kirchen und Kapellen in Baden fortgeführt. Wiederaufgenommen werden die Notizen dann 1804 mit dem Zisterzienserkloster Kappel und Ermensee, um im Juli 1805 zu enden. Die Aufnahmen von Glasmalerei aus dem letzteren Jahr sind dem Benediktinerkloster Stein am Rhein sowie der ehemaligen Propstei in Zürich gewidmet.

Die frühesten Hinweise auf Usteris Sammeln von Glasmalerei reichen indes mit einiger Sicherheit bereits in die erste Hälfte der 1780er Jahre. So wurden mit dem Umbau und der Erweiterung der Pfarrkirche von Wald 1784 auch die Glasmalereien entfernt, von denen sich vier in Usteris Nachlass wiederfinden. Dazu gehören die Wappenscheibe des Johannes Heggenzi von Wasserstelz und ihr Gegenstück, ein Johannes der Täufer, beide 1508 datiert, sowie zwei weitere Scheiben, die eine mit dem heiligen Felix, dem Zürcher Stadtpatron, einschliesslich des Zürcher Ständewappens, die andere mit den Heiligen Bartholomäus und Margaretha, letztere die Namenspatronin der Kirche von Wald. Alle Glasmalereien stammen aus der Werkstatt des Glasmalers Lukas Zeiner.⁴² (Abb. 60, 61)

Eine Darstellung der Stifterscheibe des Johannes Heggenzi kannte Usteri bereits aus dem ersten Teil von Johannes Müllers *Merckwürdige Überbleibsel von Alterthümern an verschiedenen Orthen der Eydtenosschafft*, der 1773 erschienen war. (Abb. 62) Darin versammelte der geschäftige Zürcher Stadtingenieur und Kartograph in zwölf Teilen, die bis 1783 aufgelegt wurden, schliesslich 430 Werke in 276 Radierungen von der Antike über das Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit, die »der Vergessenheit« entrissen werden und zugleich die vaterländische Geschichte erhellen sollten.⁴³ Die Texte für das gross angelegte Opus lieferte der Geistliche David von Moos. Auch für das Gesamtkonzept der *Alterthümern der Eydtenosschafft* wirkte der Einfluss von Johann Jakob Bodmer fort und dessen aufklärerisches Anliegen die sittlich-moralische Erneuerung der Gegenwart aus dem Studium der vaterländischen Geschichte.⁴⁴ Die Scheibe des Johannes Heggenzi erscheint nun als Tafel 24 in Teil 1 des Müller'schen Werkes sowie eine weitere, heute verlorene Scheibe aus der Kirche von Wald mit der Darstellung des Ulrich von Frundsberg (Freundsberg), dem Stifter der Kirche.⁴⁵ Die Bildunterschrift bezeichnet die jeweilige Person und benennt die Herkunft der Darstellung. Dabei dienten die Wiedergaben der Glasmalereien David von Moos und Johannes Müller eher als visuelle Anker für kurze Berichte über die dar-

41 Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 47.

42 Ausst.-Kat. Nachlass Usteri 1894, S. 5, S. 11 f., Nr. 4–7, Nägeli 1907, S. 223, Dep. 20–23, Schneider 110–113, Kdm ZH II, 1943, S. 157.

43 Müller/[von Moos] T. 1, 1773, S. 1, Einleitung. Zu den *Alterthümern* vgl. die ausführliche Einleitung zur Edition, Gramaccini 2012, S. 12–50, für die Angaben zu den Abbildungen S. 12.

44 Gramaccini 2012, S. 16 f., S. 21 f.

45 Müller/[von Moos], T. 1, 1773, S. 11 und Tafel 9 sowie S. 31 und Tafel 24.



60 / 61 Wappenscheibe des Johannes Heggenzi von Wasserstelz
und Johannes der Täufer, 1508

gestellten Personen, deren historisches Wirken und über ihre Familien. Insofern wird auch verständlich, dass es weniger auf die detailgetreue Nachzeichnung der Spezifik von Glasmalerei ankam.

1783/84, also etwa zur selben Zeit wie der Umbau der Pfarrkirche von Wald, wurde in Zürich das Schützenhaus am Platz bis auf die Grundmauern erneuert. Dabei gelangten auch einige Scheiben in den Besitz von Johann Martin Usteri. Somit liegen die Anfänge der Glasmalereisammlung des Zürchers nicht nur zeitgleich zu den ersten Bemühungen des Fürsten Franz um das fragile Gut. In den Sammlungen beider befanden sich auch Scheiben aus ein und demselben Gebäude, dem eben erwähnten Schützenhaus am Platz. Es ist nicht bekannt, ob sie um die berühmten Einzelscheiben des Gesellschaftshauses konkurrierten. Franz jedenfalls kaprizierte sich hier fast hauptsächlich auf eine umfassende Folge von Ständescheiben mit Bannerträgern, die er wenig später in einer geschlossenen Anordnung in dem großen repräsentativen



62 *Alterthümern der Eydgenossenschaft*, Teil 1, 1773: Herr Johans Hegenzi Gros-Meister in tütischen Landen Johans-Orden, Tf. 24, Radierung

Fenster des Rittersaals des Gotischen Hauses wieder zu Geltung kommen ließ. Für ihn waren die mit partikularen Zürcher Familiennamen und -wappen verbundenen Scheibenstiftungen jedenfalls weniger interessant als für Usteri, der sich intensiv mit den Genealogien Zürcher Familien befasste, wie nicht zuletzt von ihm zahlreich angelegte Familienstambäume bedeutender Zürcher Geschlechter bezeugen.⁴⁶ Allerdings sollte Usteri seit etwa 1809 auch eine sechzehnteilige Folge von Standesschei-

46 Für Fürst Franz vgl. das Kapitel »Die Renaissance der Gotik. Ästhetische Innovationen in Wörlitz« mit den entsprechenden Nachweisen. Für Usteri vgl. Lehmann 1932, S. 63, S. 67 f., Ausst.-Kat. Nachlass Usteri 1894, Nr. 50, Nr. 108, Nr. 109. Schneider 1970, Bd. 1, Nr. 335, Nr. 347. Für die genealogischen Studien Usteris vgl. seinen schriftlichen Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich, ZBZ, bes. Ms. U 105.1–11 sowie im Überblick bei Gagliardi/Forrer 1982, Sp. 1137–1146.



63 Stifterscheibe des Grafen Rudolf von Werdenberg-Albeck, um 1498

ben zu seinem Besitz zählen, die aus dem Rathaus der Landschaft March in Lachen stammen.⁴⁷

Ebenfalls sehr wahrscheinlich zu den frühen Stücken der Sammlung gehören drei Glasmalereien aus der Pfarrkirche in Bubikon, die wiederum von Lukas Zeiner stammen bzw. aus dessen Werkstatt. Möglicherweise wurden die Scheiben disponibel im Zuge des Übergangs der Kollatur 1789 an den Gerichtsherrn Escher von Berg oder 1790 von letzterem an den Rat von Zürich.⁴⁸ Aus Bubikon stammen die Stifterscheibe des Grafen Rudolf von Werdenberg-Albeck sowie eine heilige Agatha mit ihrem Ge-

47 ZBZ, Ms. U 105.24, Verzeichnis der Glasmalereien, lfd. Nr. 57–71, 97, 118, vgl. Edition Anhang 1. Aus Lachen stammt auch die Wappenscheibe des Ulrich von Hohensax. Vgl. auch Ausst.-Kat. Nachlass Usteri 1894, S. 12, Nr. 10–21. Zu den Ständescheiben und ihrer Herkunft aus Lachen ausführlich Jörger 1980.

48 Kdm ZH II, 1943, S. 156.



64 / 65 Heilige Agatha und Stifterscheibe des Andreas Gubelmann, 1498

genstück, der Stifterscheibe des Andreas Gubelmann, Seelgerätmeister zu Bubikon sowie Johanniterkomtur des Priesterhauses zu Küssnacht.⁴⁹ (Abb. 63–65) Das Spruchband, das den knienden Stifter im Ordenskleid umgibt, enthält das Entstehungsdatum 1498 sowie eine Fürbitte an die heilige Agatha: »O.sancta.agatha.ora.p.me.andrea.gubelman.comendatori.in.Küssnach. 1498«.

Auf den Johanniterkomtur Andreas Gubelmann hoffte Usteri wahrscheinlich auch in der Pfarrkirche zu Seengen zu treffen.⁵⁰ In seinem *Raisonirten Verzeichniss* von Glasmalereien gibt es einen eigenen Eintrag zu den Fensterscheiben der Pfarrkirche. In

49 Schneider 38–40 (Dep. 17–19). Zu Werdenberg-Albeck und Gubelmann vgl. Zeller-Werdmüller 1885, S. 24 f., S. 32.

50 Dieser Kirchenbau wurde 1820 abgebrochen, Bosch 1922, S. 39–51. Usteri hat sich zudem ausführlich mit den Grabdenkmälern der Familie Hallwil befasst, dazu: Bosch 1922, Bosch 1927, Brun 1933, Huggel 2010.

dem unter Oktober 1796 aufgenommenen Passus zu Seengen beschreibt er kurz die drei im Chor der Kirche befindlichen Fensterscheiben – ein Berner und ein Zürcher Schild sowie ein Wappen der von Hallwyl – und notiert deren Datierungen.⁵¹ Eine längere Passage widmet er jedoch einer schon nicht mehr vorhandenen Glasmalerei, die er allerdings aus den hier explizit genannten *Alterthümmeren der Eydgenosschafft* kannte: »Das Bild des Ritters St. Georg«, mit der knienden Figur eines Stifters.⁵² (Abb. 66) Usteri war es sicher eigens um dieses Bild eines »Commenthurs« gegangen, den er im Gegensatz zu David von Moos als Andreas Gubelmann identifizierte. Allerdings musste er nun feststellen, dass die Scheibe zu diesem Zeitpunkt schon längst nicht mehr an dem erwarteten Ort war, was er sachlich, alle ihm zugänglichen Informationen zusammenführend, festhält:

»In Müller Antiquität[en], 2. Thl. No. 18, ist die Abbildung einer Fensterscheibe, die ehemals hier gewesen ist, es ist der Com[m]enthur Andreas Gubelman[n], der vor dem H. Georg kniet. – diese Abbildung ist wahrscheinlich nach einer Zeichnung gemacht di[e] Herr Rathsherr Schinz Ao. 1765 ? verfertigte, wo er di[e] in di[e] s[e]r Kirche befindlich[en] Grabsteine etc. copirte – gegenwärtig ist sie nicht mehr daselbst befindlich u. der jezige Herr Pfarrer Schinz (seit Ao. 1778) – wußte nichts davon. [...] Von Frau Amtman[n] Usteri, geb. Wÿß, Tochter des Ehr[würdigen] Pfarres Wÿß v. Seengen, erfuhr ich, daß sie als Kind diese großen Fensterscheiben gesehen habe, u. sich erin[n]ern, daß ihr Papa dem Sigrist sollen habe Sorg dazu zutragen, wen[n] die Kirchenfenster gereinigt wurden, indem sie damals schon schwach und beschädigt war[en].⁵³

Ruoss und Giesicke haben die Möglichkeit erwogen, dass die Gubelmansscheibe als Fragment nach Wörlitz in das Gotische Haus gekommen sein könnte, da der Pfarrer Wilhelm Schinz, den Usteri nach deren Verbleib befragt hatte, auch mit Johann Caspar Lavater verkehrte und in seinem Haus einen gelehrten Zirkel unterhielt.⁵⁴ In diesem Fall hätte sich Schinz verleumdet und absichtlich Unkenntnis vorgegeben, oder aber das Wörlitzer Fragment kommt doch aus einem anderen als dem Seengener Kontext, was Ruoss und Giesicke als zweite Möglichkeit in Betracht zo-

51 »In der Mitte der Berner Schild – mit 2 Löwen (?) zu Schildhaltern, mit der Jahrzahl 1663. zu seiner rechten der Zürcher Schild von einem großen Löwen, nicht in der gewohnten Schildhalterstellung gehalt[en], oben: Gott allein die Ehr. 1555. – zur linken das Wappen der Familie v. Hallwil mit einer architektonischen Einfassung im damaligen Geschmack. – unten: die von Hallwill 1563. Die Arbeit ist gut.« Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 47, *Raisonirtes Verzeichniss*, S. 11.

52 Müller/[von Moos] T. 2, 1774, S. 18.

53 Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 47, *Raisonirtes Verzeichniss*, S. 11. Zu dem Pfarrer Hans Jakob Wiß, Bosch 1922, S. 24.

54 Bosch 1922, S. 32–34, Bosch 1927, S. 40–44, Schweinitz 2004, S. 337 f., S. 443 f., Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, S. 467.



66 *Alterthümmern der Eydgenossenschaft*, Teil 2, 1774:
Das Bild des Ritters St. Georg, Tf. 18, Radierung

gen.⁵⁵ Zumindest wurde 1766 die ganze Kirche neu »bestuhlet und geglaset«.⁵⁶ Vielleicht fiel dieser Neuverglasungskampagne auch die gesuchte Stifterscheibe zum Opfer.

Müllers *Alterthümmern der Eydgenossenschaft* mit ihren zahlreichen Einträgen und Radierungen zu Königsfelder Glasmalereien im 6. Teil waren möglicherweise auch die Wegleite Usteris an diesen Ort.⁵⁷ Jedenfalls erwähnt er sie nochmals bei der katalog-

55 Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, S. 466f. Das Wörlitzer Fragment mit dem Wappen des Andreas Gubelmann könnte auch aus der weitgehend verlorenen Scheibe des heiligen Jakobus aus dem Credozyklus stammen, ebd.

56 Zit. nach Bosch 1922, S. 24. Die Kosten für die Neubestuhlung und die Fenster im Chor übernahm Zürich als Kollator, ebd.

57 Vgl. Müller/[von Moos], T. 6, 1776, Tafeln 6–22. Usteri zeichnete in Königsfelden auch Teile der noch heute erhaltenen Memorialtafel der bei der Schlacht von Sempach Gefallenen, vgl. Kunst-

artigen Aufnahme des mittelalterlichen Glasmalereizyklus aus Königsfelden, einmal allerdings, um sie zu korrigieren. Es ist bezeichnend für die Zeit und den Autor, dass er den (immerhin) »berühmten Glasmahlereyen [...], deren hauptsächliches Verdienst theils in ihrem Alter, theils in einigen besondern Figuren Oesterreichische Fürsten und Fürstinnen vorstellend, besteht«, ästhetisch eher zurückhaltend begegnet: »Die Farben sind wie gewohnt lebhaft u. schön – die Zeichnung hingegen, wie sie aus jenem Zeitalter zu erwarten ist.«⁵⁸ Was ihn nicht daran hinderte, sich ausführlich allen elf Fensterbahnen zu widmen. Deren Zustand nimmt er in eingehender Autopsie auf, die er an einigen wenigen Stellen durch Zeichnungen konkretisiert, und erkennt dabei auch »hin u. wieder Lücken die mit fremden Fragmenten ergänzt sind, meistens zwar aus dem nehmlichen Alter, oft auch neuer Arbeit«. (Abb. 67) Er bedauert, dass ihm kein gutes Fernrohr zur Verfügung gestanden und er daher nicht alle Legenden habe lesen können, weshalb er mitunter nur den Ort bezeichne, wo sich eine Schrift befindet und er bei anderer Gelegenheit das Nötige nachholen wolle. Daran schließt er eine formale Beschreibung und Erläuterungen zu den Bildmotiven an und berichtet dabei auch Behauptungen der »Ciceroni«. Zum dritten Fenster etwa, alle sind durchnummeriert, notiert er:

»Saul wie er vom Pferd stürzt ob ihm das Wort SAVLE.« »Die Ciceroni, die den Fremden die Althertümer v. Königsfelden erklären, machen diese Figur zu dem Kayser Albrecht I. wie er von seinem Vetter ermordet, vom Pferd stürzt, ungeachtet der Nahme gerade ob ihm steht.«

Hier nun moniert Usteri auch Müllers entsprechende Passage in den *Alterthümern der Eydgenosschafft* und allgemein dessen Nachlässigkeit.

»Diesen Irrtum hatt Ingenieur Müller in seinen mit so viel Nachlässigkeit verfertigt[en] Alterthümern der Schweiz. 6. Thl. Zürich 1776. ebenfalls weiter ausbreitet, in dem er am angezeigten Ort die Figur (wie getreü kann[n] ich nicht bestim[m]en, da ich kein Exemplar derselb[en] bey mir hatte) zwar ohne den Nahmen Saule ! u. die Fragmente strahlenden Wolke aus welcher diese Worte erschollen, eingerückt hat, mit der Erklärung: Vorstellung der Verwundung und Stürzung von dem

haus Zürich, Nachlass Usteri, L 13 Nr. 7. Außerdem befinden sich im gleichen Konvolut Wiedergaben von Glasmalereien der habsburgischen Teilnehmer an der Schlacht von Sempach. Allerdings stammen die Vorlagen hierfür deutlich aus zweiter Hand. Usteri zeichnete sie als Bilder, die »auf die Mauer gemahlt« sind. Er schreibt dazu in einer vorgeschalteten Erklärung: »[D]er Hofmeister ... ließ sie auf Tuch mit Ölfarben copiren und in dem Chor der Kirche aufhängen«; da einige schon verblichen waren. (L13, No. 7) Die Auslassungspunkte von Usteri, der Hofmeister war der Amtmann.

⁵⁸ Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 47, *Raisonirtes Verzeichniss*, S. 15. Zu Usteris Königsfelder Aufzeichnungen, speziell der Dokumentation des Erhaltungszustandes im Jahr 1796 vgl. Maurer 1973.



et. S. J. J. J.



in d. großen Cirkeln - d. zu oberst die Geißelung Christi - im M. die
 Kreuzigung zum Kranz, im M. Jesus am Kranz u. im M. die Geißelung
 dargestellt. In d. kleinen Cirkeln, welche durch die Cirkel verlaufen, sind
 fünf kleine Cirkel, worin eine Figur mit einem Fadel oder Kegel in der
 Hand, d. d. das übrige Raum mit gestrichen angedeutete Verzierung
 ausgefüllt.
 In dem unteren Theile dieses Fensters befindet sich ein Bild, worin man sieht, wie die Heilige
 mit 9. kleinen Figuren d. Jesus Christus d. Königsfelig (Jesus ebenfalls d.
 ein unferner Bilden beifolgt) in dem selb. Figuren d. Kreuzigung, d. d. d.

67 Johann Martin Usteri: Raisonirtes Verzeichniss, Aufzeichnungen zu den Glasfenstern der Klosterkirche Königsfelden, Skizze und Notizen zur Geißelung Christi

Pferd Kaiser Albrechten des ersten, als selbiger bey dem Fahr Windisch erschlagen worden, wie solche Figur in dem Kloster Königsfelden zu sehen ist.«⁵⁹

Usteris antiquarisch-enzklopädisches Vollständigkeitsethos, das er bereits an der gewissenhaften Notierung des Mangels eines guten Fernrohrs zur korrekten Lektüre der Inschriften dokumentierte, ließ ihn für seine Monita derart ins Detail gehen, dass er zusätzlich zu seiner Autopsie die ausführliche Bildunterschrift aus den *Alterthümmeren der Eydrgenosschafft* als Zitat hinzusetzte. Damit untermauerte er seine Richtigstellung mit penibler gelehrter Genauigkeit durch die zu korrigierende Passage.⁶⁰ (Abb. 68)

Zu den frühen Errungenschaften Usteris zählen auch sechs Glasscheiben aus dem Zürcher Augustinerkloster. Rahn ging davon aus, dass Usteri sich die Scheiben 1796 während eines Umbaus schenken ließ.⁶¹ Usteri selbst äußert sich im Oktober 1796 ausführlich zu allen sechs Scheiben in seinem bereits erwähnten *Raisonirten Verzeichniss*:

»Nachfolgende 6 Fenstergemälde befanden sich im Hinderamt zu Zürich in der jetzigen Leberay oder dem ehemaligen Refenthal [Refektorium L. C.] – sie sind 26 Zoll franz. hoch und 19« z breit ziemlich gut erhalten nur ettwas v. Zeit und Wetter beschädigt. (Gegenwärtig befinden sie sich in meinen Händen)«.⁶²

Es handelt sich um Scheiben, die zum einen Szenen aus der römischen Geschichte nach Titus Livius' *Ab urbe condita* wiedergeben, wie Titus Manlius sowie Mucius Scaevola plant, Porsenna zu töten, zum anderen eine alttestamentliche Szene mit Judith und Holofernes – von den beiden letzteren fertigte Usteri auch Zeichnungen an –, darüber hinaus zwei weitere Scheiben mit Stifterdarstellungen. Darauf abgebildet sind Christoph I. von Baden mit seinem Schutzpatron, dem heiligen Christophorus, in Anbetung des Gekreuzigten sowie Herzog Karl III. von Savoyen mit seinem heiligen Namenspatron Karl dem Großen in Anbetung der Madonna auf der Mondichel.⁶³ Hinzu kommt eine Scheibe mit dem Wappen des letztgenannten. Die Szenen aus der römischen Geschichte und die alttestamentliche Szene zeigen an ihrem Fuß

59 Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 47, *Raisonirtes Verzeichniss*, S. 18. Die Ciceroni, die sich von den Inschriften nicht von falschen Zuschreibungen abbringen lassen, werden nochmals bei dem 6. Fenster und der Darstellung der heiligen Clara korrigiert, ebd. S. 22.

60 Die Bildunterschrift bei Müller/[von Moos], T. 6, 1776, Tf. 2 differiert allein in der Interpunktion.

61 Vgl. Rahn in: Ausst.-Kat. Nachlass Usteri 1894, S. 4, er bezieht sich damit wahrscheinlich auf Vogels 1845 erschienene Publikation *Die alten Chroniken: oder Denkwürdigkeiten der Stadt und Landschaft Zürich von den ältesten Zeiten bis 1820*, S. 24f.

62 Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 47, *Raisonirtes Verzeichniss*, S. 12–14, Zitat S. 12. Usteri gibt eine genaue Beschreibung mit sehr präzisen zum Teil heute überholten Zuschreibungen, so ist Karl der Große auf der Stifterscheibe des Herzogs von Savoyen (Dep. 44, Schneider 154) als Gottvater gedeutet. Zu der gebräuchlichen Bezeichnung Refenthal für das Refektorium (der Augustiner) siehe u. a. Vogel 1845, S. 643.

63 Die Identifikation des Stifters der Scheibe mit dem heiligen Christophorus als Christoph I. Baden (Dep. 42, Schneider 152) geht auf Paul Boesch zurück, Boesch 1954/55.



68 *Alterthümmern der Eydgenossenschaft*, Teil 6, 1776:
Vorstellung, wie der verwundete Käyser Albrecht I. vom Pferd stürzt, Tf. 2, Radierung

insgesamt dreizehn Ständewappen.⁶⁴ (Abb. 69–73) Zudem ist die Judith-Scheibe auf 1519 datiert. Daher konnte Rahn auch die Herkunft zumindest der mit Ständewappen versehenen Glasmalereien auf die Bitte der Zürcher Augustiner-Eremiten an die in ihrer Stadt 1519 versammelte Tagsatzung zurückführen, Fenster in ihrem Kapitelhaus zu bewilligen, da in jenem Gotteshaus ein »hüpscher erlicher Gotzdiens gehalten wird.«⁶⁵

64 Auf der Scheibe Mucius Scaevola plant Porsenna zu töten (Dep. 39, Schneider 149) sind es: das Reichswappen sowie die Wappen der Stände Zürich, Bern und Luzern. Auf der Scheibe Judith und Holofernes (Dep. 40, Schneider 150) sind es die Stände: Uri, Schwyz, Unterwalden, Glarus und Zug. Auf der Titus-Manlius-Scheibe (Dep. 41, Schneider 151) erscheinen die Wappen von: Basel, Freiburg, Schaffhausen und Appenzell.

65 Segesser 1869, S. 1169, vgl. auch Ausst.-Kat. Nachlass Usteri 1894, S. 4. Die Mucius-Scaevola-Scheibe hat in üblicher Weise noch das Reichswappen mit Doppelkopfadler. Die Tagsatzung war bis 1848 eine Versammlung der Abgesandten der eidgenössischen Orte, an denen gemeinsame Angelegenheiten beraten wurden. Es war üblich, dass an die Tagsatzung Bitten herangetragen wurden, die einzelnen Kantone (Stände) mögen Scheiben stiften für recht unterschiedliche Adressaten. Dazu gehörten Kirchen, Rathäuser, Gesellschafts- aber auch Wirtshäuser.



69 Ständescheibe: Titus Manlius, um 1519



70 Ständescheibe: Judith und Holofernes, 1519



71 Ständescheibe: Mucius Scaevola tötet Porsenna, um 1519



72 Johann Martin Usteri: Tuschezeichnung
nach der Ständescheibe Mucius Scaevola tötet Porsenna



73 Johann Martin Usteri: Tuschezeichnung nach der Ständescheibe Judith und Holofernes

Die ursprüngliche Verortung der Scheiben im ehemaligen Refektorium mit der oben zitierten Notiz aus Usteris Aufzeichnungen verunklärt noch einmal den genauen Herkunftsort. Denn die Motivik spricht eher für eine Anbringung an den »Kontaktzonen« des Klosters mit der städtischen Gesellschaft. Das spätere Hinteramt befand sich im Südwestflügel der Klosteranlage.⁶⁶

Im Gegensatz zu dem Fürsten von Anhalt-Dessau präsentierte Usteri seine Glasmalereisammlung nicht in einem neu geschaffenen architektonischen Zusammenhang. Dazu hatte er womöglich auch nicht die räumlichen Möglichkeiten. Aber hätte ihn das auch interessiert? Wahrscheinlich nicht. Als »bürgerlichem Sammler« ging es ihm bei der Glasmalerei um eine gelehrte Zusammenführung von Artefakten und nicht um genuine Repräsentationsobjekte, was auch ein Blick auf seine anderen kollektionistischen Unternehmungen zeigt. Zudem würde das auch der durch seinen Biographen David Hess bezeugten und sicher nicht allein aus topischen Gründen angeführten Bescheidenheit widersprechen, die auf dem ästhetischen Repräsentationsfeld auch den religiös gesellschaftlichen Communs entgegenliefe. Wie und wo genau Usteri seine Glasmalereien aufbewahrte, ist ungeklärt. Einige Scheiben waren in Holz gerahmt, andere offenbar nicht, folgt man dem Verzeichnis der Glasmalereien, das sich in seinem Nachlass erhalten hat.⁶⁷ Dort findet sich jedenfalls der Hinweis, dass die Scheibe »Peter Fuessli & Ludi Stapfer, vorzüglich schön, mit ihren Wappen« von 1546 in einem »Goldrähmchen« gefasst war.⁶⁸ Demnach erhandelte Usteri die Scheibe als ein Artefakt oder ließ sie als solches selbst rahmen.

Ein Motiv für die ausführliche Zuwendung Usteris zu Glasmalereien dürfte, neben dem von seinen Biographen wiederholt betonten, genuinen Interesse am Schweizer Mittelalter, deren Anschein eines authentischen Bildes der Vorzeit gewesen sein, analog zu seinem Interesse an Kupferstichen jeglicher Art.⁶⁹ Mit den originalen Stifter-scheiben verbanden sich für Usteri nicht allein die Personen- und vermittelt darüber Familiengeschichte, sondern im besten Fall fand er hierin zugleich eine Verbindung von zeitgenössischem Ambiente und Kleidung mit deren präziser Datierung. Deutlich wird dies an zeichnerischen Aufnahmen von Einzelscheiben durch Usteri aus seinem eigenen Besitz. In den Zeichnungen lassen sich zwar durchaus Motiv und Farbigkeit transportieren, aber es geht naturgemäß jedwede signifikante Materialität des diaphanen Mediums verloren. Zudem modernisierte Usteri in seinen Blättern die figürliche Charakteristik der mittelalterlichen Zeichnung, die er anlässlich der Beschreibung der

66 Escher hat in den Kunstdenkmälern der Stadt Zürich aufgrund der Tagsatzungsbeschlüsse den Kapitelsaal als Anbringungsort für die Scheiben definiert. Kdm ZH IV, 1939, S. 253, S. 262–264. Allerdings wäre der Wortlaut derselben noch einmal jenseits der Edition am Original zu überprüfen. Auch dass der Kapitelsaal laut Escher sich im südwestlichen Teil befunden haben soll, ist für Bettelordenskirchen eher ungewöhnlich. – Das Hinter- oder Rütiamt ist zu nachreformatorischer Zeit die Verwaltung der Gefälle des ehemaligen Klosters Rüti.

67 Das Verzeichnis wurde 1829, also nach dem Tode Usteris, angelegt, Boesch 1953, S. 107. Das Verzeichnis befindet sich heute im schriftlichen Nachlass Usteris in der Zentralbibliothek Zürich, ZBZ, Ms. U 105.24. Vgl. auch die Transkription, Anhang 1.

68 ZBZ, Ms. U 105.24, Nr. 32, vgl. Anhang 1.

69 Hess 1831, Bd. 1, LIIf., Hess 1830, S. 7.

Königsfelder Glasmalereien als eigene Formspezifik wahrgenommen hatte. Es ging ihm demnach im besonderen Maße um das historische Zeugnis – auch zum Nutzen und zur Ausbildung seiner eigenen zeichnerischen Inventionen von Szenen aus der Geschichte –, wie bereits Daniel Hess feststellte.⁷⁰ Denn die nur zum Teil beschrifteten Zeichnungen nach Glasmalereien negieren zumeist auch andere Merkmale der spezifischen Ästhetik, wie die signifikanten Bleiruten, die nur bei sehr wenigen Zeichnungen überhaupt eine Rolle spielen und sonst so gut wie nicht wiedergegeben werden.⁷¹

Dem »(real-)historischen Mehrwert« der Scheiben ist zugleich auch der genealogische Aspekt eingeschrieben. Neben mehreren Scheibenstiftungen der eidgenössischen Stände, die Usteri mit seiner Sammlung dokumentierte, waren es hauptsächlich Familienwappen und hier insbesondere die Zürcher Geschlechter, die das Interesse Usteris weckten. Seine Fokussierung auf genealogische wie insbesondere eidgenössische Repräsentationen der Stände lässt sich wiederum an der Auswahl der Motive seiner Zeichnungen nach Glasmalerei ablesen. Für die oben erwähnte Stifterscheibe des Andreas Gubelmann aus seinem Bestand, die ursprünglich aus der Pfarrkirche in Bubikon stammt, fertigte er eine sorgfältige Federzeichnung mit Tusche ausgelegt an.⁷² (Abb. 74) Darin wird die Tuschekolorierung innerhalb der in Federzeichnung belassenen Arkatur nah am Original ausgeführt und dem Wappen besondere Aufmerksamkeit gezollt. Für die Stifterscheibe des Grafen Rudolf von Werdenberg-Albeck, aus demselben Herkunftszusammenhang wie die Gubelmann-Scheibe, hat sich der Entwurf bzw. eine nicht vollendete Tuschezeichnung erhalten.⁷³ (Abb. 75) Die recht routinierte Anlage des Blattes beschränkt sich auf die Ordnung der Massen der knienenden mit einem Mantel angetanen Person in andächtiger Gebetshaltung. Die Schulterpartien wurden nicht ausgeführt. Aber das Wappen zu Füßen des Stifters ist in voller Lesbarkeit wiedergegeben. Ganz offensichtlich ist es Usteri hingegen nicht eigens um eine zeichnerische Aufnahme seines Glasmalereibestandes gegangen. Denn das Fehlen der Agathenscheibe als Gegenstück zur Stifterscheibe des Andreas Gubelmann ist signifikant. Ebenso widmete er zwar der Wappenscheibe des Johannes Heggenzi von Wasserstelz (ursprünglich Pfarrkirche von Wald) ein Blatt, nicht aber dem auch in seinem Besitz befindlichen Gegenstück, eine Scheibe mit dem Namenspatron des Stifters, Johannes der Täufer.⁷⁴ (Abb. 76) Diese beiden Fälle wären vielleicht für sich allein genommen nicht besonders aussagekräftig. Aber auffällig ist eben das Fehlen jedweder sakralen Motivik in Usteris eigenen Zeichnungen nach Glasmalereien. Denn bei den zahlreichen Blättern gibt es nicht ein Bild eines oder einer Heiligen.⁷⁵ Allein die

70 Hess 2010, S. 178f., Hess 2010a, S. 211.

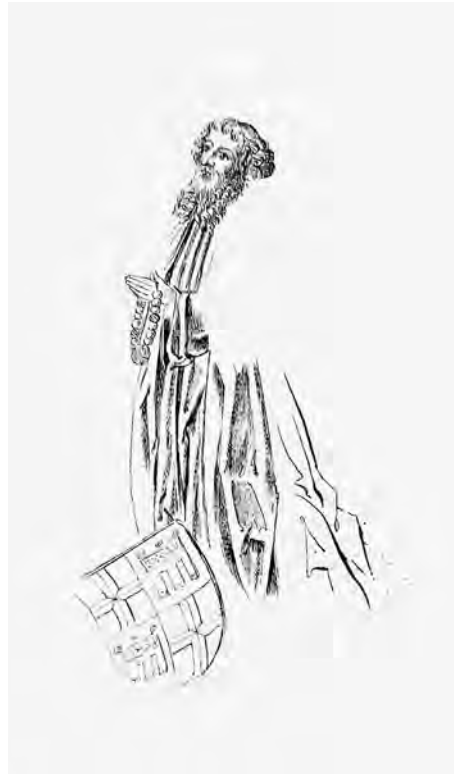
71 Zu den wenigen Zeichnungen mit konkreten Merkmalen des Felderaufbaus gehören die Pausen: Kunsthau Zürich, Nachlass Usteri, L 10, fol. 50r, fol. 54r. Bei anderen spezifischen Blättern handelt es sich nicht um Zeichnungen oder Pausen Usteris, z. B. der Gnadenstuhl, L 10, fol. 60r.

72 Kunsthau Zürich, Nachlass Usteri, L 10, fol. 38r.

73 Kunsthau Zürich, Nachlass Usteri, L 10, fol. 51v.

74 Kunsthau Zürich, Nachlass Usteri, L 10, fol. 41r.

75 Insgesamt vereinigen die beiden Konvolute zur Glasmalerei 48 Blatt (L 10 = 32Bll., L 52 = 13 Bll.), mitunter sind auf einem Blatt zwei Motive dargestellt. Unter den Zeichnungen befinden sich auch einige Scheibenrisse, die nicht von der Hand Usteris stammen.



74 Johann Martin Usteri: Tuschezeichnung nach der Stifterscheibe Andreas Gubelman

75 Johann Martin Usteri: Federzeichnung nach der Stifterscheibe des Grafen Rudolf von Werdenberg-Albeck

Darstellung eines Gnadenstuhls befindet sich als einziges sakrales Motiv im Konvolut von Usteris Zeichnungen. Indes handelt es sich hierbei um einen Scheibenriss von anonymer Hand, 1589 datiert und noch einmal 1605 ergänzt, wie dem Zeichnungsstil und einer entsprechenden Aufschrift zu entnehmen ist.⁷⁶ (Abb. 77)

Spezifische mittelalterliche Religiosität, die die Heiligenverehrung als Form der Spiritualität selbstverständlich einschließt und sich im Medium der Scheibenstiftung artikuliert, spielte also nur dann und ausschnittsweise eine Rolle, wenn sich mit ihr die Figur des Stifters verband und damit dessen (Familien-)Gedächtnis. Insofern bleibt auch in diesen ohnehin eher seltenen Fällen Usteris Interesse auf genealogische Momente beschränkt und spart konsequent die existente altreligiöse Motivik bewusst aus. Selbst die römischen und alttestamentlichen Szenen in Usteris Sammlung aus dem Zürcher Augustinerkloster erklären sich zum einen durch die Ständewappen,

76 Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 10, fol. 60r.



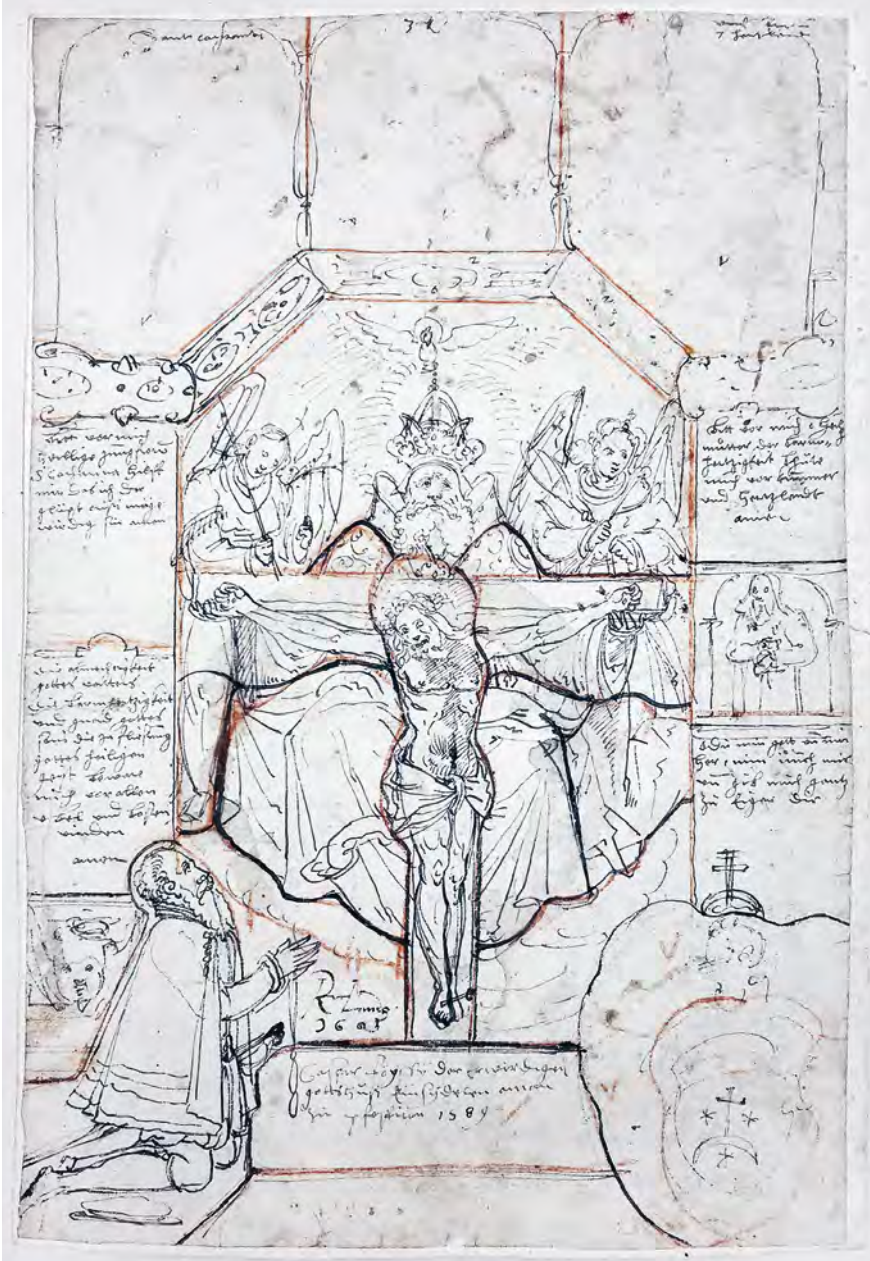
76 Johann Martin Usteri:
Tuschezeichnung nach der Stifterscheibe Johannes Heggenzi von Wasserstelz

zum anderen gehören sie als Exempla für die Gerechtigkeit eines Gemeinwesens und guter Staatsführung bzw. Opferbereitschaft in den eidgenössischen Bilderkanon, wie die durchaus geläufigen typologischen Anordnungen von Szenen aus der eidgenössischen Geschichte mit denen der römischen oder aus dem Alten Testament belegen.⁷⁷

In diesem Kontext ist das Verzeichnis mit der Auflistung von Usteris Glasmalereien von 1829 ebenso aufschlussreich wie der erhaltene Bestand von 83 Nummern Glasmalerei aus seiner Sammlung im Schweizerischen Nationalmuseum/Landesmuseum Zürich, denn beide bezeugen sehr wohl Heiligenmotive.⁷⁸ Aus dem Verzeichnis der Glasmalereien wiederum wird deutlich, worin der eigentliche Sammelfokus von Usteri bestand. In auffälliger Abundanz sind hier die oben bereits angesprochenen

77 Z. B. die Scheibe »Der Schwur der drei Eidgenossen mit zehn Szenen aus dem Alten Testament, der römischen Geschichte und der Schweizerischen Geschichte und Wappen des Hans Heinrich Lochmann von Zürich«, ehemals Gasthaus zu Knonau, dazu: Ruoss/Giesicke 2012, Bd. 2, Kat. XXIII, 9, S. 368–375.

78 Vgl. ZBZ, Ms. U 105.24, vgl. Anhang I.



Familien- und Allianzwappen verzeichnet, oft aber nicht ausschließlich von Zürcher Familien. Eine kleinere Gruppe betrifft eidgenössische Motiviken wie die Bannerträger der Stände. Beide Motivgruppen, die familial-genealogische wie die eidgenössische, spiegeln sich wiederum in den Zeichnungen Usteris. In den beiden Konvoluten, die seine eigenen Aufnahmen von Glasmalerei enthalten, befinden sich zudem einige originale, mehr oder weniger qualitätvolle Scheibenrisse, die jedoch dieselbe Interessenslage spiegeln.

Usteri zeichnete indes nicht nur Scheiben aus seinem eigenen Bestand, sondern auch vor Ort bzw. in anderen Sammlungen befindliche und er kopierte Scheibenrisse.⁷⁹ Unter der Wiedergabe der Wappenscheibe des Anton Schenk von Landegg notierte er: »Nach einer Glasmahlerey de Ao. 1495 ehemals in der Verwalterey in Zürich befindlich.« Dieselbe Notiz erscheint auf der Zeichnung nach einer Wappenscheibe der Familie Hagnauer.⁸⁰ Die Scheiben, ehemals aus der Stiftspropstei des Grossmünsters, befinden sich heute im Bestand des Landesmuseums Zürich/Schweizerisches Nationalmuseum und können zum direkten Vergleich herangezogen werden.⁸¹ (Abb. 78–81) Auffällig ist, dass Usteri jeweils nur die Schildhalterin mit dem Wappen auf einem angedeuteten Bodenstück wiedergibt. Bei dem Landeggwappen ist es ein Fliesenboden, bei dem Hagnauer ein Rasenstück. Der Scheibenkontur und die ornamentale Bogenrahmung interessieren ihn in beiden Fällen nicht. Darüber hinaus wirken die weiblichen Gestalten etwas graziler und zarter in der Zeichnung als auf den Vorbildern der Glasoriginale. Die Schildhalterin des Hagnauer Wappens ist in vornehmer spätgotischer Tracht, mit Hermelin verbrämtem Überrock, gelbschwarzem Damastkleid und dem modischen Hennin, einem Spitzhut mit langem Schleier, wiedergegeben. Die Jahreszahl, die auf dem Glasgemälde im Bogenscheitel der Architekturrahmung auf einem Schriftband erscheint, wird von Usteri unterhalb des Rasenstücks in der entsprechenden altertümlichen Schreibweise notiert. Die Schildhalterin des Landeggwappens ist einfacher gekleidet und trägt einen Blattkranz auf dem Kopf. Somit liegt Usteris Augenmerk allein auf den weiblichen Figuren und dem jeweiligen Wappen, in dem sich Geschlechterzeichen und spätmittelalterliche Frauenkleidung verbinden.

Usteri fertigte ferner eine Zeichnung von Hans Luzi Gugelberg von Moos in Gestalt eines geharnischten Feldhauptmanns an. Darunter ist von späterer Hand der Zusatz auf einem eigenen Papierstreifen beigefügt: »Federzeichnung zu einer Fensterscheibe, aus der Heideggerschen Sam[m]lung. Neben dem Ritter steht das Gugelbergische

79 Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 10, Beispiele Notizen auf Zeichnungen für in anderen Sammlungen befindliche Stücke: »Das Original von gleicher Grösse, hier genau copirt, ist gegenwärtig in Händen Herrn Pfarrer Veits von Andelfingen. 1795.« (fol. 54r.) »Das Original in der Sam[m]lung Herren Schellenbergs in Winterthur«, (fol. 56r.) Zu Zeichnungen nach Scheibenrissen siehe unten.

80 Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 10, fol. 37r, fol. 40r.

81 Vgl. Schneider 1970, Bd. 1, Kat.-Nr. 34, Nr. 35, S. 36f. Mit der Auflösung des Stiftes gingen die Glasmalereien in Staatsbesitz über und wurden zunächst der Antiquarischen Gesellschaft übergeben. Vögelin 1883, S. 1–4 sowie Anm. 1, S. 19.



78 Wappenscheibe der Hagnauer, 1495

79 Johann Martin Usteri: Tuschezeichnung nach der Wappenscheibe der Hagnauer



80 Wappenscheibe des Anton Schenk von Landegg, um 1495

81 Johann Martin Usteri: Tuschezeichnung nach der Wappenscheibe des Anton Schenk von Landegg



82 Johann Martin Usteri: Zeichnung nach einem Riss zu einer Wappenscheibe für Hans Luzi Gugelberg von Moos

Wappen.«⁸² (Abb. 82) In der Scheibenriss-Sammlung Wyss (heute Bernisches Historisches Museum) hat sich ein Blatt zu einer Wappenscheibe für eben jenen Hans Luzi Gugelberg von Moos erhalten, worauf der geharnischte Ritter fast identisch mit der Darstellung auf Usteris Zeichnung erscheint. Auch die Kartuscheninschrift, die von Usteri in Form einer Beschriftung wiedergegeben wurde, ist bis auf wenige Lesefehler bzw. Buchstabenabweichungen identisch mit der auf dem Berner Scheibenriss.⁸³ Ebenso

82 Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 10, fol. 59r.

83 »Hans Lunzÿ Gugelberg von Mas Ritter und der Zytt (+) Ir Kön: May:/ zu Frankrÿch Hauptman[n] über ein fendlj Puntsgnossen u: Landshauptmann / der Herrschaft Meÿenfeld. 1610. / (corrigirt = zum andern Mal)«, Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 10, fol. 59r. Die Inschrift des Berner Blattes lautet: »Hans Luzÿ Gugelberg von mas . Ritter vnd der Zÿtt / Ir Kön: My:



83 Riss zu einer Wappenscheibe für Hans Luzi Gugelberg von Moos, 1610

findet sich auf dem Berner Blatt der von Usteri in Klammern gesetzte Zusatz »+corigirt = zum andern Mal«. (Abb. 83) Man kann zwar davon ausgehen, dass vergleichbare Entwürfe in großer Zahl in Umlauf waren, und auch Wappenscheiben selbst wurden mitunter mit Zusätzen wie »Zum 2. mall« versehen.⁸⁴ Da aber Usteri auch den Text des Kartuschenfeldes identisch wiedergab einschließlich des von anonymer Hand nachträglich zugefügten und bei ihm als »corigirt« gekennzeichneten »Zum andern Mal«, ist es nicht ganz auszuschließen, dass er möglicherweise einen Scheibenriss als Pause nach-

zu Frankrÿch Hauptman über ein / fendli puntsgnoßen vnd landtshauptmann der Herrschafft Meÿen / feld 1610«. In Hellbraun: »Zum andern mall«. Auf dem Blatt steht noch der Zusatz in einem grauen Stift: »Jak. Stadler«, vgl. Hasler 1996/97, Bd. 2, Kat. 598, S. 213 f.

84 Hasler 1996/97, Bd. 2, S. 213.

zeichnete und nicht eine Glasscheibe. Das legt auch das Wenige nahe, was über die Heidegger'sche Sammlung bekannt ist. Hans Heinrich Heidegger-Usteri (1738–1823), Amtmann des Zürcher Fraumünsters, verkaufte mit seinem Wegzug aus Zürich 1810 auch seine Kunstsammlung. Diese umfasste ca. 130 Gemälde und ca. 2250 Zeichnungen und Kupferstiche. Von Glasscheiben ist bis dato nichts bekannt. Jedenfalls wird auch in der *Uebersicht des Heideggerschen Gemählde- und Zeichnungen-Kabinetts in Zürich* [1810] nichts Entsprechendes erwähnt.⁸⁵ Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass der Berner Zeichner, Maler und Heraldiker Johann Emanuel Wyss, der bis zu seinem Tode 1837 852 Scheibenrisse zusammengetragen hatte, dieses Blatt aus der Sammlung Heidegger erwarb.⁸⁶ Überhaupt fertigte Usteri, wie bereits erwähnt, mehrfach Zeichnungen nach Scheibenrissen an, zum Teil lässt sich das aus der Art der Zeichnung und der Strichführung schließen, zum Teil ist dies eigens auf den Blättern vermerkt.⁸⁷ Darüber hinaus befinden sich in den beiden Nachlasskonvoluten, die Zeichnungen nach Glasmalerei enthalten, Scheibenrisse, die nicht von Usteris Hand stammen.

Das einzige genuin historisch eidgenössische Motiv unter den Zeichnungen zu Glasgemälden und Scheibenrissen in den Usteri'schen Collectaneen ist der Schwur der drei Eidgenossen mit den Wappen der dreizehn Orte. Das Scheibenoriginal, heute im Historischen Museum Obwalden, befand sich ursprünglich im Pilgergasthof zum Kreuz in Sachseln (Obwalden) und ist eine Stiftung des Nikolaus Götschi von 1649 für das von ihm im selben Jahr neu errichtete Gasthaus. Von dieser Scheibe existieren im Usterinachlass zwei Zeichnungen, eine in der Art einer Vorzeichnung mit Bleistift mit zahlreichen Notizen zu den verschiedenen Wappen, deren Zuordnung sowie Farbauslegungen und den Inschriften.⁸⁸ Die zweite Zeichnung ist von derselben Hand sauber in Tusche wiederholt mit partiellen Farbauslegungen, die allerdings nur Rot und Gelb betreffen, alle anderen Farben wurden nicht ausgeführt. (Abb. 84, 85) Da in den Notizen zur Bleistiftzeichnung alle Farben angesprochen

85 Der Umfang des Heidegger'schen Kabinetts ergibt sich aus zwei Verkaufskatalogen, die beide um/nach 1810 entstanden sind. Beide geben einen anderen Bestand wieder. Zum einen: *Gabinetto di Quadri Storici, Paesi ec di maestri celebri Fiaminghi, Tedeschi, Francesi, Swizzeri etc. proposta alla vendita in massa al prezzo di 2500 Zecchini*, beschrieben von Ganz 1921/24. Dieser Katalog lag mir nicht vor, er ist ein absolutes Rarissimum. Nach Paul Ganz sind darin 100 Gemälde aufgeführt, von denen er einige wiedergibt. Der zweite Katalog *Uebersicht des Heideggerschen Gemählde- und Zeichnungen-Kabinetts in Zürich*, wahrscheinlich 1810 erschienen, listet auf vier Seiten summarisch ebenfalls zum Verkauf bestimmte Werke auf, hauptsächlich Handzeichnungen. Eingeteilt sind sie in drei Gruppen. A: 27 Gemälde. B: 1053 Handzeichnungen, unterteilt in Schweizerische und Fremde Meister. C: ca. 1200 Handzeichnungen, »die Geschichte des neuen Testaments und besonders die Heiligen und Märtyrer betreffend«. Hesse 2018, S. 229, gibt nur die Anzahl der Handzeichnungen aus der Gruppe B aus der *Uebersicht* wieder. Daher kommt er auf eine geringere Anzahl der Zeichnungen.

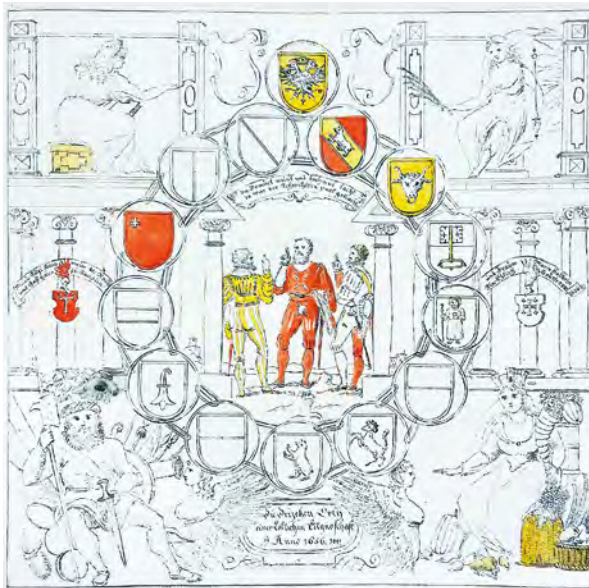
86 Zu der Sammlung Wyss Hasler 1996/97. Wyss selbst verkaufte noch zu Lebzeiten 91 Scheibenrisse nach England, 761 haben sich in öffentlichem und privatem Besitz erhalten, Hasler 1996, S. 9 f.

87 Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 10, »Nach einer Zeichnung für eine Glasmahlerei, ohne Nahmen und Jahreszahl mit dem Wappen« (fol. 52r), »Nach einem Originalhandriß zu einer Fensterscheibe in nehmlicher Größe u. auch in unbedeutendem genau – das Original ist gegenwärtig in Hand[en] Herrn Veit von Andelfingen. 1795« (fol. 55r).

88 Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 10, fol. 63r (Tuschezeichnung), fol. 65r (Bleistiftzeichnung). Vgl. auch Hess 2010, S. 177 f.



84 Johann Martin Usteri: Skizze nach einer Scheibe aus der Pilgergaststätte zum Kreuz in Sachseln, Schwur der drei Eidgenossen, mit Notizen zur Farbauslegung



85 Johann Martin Usteri: Zeichnung mit partieller Farbauslegung nach einer Scheibe aus der Pilgergaststätte zum Kreuz in Sachseln, Schwur der drei Eidgenossen



86 Johann Martin Usteri: Skizzen zur Wappenscheibe des Ulrich von Hohensax und zum Bannerträger einer Ständescheibe des Kantons Schwyz

sind, kann es sich bei dem Tuscheblatt nicht um einen originalen Scheibenriss handeln, sondern nur um eine Nachzeichnung. Das beweist schon die stilistische Übereinstimmung der Blätter.⁸⁹ Usteri wird also zunächst die Scheibe vor Ort skizziert und die Farben notiert haben, um später eine ausführliche Zeichnung anzufertigen. Das auf beiden Zeichnungen wiedergegebene Monogramm des Glasmalers »H-P« wurde erst von späterer Hand auf der Tuschezeichnung mit Hans Probst aufgelöst.

Dieses Verfahren einer flüchtigen Skizzierung mitunter vor Ort, wie höchstwahrscheinlich die Scheibe aus Sachseln, oder am Original aus seinem eigenen Besitz angefertigt und danach detailliert mit Farben ausgeführt, trifft man in den Usteri'schen Blättern nach Glasmalerei häufiger an. Als Beispiel sei der Bannerträger von Schwyz (1507) erwähnt, eine Glasmalerei aus dem oben erwähnten Bannerträgerzyklus, der sich ehemals im Lachener Rathaus befand. In den Collectaneen haben sich eine flüchtige Bleistift-Tuschezeichnung der Schwyzer Standesscheibe, ausgeführt als Pause, sowie eine sorgsam ausgearbeitete farbige Wiedergabe erhalten.⁹⁰ (Abb. 86–88)

Das Interesse Usteris galt noch vor der signifikanten Ästhetik den genealogisch-historischen und realienkundlichen Aspekten. Die gesammelten Artefakte dienten ihm als Bildzeugnisse der Vergangenheit.⁹¹ Dabei korrelierte das Alter der von ihm

89 Daniel Hess nahm hingegen an, dass es sich bei der Tuschezeichnung um einen originalen Scheibenriss des Künstlers Hans Probst handelt, Hess 2010, S. 177 f.

90 Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 10, fol. 44r, L 52 (unpag.). Für die Glasmalereivorlage Schneider 1970, Bd. 1, Nr. 107, Nr. 128.

91 Hierzu bereits Hess 1831, Bd. 1, S. LXXVIf. sowie Hess 2010, bes. S. 174–179.



87 Johann Martin Usteri: Tuschezeichnung nach einer Ständescheibe des Kantons Schwyz
 88 Ständescheibe des Kantons Schwyz, 1507

gesammelten Scheiben mit seinen Vorlieben für Genealogie und in der Beschäftigung mit der eidgenössischen Geschichte.⁹² In den Glasscheiben verbanden sich weniger historische Szenen als historische Kostüme, Waffen, Geräte und Heraldik mit Personengeschichte, insofern stellten sie eine spezifische Quelle dar, an der man sich ebenso gut schulen konnte wie an den von ihm auch zahlreich unternommenen Nachzeichnungen aus verschiedensten Kompendienwerken und Chroniken, etwa aus Bernard de Montfaucons: *Les monumens de la Monarchie française* (1729–1733), dem Sachsen-*spiegel* oder aus einer Chronik Diebold Schillings.⁹³ (Abb. 89)

Usteri, ein echter »dilettantischer« *Connaissanceur*, flankierte seine Glasgemälde-sammlung zuweilen mit detailreichen Bestandsaufnahmen zu andernorts befindlichen Scheiben, aber auch zu denen aus dem eigenen Bestand. Er strebte indes keine systematische, methodische Beschäftigung an und auch keine ästhetisch ausgerichtete architektonische Präsentation. Signifikant für seine Sammlung ist, dass er die Stücke als Artefakte in einer Art Konvolut zusammenführte. Anders als Fürst Franz es tat, erfolgte seine Aneignung des Bestandes über zeichnerische Studien und Aufnahmen, beide verbindet aber das Interesse an Genealogie, der eine an der eigenen, der andere an einer gesamtschweizerischen als Ausdruck von Historie.

92 Vgl. Hess 1831, Bd. I, beispw. S. XXXII, S. XXXVI, S. LXIX, S. LXXVI-LXXIX, S. XCVII, Nägeli 1907, S. 212.

93 Die genannten Zeichnungen im Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, in den Bänden L 7 (Diebold Schilling), L 10 (Montfaucon), L 13 (Aus dem sächsischen Land und Lehenrecht).

Die Auflösung der Sammlung Usteri

Die Glasmalereisammlung Usteris war in den historisch und künstlerisch interessierten Kreisen der Eidgenossenschaft bekannt. Johann Rudolf Wyss, für dessen jährlichen Almanach *Alpenrosen* Usteri 1810 als Erster eingeladen war, einen Beitrag zu verfassen, schreibt darüber 1826 in seinem Artikel »Über die neuerstandene Glasmalerey in Bern« im *Kunst-Blatt* und erhofft sich über eine Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz auch historische Einblicke allgemeiner Art: »Wie belehrend müßte uns eine Geschichte der Glasmalerey in der Schweiz nicht seyn; wenn Männer, wie eben die Hegner und Usteri, aus den Schätzen ihrer Sammlungen und ihres Wissens eine solche auch nur in leichten Umrissen entwerfen wollten!«⁹⁴ Wiederum ist es der Aspekt der Belehrung durch Historie, der hier hervorgehoben wird. Allein diese Einsicht und dieser Wunsch halfen nicht zur Bewahrung der wertvollen Glasmalereisammlung in einem Schweizer Umfeld. Nach dem Tode Usteris 1827 wurde sein Nachlass durch seinen ihm zu Lebzeiten eng verbundenen Freund, den Dichter David Hess, aufgenommen und in einen schriftlichen und einen künstlerischen Teil klassifiziert. Dabei wurden allerdings allein die vielfältigen Schriften sowie die zeichnerische Produktion in den Blick genommen und die ersteren 1832 der Stadtbibliothek überantwortet, die künstlerischen Arbeiten durch die Erben 1860 der Künstlergesellschaft Zürich.⁹⁵ Die 2765 Nummern umfassende Bibliothek sowie die beachtliche Sammlung an Druckgraphik, ca. 10.000 Stück, wurden verkauft.⁹⁶ Die Glasmalereien spielten hingegen für Hess überhaupt keine Rolle, er erwähnte sie nicht einmal. Wie es die mündliche Überlieferung will, gingen die Glasmalereien als Konvolut von fünf bis sechs Kisten zunächst für »100 Gulden an einen Straßburger Juden«, um sodann zu einem nicht genannten Zeitpunkt für 1500 Taler an den Berliner Bankier Wilhelm Christian Benecke, der 1829 als Benecke von Gröditzberg geadelt worden war, weiterverkauft zu werden.⁹⁷

Das Sammeln von Glasmalerei war zu der Zeit, in der Benecke den Glasmalereinachlass von Usteri über den Straßburger Händler erstand, längst keine Seltenheit mehr.⁹⁸ So legte beispielsweise Hans Albrecht von Derschau, Königlich Preußischer

94 Wyss 1826, S. 78. Mit Hegner ist der Schriftsteller Ulrich Hegner gemeint, der nach Wyss auch eine Sammlung von Scheibenrissen hatte, ebd. S. 77. Die *Alpenrosen* wurde von dem Berner Buchhändler und Verleger Johann Heinrich Burgdorfer und Johann Rudolf Wyss begründet. Wyss ist der Bruder des Scheibenriss-Sammlers Johann Emanuel Wyss und war seit 1805 Professor in Bern, Nägeli 1907, S. 118 f.

95 *Johann Martin Usteri's artistischer Nachlass* 1860, S. 17.

96 Die Kupferstiche und Holzschnitte gingen an die Kunsthandlung Buffa in Amsterdam, Ausst.-Kat. Nachlass Usteri 1894, S. 3.

97 Rahn 1877, S. 9, Anm. 10, und Ausst.-Kat. Nachlass Usteri 1894, S. 3 f. In auffälliger Weise zeigen sich antisemitische Grundtöne bereits in diesen kleinen Bemerkungen zum Verkauf des Usteri'schen Glasmalerei-Corpus. Rahn spricht gar von verschachern und in dem auffälligen Kapital sprung von 100 Gulden auf 1500 Taler klingt bei Zeller-Werdmüller, dem Autor der Einleitung des Kataloges, untergründig ein Wuchermotiv an.

98 Zu den zahlreichen, zum Teil vergessenen bzw. wenig beachteten Glasmalereisammlungen in Deutschland um 1800, vgl. Hess 1995/96 und Gast 2019.

Hauptmann, in Nürnberg eine Sammlung an, die 1825 zusammen mit seiner bemerkenswerten Kunstsammlung von seinen Erben versteigert werden sollte.⁹⁹ Noch bevor die Auktion startete, wurde das 72 Nummern umfassende Glasmalereikonvolut vom preußischen Kultusminister Altenstein für 3000 Gulden für die Berliner Kunstammer erworben, von wo aus sie dann 1830 in das neugegründete Königliche Museum überführt werden sollten.¹⁰⁰ Und der preußische Generalpostmeister Karl Ferdinand Friedrich von Nagler hatte seinerseits in den Jahren 1811 bis 1821 nicht nur zahlreiche Gemälde und Graphiken gesammelt, sondern auch ca. 200 Glasmalereien, die 1835 mit anderen Teilen seiner Sammlung in den Besitz des Königlichen Museums eingingen. Beide Sammlungen hatten ihren Fokus auf Schweizer und süddeutscher Glasmalerei.¹⁰¹

Glasmalerei war also längst zu einem gesuchten Sammelobjekt geworden und Wilhelm Christian Benecke nahm teil, war aber selbst kein Sammler im eigentlichen Sinne. Er kaufte die Scheiben nicht nach und nach als Antiquitäten, als künstlerische Artefakte zur Vervollständigung eines größeren Bestandes. Im Gegenteil, ihm dienten die Glasmalereien als habituelles dekoratives Ornament eines mit den Moden seiner Zeit Vertrauten, wie im Folgenden gezeigt wird. Denn die Ausstattung repräsentativer Wohnräume mit mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Scheiben war auf dem Kontinent kein Novum mehr, sondern exklusiver Zeitgeschmack. Daher war der Ankauf der Sammlung Usteris just in der Zeit, in der Benecke in den Adelsstand erhoben wurde, mehr als nur zufällige Koinzidenz. Hier fielen Motiv und Gelegenheit zusammen.

Der neue Besitzer der Glasmalereien: Wilhelm Christian Benecke von Gröditzberg

Der neue Besitzer der Usteri'schen Glasmalereisammlung, Wilhelm Christian Benecke, hatte einen beachtlichen sozialen und ökonomischen Aufstieg vollzogen. Er sollte in nur kurzer Zeit zu einem der erfolgreichsten und finanzmächtigsten Bankiers und Unternehmer Preußens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden. 1779 in Frankfurt an der Oder als Sohn des Kaufmanns Michael Christian Benecke geboren,

⁹⁹ Aukt.-Kat. Derschau 1825, S. 24–35.

¹⁰⁰ Joseph Heller berichtet über diesen Vorabkauf der Glasmalereisammlung Derschaus in seinen *Wöchentlichen Kunstschriften für Künstler, Kunstfreunde, Literatoren, Kunst- und Buchhändler*, No. 31, 30. Juli 1825, S. 304. »So eben erhalten wir die Nachricht, daß die Glasmalereien des Hrn. von Derschau zu Nürnberg im Ganzen verkauft wurden, und also nun nicht zur Versteigerung kommen. Es hat solche der Kön. Preuß. Minister Herr von Altenstein um 3000 fl. gekauft.« Zur Geschichte der Glasgemäldesammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums vgl. Cillessen 1998, hier S. 103. Allerdings geht Cillessen noch von dem Kauf während der Auktion aus, was sich mit der Mitteilung von Heller erübrigt. Offenbar hatten die Glasmalereien Derschaus auch das Interesse eines »fürstlichen Hauses« in Wien geweckt, dem aber der preußische Beamte zuvorgekommen war, wie in den Kunstschriften weiter berichtet wird.

¹⁰¹ Aukt.-Kat. Derschau 1825, S. 24–35, Tieck 1835, S. 91 f., Cillessen 1998, S. 104.

war für ihn zunächst die geistliche Laufbahn vorgesehen.¹⁰² Sehr schnell entschied jedoch sein Vater anders. Sein Weg sollte über eine Ausbildung an der Handelsschule in Berlin und eine Lehre im Berliner Bankgeschäft seiner Verwandten, der Gebrüder Benecke führen, woran sich sodann sieben Jahre in deren Hamburger Dependance anschlossen.¹⁰³ 1806 wurde er nach Berlin zurückberufen, um erst 26-jährig die Leitung des Unternehmens als Disponent zu übernehmen. Zwei Jahre darauf heiratete er Marie Louise Dutitre, mit der er sechs Kinder haben sollte.¹⁰⁴

Benecke führte das Bankhaus zunächst treuhänderisch für die Erben, später als De-facto-Leiter mit größtem Geschick für das eigene Vermögen. In seiner Funktion als Disponent des Bankhauses Gebrüder Benecke war er über Anleihen an den preussischen Staat in den Ankauf von 3000 Gemälden der Sammlung des englischen Kaufmanns Edward Solly involviert, der nach zweijährigen Verhandlungen schließlich 1821 abgeschlossen wurde.¹⁰⁵ Die Sammlung altitalienischer Malerei sollte den Grundstock des geplanten Königlichen Museums bilden, das schließlich 1830 eröffnet wurde.¹⁰⁶ Mit Solly war Benecke zudem durch Geschäftsübernahmen im Nutzholzhandel verbunden, eine Verbindung, bei der sich sein Handelspartner übervorteilt sah und die, wie der spätere Bankrott des Hauses Gebrüder Benecke, mit schweren Betrugswürfen mehrere Jahre vor Gericht verhandelt wurde.¹⁰⁷

Der Bankier hatte ein ausgesprochen gutes Gespür für jede Art profitablen Geschäfts, auch wenn nicht alle seine Unternehmungen gelingen sollten, wie er selbst in seinen *Erinnerungen* berichtet. Als Bürger Berlins bekleidete Benecke zudem Ehrenämter, die ihm Prestige einbrachten und soziale Vernetzungsmöglichkeiten sicherten. 1820–1827 war er der erste Vorsteher der 21 Ältesten der Kaufmannschaft, ein Amt, in das er nach eigener Aussage sieben Jahre lang einstimmig gewählt wurde, aber wegen anderweitiger Geschäfte abgab.¹⁰⁸ Ob dies wirklich der Grund war und nicht doch eher der schwelende Prozess im Zuge des Bankrotts des Bankhauses Gebrüder Benecke, sei dahingestellt. Zu Beneckes öffentlichen Ämtern zählte auch das eines unbesoldeten Stadtrates beim Berliner Magistrat, darüber hinaus gehörte er verschiedenen Vereinen und wohltätigen Einrichtungen an. So war er »Mitdirector des Erziehungshauses für sittlich verwahrloste Kinder«, Mitglied des Berlinischen Bürgerrettungs-

102 Zu Wilhelm Christian Benecke gibt es bis dato keine Biographie. Aussagen über ihn müssen sich hauptsächlich auf seine 1851 verfassten Lebenserinnerungen stützen (in privatem Familienbesitz), zit. als »Erinnerungen 1851«, sowie auf Rachel/Wallich 1967, Bd. 3, S. 60–97. Speziell zu dem unten angesprochenen Besitz des Modum'schen Blaufarbenwerkes: Steinsvik 2000, S. 108–136. Durch Benecke selbst wie durch Rachel/Wallich werden hauptsächlich unternehmerische Aktivitäten beleuchtet. Die Jahre nach seinem Rückzug aus den Bankgeschäften sind kaum greifbar.

103 *Erinnerungen 1851*, fol. 4.

104 Janecki 1892, S. 54.

105 Zu dem Verkaufsverhandlungen um die Sammlung Solly ausführlich Lowenthal-Hensel 1979.

106 Skwirblies 2017, bes. S. 282–302.

107 *Erinnerungen 1851*, fol. 27–29. Zum Ankauf der lukrativen, von Friedrich dem Großen begründeten, königlichen Hauptnutzholz-Administration durch Benecke Rachel/Wallich 1967, S. 78–83, S. 93 f.

108 *Erinnerungen 1851*, fol. 15.

Institutes sowie später des Schlesischen Kunstvereins.¹⁰⁹ Der Bankier gehörte auch zu den Erstfinanziers des 1822 begründeten Königstädtischen Theaters, das seine Tore 1824 dem Publikum öffnete. Aus dem Personenkreis, der den größten Teil der Aktien zum Bau und Betrieb des Theaterhauses erworben hatte, wurde eine siebenköpfige Direktion gewählt, der Benecke angehörte.¹¹⁰ Eine der wichtigsten Einrichtungen für seine gesellschaftlichen Vernetzungen dürfte die Casino-Gesellschaft gewesen sein, eine der ältesten und vornehmsten geschlossenen Männergesellschaften von Berlin, in die er spätestens 1815 aufgenommen wurde. Der Mitgliederkreis der Gesellschaft war elitär, ihm gehörten Aristokraten, ausländische Diplomaten und hohe Militärs an.¹¹¹ Benecke pflegte die Nähe zu führenden preußischen Staatsmännern. Und er konnte sich der Auszeichnung mit dem Roten Adlerorden dritter Klasse rühmen, den er anlässlich der Feier des Krönungs- und Ordensfestes am 19. Januar 1822 von Friedrich Wilhelm III. erhielt.¹¹² Rückblickend berichtet er in seinen Erinnerungen stolz:

»Ich genoss ausser dem Vertrauen der kaufmännischen Welt, auch das der damaligen höchsten Autoritäten im Staate, nämlich des Fürsten von Hardenberg, des Fürsten von Wittgenstein und des nachherigen Kriegsministers General von Witzleben; den Finanzminister Grafen von Bülow konnte ich meinen Freund nennen, und die verschiedenen Geschäfte, die ich für den Staat, zum Theil auch uneigennützig gemacht, hatten sogar die Aufmerksamkeit seiner Majestät des hochseligen Königs Friedrich Wilhelm III auf mich gelenkt, von dem ich mehrere Auszeichnungen unter andern den rothen Adlerorden III. Klasse genoss.«¹¹³

Mit dem Rückzug aus dem Bankhaus suchte Benecke nach Möglichkeiten, sein Vermögen sicher anzulegen. Als gewieftem Bankier lag ihm Grundbesitz näher als Pfandbriefe, wie er selbst festhielt.¹¹⁴ In dieser Situation muss ihm die Vakanz der niederschlesischen Herrschaft Gröditzberg (Grodziec) zur Kenntnis gekommen sein, die bis dato im Besitz des Grafen Hans Heinrich VI. von Hochberg-Fürstenstein war.¹¹⁵ Mit Datum vom 2. Dezember 1822 schrieb das Königlich Preußische Ober-Landes-Gericht von Niederschlesien und der Lausitz die im Fürstentum Liegnitz, Kreis

109 Erinnerungen 1851, fol. 15, Thiel 2015, S. 901, *Allgemeine Preussische Staats-Zeitung*, No. 301, 30. Oktober 1837, S. 1214.

110 Freydank 1998, bes. S. 4–8.

111 Motschmann 2015, S. 717–727, Beneckes Mitgliedschaft, S. 724.

112 *Allgemeine Preussische Staats-Zeitung*, No. 10, 22. Januar 1822, S. 79.

113 Erinnerungen 1851, fol. 22.

114 »Bei der Aussicht, dass ich künftig meinen Stand als Kaufmann aufgeben musste, wenn ich nicht Berlin verlassen wollte, wozu meine Frau, gewöhnt an unsere hiesigen Verbindungen, nicht Lust hatte, konnte ich nur darauf denken, als Particulier in Berlin zu bleiben und mein Vermögen auf's Solideste zu placieren. Grundbesitz schien mir, wie so vielen vorsichtigen Leuten jedenfalls das Solideste u. solider als Pfandbriefe, weil ich in dem eigenen Besitz, meine eigenen Pfandbriefe administrieren kann, und dabei noch die Annehmlichkeiten eines Landlebens genieße.« Erinnerungen 1851, fol. 40 f.

115 Wernicke 1880, S. 45.

Goldberg, gelegene Herrschaft Gröditzberg zur Zwangsversteigerung aus. Hierzu gehörten acht Land- und Rittergüter sowie der gleichnamige Berg mit einer mittelalterlichen Burgruine. Gröditzberg konnte im Ganzen als Herrschaft erworben werden oder auch als größte von drei Parzellen. Gebotstermine wurden für den 28. April, den 28. Juli und den 18. November 1823 festgelegt.¹¹⁶ Auf welchem Wege Benecke von der Versteigerung erfuhr, ist unklar. Aber entsprechende Zeitungsinserate weisen darauf hin, dass er erst zum zweiten Termin ein entsprechendes Gebot abgab.¹¹⁷ Mit einer Kaufsumme von 350.000 Reichstalern hat Benecke den festgesetzten Betrag von knapp 380.000 Reichstalern noch um einiges unterboten.¹¹⁸

Mit dem Kauf der Herrschaft Gröditzberg in Niederschlesien drang Benecke in eine Landschaft vor, die von der preußischen Aristokratie sehr gesucht war. Nur ein Jahr zuvor hatten der Bruder von König Friedrich Wilhelm III., Prinz Wilhelm, und seine Frau Marianne das schlesische Fischbach (Karpniki) erstanden, das im Hirschberger Tal lag und schnell zu einem gesellschaftlichen Mittelpunkt höfischer Kreise avancierte.¹¹⁹ Ob diese Nähe die Entscheidung des Bankiers zum Kauf von Gröditzberg beeinflusste, kann nur vermutet werden. Zumindest ist damit eine Adaptation des sozialen Habitus adligen (Land-)Lebens verbunden, die dann den nächsten Schritt des Aufstiegers Benecke als geradezu zwangsläufig erscheinen lässt. Ab Mai 1828 verfolgte er nicht nur den Plan, aus seinen schlesischen Besitzungen ein Majorat und Fideikommiss zu machen, sondern stellte auch ein Gesuch zur Verleihung eines Adelstitels an den König. Ersteres ist allein als wohlüberlegtes Vorgehen für eine Begründung der angestrebten Nobilitierung zu sehen.¹²⁰ Denn Benecke ließ das so großartig angekündigte und in den Gazetten auch mehrfach erwähnte Majorat und

116 Die Anzeige der Zwangsversteigerung (Subhastation) ist datiert auf Glogau, 2. Dezember 1822, sie erschien beispielsweise in der Beilage der *Leipziger Zeitung*, No. 16, 22. Januar 1823, S. 165f. Zur Herrschaft Gröditzberg gehörten: Gröditzberg, Gröditz, Modelsdorf, Ober-Alzenau, Wilhelmshausen, Georgenthal, Ober-Leisersdorf und Nieder-Alzenau.

117 Das Inserat wurde unverändert noch einmal abgedruckt in der *Leipziger Zeitung*, No. 139, 19. Juli 1823, S. 1691 (Beilage).

118 »So kaufte ich die bedeutende Herrschaft Groeditzberg für 350,000 R.Th.«, Erinnerungen 1851, fol. 41. Die in den Erinnerungen genannte Kaufsumme scheint keine nur ungefähre Bezifferung darzustellen, da Benecke sie noch einmal in seinem Immediatgesuch zur Erhebung in den Adelsstand an den preußischen König nennt und anhand dessen die Wertsteigerung des Besitzes beziffert. GStA, I. HA Rep 89, Nr. 1042, fol. 5v, vgl. Anhang 2. Die Herrschaft wurde von den Kreditoren mit präzise 378.384 Reichstalern, 25 Silbergroschen und 3 Pfennigen bewertet, vgl. Inserat in der *Leipziger Zeitung* ebd.

119 Staniszevska 1995, S. 81, Tagebuch der Prinzessin Marianne von Preußen, Ed. 2006, S. 77, S. 95, S. 100. Gröditzberg liegt in gut 50 km Entfernung von Fischbach im Hirschberger Tal, u. a. hatten hier ihre Landsitze der Graf und die Gräfin von Reden in Buchwald, die Fürstin Luise Radziwill, geb. Prinzessin von Preußen, in Ruhberg, König Friedrich Wilhelm III. in Erdmannsdorf. Vgl. Hartmann 2002, S. 164f., Franke 2002, S. 331–334, S. 343f., S. 359–362, S. 379–381, Lukatis 2004, S. 122.

120 Die testamentarische Verfügung zur Einrichtung des Majorats enthält Passagen zur Versorgung seiner weiteren fünf Kinder, datiert ist sie auf den 22. Mai 1828, vgl. GStA, I. HA Rep 100, Nr. 4059, fol. 8r-18v.

die Fideikommissstiftung später wieder fallen.¹²¹ Das Immediatgesuch zur Erhebung in den Adelsstand an Friedrich Wilhelm III. vom 20. August 1828 stützte sich indes maßgeblich auf das Argument des Landbesitzes und die damit verbundene geplante Fideikommissstiftung, also den Erhalt der Herrschaft als unveräußerlichen und unteilbaren Familienbesitz. Die weiteren hieran anschließenden Argumente sind dessen Wertsteigerung unter anderem durch den Zukauf weiterer Ortschaften sowie das hohe, auf die schlesischen Herzöge aus piastischem Hause zurückgehende Alter der Herrschaft. Der Gesuchsteller ließ durchscheinen, dass ausnahmslos alle Vorbesitzer dem Adel angehört hatten, wozu er einige namentlich aufführt, als letzten den Grafen Heinrich VI. von Hochberg auf Fürstenstein, dem er unmittelbar als Eigner gefolgt war. Konkret wird er dann mit der direkt folgenden Aussage: »[J]ederzeit gehörten die Besitzer selbst zu den ersten Familien des Landes.«¹²² Damit bemühte Benecke die Argumente der Tradition, der Kontinuitätssicherung und der Legitimierung durch Nobilitierung, die allerdings auf einer recht geradlinigen Arithmetik gründeten. Anschließend verwies er allgemein auf Gnadenerweise, die ihm der König habe zuteil werden lassen, ohne diese jedoch zu benennen, gemeint ist die Verleihung des Roten Adlerordens dritter Klasse, um damit endend um die Beilegung des Namens eines Freiherrn von Gröditzberg zu ersuchen.

Dieses Gesuch wurde angenommen und durch die preußischen Beamten des Ministeriums des königlichen Hauses weiter bearbeitet. Die Akten belegen, dass das Vorhaben der Einrichtung einer Familien-Fideikommissstiftung durchaus maßgeblich war, denn darauf wurde im ministerialen Schriftverkehr immer wieder zurückgekommen und sogar eine weitere Ausführung des mit dem Gesuch bereits eingereichten testamentarischen Schriftstückes nachgefordert.¹²³

Der Minister des königlichen Hauses, Fürst Wittgenstein, dessen Vertrauen zu genießen sich Benecke in seinen Erinnerungen rühmt, war aufgefordert, ein abschließendes Gutachten über den Gesuchsteller abzugeben.¹²⁴ Dabei kam insbesondere der allerdings nur schwer zu verheimlichende Strafprozess wegen fahrlässigen Bankrotts und damit zusammenhängenden Betruges infolge des Zusammenbruchs des Handelshauses Gebrüder Benecke im Januar 1826 zur Sprache, der gegen die ge-

121 »Ich wollte von Groeditzberg ein Majorat machen, ohne Gewissensbisse darüber zu empfinden, dass es meinen andern Kindern nachtheilig sein würde, wenn Groeditzberg zum grössten Theil der älteste Sohn erhielt, weil damals in den so sehr einträglichen Besitzungen in Norwegen die Aussicht lag, dass jedes meiner übrigen vier Kinder künftig dieselbe Revenue erhalten dürften als der älteste aus Groeditzberg. Der Himmel hat es anders beschlossen, ich muss diesen Plan ändern und eine andere Vermögens-Eintheilung machen.« Erinnerungen 1851, fol. 46. Das Majorat von 500.000 Talern wird 1829 erwähnt z. B. in: *Der Friedens- und Kriegskurier*, No. 29, 29. 01. 1829, [S. 3], *Leipziger Zeitung*, No. 28, 2. Februar 1829, S. 292.

122 GStA, I. HA Rep 89, Nr. 1042, fol. 6r, vgl. Anhang 2.

123 Beide gleichlautenden und gesiegelten Verfügungen in der Akte: GStA, I. HA Rep 100, Nr. 4059, fol. 8r-18v sowie fol. 47r-57v.

124 Das Gutachten Wittgensteins ist auf den 28. November 1828 datiert, GStA, I. HA Rep 89, Nr. 1042, fol. 3r-4r.

scheiterten Inhaber geführt wurde.¹²⁵ Dass Benecke sich mit Blick auf die prekäre Finanzlage des Unternehmens rechtzeitig aus den Geschäften zurückgezogen hatte, kam ihm auch jetzt zugute. Wittgenstein machte aus der persönlichen Bekanntschaft zu dem Gesuchsteller keinen Hehl und nutzte seine mehrfach geäußerte gegebene Zurückhaltung zugleich zur Objektivierung der Sachlage und seiner Stellungnahme. Er berichtete, dass Benecke auf Rückfrage hin versichern konnte, »an dem späteren Verfahren der Gebrüder Benecke, das ihnen den Unwillen und die Verachtung des Publikums, sowie die vom Richter gesetzlich erkannte Strafe und Haft zugezogen hat, ganz unschuldig« zu sein.¹²⁶ Zugleich veranschlagte der Bittsteller nach Aussage des Ministers das gemeinschaftliche Vermögen von sich und seiner Frau auf 992.000 Taler. Wittgenstein referierte in seinem Gutachten überdies die Meinung, dass es Bedenken gegenüber einer direkten Erhebung vom bürgerlichen in den Freiherrnstand »mit Uebergehung des gewöhnlichen Adelsstandes« gebe, da es dies nur in höchst seltenen Fällen und bei ausgezeichneten Verdiensten oder anderen Rücksichten gegeben habe. Daher sei es für Benecke schon ein Beweis der höchsten Gnade, die Erlaubnis zu erteilen, sich mit dem Beinamen von Gröditzberg nennen und schreiben zu dürfen mit der Aussicht, seiner Bitte wegen des Freiherrnstandes vielleicht künftig zu entsprechen.¹²⁷

Friedrich Wilhelm III. entschied das Gesuch Beneckes am 17. Dezember 1828 positiv, allerdings unter der Maßgabe, dass die »fideicommissarische Familienstiftung genehmigt und vollzogen sein wird«.¹²⁸ Von dem ursprünglich von Benecke angestrebten Freiherrntitel war nun nicht mehr die Rede. Der nicht unwesentliche Einwand im Gutachten Wittgensteins auf die zu hoch gegriffenen Ambitionen auf den Freiherrnstand erleichterte wahrscheinlich sogar die Gewährung des kleineren Wunsches bzw. ermöglichte diesen auch erst. Es blieb also der einfache Adelsstand mit dem Namen von Gröditzberg.

Bereits einen Tag später erhielt der Petent eine Mitteilung darüber sowie die Aufforderung, Vorschläge für sein künftiges Wappen beizubringen.¹²⁹ Der Entwurf dafür fiel ausgesprochen autobiographisch aus und verband sich mit der Erfolgsgeschichte des Bankiers. (Abb. 90) Das Wappen, das schließlich auch bestätigt wurde, ist ein

125 Rachel/Wallich 1967, S. 87.

126 GStA, I. HA Rep 100, Nr. 4059, fol. 3v.

127 Die Einwände zur direkten Erhebung in den Freiherrnstand gehen auf den Direktor des Ministeriums des königlichen Hauses, Karl Georg von Raumer, zurück, der als ausgesprochen gewissenhaft und staatsreu beschrieben wird. GStA, I. HA Rep 100, Nr. 4059, fol. 21r–22r. Hier werden auch zum Nachweis die wenigen Personen aufgeführt, bei denen der einfache Adelsstand »übersprungen« wurde. Raumer erarbeitete zusammen mit Gustav Adolph Tzschoppe die dem abschließenden Gutachten von Wittgenstein zu Grunde liegenden Unterlagen, bei denen bereits alle Punkte des Gutachtens behandelt wurden, einschließlich des Prozesses gegen die Gebrüder Benecke. Vgl. die Akte GStA, I. HA Rep 100, Nr. 4059. Zu Raumer vgl. Schultze 1964, bes. S. 294–296.

128 GStA, I. HA Rep 100, Nr. 4059, fol. 27r. Zu den Abläufen des Adelserwerbs vgl. Kalm 1994, S. 70–102, Kučera 2012, S. 34–42.

129 GStA, I. HA Rep 100, Nr. 4059, fol. 28r. Dass die Adelsanwärter einen eigenen Wappenentwurf lieferten, war üblich. Dieser musste den strengen Regeln der Heraldik genügen und wurde von dem zuständigen Amt geprüft sowie im Zweifelsfall korrigiert, vgl. Kalm 1994, S. 75.



90 Wappen des Wilhelm Christian Benecke von Gröditzberg

von Blau Silber geteilter Schild.¹³⁰ Im oberen blauen Feld sind ein silberner Anker und ein Bergmannshammer gekreuzt durch einen grünen Lorbeerkranz gesteckt; im unteren silbernen Feld ist eine Burgruine auf grünem, bewaldetem Berg zu sehen. Das Oberwappen bilden ein bekrönter Bügelhelm mit blau-silbernen Helmdecken sowie als Helmzier wiederum ein Fuchskopf mit silbern-blau geteilten Schwingen. Das für einen Bankier wie Benecke mehr als aussagekräftige Fuchsmotiv hatte er bereits in seinem bürgerlichen Siegel geführt. Dort halten drei Füchse seine verschlungenen Initialen. Mit der Wappenfarbe Blau und dem Bergmannshammer rekurrierte er auf seine norwegischen Unternehmungen, das Modum'sche Blaufarbenwerk, dessen Kobaltabbau in den dortigen Gruben und die Blaufarbenproduktion zu dieser Zeit noch recht vielversprechend waren.¹³¹ Der Anker ließe sich natürlich als allgemeines Symbol der Erlösungshoffnung im christlichen Glauben deuten, aber auch auf die für Benecke lukrativen und nur scheinbar riskanten Unternehmungen zur Zeit der französischen Kontinentalsperre, während der er als Intermediär Geldflüsse aus staatlich inoffiziell sanktioniertem Warenschmuggel über verschiedene Seehäfen koordinierte und daraus Gewinn schlug.¹³² Der Lorbeerkranz fügt sich fraglos als selbstverliehenes Ehrenzeichen in das solide Selbstbild des Wappeneigners ein. Mit der Burgruine wiederum verweist Benecke, wie schon in seinem Gesuch auf Nobilitierung, auf das Alter seiner Herrschaft, wozu er über den Ankauf hinaus allerdings recht wenig beizutragen hatte. Über das Wappenbild schreibt er sich indes in eine imaginär anverwandelte aristokratische Ahnenreihe ein, die historisch, aber eben nur behauptet genealogisch, auf die schlesischen Herzöge des hohen Mittelalters zurückführt. Benecke hatte im Nobilitierungsgesuch mit dem Alter der Herrschaft Gröditzberg argumentiert, das er geflissentlich vage hielt und mit dem allgemeinen Hinweis auf das schon vor dem 11. Jahrhundert begründete Geschlecht der Piasten suggestiv auf das Alter seiner neuen alten Besetzung zu beziehen wusste.¹³³ Mit der im Bild der Burgruine angeeigneten Geschichte suchte Benecke also zugleich den Anschluss an eine mittelalterliche Traditionslinie, die sich nicht allein in der Ausstattung einiger wiederhergestellter Räume eben jener Burg manifestierte. Dieses Bild »authentisch« zu gestalten, dazu sollten nun auch die schweizerischen Glasmalereien dienen, die er aus dem Usteri'schen Nachlass erworben hatte.

130 Der Wappenentwurf findet sich in zweifacher Ausführung in der Gesuchsakte, GStA, I. HA Rep 100, Nr. 4059, fol. 37f. Veröffentlicht wurde das Wappen im *Wappenbuch der Preussischen Monarchie*, Bd. 2, 1832, Tf. 79.

131 Die Konkurrenz durch synthetisch erzeugtes Ultramarinblau führte in den 1840er Jahren zum Rückgang der Umsätze des Modum'schen Blaufarbenwerkes, so dass sich Benecke zurückzog. Steinsvik 2000, S. 140f., Erinnerungen 1851, fol. 30.

132 Erinnerungen 1851, fol. 12f.

133 GStA, I. HA Rep 89, Nr. 1042, fol. 5v-6r, vgl. Anhang 2.

Alter Besitz mit neuem Adel

Zur Herrschaft Gröditzberg gehörte nicht allein der gleichnamige Berg mit der Burg ruine, sondern auch das unterhalb des Berges im Dorf Gröditz gelegene sog. neue Schloss. Das Schloss diente Benecke als Sommerresidenz, während die Burg eine Abzeichenfunktion ihrer eigenen mittelalterlichen Herkunft zu erfüllen hatte. Möglicherweise nicht sofort seit dem Kauf der Herrschaft 1823, jedoch spätestens mit der Erlangung des Adelstitels imaginierte sich Benecke »als der Stam[m]vater eines neu erblühenden Geschlechts« und zugleich als Garant für die Kontinuität der langen Tradition der Adelsburg.¹³⁴ Der neu errungene Titel bedurfte aber über das Wappen hinaus auch eines aussagekräftigen Mediums. Darüber verfügte Benecke mit Burg und Schloss Gröditzberg bereits einige Zeit vor seinem gesellschaftlichen Aufstieg. Der Zuwachs an Renommee sollte nun in einem materiell-visuellen Argument in der Neugestaltung seines schlesischen Besitzes auch sichtbar werden. Zunächst wurden dafür der untere Stock des Palas bewohnbar gemacht und der Hof mit seiner Parkanlage weiter im englischen Stil umgestaltet.¹³⁵ Der Burgberg blieb damit wie unter dem Vorbesitzer Ausflugsziel, was schon Johann Georg Bergemann in seiner Benecke dedizierten *Beschreibung und Geschichte der Burgveste Gröditzberg* (1827) bezeugt und Ansichten aus den 1840er Jahren belegen. (Abb. 91) Der obere Saal des Palas wurde 1836 durch den Bunzlauer Baumeister Friedrich Engelhardt Gansel wieder errichtet und dabei auch die Gewölbe unter Nutzung älterer Reste rekonstruiert. Die Nordwand erhielt neue Fensteröffnungen, die allerdings keinem mittelalterlichen Befund zu folgen scheinen.¹³⁶ Die öffentliche Zugänglichkeit der Burg diente mithin der ostentativen Beweisführung des gesellschaftlichen Status seines Besitzers.

Neben Bergemanns Beschreibung stammt die früheste eingehende historische Darstellung der Burg mit ihren Gebäuden sowie des hier interessierenden Inventars von 1880 und ist Ewald Wernicke zu verdanken. Zu dieser Zeit war die Herrschaft Gröditzberg noch im Besitz der Familie Benecke von Gröditzberg. Dass die Ausstattung der Burg kontinuierlich erweitert wurde, ist zwar wahrscheinlich, aber mit der Arbeit von Wernicke lässt sich zumindest die ursprünglich angestrebte Repräsentationsidee des neuen Eigentümers nachvollziehen, auch wenn Wernickes Angaben mitunter recht cursorisch bleiben. Das Wenige, was sich über die Gestaltung der Räumlichkeiten mit den nicht mehr vorhandenen schweizerischen Glasmalereien sagen lässt, soll hier nachvollzogen werden.¹³⁷

¹³⁴ Zitat aus dem Nobilitierungsgesuch, GStA, I. HA Rep 89, Nr. 1042, fol. 5v, vgl. Anhang 2.

¹³⁵ Bergemann 1827, S. 86f., Sachsse 1859, S. 13. Bergemann und Sachsse berichten von einer Gastwirtschaft für die Burgbesucher, die sowohl unter Heinrich VI. von Hochberg als auch unter Benecke betrieben wurde. Vgl. auch Wernicke 1880, S. 52.

¹³⁶ Der Gröditzberg: Beschreibung und Geschichte 1860, S. 33, Wernicke 1880, S. 52, Ehardt, Bd. 2, S. 398, Olczak 2004, S. 87, Dehio-Schlesien 2005, S. 344.

¹³⁷ Zur weiteren Veräußerung der Glasmalereien durch den späteren Besitzer Leo Henckel von Donnersmarck siehe unten.



91 Ansicht der Burg Gröditzberg, Lithographie, um 1840

Es ist davon auszugehen, dass Benecke nicht lange nachdem das Glasmalereikonvolut Usteris nach Straßburg gelangt war, dieses erwarb. Wann genau ist nicht überliefert, wird aber mit der Datierung des bereits oben erwähnten Verzeichnisses der Glasmalereien auf 1829 angenommen.¹³⁸ Da der obere Saal des Palas, der sog. Rittersaal, erst 1836 ausgebaut wurde, fällt wohl auch die Ausstattung der großen spitzbogigen Fenstertüren mit den Glasmalereien in diese Zeit. Benecke hatte im Hauptgebäude der Burg nur diesen Saal im zweiten Geschoss mit den schweizerischen Scheiben ausgestattet. Lediglich sechs davon beschreibt Wernicke ausführlicher.¹³⁹ In den Spitzbogenfens-

¹³⁸ Vgl. ZBZ, Ms. U 105.24, vgl. Anhang 1. Heute lässt sich diese Datierung nicht mehr rekonstruieren, denn in dem Verzeichnis selbst findet sich keine entsprechende Notiz. Vielleicht gab es die, bevor das Verzeichnis dem Nachlass von Usteri eingegliedert wurde. Dies kann erst nach 1894 der Fall gewesen sein, da es Graf Henckel von Donnersmarck, der nachmalige Besitzer der Herrschaft Gröditzberg, mit den Verkauf der Scheiben weitergab. Ausst.-Kat. Nachlass Usteri 1894, S. 4. Zur Weiterveräußerung der Scheiben siehe unten.

¹³⁹ Wernicke 1880, S. 59–61. Nur bei Sachsse 1859, S. 13–15, ist zuvor schon einmal kurz die Rede von den Glasmalereien. Namentlich nennt er die Judith-und-Holofernes- sowie die Mucius-Portenna-Scheiben.

tern, die sich zum Hof öffnen, befanden sich im südöstlichen die Scheibe mit dem Wappen des Herzogs Karl III. von Savoyen und darunter diejenigen mit der Szene des Mucius Scaevola und Porsenna.¹⁴⁰ (Abb. 69) Beide stammen aus dem Zürcher Augustinerkloster. Im folgenden Fenster befanden sich Johannes der Täufer, der mit 1508 datiert ist, sowie der Zürcher Stadtheilige Felix, der von Wernicke aufgrund des in den Händen gehaltenen Hauptes als heiliger Dionysius identifiziert wurde.¹⁴¹ (Abb. 61) Wiederum wurden in diesem Fenster zwei Scheiben aus demselben Herkunftskontext miteinander kombiniert. Sie gehörten zu den frühen Sammelobjekten Usteris, die sich ursprünglich in der Pfarrkirche von Wald befanden. Im dritten Fenster dieser Raumseite war die Judith-und-Holofernes-Scheibe sowie die Stifterscheibe des Markgrafen Christoph I. von Baden in Anbetung des Gekreuzigten mit Maria, Johannes Evangelist und Christophorus, Namenspatron des Stifters, diesen empfehlend, eingebaut.¹⁴² (Abb. 70, 92) Auch diese beiden Scheiben befanden sich ursprünglich im Zürcher Augustinerkloster und gehörten damit zu den frühesten und zugleich ältesten Sammelobjekten aus Usteris Nachlass. Wernicke identifizierte allerdings Christoph von Baden mit einem »unbekannten Ritter, wahrscheinlich aus Bern«, da er den Teil eines Berner Schildes erkennt.¹⁴³ Es scheint, als sei die sehr große, ca. 80 cm hohe Glasmalerei zu dieser Zeit mit einem weiteren Fragment ergänzt gewesen, wie es Wernicke auch für andere Glasmalereien allerdings eher cursorisch mitteilt. Denn das heutige Original zeigt keinen Hinweis auf ein solches Wappenbild. Dass es sich dennoch genau um diese Scheibe handelt, beweist die von Wernicke im Weiteren wiedergegebene Inschrift »o her, erbarm dich über vns armen sünder. amen« und die Beschreibung des Personals.¹⁴⁴ Neben diesen sechs Glasmalereien von in etwa derselben Höhe, die jeweils die Langbahnen der Fenster schmückten, wurden in die gespitzen Bogenfelder weitere kleine Glasgemälde integriert, zwischen neun und zehn je Fenster. Die gewählten Motive benennt Wernicke nur noch beiläufig: historische und biblische Darstellungen sowie Wappenbilder. Konkret wird er nur noch einmal bei einer Standesscheibe von Uri ursprünglich aus dem Lachener Rathaus und einem Doppeladler auf goldenem Grund.¹⁴⁵ Die kleineren weniger repräsentativen Fenster auf der Nordseite des Saals wurden auch mit Glasmalereien ausgestattet, die von Wernicke jedoch als von geringerem Wert eingeschätzt werden und deren Motive

140 Wappenscheibe Herzog Karl III. von Savoyen (Dep. 43, Schneider 153), Mucius Scaevola und Porsenna (Dep. 39, Schneider 149).

141 Johannes der Täufer, (Dep. 21, Schneider 111), Hl. Felix (Dep. 22, Schneider 112), Wernicke 1880, S. 59.

142 Judith-und-Holofernes-Scheibe (Dep. 40, Schneider 150), Stifterscheibe Markgraf Christoph I. von Baden (Dep. 42, Schneider 152).

143 Wernicke 1880, S. 60.

144 Wernicke 1880, S. 60.

145 Standesscheibe von Uri (Dep. 26, Schneider 82). Zu den Glasmalereien aus Lachen vgl. Jörgen 1980 und oben. Die Scheibe mit dem Doppeladler lässt sich nur schwer zuordnen. Das Verzeichnis der Glasmalereien von 1829 ZBZ, Ms. U 105.24, Anhang 1, nennt zwei Scheiben, die hier zutreffen könnten: Nr. 16, eine Scheibe von 1508, möglich wäre aber auch Nr. 31, datiert Mitte 15. Jahrhundert.



92 Stiflerscheibe des Markgrafen Christoph I. von Baden in Anbetung des Gekreuzigten mit Maria, Johannes Evangelist und Christophorus, um 1519

nicht zur Sprache kommen. Er verweist lediglich auf die »Hausmarken« und ordnet sie daher – wohl ganz richtig – jüngeren bürgerlichen Ursprungs zu.¹⁴⁶ Insgesamt zählt er auf der Hofseite des Palas 34 Glasmalereien unterschiedlicher Größe, wohingegen er sich zu denen der anderen Seite nicht äußert. Dort müssen sich aber in etwa noch einmal mehr als zwanzig weitere Scheiben befunden haben, wie aus einer Mitteilung der späteren Käufer hervorgeht.¹⁴⁷

Benecke ordnete also auf der repräsentativen, zum Hof hin gerichteten Saalseite Motive an, die zum Teil inschriftlich und auch augenscheinlich älteren Datums waren, drei davon mit sakralen Themen.¹⁴⁸ Einen vagen Eindruck, wie man sich die Platzierung der Scheiben vorzustellen hat, vermittelt eine Darstellung in Wernickes kleiner Abhandlung, die einen Blick in den Rittersaal wiedergibt. (Abb. 93) In der mittleren der großen spitzbogigen Fenstertüren ist vage Johannes der Täufer identifizierbar und im Maßwerk des Bogenfeldes sind weitere Scheiben oder Scheibenfragmente zu erkennen. Auf der Darstellung lassen sich auch die von Wernicke erwähnten zahlreichen »Portraits in Oel« ausmachen, bei denen dem Autor nach keine »hervorragende fürstliche Persönlichkeit oder militärische Berühmtheit aus den letztvergangenen Jahrhunderten [...] fehlt«. ¹⁴⁹ Sie sind symmetrisch auf der Stirnwand zwischen den beiden Durchgängen angeordnet. Diese wohlgestaltete Gemäldehängung lässt sich noch auf einer späteren Photographie finden, die auch einen Teil der Westwand mit weiteren Bildwerken noch vor dem Kamineinbau im Jahre 1907 zeigt.¹⁵⁰ Die Hängung entsprang also nicht der Phantasie des Holzstechers, sondern dem Willen des Burgbesitzers und folgte dem zeitgenössischen Geschmack.

Zwar handelt es sich bei den Glasmalereien des Rittersaals auf der Burg Gröditzberg um eine exemplarische Auswahl aus dem großen Gesamtkonvolut, aber sie ist strukturell auf die Herstellung eines in die Vorzeit zurückreichenden Ambientes des Rittersaals ausgerichtet. Durch die buntfarbigen Fenster wird eine mittelalterliche (Sakral-)Raumästhetik simuliert, auch wenn diese nur punktuell ist und Verweischarakter hat. Zusammen mit der rekonstruierten spätgotischen Wölbung des Raumes und den weiten spitzbogigen Fenstertüren trugen die Porträtgemälde und insbesondere die fragile Glasmalerei zur Generierung eines »mittelalterlichen« Bildes bei. Der Rittersaal war Besuchern der Burg zugänglich und es lagen Erklärungstafeln bereit, die über die Ausstattung informierten.¹⁵¹ Benecke machte also aus dem Rittersaal der alten Burg einen Repräsentationsraum seiner Herrschaft, in dem er historische Artefakte in dem wiederhergestellten Raum kompilierte und somit als Ausweis

146 Wernicke 1880, S. 61.

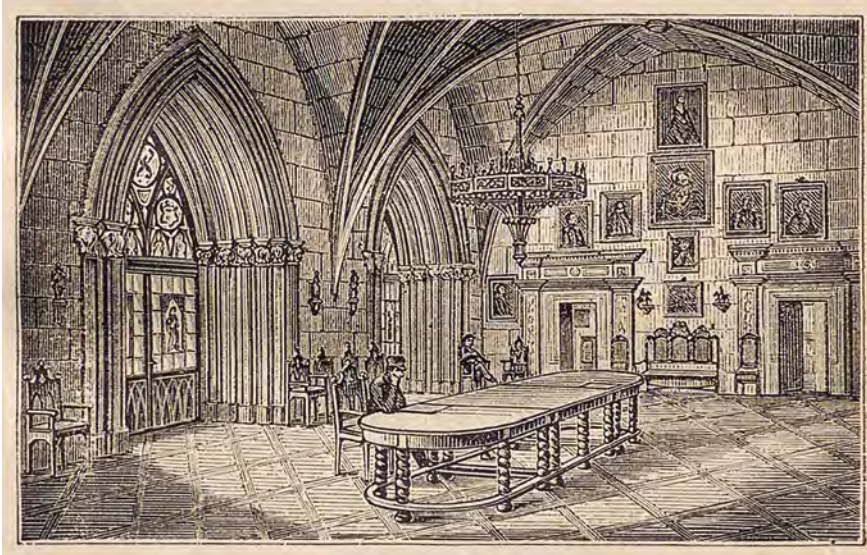
147 Heinrich Angst, der Direktor des Schweizerischen Landesmuseums, teilte 1894 mit, dass sich in etwa die Hälfte von den damals erhaltenen 108 Scheiben im Rittersaal der Burg befunden haben. Angst 1894, S. 65.

148 Inschriftlich datiert ist die Wappenscheibe des Herzogs Karl III. von Savoyen, 1519, (Dep. 43, Schneider 153), Johannes der Täufer, 1508 (Dep. 21, Schneider 111), Judith und Holofernes, 1519, (Dep. 40, Schneider 150).

149 Wernicke 1880, S. 58.

150 Reiner 1908, S. 142, Olczak 2004, S. 87.

151 Vgl. Wernicke 1880, S. 58.



93 Burg Gröditzberg, Oberer Saal, sog. Rittersaal, Holzstich, 1880

seiner nunmehr geadelten Familie inszenierte, zugleich aber wie selbstverständlich die Kontinuität einer behaupteten Tradition präsentierte. Auf diese Weise stand das neu kompilierte Mittelalter Spalier für die ostentative Grundierung des gesellschaftlichen Status des Burgbesitzers.

Tradition als modisches Wohnraumaccessoire

Während sich die Glasmalereien im Rittersaal im Obergeschoss des Palas in ein Erscheinungsbild mittelalterlicher Ästhetik »organisch« einzufügen scheinen, lässt sich das für die Ausstattung der Räume des Barockschlosses in Gröditz am Fuße des Burgberges, das Benecke als Sommersitz diente, nicht ohne Weiteres behaupten. (Abb. 94) Der neue Besitzer schöpfte auch hier aus seinem reichen Fundus an Glasmalereien, um sich in seinen Wohnräumen damit zu umgeben. Damit orientierte sich Benecke an dem zeitgenössischen Geschmack einer extravaganten aristokratischen Ausstattungsmode, wie sie beispielsweise in dem nicht weit entfernten Schloss Fischbach im Hirschberger Tal kultiviert wurde. Die Besitzer aus der königlichen Familie, Prinz Wilhelm und seine Frau Marianne, hatten das Schloss seit dem Erwerb 1822 kontinuierlich nach ihren Wünschen umbauen lassen, 1844 folgte dann die Umgestaltung im neugotischen Stil.¹⁵² Zwei Mappen mit Innenansichten des Schlosses und der Park-

152 Börsch-Supan 2002, S. 191.



94 Ansicht von Schloss Gröditzberg mit Blick auf Burg und Kirche, Lithographie, 1842

gebäude dokumentieren die Einrichtung. Die ältere der beiden Mappen, das sog. Fischbacher Album, ist um 1830 entstanden.¹⁵³ Die Innenansichten zeigen, dass die Oberlichter der Fenster in mehreren Räumen Glasmalereien erhielten mitunter durch Buntglasscheiben gerahmt. Dazu gehörten nach Ausweis der Zeichnungen unter anderem das Rote, Blaue und Grüne Zimmer sowie das Stickereizimmer und das Vorzimmer zum Blauen Zimmer. (Abb. 95) Das Fenster des Vorzimmers wurde sogar im Gegensatz zu den sonst in die rein rektanguläre Unterteilung integrierten Glasmalereien mit einem gotischen Fenstermaßwerk versehen, um in der Mitte eine Rundglasscheibe mit dem Kampf des heiligen Georg mit dem Drachen aufzunehmen.¹⁵⁴ Auch die Fischbacher Parkbauten erhielten Glasmalereien unterschiedlicher Größe je nach Raumfunktion. In dem bereits 1823 fertiggestellten Schweizerhaus, das als beliebtes Ausflugsziel von Gesellschaften diente, bildeten in dem kargen Hauptraum »12 auf Glas gemalte Wappen (in den Fenstern)« den einzigen Schmuck.¹⁵⁵ Diese Glasmalereien waren wahrscheinlich jüngeren Datums, da sie Familienwappen der Freunde und Vertrauten des Prinzen darstellten. Alles in allem zeigt sich in den Fischbacher

153 Lukatis 2004, S. 130.

154 Lukatis 2004, Kat.-Nrn. 41–43 und 46, S. 132–139, S. 144f. Einige Dilettantenzzeichnungen von Fischbach, die 1825 entstanden sind, zeigen, dass die Ausstattung einzelner Zimmer mit Glasmalerei von Anfang an zum Raumkonzept gehörte, vgl. ebd., S. 134, S. 136.

155 Inventarium [...] des Schlosses Fischbach [...] aufgenommen im October 1852, HStAD Bestand D 22 Nr. 10/56, S. 162. Lukatis 2004, S. 154.



95 Friedrich Wilhelm Klose: Schloss Fischbach, Blaues Zimmer, Bleistift, Aquarell, Deckfarben, Kopie um 1846 nach dem Blatt aus dem Fischbacher Album

Innenausstattungen eine Mischung aus klassizistischen und neugotischen Elementen, die zu einem eklektischen Mischstil führten.

An diese und vergleichbare Inneneinrichtungen knüpfte Benecke habituell an, als er Glasmalereien in die Dekoration einiger Räume seines Barockschlosses integrierte. Das Schloss war zwischen 1718 und 1723 für Hans Wolf von Frankenberg begonnen und für dessen Sohn Otto vollendet worden. Es handelt sich um eine dreiflügelige zweigeschossige Anlage auf u-förmigem Grundriss. Als Architekt wird Johann Blasius Peintner vermutet.¹⁵⁶ Benecke ließ die Anlage modernisieren und mit zahlreichen Kunstgegenständen einrichten.¹⁵⁷ Im Vestibül befand sich eine Sammlung von Abgüssen nach Antiken. An Gemälden werden »Originale und Kopien älterer und neuerer Meister der Malerei und zahlreiche, zum Theil lebensgrosse, Portraits von Mitgliedern der Familie von Benecke« genannt.¹⁵⁸

Im Repräsentationssaal, der mit anderthalbfacher Geschosshöhe auf der Südseite gelegen ist, befindet sich eine Plafondmalerei mit der Apotheose des Aeneas.¹⁵⁹ Sie stammt aus einer Zeit vor der Inbesitznahme der Herrschaft durch Benecke. Dieser

156 Wernicke 1880, S. 69 f., Dehio-Schlesien 2005, S. 347 f., Olczak 2004, S. 94.

157 Die Innenausstattung des Schlosses ist in noch geringerem Maße dokumentiert als die des Palas, am aufschlussreichsten ist auch hier Wernicke 1880, S. 69 f. Vgl. zudem Olczak 2004, S. 94–98.

158 Wernicke 1880, S. 70.

159 Sachsse 1859, S. 14, Wernicke 1880, S. 70, Olczak 2004, S. 97.

Saal wird einmal als Speisesaal, einmal als Prunkgemach bezeichnet. Am Ende des 19. Jahrhunderts findet sich auch die Bezeichnung Rittersaal, die möglicherweise auf Benecke selbst zurückging.¹⁶⁰ Der Saal wurde den frühen Beschreibungen zufolge mit weiteren Glasmalereien ausgestattet. Dabei handelte es sich um die Titus-Manlius-Scheibe und »ein Ritterportrait von 1507«, in dem der Bannerträger von Schwyz zu vermuten ist, da diese Scheibe die einzige mit diesem Datum aus dem Usteri-Konvolut ist.¹⁶¹ (Abb. 71, 88) Die beiden Glasmalereien sind mit 79,2 cm und 86 cm in ihren Größenverhältnissen recht nah und ließen sich auf diese Weise gut kombinieren. In einem Saal, der zu Repräsentationszwecken diente, wurde der Bannerträger jenseits seines ursprünglichen Kontextes außerhalb der Eidgenossenschaft zu dem Bild eines Ritters und könnte damit auch die Benennung des Saals als Rittersaal motiviert haben, zumal wohl ein solcher Saal zum Standardrequisit fast jeder Burg im 19. Jahrhundert gehörte. Vergleichbar ist diese Verwendung bei Benecke mit der bei dem anhalt-dessauischen Fürsten Franz, der bereits im Rittersaal des Gotischen Hauses in Wörlitz das ursprünglich korporative Motiv des Bannerträgers der Eidgenossenschaft als aristokratisch-ritterliches Standesbild adaptierte. Fürst Franz hatte allerdings im Gegensatz zu Benecke dafür Sorge getragen, dass auch der Raumeindruck mit dem Bild der mittelalterlichen »Ritter« korrelierte, während der zu neuem Adel gelangte Benecke punktuelle »gotische« Akzente als modisches Wohnraumaccessoire in einem barocken Repräsentationssaal setzte.

Die Stifterscheiben der Johanniterritter des Johannes Heggenzi von Wasserstelz und des Andreas Gubelmann, datiert 1508 und 1498, fanden im Südfenster des Herrenzimmers ihren neuen Ort.¹⁶² (Abb. 60, 65) Im westlichen Fenster überliefert Wernicke vier Glasmalereien aus dem Jahr 1530. Das recht zuverlässige Verzeichnis der Glasmalereien von 1829 nennt allerdings nur zwei Scheiben von 1530 und vier weitere aus den Jahren 1533 bis 1538.¹⁶³ Da Wernicke selbst etwas vage schreibt, er besitze Notizen über diese Glasmalereien, werden diese wohl eher flüchtig und nicht ganz vollständig gewesen sein. Er beschreibt zumindest nur die zwei mit der Jahreszahl 1530 versehenen Scheiben. Es handelt sich um die Allianscheibe des Anthoni von Cham und seiner Frau, einer Rüst.¹⁶⁴ (Abb. 96) Am unteren Rand ist zwischen den beiden Wappen die Inschrift »Anthonius von Kam. 1530« eingefügt. Im Mittelbild befindet sich die Darstellung der Susanna im Bade mit den beiden Alten, umgeben von einer aufwendigen Renaissance-rahmung. Bei der zweiten Scheibe handelt es sich um eine Wappenscheibe der Brüder Haab von Zürich. (Abb. 97) Im zentralen Bildfeld ist die Szene der Versuchung Josephs durch Potiphars Weib dargestellt, unterhalb zweier Haab-Wappen

160 So wird der Saal in dem Bericht über die Rückführung der Glasmalereien nach Zürich genannt, Angst 1894, S. 65.

161 Titus-Manlius-Scheibe (Dep. 41, Schneider 151), Bannerträger von Schwyz (Dep. 24, Schneider 107).

162 Wernicke 1880, S. 70. Johannes Heggenzi von Wasserstelz (Dep. 20, Schneider 110), Andreas Gubelmann (Dep 19, Schneider 38).

163 ZBZ, Ms. U 105.24, Verzeichnis der Glasmalereien, Nrn. 23–28, vgl. Anhang 1.

164 Dep. 49, Schneider 189.



- 96 Allianzscheibe des Anthoni von Cham und seiner Frau, einer Rüst, Susanna und die beiden Alten, 1530
 97 Wappenscheibe der Brüder Haab von Zürich, Potiphars Weib, 1530

die Inschrift »Urs.Hab.Hans.Hab. ANNO DOMINI.1530«. ¹⁶⁵ Die weiteren Glasmalereien des Herrenzimmers werden wieder nur cursorisch benannt mit einer Datierung in das 17. Jahrhundert. Es wird sich wahrscheinlich um repräsentative Wappenscheiben von Zürcher Familien gehandelt haben. ¹⁶⁶

Das Herrenzimmer, »ein Rudiment des im Privathaus überflüssig gewordenen Kontors [...] [und] in der Regel als Abkömmling des fürstlichen Audienzimmers« inszeniert, war trotz seiner im Vergleich zum Speisesaal größeren Intimität immer noch dezidiert ein Repräsentationsraum. ¹⁶⁷ In diesem versammelte Benecke nun Glasmalereien, die in auffälligem Bezug zur Funktion des Raumes gewählt waren. Die Motiven bedienten zweierlei: Zum einen rekurrten sie im Bild der beiden Johanniter-ritter auf ein ständisches Idealbild von wehrhafter Männlichkeit, zum anderen kamen Themen zur Sprache, die mit Susanna im Bade und der Versuchung Josephs durch Potiphars Weib im Gewand der alttestamentlichen Szenen und unter der Maske von weiblicher und männlicher Keuschheit mit lasziven Verführungsthematiken spielten.

165 Dep. 50, Schneider 190. Wernicke gab die Inschriften der beiden Glasmalereien verkürzt wieder: »Urs Haab, Hans Haab, Anthonius von Kam«, was auch ein Hinweis auf die Flüchtigkeit seiner Notizen ist, Wernicke 1880, S. 70.
 166 Vgl. die Datierungen im Verzeichnis der Glasmalereien, ZBZ, Ms. U 105.24, (Anhang 1) sowie Ausst.-Kat. Nachlass Usteri 1894.
 167 Siebel 1999, S. 97.

Dem speziellen, eingeschränkt öffentlichen Charakter des Raumes entsprach der Schlossherr durch eine Symbiose ganz eigener Art, die sich in diesem Medium artikuliert.

Jenseits der Ausstattungen des Rittersaals der Burg und der beiden repräsentativen Räume des Schlosses nennt R. Sachsse, Autor der kleinen Schrift *Der Gröditzberg* (1859), noch ein turmartiges Aussichtshaus im Schlosspark, in dem sich weitere »vorzügliche Glasmalereien« befunden haben sollen.¹⁶⁸ Sachsse wird nicht weiter konkret und auch Wernicke bleibt vage.¹⁶⁹

Etwas mehr ist über die zwischen Schloss und Burg auf halber Strecke gelegene Kirche zu erfahren, deren Patronat Benecke als Besitzer der Herrschaft innehatte. Die Kirche St. Georg (heute Maria Geburt), auch Bergkirche genannt, stammt aus dem 13. Jahrhundert.¹⁷⁰ Nach Zerstörungen im Dreißigjährigen Krieg wurde sie in den 1680er Jahren wieder aufgebaut und anschließend mehrfach modernisiert. Im 18. Jahrhundert erhielt sie im Westen einen oktogonalen Anbau, der als Grablege der Familie von Schellendorf diente.¹⁷¹

Benecke hatte die Kirche 1826 renovieren und einen neuen Turm errichten lassen, für dessen Entwurf Karl Friedrich Schinkel reklamiert wird.¹⁷² Am ersten Tag dieses Jahres wurde auch die von Friedrich Wilhelm III. proklamierte neue Agende, die unierte Liturgie, in der Bergkirche eingeführt.¹⁷³ Benecke muss als Inhaber des Patronats die Einführung der neuen evangelischen Gottesdienstordnung betrieben haben, denn in Schlesien stieß die Agende Friedrich Wilhelms III. auf entschiedene Ablehnung.¹⁷⁴ Aus dem Anlass der Einführung der neuen Liturgie stiftete Benecke der Kirche einen Kelch, ein gusseisernes Kruzifix, zwei Altarleuchter und ein Altartuch sowie eine Taufsteindecke.¹⁷⁵ Mit dem Erwerb des Glasmalereikonvoluts von Usteri erhielt das Gotteshaus zudem sieben Scheiben. Drei davon wurden in einem der östlichen Fenster angebracht, die anderen vier im ersten südlichen Fenster. Etwas ausführlichere Nachrichten von diesen Glasmalereien, von denen heute nur noch eine in der Kirche vorhanden ist, gibt Ewald Wernicke in der dritten Auflage seiner Abhandlung *Gröditzberg. Geschichte und Beschreibung der Burg*.¹⁷⁶ Auf der Ostseite fanden sich: Jakobs Traum, eine Scheibe, die am oberen Rand die entsprechende Inschrift

168 Sachsse 1859, S. 15, auch bei Wernicke 1880, S. 70, erwähnt. Dem Aussichtsturm widmet sich in Kürze auch Olczak 2004, S. 98, allerdings ohne Hinweis auf die Glasmalereien.

169 »Auch hier entbehren die Fensteröffnungen des Schmuckes von älteren Glasgemälden nicht.« Wernicke 1880, S. 70.

170 Zum Georgenpatrozinium Bergemann 1827, S. 93. Die Kirche gehörte zum Amt Gröditzberg und war Filialkirche zu Wilhelmsdorf (Sędzimirów), vgl. Lutsch 1891, S. 302.

171 Olczak 2004, S. 91.

172 Wernicke 1880, S. 65, Olczak 2004, S. 91.

173 Bergemann 1827, S. 102.

174 Zum Agendenstreit Mieck 1992, S. 169–172.

175 Bergemann 1827, S. 102.

176 Wernicke 1897, S. 45f. In den 1960er Jahren waren noch fünf Scheiben aus dem Usteri-Konvolut in der Kirche erhalten, heute ist es nur noch eine, Gola/Lawicka 2004, S. 187, S. 196.

aus Genesis Kapitel 28.12 aufwies.¹⁷⁷ Dazu kam eine Standesscheibe von Glarus, die ursprünglich zu der Standesscheibenfolge aus dem Lachener Rathaus gehörte und von der Usteri auch eine Pause angefertigt hatte, sowie eine Scheibe Abraham empfangt drei Engel, die ebenfalls mit einer Inschrift des Bibelverses versehen war.¹⁷⁸ Auf der Südseite hatte Benecke folgende Scheiben anbringen lassen: nochmals Jakobs Traum, eine Allianzscheibe von Oswald Keller und seiner Frau Küngolt Fries von 1643, sodann eine ebenfalls auf 1643 datierte Allianzscheibe des Zürcher Spitalarztes Christoph Zehnder und seiner Frau Maria Fries mit einer Szene von Jonathan und David. Es folgten eine Wappenscheibe der Familie Nüscherer von 1678 sowie eine Scheibe mit der Darstellung von Daniel in der Löwengrube.¹⁷⁹

Dies sind nur die Glasmalereien, die sich anhand der Beschreibungen von Wernicke auf der Burg, im Schloss und in der Kirche sicher zuordnen lassen, möglicherweise hatte er im Schloss im Gegensatz zur Burg auch nicht zu allen Räumen Zutritt. Und in auffälliger Weise sind es von den »mobilen« Dekorationselementen in den Besitzungen Beneckes nur die Glasmalereien, denen das Augenmerk des Autors gilt und bei denen er konkreter wird. Die weiteren Gegenstände wurden, wenn überhaupt, nur cursorisch notiert. Die diaphanen Objekte haben demnach eine gewisse Attraktion und Aufmerksamkeit erzeugt. Es muss indes insbesondere im Schloss weitaus mehr Einzelscheiben gegeben haben, als von Wernicke beschrieben. Denn im Zuge der späteren und im Folgenden zu behandelnden Rückführung der Scheibensammlung wurden in Gröditzberg mehr als einhundert verschiedene Stücke inventarisiert, darin inbegriffen waren auch die Scheiben aus der Burg, etwa fünfzig müssen sich aber im Sommerwohnsitz Beneckes selbst befunden haben.¹⁸⁰ Es ist anzunehmen, dass, vergleichbar zu der Ausstattung des Fischbacher Schlosses, die Glasgemälde als weiterer Fenster- und Raumdekor über mehrere Zimmer des Schlosses verteilt waren.

Benecke hat also mit der Ausstattung des als solchen postulierten, neu renovierten Rittersaals seiner mittelalterlichen Burg, den beiden Gesellschaftsräumen seines

177 Die Darstellung von Jakobs Traum findet sich im Verzeichnis der Glasmalereien von Usteri (ZBZ, Ms. U 105.24, Anhang 1) vier Mal. Es muss sich um eine der beiden undatierten Scheiben gehandelt haben, die auch nicht durch Wappen oder Inschriften identifiziert wurden. Möglicherweise handelt es sich um die, die mit der Bemerkung »schlecht« versehen wurde, vgl. Nr. 156. Die andere undatierte Scheibe ist unter Nr. 84 verzeichnet.

178 Albert Jörger konnte die Glarner Standesscheibe als aus dem Rathaus zu Lachen identifizieren. Bei Lutsch und Wernicke ist sie nur unspezifisch als Ritter beschrieben. Jörger 1980, S. 14. Lutsch 1891, S. 302, Wernicke 1897, S. 45 (ZBZ, Ms. U 105.24, Nr. 70, Anhang 1). Die zugehörige Zeichnung von Usteri vgl. Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 52. Die Scheibe mit Abraham und den drei Engeln lässt sich nicht zuordnen.

179 Die Allianzscheibe Keller/Fries mit Jakobs Traum 1643: ZBZ, Ms. U 105.24, Nr. 137. Die Allianzscheibe Zehnder/Fries mit Jonathan und David 1643: ZBZ, Ms. U 105.24, Nr. 135. Die Wappenscheibe der Nüscherer von 1678: ZBZ, Ms. U 105.24, Nr. 150. Diese Scheibe ist bei Lutsch 1891, S. 302, und Wernicke 1897, S. 46, unspezifisch als »Wappen« angegeben, kann aber aufgrund der Datierung klar als Nüscherer-Stiftung identifiziert werden. Boesch 1953, S. 110, konnte die Scheiben mit den Nrn. 135 und 150 zuordnen. Die Scheibe mit der Darstellung Daniel in der Löwengrube: ZBZ, Ms. U 105.24, Nr. 85. Vgl. Anhang 1.

180 Angst 1894, S. 65.

Schlosses, der Kirche sowie der kleinen Parkarchitektur des Aussichtsturmes ausgewählte Orte seines Besitzes signiert mit signifikantem, wenn auch nicht durchgängig mittelalterlichem so doch als altertümlich apostrophiertem Dekor. Es handelte sich dabei durchgängig um für ein Publikum zugängliche Räume, wodurch die an aristokratischen Interieurmoden orientierte Ausstattung auch einen programmatisch-strategischen Charakter erhielt.¹⁸¹ Die Visualisierung von sozialem Aufstieg wurde forciert in gesteigertem materiellen Aufwand und in Form von der Schlosseinrichtung dienenden Kunstobjekten wie den Abgüssen nach Antiken im Vestibül des Schlosses oder der (vage rekonstruierbaren) eher unspezifischen Gemäldesammlung.¹⁸² Innerhalb eines solchen Gesamtensembles fanden auch die aus recht differenten Kontexten stammenden schweizerischen Glasmalereien ihren Ort weniger als Antiquität denn als Accessoire und Bedeutungsträger von Beneckes neu erworbenem sozialen Status. So wurden sie zu einem Ornament des neuen Adels.

Die Repatriierung der Glasmalereisammlung Usteris

Gröditzberg sollte laut dem Willen Beneckes das Stammhaus »eines neu erblühenden Geschlechtes« werden. Diesen Wunsch hatte er so zumindest in seinem Gesuch auf Erhebung in den Adelsstand formuliert. Die mit Blick auf Generationen begründete adelige Gutsherrschaft der Familie sollte indes nur von begrenzter Dauer sein. Nach dem Tod Wilhelm Christian Beneckes von Gröditzberg im Jahre 1860 blieb das niederschlesische Anwesen noch etwas mehr als dreißig Jahre im Besitz der Familie und wurde von den Erben 1893 an Graf Leo Henckel von Donnersmarck verkauft, der als Generaladjutant in den Diensten von Carl Alexander Großherzog von Sachsen-Weimar stand.

Henckel von Donnersmarck hatte offenbar wenig Interesse an der Erhaltung der neusynthetisierten Glasgemäldeausstattung von Burg und Schloss. Er gab daher Anfang 1894 zunächst achtzehn Scheiben zur Versteigerung an das Berliner Auktionshaus Grünfeld. Von da an war viel Zufall im Spiel, der dazu führen sollte, dass das *gros* der ursprünglichen Sammlung Usteris wieder in die Schweiz gelangen sollte. Der Direktor des erst kurze Zeit zuvor begründeten Schweizerischen Landesmuseums, Heinrich Angst, berichtet ausführlich über die Ereignisse rund um den Rückkauf im

181 Sachsse 1859, S. 13–15, und Wernicke 1880, S. 45–64, S. 69 f., berichten von der öffentlichen Zugänglichkeit von Burg, Schloss und Park.

182 Teile der Gemäldesammlung von Benecke von Gröditzberg wurde nach seinem Tod von den Erben in zwei Auktionen versteigert. 1861 kamen 141 Ölgemälde und 15 Pastelle bzw. Aquarelle in dem Berliner Auktionshaus von Theodor Müller unter den Hammer und 1876 noch einmal 82 Gemälde bei Rudolph Lepke. Die Gemäldesammlung bzw. der dadurch sichtbar werdenden Teil ist eher unspezifisch. Es befanden sich vornehmlich Werke von niederländischen, deutschen und italienischen Malern aus dem 17. und 18. Jahrhundert darunter sowie zahlreiche Kopien nach gesuchten italienischen Meistern wie Raffael, Correggio oder Carracci, vgl. Aukt.-Kat. Müller 1861 und Aukt.-Kat. Lepke 1876.

dritten Jahresbericht des Museums von 1894, der hier referiert werden soll.¹⁸³ Er verdeutlicht die Gemengelage aus öffentlichem Interesse an den helvetischen Artefakten, privatem Engagement und finanziellen Rücksichten.

Grünfeld inserierte mit Gespür für die ursprüngliche Herkunft seiner Versteigerungsobjekte die Auktion auch über die Landesgrenzen hinweg. Die *Neue Zürcher Zeitung* brachte sogar am 17. Januar unter der Rubrik »Kleine Mitteilungen« eine Meldung über die Kunstauktion, die am 27. und 28. Februar 1894 in der Berliner Kochstraße stattfinden sollte:

»Versteigerung alter Kunstwerke. Bei J. Grünfeld in Berlin (SW. Kochstr. 9) kommt am Dienstag den 27. und Mittwoch den 28. Februar 1894 eine Sammlung alter Glasgemälde der Schweiz aus dem XV., XVI. und XVII. Jahrhundert unter den Hammer. Die Glasgemälde stammen aus einer historischen Burg Schlesiens und waren dort an den Fenstern angebracht. Für Museen, Sammlungen und Liebhaber dürfte diese Notiz von ganz besonderem Interesse sein, da sich in der Sammlung Stücke von außerordentlicher Bedeutung befinden.«¹⁸⁴

Der Direktor des noch jungen Schweizerischen Landesmuseums in Zürich bestellte daraufhin den Auktionskatalog, der vier Abbildungen enthielt. Ausgewählt hatte der Auktionator die Scheibe mit Mucius Scaevola und Porsenna, die Stifterscheibe des Markgrafen Christoph I. von Baden in Anbetung des Gekreuzigten mit Maria, Johannes Evangelist und Christophorus sowie die beiden Scheiben mit Johannes dem Täufer und dem heiligen Felix.¹⁸⁵ Johann Rudolf Rahn vermochte schließlich anhand der Abbildungen eine Glasmalerei der ehemaligen Sammlung Usteris sicher zuzuordnen. Das gelang ihm durch die Scheibe mit der Szene aus der römischen Geschichte, die Usteri nicht nur in seinem *Raisonirten Verzeichniss* beschrieben, sondern von der er auch eine farbige Tuschezeichnung angefertigt hatte.¹⁸⁶ (Abb. 69, 72)

Dem jungen Museum, zu dieser Zeit noch ohne Stammhaus, fehlten die Mittel, um sich überhaupt an der Auktion beteiligen zu können.¹⁸⁷ Diese stellte die ebenfalls noch junge Gottfried Keller-Stiftung schnell und unbürokratisch in Form eines Kredits über 30.000 Mark zur Verfügung. Die Gottfried Keller-Stiftung war 1890 mit dem Vermögen von Lydia Welti-Escher, einzige Erbin des Politikers und Unternehmers Alfred Escher, zu Händen der Schweizerischen Eidgenossenschaft errichtet worden. Vornehmliche Stiftungsaufgabe war (und ist) der Ankauf bedeutender Werke der Bil-

183 Angst 1894. Zur Begründung des Schweizerischen Landesmuseums Angst 1898, Capitani 2000.

184 *Neue Zürcher Zeitung*, No. 48, 17. Februar 1894, [S. 2].

185 Dep. 39, Schneider 149, Dep. 62, Schneider 152, Dep. 21, Schneider 111, Dep. 22, Schneider 112.

186 Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 47, *Raisonirtes Verzeichniss*, S. 12, Kunsthaus Zürich, Nachlass Usteri, L 10, fol. 45.

187 Das Gesetz zur Gründung eines Landesmuseums wurde am 27. Juni 1890 beschlossen. Die Wahl fiel schließlich nach einigem Hin und Her am 18. Juni 1891 auf Zürich als Museumsstandort, zur wechselvollen Geschichte der Museumsgründung Angst 1898, hier S. 22–24 und S. 30f. Den Auftrag für den Neubau am heutigen Ort erhielt der Architekt Gustav Gull im Januar 1892, die Einweihung erfolgte 1898, Pestalozzi 1898.

denden Kunst des In- und Auslandes. Der Bundesrat hatte zu verfügen, an welchem Ort und in welcher Einrichtung die angekauften Kunstwerke dauerhaft als Depositum der Stiftung aufzustellen waren.¹⁸⁸

Der Direktor des Landesmuseums Heinrich Angst konnte also nach Berlin fahren und die Glasmalereien in Augenschein nehmen, wo sich herausstellte, dass auch die anderen Scheiben aus dem ehemaligen Konvolut von Usteri stammten. Die Auktion war nicht gut besucht und zwei ebenfalls aus der Schweiz angereiste Interessenten konnten davon überzeugt werden, nicht in ein Bietergefecht einzusteigen. Von den achtzehn Scheiben wurden elf für das Landesmuseum erstanden, »und zwar zu Preisen, die selbst unter den bescheidensten Erwartungen blieben«, wie Heinrich Angst im Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums betonte.¹⁸⁹ Die Höhe der Summe bezifferte er mit »nicht ganz zehntausend Franken, alle Spesen inbegriffen«, was weit unter dem von der Gottfried Keller-Stiftung gewährten Kredit zum Ankauf der Scheiben lag.¹⁹⁰ Der Gesamtpreis für die Scheiben betrug schließlich 9000 Mark, wie einer kurzen, aber nicht minder euphorischen Mitteilung in der *Neuen Zürcher Zeitung* gleich einen Tag nach der Versteigerung zu entnehmen war.¹⁹¹ Die mit Stiftungsmitteln erworbenen Scheiben sollten im Landesmuseum als Depositum verbleiben.

Es war bekannt, dass die Glasmalereisammlung Usteris weit mehr als achtzehn Stück umfasst hatte.¹⁹² Und im Berliner Auktionskatalog von Grünfeld hieß es so vage wie vielversprechend: »Sammlung alter Glasgemälde aus einer alten, historischen Burg in Schlesien stammend.«¹⁹³ Daher mutmaßten die Verantwortlichen, dass es sich bei der schlesischen Sammlung um die Usteris handeln müsse. Nachfragen von Angst direkt im Auktionshaus ergaben indes nichts. Fühlte sich doch der Auktionator zur Diskretion verpflichtet und musste zudem Einbußen befürchten, wenn Kaufinteressenten den direkten Weg zu den Verkäufern suchten. Grünfeld offenbarte aber, dass es noch weitere Scheiben gebe, von denen er hoffte, dass diese ebenfalls zur Versteigerung gelangen würden.

188 Zur Geschichte der Gottfried Keller-Stiftung Jung 1998, hier bes. S. 57–95, mit Wiedergabe des Wortlautes der Stiftungsurkunde, S. 83 f.

189 Angst 1894, S. 62.

190 Angst 1894, S. 62.

191 Unter anderem heißt es: »Im Auftrag der eidgenössischen Kommission der Gottfried Keller-Stiftung entschloß sich Herr Landesmuseumsdirektor Angst, nach Berlin zu reisen und eine eben eingelangte Meldung bestätigt, daß der Erfolg seiner Mission ein überaus glücklicher war. Für den Gesamtpreis von 9000 Mark wurden elf höchst bemerkenswerte Stücke erworben [...]«, *Neue Zürcher Zeitung*, No. 59, 28. Februar 1894, [S. 2]. Auch in *La Gruyère*, No. 19, 7. März 1894, [S. 1], konnte man über den geglückten Ankauf und den Preis lesen: »A la vente de cette collection, M. Angst a été assez heureux pour se faire adjudger pour le prix total de 9000 marks onze pièces des plus remarquables«.

192 Johann Rudolf Rahn hat 1877 kurz über den Umfang der Sammlung, die in fünf bis sechs Kisten verkauft worden sein soll, berichtet. Rahn 1877, S. 9, Anm. 10.

193 Aukt.-Kat. Grünfeld 1894.

Angst hatte die nicht unbegründete Vermutung, dass der Glücksfall einer schlecht besuchten Auktion nicht noch einmal eintreten würde und die Gefahr bestünde, dass das Landesmuseum bei einer weiteren Versteigerung nicht würde mithalten können, da »Schweizerscheiben« im In- und Ausland schon lange ein ausgesprochen gefragtes Sammelgut waren. Der Direktor strebte also an, den bis dato unbekanntem Eigentümer ausfindig zu machen und ihn zu bewegen, auf einen direkten Verkauf des verbleibenden Bestandes einzugehen.

Auf die richtige Spur führte abermals ein Zeitungsartikel. Nicht nur die *Neue Zürcher Zeitung* hatte dem Verkauf der Schweizer Glasmalereien in Berlin einen kleinen Beitrag gewidmet, sondern auch die in Basel erscheinende *Allgemeine Schweizer Zeitung*. Nur drei Tage vor der Auktion war dort zu lesen, dass der Autor des kleinen Artikels, Fritz Baur, sich erinnere, diese Sammlung zehn Jahre zuvor »im grossen Rittersaale der Gröditzburg« gesehen zu haben, »die allerdings zum Herrlichsten und Farbenprächtigsten gehören, was das Auge des Kunstfreundes entzücken kann.«¹⁹⁴

Was folgte, waren Nachforschungen zu dem aktuellen Besitzer der Burg und schließlich ein längerer Briefwechsel mit demselben, worin der Wunsch bekräftigt wurde, die Glasgemälde zu erstehen. Graf Leo Henckel von Donnersmarck lud schließlich nach Gröditzberg ein. Nun drängte die Zeit wiederum. Heinrich Angst wollte keine öffentlichen Anträge stellen, da er sowohl eine Verzögerung befürchtete als auch zu viel öffentliches Aufsehen damit zu erregen. Es gelang ihm, private Geldgeber zu mobilisieren, »fünf Freunde des Landesmuseums« bildeten ein Kaufkonsortium, dem die Bank Zürich einen Kredit zur Verfügung stellte, und zwei weitere Privatpersonen hielten für den Notfall zusätzliche Beträge bereit.¹⁹⁵ Wer diese »fünf Freunde« waren, wird in dem Artikel über die Rückführung der Glasgemäldesammlung nicht offenbart, aber an anderer Stelle des Jahresberichtes kundgetan. Es handelte sich um den Direktor des Schweizerischen Landesmuseums Heinrich Angst selbst, um Hans Pestalozzi, Stadtpräsident und Mitbegründer des Landesmuseums, des Weiteren um den Kunsthistoriker Johann Rudolf Rahn, den Konservator Rudolf Ulrich-Schoch sowie um Heinrich Zeller-Werdmüller, Privatgelehrter, Vorstandsmitglied der Zürcher Antiquarischen Gesellschaft und, wie Rahn, Mitglied der Eidgenössischen Landesmuseumskommission.¹⁹⁶

Am 14. April 1894 traten der Direktor des Landesmuseums und Heinrich Zeller-Werdmüller als Abgeordnete des Kaufkonsortiums die Reise über Weimar an, wo sie Henckel von Donnersmarck trafen, um sich von dort nach Gröditzberg zu begeben. Sie katalogisierten dort den verbliebenen Bestand von 108 Scheiben, der offenbar durch Witterungseinflüsse und Anpassungen an die jeweiligen Fenster gelitten hatte. Ihre Rückreise führte die kleine Delegation über Wörlitz und das Gotische Haus auf die Wartburg, wo sie wiederum mit dem Grafen zusammentrafen, um in Verkaufs-

194 *Allgemeine Schweizer Zeitung*, No. 46, 24. Februar 1894, S. [1]. Auch zitiert bei Angst 1894, S. 63.

195 Angst 1894, S. 64.

196 Jahresbericht. Schweizerisches Landesmuseum in Zürich, 3 (1894), S. 28. Zu Zeller-Werdmüller, vgl. Angst 1903 und den Nekrolog in der *Neuen Zürcher Zeitung*, No. 60, 1. März 1903, [S. 1f.].

verhandlungen einzutreten. Der aktuelle Besitzer wollte zunächst einige Scheiben in seinem Besitz behalten, ließ sich dann aber von den Zürcher Unterhändlern für den Preis von 70.000 Mark zum Verkauf des Gesamtkonvolutes bewegen. Die Summe wurde angewiesen und bereits drei Wochen nachdem Angst und Zeller-Werdmüller ihre Reise angetreten hatten, trafen die 108 Glasgemälde am 8. Mai 1894 in Zürich ein. Damit waren von den ursprünglich 156 Scheiben, die das Verzeichnis der Glasmalereien Usteris von 1829 auflistet, 119 an den ursprünglichen Sammlungsstandort zurückgekehrt. Es fehlten einzig dreiundzwanzig Scheiben, die von der Familie Becke 1854 nach England verkauft worden waren, weiterhin die in der Bergkirche in Gröditzberg verbliebenen sieben Scheiben sowie die weiteren sieben Stück, die in der Auktion Grünfeld nicht erstanden wurden.

Als nächstes wurden die Scheiben im Kreuzgang des Fraumünsters ausgestellt und es entstand ein ausführlicher Katalog, den der ausgewiesene Kenner schweizerischer Glasmalerei Johann Rudolf Rahn erstellte. Die Ausstellung, die ursprünglich vom 10. bis zum 30. Juni ihre Tore dem Publikum öffnen sollte, muss gut besucht gewesen sein, denn sie wurde noch einmal bis zum 8. Juli 1894 verlängert.¹⁹⁷

Zwar war es den Verantwortlichen des Schweizerischen Landesmuseum gelungen, Dreiviertel der Sammlung Usteri nach Zürich zurückzuholen. Aber die Finanzierung insbesondere des direkten Kaufs von dem letzten Besitzer Henckel von Donnersmarck hatte auf Grund der Eile nicht aus museumseigenen Mitteln bestritten werden können. Besitzer der 108 Scheiben war also zunächst das fünfköpfige Kaufkonsortium. Dieses erklärte zwar, »dass der Kern der Usteri-Sammlung seine bleibende Stätte nirgends anders als in dem Landesmuseum finden solle«,¹⁹⁸ aber dafür mussten 70.000 Mark, umgerechnet 87,500 Franken refinanziert werden. Verschiedene Möglichkeiten wurden ausgelotet. Beim Bund, der das Museum in erster Linie finanzierte, sollte nur als letzter Ausweg ein Antrag auf zusätzliche Mittel gestellt werden. Das Konsortium wandte sich daher erneut an die eidgenössische Kommission der Gottfried Keller-Stiftung und bot das Konvolut zum Einkaufspreis an. Die Stiftung lehnte ab, bot aber ihrerseits an, eine Auswahl der besten Stücke zu einem von beiden Parteien verhandelten Betrag zu übernehmen. Das Konsortium verlangte im Gegenzug, dass die von der Stiftung erstandenen Scheiben dem Bestand des Landesmuseums zugeführt werden müssten. Auf Grundlage dieser Vereinbarungen erstand die Stiftung zweiunddreißig Scheiben für insgesamt 70.000 Franken.

Es verblieben nun sechsundsiebzig Scheiben im Besitz des Konsortiums, für die eine Rekompensation gefunden werden musste. Man beschloss daher, einen Teil »der mehr privates als öffentliches Interesse besitzenden Privatscheiben aus dem Ende des 16. und dem 17. Jahrhundert dem Verkauf an schweizerische Liebhaber und Sammler auszusetzen«.¹⁹⁹ Genügend Aufmerksamkeit hatte es in der Presse und natürlich durch die Ausstellung gegeben, so dass man auf ausreichende Nachfrage aus dem alten

197 Vgl. Inserat in: *Zürcherische Freitagszeitung*, No. 26, 29. Juni 1894, [S. 4].

198 Angst 1894, S. 68.

199 Angst 1894, S. 69.

städtischen Bürgertum an den »eigenen« Wappenscheiben hoffen durfte. Der Verkauf wurde öffentlich ausgeschrieben. Wie genau er vonstattenging, ist allerdings schwer rekonstruierbar. Der Autor des Jahresberichtes hält sich in dieser Hinsicht zurück. Deutlich macht er, dass die ausgewählten Glasmalereien im Helmhaus in Zürich zur Besichtigung ausgestellt waren.²⁰⁰ Der anstehende Verkauf wurde auch inseriert, unter anderem in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 13. Juli 1894, also nur wenige Tage nach Schließung der Ausstellungspforten im Kreuzgang des Fraumünsters. Am 4. Juli wurde in derselben Zeitung schon verlautbart, dass Teile der Sammlung im Inland veräußert werden sollten, und am 11. Juli folgte eine Notiz, in der die Familiennamen der zu verkaufenden Wappenscheiben aufgelistet wurden. Die *Zürcherische Freitagszeitung* zog mit einer gleichlautenden Mitteilung am 13. Juli nach.²⁰¹

Aus dem Zeitungsinserat geht schließlich hervor, wie mit dem Dilemma umgegangen wurde, dass unter der Prämisse des Rückkaufs einer national bedeutenden Sammlung nun Teile daraus wieder veräußert werden sollten, um den kostspieligen Kauf finanziell auszugleichen. (Abb. 98) Auf keinen Fall durften Eindruck und Möglichkeit entstehen, dass es erneut einen »Ausverkauf« ins Ausland geben könnte. Man behalf sich damit, die Käuferschaft auf »schweizerische Liebhaber« zu beschränken, die ihr Interesse unter Angabe der Katalognummer schriftlich bekunden mussten.²⁰²

Bei der durch den Verkauf erzielten Summe wird Heinrich Angst nun wieder konkret: »In wenigen Tagen waren 41 Scheiben und Scheibenfragmente (letztere in dem Katalog nicht beschrieben) zu dem Gesamtpreis von 31,050 Fr. an Private verkauft, welche teils aus Familienpietät, teils aus Kunstsinn oder Patriotismus an der Liquidation sich beteiligten.«²⁰³ Damit war die ursprünglich an Henckel von Donnermarck aufgewendete Kaufsumme insgesamt um einiges übertroffen. Das Konsortium gab nun einunddreißig der verbliebenen Scheiben als Schenkung an das Landesmuseum, fünf weitere, zunächst zurückbehaltene folgten das Jahr darauf ebenfalls als Schenkung.²⁰⁴

200 Angst 1894, S. 69.

201 Der Artikel über die Ausstellung in: *Neue Zürcher Zeitung*, No. 183, 4. Juli 1894 [S. 3]. Die Notiz vom 11. Juli lautet: »Es wird uns mitgeteilt, daß von der in Grödizberg [!] (Schlesien) erworbenen Glasgemäldesammlung des Zürcher Dichters Martin Usteri eine große Anzahl größtenteils wertvoller Wappenscheiben verkauft werden sollen. Voraussichtlich gelangen die Scheiben nachfolgend benannter Familien zum Verkaufe: Aeberli, Abegg, Bleuler, Berger, Bertschinger, Escher vom Luchs, Escher vom Glas, Frick, Grebel, Hirzel, Haab, Locher, Lochmann, Meiß, Nüscheler, Oeri, Peyer-Imhoof, Schmid, Schweizer, Waser und Wirz.« *Neue Zürcher Zeitung*, No. 190, 11. Juli 1894, [S. 3], etwa gleichlautend in: *Zürcherische Freitagszeitung*, No. 28, 13. Juli 1894, [S. 1].

202 »Glasgemäldesammlung Usteri. Aus dieser Sammlung sollen eine Unzahl größtenteils wertvoller Wappenscheiben an ausschließlich schweizerische Liebhaber verkauft werden. Reflektanten belieben sich schriftlich unter Angabe der Katalog-Nummern bis spätestens 18. Juli a. c. an Herrn Ulrich, Konservator im Helmhaus Zürich, zu wenden.« *Neue Zürcher Zeitung*, No. 192, 13. Juli 1894, [S. 4].

203 Angst 1894, S. 69.

204 Jahresbericht. Schweizerisches Landesmuseum in Zürich, 4 (1895), S. 35.

70 Personen 70	Nur kurze Zeit Zürich, Bahnhofplatz Ecke	100 bress. Tiere 100
----------------------	---	----------------------------

Theater Antonio Wallenda

Täglich abends 8 Uhr
Grosse Gala-Vorstellung
Eude 10 Uhr.

Mittwochs, Samstags u. Sonntags finden je 2 große Vorstellungen statt, Anfang nachmittags 4 Uhr und abends 8 Uhr.
Es ladet ergebenst ein **Antonio Wallenda, Direktor.**

Glasgemäldesammlung Usteri.

Aus dieser Sammlung sollen eine Anzahl größtentheils wertvoller Wappenscheiben an ausschließlich schweizerische Liebhaber verkauft werden. Reflektanten belieben sich schriftlich unter Angabe der Katalog-Nummern bis spätestens 18. Juli a. e. an Herrn Ulrich, Konservator im Helmhaus Zürich, zu wenden.

CENTRAL-STELLENVERMITTLUNGS-BUREAU
des Schweiz. Kaufmännischen Vereins in Zürich

Wir verschaffen gratis Buchhalter, Comptoiristen, Reisende, sowie auch technisches Personal für Seidenfabrikationsgeschäfte (ehemalige Seidenwebschüler). Zahlreiche Be werber, genaue Information über die vorgeschlagenen Kandidaten.

**Empfehlenswerte
Ausflüge ins Glarnerland.**

Von Linthal über Thierfeld und Pantenbrücke auf die untere Sandalp, längs des Biserenbaches zur **Fribolinshütte** (Nachlutarler) u. Sid. Hochseeer zur **Bühornhütte** (2451 m.). Hochaltes Bild auf die Terrassen und Abhänge des **Bierensteckers**. Von der **Arbolins-hütte** auf den **Schnecken** (2247 m.). Herrliches Panorama bei Glarben-Edbi-Selbalmgruppe. Ueber die blumenreiche Kält nach Oberland Abstieg über Ochsenlücke und untere Sandalp nach Linthal.

Von Glarus nach Serräl am Klöntalfer, über die Blanten auf die **Schere** (2281 m.) 5 1/2 Std. Lohnendster Aussichtspunkt in der Wiggistette. Ueber Degenalp und Inredlängengang nach dem idyllisch gelegenen **Kuhhaus Rischau** 2 Std. Durchs Klöntal Rückkehr nach Glarus. **Kuhhaus Rischau** 2 Std. Durchs Klöntal Rückkehr nach Glarus. Genüß

An allerbesten Lage in Gänge ist ein großer

Bauplatz
ganz oder teilweise zu verkaufen.
Gefl. Offerten sub J 4084 an
Rudolf Wasse, Zürich.

Chapellerie fine.

Zürcherhof

Bachmann-Schiff

Zürich

Chapellerie fine.

Zu verkaufen:

1 Oelgemälde, Brustbild in Lebensgröße, darstellend den **Dichter Hrn. Dr. Edmund Dorer von Baden.**

Ferner 1 Marmor-Relief, darstellend den Hrn. alt Landammann **Dorer-Egloff v. Baden**, modelliert von Herrn Robert Dorer sel., Bildhauer von Baden.
Gefl. Offerten sub **Chiffre O F 1497** an
Creschjügli-Annoncen, Zürich.

Bernhardiner,

Hund und Hündin, mit edelstem Stammbaum, **prämirt**, 13 Monate alt, sind zu verkaufen.
Schweizerhof Riesbach-Zürich,
Röllifertstraße 159.

98 Neue Zürcher Zeitung, No. 192, 19. Juli 1894, Auszug mit der Anzeige der Versteigerung von Glasgemälden aus der Sammlung Usteri

Heinrich Angst setzte neben seinen anderen intensiven Sammelaktivitäten für das Museum alles daran, den Bestand des Glasmalereinachlasses von Usteri weiter zu ergänzen. Nur kurze Zeit nach den spektakulären Glasmalereiinkäufen konnte er in Leipzig aus der Sammlung Eugen Felix und auf einer Berliner Auktion zwei weitere Scheiben erwerben, die durch das Verzeichnis von 1829 verifiziert werden konnten.²⁰⁵ Allerdings musste Angst erneut das schon bewährte Kaufkonsortium mit den bekannten Mitgliedern bemühen, um schnell handlungsfähig zu sein. Überdies erfuhr er

205 Angst 1895, S. 66f.

während der Versteigerung in Berlin, dass sich eine weitere Scheibe, die Allianzscheibe des Jakob Ziegler und seiner Frau, zu diesem Zeitpunkt im Besitz der ehemaligen deutschen Kaiserin Victoria (Kaiserin Friedrich, Gattin des 1888 verstorbenen 99-Tage-Kaisers Friedrich III.) auf Schloss Friedrichshof in Kronberg im Taunus befand.²⁰⁶ Nach einer persönlichen Besichtigung der Scheibe unternahm Angst den zunächst aussichtslos erscheinenden Versuch, das Stück für das Landesmuseum zu erhalten. Sein Anliegen traf indes unerwartet auf Zustimmung, falls man sich bereit erklärte, Victoria als Ersatz andere, auf dem Kunstmarkt befindliche italienische Wappenscheiben im Tausch anzubieten. Angst bemühte daraufhin wiederum das Konsortium, um schnell handeln und die Tauschobjekte erstehen zu können.²⁰⁷ Über den durchaus ungewöhnlichen Handel berichteten die Zeitungen schweizweit in der zweiten Dezemberhälfte 1894 als eine Art Schenkung der Kaiserin, wurde doch die zurückgeführte Allianzscheibe als ungleich wertvoller erachtet als die zum Ausgleich im Kunsthandel erstandenen Objekte, für die 1000 Franken aufgebracht werden mussten.²⁰⁸

Die sieben Scheiben, die sich noch in der Gröditzberger Kirche befanden, hatten die beiden Zürcher, Angst und Zeller-Werdmüller, während ihres Aufenthaltes im April 1894 als unbedeutend klassifiziert.²⁰⁹ Dennoch versuchte Angst seitens des Landesmuseums, diese Stücke für 1000 Mark zu erstehen. Das scheiterte an dem Veto des preußischen Kultusministers, der sich auf ein Gutachten der Direktion des Museums Schlesischer Altertümer in Breslau berief. Demnach versagte der Kultusminister seine Genehmigung »zur Überführung auch dieser alten Glasgemälde-Fragmente in das Ausland«.²¹⁰ Es trat also die Situation ein, dass die Bewahrung dieser eigentlich »fremden«, noch nicht allzu lange Zeit dort befindlichen Scheiben in eine Form von nationaler Kulturgut- und Denkmalpflege mündete.

Mit seinen Bemühungen um die Glasmalereisammlung von Johann Martin Usteri konnte Heinrich Angst mit mehr als achtzig Scheiben etwas mehr als die Hälfte des ursprünglich 156 Scheiben umfassenden Konvolutes für das Schweizerische Landesmuseum erstehen.²¹¹ Er hatte gemeinsam mit den Freunden des Landesmuseums in Form des Kaufkonsortiums auch persönlich finanzielle Risiken auf sich genommen,

206 Angst 1895, S. 67f.

207 Angst 1895, S. 67f.

208 Für die Kaufsumme Angst 1895, S. 68. Vgl. für die einschlägigen Pressemitteilungen bspw.: *Intelligenzblatt und Berner Stadtblatt*, *Tagesanzeiger für die Stadt und den Kanton Bern*, No. 298, 17. Dezember 1894, [S. 1]; *La Suisse Libérale*, No. 298, 18. Dezember 1894, [S. 2]; *Thuner-Blatt*, No. 101, 19. Dezember 1894, [S. 2]; *Zürcherische Freitagszeitung*, No. 52, 28. Dezember 1894, [S. 3].

209 Angst 1894, S. 65.

210 Wernicke 1897, S. 46.

211 Der aktuelle Katalog der Glasgemälde des Schweizerischen Landesmuseums listet 84 Scheiben aus der ehemaligen Sammlung Usteri auf inkl. der Deposita der Gottfried Keller-Stiftung. Schneider 1970, Bd. 1 und 2, passim. Zu den Käufen von Angst kamen noch zwei Scheiben hinzu, die wahrscheinlich unter den 1894 verkauften waren: 1902 eine Wappenscheibe der Familie Hirzel (Schneider 640) als Schenkung an das Landesmuseum, Jahresbericht. Schweizerisches Landesmuseum in Zürich, 11 (1902), S. 29, sowie 1911 der Ankauf einer Gemeindegemeinde von Menzingen (Schneider 710) aus Privatbesitz. Jahresbericht. Schweizerisches Landesmuseum in Zürich, 20 (1911), S. 34.

um den Bestand des Museums an schweizerischer Glasmalerei in umfassender Weise auszubauen, auch wenn schließlich zu Gunsten einer Refinanzierung des Ankaufs durch das Konsortium zahlreiche Wappenscheiben zum Wiederverkauf ausgeschrieben und abgegeben wurden.

Das Interesse von Angst und seinen Mitstreitern galt nicht allein der Usteri'schen Sammlung. Mit ihr waren überdies immer wieder mehr oder weniger erfolgreiche Ankaufspläne für schweizerische Glasmalerei im Gespräch wie aus den berühmten jeweils einige Jahre zuvor versteigerten Grosssammlungen von Johann Nikolaus Vincent in Konstanz und des Berner Großrates Friedrich Bürki.²¹² Aber mit den Scheiben aus Gröditzberg bot sich eine zweifache Möglichkeit. Man konnte erstmals ein Großkonvolut in beträchtlichem Umfang erstehen mit Referenz auf einen Zürcher Gelehrten und damit zugleich Artefakte, die als genuin schweizerische Kunstäußerung betrachtet wurden bzw. seit den 1860er Jahren als eine solche konstruiert worden war.

In den schweizerischen Glasscheiben entdeckten die zeitgenössischen Kunstkenner eine autonome wie hochqualitative Kunstform, die im Reigen der sonst als defizitär begriffenen schweizerischen Kunstentwicklung auch international Schritt halten konnte.²¹³ In ihnen wurde die Verbindung von höchster künstlerischer Ausdruckskraft mit Geschichte gefunden. So klassifiziert Heinrich Angst die Glasmalereisammlung von Johann Nikolaus Vincent in Konstanz mit ihren etwa 600 Objekten vornehmlich schweizerischer Provenienz in diesem Sinne.

»Die 600 Scheiben in Constanz sind eine förmliche Schweizergeschichte in Bildern. Das ganze kirchliche, kriegerische und gesellschaftliche Leben unserer Vorfahren im XVI. und XVII. Jahrhundert zieht darin an uns vorüber. [...] Es wäre schwer zu entscheiden, welches Interesse an der Sammlung Vincent das wichtigere für unser Land ist, das historische oder das künstlerische. Soviel aber ist sicher, daß jedem schweizerischen Beschauer die Ueberzeugung sich aufdrängt, die Kollektion sei eine Fundgrube für die einheimische Wissenschaft und Kunst, sowie die vorzüglichste Pflanzstätte von Vaterlandsliebe für die Jugend.«²¹⁴

Wie in einem Brennglas sah man in der Glasmalerei die gesamte Geschichte und Kultur der Eidgenossenschaft des Spätmittelalters und der Renaissance auf höchstem künstlerischen Niveau vereint, die sich mit so bedeutenden Namen wie Urs Graf,

212 Rahn 1890 und Aukt.-Kat. Bürki 1881, S. 13–28.

213 So schreibt Heinrich Angst anlässlich der Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums: Die wenigsten wussten »was unter der alten Kunst der Schweiz zu verstehen sei. Künstler ersten Ranges, grosse Maler und Bildhauer, hat unser Land ja nie besessen, es sei denn, man rechne Hans Holbein zu den Schweizern. Die [...] Meister der Kleinkunst des 16. Jahrhunderts waren mehr nur den Spezialisten bekannt«. Angst 1898, S. 8. Beispiele für frühere vergleichbare Einschätzungen u. a. von Johann Caspar Füssli in seiner *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz* bei Hess 2010, S. 183 f., aufgeführt.

214 H. A.: Die Vincent'sche Sammlung schweizer. Glasmalereien in Konstanz, in: *Neue Zürcher Zeitung*, No. 278, 5. Oktober 1889, [S. 2].

Niklaus Manuel und Hans Holbein als Schöpfern von Scheibenrissen verbinden ließen.²¹⁵ Heinrich Angst rekurrierte auf eine Zuschreibung, die schon in den frühen kunsthistorischen Beschäftigungen mit schweizerischer Glasmalerei zu finden ist und zu einem Topos der Schweizer Kunstgeschichte geriet.²¹⁶ So hat Wilhelm Lübke, Professor am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich, 1866 in seiner kleinen Studie *Ueber die Glasgemälde in der Schweiz* in dieser Kunstform die Verbindung von Schweizer Freiheitsdrang und nationaler Geschichtserzählung gesehen, die als eigenständige Kunstgattung in Konkurrenz mit der Malerei diese noch überflügelte.

»Durch die auf's Höchste vervollkommnete Technik [vermochte] diese Art der Glasmalerei in den höchsten Effekten mit der Oelmalerei nicht allein zu wetteifern, sondern durch die feurige Glut ihrer durchscheinenden Farben sie zu überbieten [...]. Und noch etwas Anderes zeichnet diese späten schweizer Glasgemälde aus: die tiefgewurzelte Liebe zum Vaterlande, das inmitten mächtiger Staaten in Jahrhunderte langen Kämpfen sich die Freiheit errungen hatte, führt einerseits zur Darstellung der Heldenthaten der Vorfahren, also zu einer Geschichtsmalerei, die ihren Stoff aus dem nationalen Bewusstsein schöpft; andererseits zur treuen Schilderung von Städteprospekten und landschaftlichen Scenerien der Heimat, also zu einem eigenthümlichen Zweig der Landschaftsmalerei, die gerade im 16. Jahrhundert sowohl in Italien wie in den Niederlanden zum Rang einer selbständigen Kunstgattung sich aufschwang.«²¹⁷

Obwohl im weiteren deutschen Sprachraum verbreitet, wurden die Einzelscheibe und die Sitte der Fensterschenkung zu einem spezifisch schweizerischen Produkt und zu einem spezifisch schweizerischen Brauch. Befördert wurde diese Zuschreibung durch die in europäischen Sammlungen zahlreich vertretenen Scheiben schweizerischer Provenienz, die zu dem erfolgreich geprägten Begriff »Schweizerscheiben« führte.²¹⁸ Nachhaltig fixiert aber wurde sie durch die 1884 veröffentlichte, weit rezipierte Arbeit von Hermann Meyer *Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom XV. bis XVII. Jahrhundert*. Darin stellt er die Anerkennung heraus, die den schweize-

215 Johann Rudolf Rahn im Ausst.-Kat. Gruppe XXXVIII 1883, S. 39.

216 Zu dieser Thematik ausführlich Köppel 2007 und Hess 2010.

217 Lübke 1866, S. 40f. Vgl. auch Rahn im Ausst.-Kat. Gruppe XXXVIII 1883, S. 419, der die Spätzeit der schweizerischen Glasmalerei am Ende des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts im »Wetteifer mit der Ölmalerei« sieht. Der »Wetteifer mit der Oelmalerei« taucht bereits in Wackernagels *Die deutsche Glasmalerei: geschichtlicher Entwurf mit Belegen* auf, Wackernagel 1855, S. 83. 1869 bezeichnet Rahn die kleinformatige Glasmalerei als künstlerische Spezialität der Schweiz, wobei er sich bei in einer politischen Deutung eher zurückhält und später die aufstrebende Bürgerlichkeit als Impulsgeber sieht, vgl. Köppel 2007, S. 146, S. 148.

218 Erstmals verwendete August Essenwein diesen Begriff im Bestandskatalog der Glasgemälde im Germanischen Nationalmuseum 1883. In der Neuauflage von 1898 schränkt er zwar kritisch ein, dass solcherart Scheiben ihr Hauptverbreitungsgebiet zwar in der Schweiz hätten, es sie aber auch in Deutschland gebe. Der Begriff »Schweizerscheibe« war zu einem Markennamen geworden, dazu Hess 2010, S. 186f.

rischen Glasmalern und ihrem Gewerbe im In- und Ausland entgegengebracht würden, während man auf anderem Gebieten der Kunstschöpfung wenig Anspruch zu erheben habe. Abgesehen von den nationalen Inhalten handle es sich um schweizerische Produkte von heimischen Meistern, die daher der Teilnahme würdig seien. Daraus erwachse, »was man patriotisches Interesse und patriotische Pflicht diesen Scheiben gegenüber nennen kann.«²¹⁹ Das patriotische Interesse gründe auf der »Freude, dass ein einheimisches Gewerbe in diesen Scheiben Erzeugnisse von anerkannter Trefflichkeit geschaffen« habe, die patriotische Pflicht darauf, »das einzelne Stück, wenn man es persönlich ästhetisch auch nicht zu goutiren wüsste, als nationale Arbeit und nationale Erinnerung in Ehren zu halten, vor Zerstörung zu schützen, dem Lande seiner Entstehung zu erhalten.«²²⁰ Damit ebnete Meyer den Weg der schweizerischen Einzelscheibe und ihrer Darstellung eidgenössischer Geschichte zu einem nationalen Denkmal.²²¹ Als Ausdruck nationaler Kunst figurierten »Schweizerscheiben« als historische Erzeugnisse neben anderen Objekten auch auf den Welt- und Landesausstellungen und wurden so zum signifikanten Teil eines »vaterländischen Kunsterbes« und seine Rückgewinnung aus dem Ausland wurde seit den 1880er Jahren zur nationalen Aufgabe.²²²

Lange hatte die Orientierung der Gesellschaften der Eidgenossenschaft an höfisch- aristokratischen Repräsentationsmustern dafür gesorgt, dass allem alten Kunsthandwerk und insbesondere Glasmalerei wenig Wert beigemessen wurde und während Renovierungskampagnen im 18. und bis in das späte 19. Jahrhundert in großem Umfang durch Verkauf und Zerstörung verloren ging. Ausnahmen für Wertschätzung und Sammelinteresse gab es wenige. Johann Martin Usteri hatte sich schon vor dem Zusammenbruch der alten Eidgenossenschaft dieser Artefakte angenommen. Ein spätes Beispiel ist der bereits erwähnte Berner Friedrich Bürki, dessen umfassende Kunstsammlung neben Gemälden, Graphiken, Möbeln und Münzen insbesondere zahlreiche Einzelscheiben umfasste. Aber für diese und andere Kunstsammlungen gelang es nicht, sie über das individuelle Sammelinteresse hinaus in ihrem Bestand zu sichern. Die meisten privaten Kunstsammlungen des 16. bis 19. Jahrhunderts der Schweiz sind nicht erhalten.²²³ Nicht erst Heinrich Angst konstatierte das als bedauernswertes Faktum, als er mit Blick auf das noch zu verabschiedende Gesetz zur Gründung eines Landesmuseums in der *Neuen Zürcher Zeitung* dafür warb, die Konstanzer Glasmalereisammlung Vincent als nationale Reliquien zu erwerben: »Erfahrungsgemäß bleiben solche [Privatsammlungen] selten länger als zwei Generationen in der gleichen Familie«.²²⁴

219 Meyer 1884, S. 133. Rebekka Köppel arbeitete umfassend und eindrücklich die Indienstnahme der schweizerischen Glasmalerei für die nationale Selbstfindung heraus, in der der frühen Schweizer Kunstgeschichtsschreibung und insbesondere der Arbeit von Hermann Meyer eine tragende Rolle zu zukommt. Köppel 2007.

220 Meyer 1884, S. 133 f.

221 Köppel 2007, S. 147, S. 152 f., vgl. auch Hess 2010, S. 187 f.

222 Hess 2010, S. 187.

223 Jung 1998, S. 34.

224 *Neue Zürcher Zeitung*, No. 278, 5. Oktober 1889, [S. 2].

Der kontinuierliche Ausverkauf von Kunstschätzen ins Ausland bildete den Ausgangspunkt einer staatlichen Kunstpolitik geraume Zeit nach der Gründung des Bundesstaates 1848.²²⁵ Die Erkenntnis, dass die bestehenden vornehmlich kantonalen Institutionen und Organisationen wie antiquarischen Gesellschaften den Exodus schweizerischer Kunst nicht zu verhindern mochten, führte den Zürcher Historiker und Nationalrat Salomon Vögelin 1880 zu seiner Forderung nach einem Nationalmuseum, die zunächst ungehört blieb.²²⁶ Zu den Etappen auf dem Weg zu einem Nationalmuseum gehörte das Fanal der Versteigerung der Sammlung Bürki durch seine Erben 1891, ein Jahr nach dessen Tod. Ursprünglich hatte Bürki seine Sammlung als Grundstock eines auf seine Kosten in Bern zu gründenden historischen Museums vorgesehen.²²⁷ Aber in der testamentarischen Verfügung fand sich darüber nichts mehr, was den Weg zur Monetarisierung der Sammlung frei machte.²²⁸ Eine weitere wichtige Etappe war die Landesausstellung in Zürich 1883. Die dort in der Gruppe 38 »Alte Kunst« gezeigten Objekte machten deutlich, dass sich trotz des jahrzehntelang betriebenen Ausverkaufs jede Menge attraktiver Kunstwerke schweizerischer Provenienz in einheimischem Besitz erhalten hatte. Aber auch die im Vorfeld der Ausstellung geäußerten Befürchtungen, dass ausgerechnet die Abteilung Alte Kunst Begehrlichkeiten von einheimischen Sammlern und auswärtigen Händlern wecken könnte, bewahrheiteten sich.²²⁹

Der Dissens zwischen Föderalisten und Zentralisten und damit einhergehend die Konkurrenzsituation zu den kantonalen und städtischen Museen zögerte noch bis 1890 das Gesetz zur Gründung eines Landesmuseums hinaus. Zwar gab es seit 1886 einen jährlichen Bundeskredit für staatliche Kunstankäufe und zur Erhaltung von vaterländischen Altertümern, aber das ließ kurzfristig die damit einhergehenden ungelösten Fragen der Aufbewahrung und (öffentlichen) Ausstellung zu Tage treten und führte schließlich am 27. Juni 1890 zum Gesetzesbeschluss.²³⁰ Die Frage des Standortes des künftigen Museums war ebenso umkämpft wie die Beschlussfassung selbst, wurde aber ein Jahr später zu Gunsten von Zürich entschieden.²³¹

Die fehlenden individuellen wie gesellschaftlichen und politischen Repräsentationsinteressen innerhalb der alten Eidgenossenschaft und auch noch des frühen Bundesstaates haben insbesondere die schweizerische Glasmalerei lange Zeit zu einer leichten Beute von auswärtigen Kunsthändlern und Sammlern gemacht.²³² Mit ihrer patrio-

225 Jung 1998, S. 15–27, skizziert die Anfänge der staatlichen Kunstpolitik der Schweiz und ihre Defizite in der Bewahrung alter und der Förderung neuer Kunst.

226 Angst 1898, S. 7 f., Jung 1998, S. 17 f., S. 29 f.

227 Rahn 1883, S. 300 f.

228 Rahn 1883, S. 302–305.

229 Dazu Angst 1898, S. 8 f., und Jung 1998, S. 18. Während der Dauer der Ausstellung war es den Angestellten ausdrücklich untersagt, Auskünfte zu Verkaufsmöglichkeiten oder etwaigen Verkaufsbedingungen zu geben, vgl. Vorbemerkungen im Ausst.-Kat. Gruppe XXXVIII 1883, S. 3.

230 Jung 1998, S. 19 f., zu den Bundeskrediten Angst 1898, S. 11 f.

231 Angst 1898, S. 24–31, sowie Jung 1998, S. 22–24, der auch die politischen Ränke um die Standortfrage beleuchtet.

232 Vgl. dazu Jung 1998, S. 30.

tischen Rückbesinnung und der Umdeutung zu einem Nationalgut kam es im Wechselspiel mit der Begründung der kunstbewahrenden Institutionen, wie dem Schweizerischen Landesmuseum, zu einer Repatriierung der Scheiben als Ausdruck höchster Kunstfertigkeit mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Schöpferkraft und unter gänzlich neuem, nun »nationalstaatlichem« Vorzeichen.

Geschmack und Interesse. Der Klosterhof des Prinzen Carl von Preußen in Glienicke

Der Klosterhof des Prinzen Carl von Preußen ist eine reine Phantasiearchitektur, pseudosakral und pseudofunktional. Er ist Teil des zwischen Berlin und Potsdam an der Havel gelegenen Glienicker Anwesens, das der aus der preußischen Königsfamilie entstammende Prinz Carl von den Erben des 1822 verstorbenen Fürsten Carl August von Hardenberg 1824 erstanden und mit Hilfe der Architekten Karl Friedrich Schinkel, Ludwig Persius und Ferdinand von Arnim zu seiner Sommerresidenz ausgebaut hatte.¹ Zu dem Anwesen gehören das Schloss Glienicke, das Casino, antikisierende Kleinbauten wie das Stibadium, die sog. Kleine Neugierde und die Rotunde und natürlich ein Gewächshaus. (Abb. 99, 100) Das Schloss wurde von Schinkel unter Nutzung des ehemaligen Gutshauses in den Jahren 1824 bis 1827 erweitert und umgebaut zu seiner heutigen, von italienischen Villenbauten inspirierten Gestalt.² Zunächst aber wurde zwischen 1824 und 1825 am Hochufer der Havel das Casino unter Verwendung eines älteren Billardhauses errichtet.³ Es folgten die weiteren Um- bzw. Neubauten mit einer Tendenz zum Rückgriff auf italienische Renaissancearchitektur oder aber die Antike.⁴ Mit seiner Entstehungszeit 1850 gehört der Klosterhof zu den späten Projekten des Parkensembles. (Abb. 101, 102) Er löst sich nicht nur mit seiner Architektur von den sonst vorherrschenden Referenzen auf die italienische Renaissance und antike Bauten und stellt einen deutlichen Bruch mit diesen dar, sondern er ist auch in seiner hybriden Pseudofunktion ein Solitär, wurde doch mit ihm in dem Park eine Welt aufgerufen, die hier zuvor überhaupt keine Rolle gespielt hatte. Zum einen handelt es sich, wie bereits durch den Namen vorgegeben, um ein Monument, das auf die christlich-sakrale Sphäre referiert, zugleich wird auf das christliche Altertum selbst verwiesen. Im Klosterhof verbindet sich das persönliche, antiquarische Interesse des Sammlers an »einem Mittelalter« mit der Absicht der Verankerung der eigenen Dynastie in der Geschichte des okzidentaln Kaisertums als Ausdruck von Kontinuität.⁵

- 1 Zur Vorgeschichte des Anwesens und zum Erwerb durch Carl vgl. Sievers 1942, S. 19 f., ausführlich mit Wiedergabe des Kaufvertrages und weiteren Dokumenten Seiler 1986, S. 111–119, sowie Seiler 1987. Der Park Glienicke (eigentlich Klein-Glienicke) liegt am Havelufer an der Grenze zwischen Berlin und Potsdam und gehört heute zu Berlin.
- 2 Vgl. Julier 1987a, Sperlich 1987, Bergdoll 1994, S. 117–137, Denkmale in Berlin 2013, S. 174–182.
- 3 Vgl. Sievers 1942, S. 19–135, zu diesen Gebäuden auch Julier 1987a und 1987b. Der Park umfasst zahlreiche weitere Kleinbauten, die hier nicht behandelt werden.
- 4 Vgl. Julier 1987b, Eggeling 1987, Bernhard 1987.
- 5 Ähnlich argumentierte bereits Zuchold in seinen Arbeiten über Carl, vgl. bspw. Zuchold 1986, S. 81–83, Zuchold 1993, Bd. 1, Kap. 6, bes. S. 50–55. Vgl. auch Anderson 2019, S. 42–46.



99 Glienicke, Schloss, Südseite

Das sind für so ein kleines architektonisches Geviert, wie es der Klosterhof darstellt, große Begriffe. Dass sie indes tragen, zeigt die folgende Analyse.

Carl selbst erklärte 1864 in einer Führung, die er dem Hofrat Louis Schneider zur weiteren Instruierung der Mitglieder des Historischen Vereins für die Geschichte Potsdams gab und deren Inhalt im Mitteilungsblatt wiedergegeben wird, dass er den Bau »zur Erinnerung an seinen oft wiederholten Aufenthalt in Venedig und zur Aufstellung einer ausgesuchten Sammlung mittelalterlicher Kunstschätze im Charakter eines Byzantinischen Chiostro« hatte aufführen lassen.⁶ Damit wird der Klosterhof schlicht zu einem Reiseandenken und Sammlungshort. Über die vorgebliche Herkunft des größten Teils der verbauten Spolien gab der Prinz zum selben Anlass auch Auskunft. Im dem Blatt heißt es, dass »der größte Teil, der hier beim Bau verwendeten [...] und aufgestellten Werkstücke, Sculpturen und Ornamente [...] von der Insel Certosa [stammen].« In diesem Zusammenhang wird ausdrücklich erwähnt, dass dort »im Jahre 1844 schon halb in Ruinen liegende Baulichkeiten abgebrochen werden mußten«.⁷

Die Certosa di Venezia ist eine der Lagunenstadt vorgelagerte gleichnamige Insel, auf der sich bis 1424 ein Augustinerkonvent befand. Nach dessen Auflösung wurden

6 Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams 1864, Protocolle, S. 82.

7 Beide Zitate Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams 1864, Protocolle, S. 82.



100 Glienicke, Kleine Neugierde

hier Kartäuser angesiedelt. 1490 erfolgte der Neubau der Kirche durch Pietro Lombardo. Die Kartause gehörte zu den wichtigsten Orten für die Memoria der venezianischen Oberschicht. Unter der napoleonischen Besatzung wurden die Kartause aufgelöst, die Gebäude niedergelegt und als Baumaterial weiter veräußert.⁸ Giannantonio Moschini erwähnt 1815 in seiner *Guida per la città di Venezia* mehrmals, dass die Kirche niedergerissen sei.⁹ Insofern ist davon auszugehen, dass konstruktive Bauteile später ihren Weg nach Glienicke gefunden haben. Gerd H. Zuchold nahm die Bemerkung von Carl Ernst und versuchte Argumente beizubringen, die dessen Aussage umfänglich belegen sollten. Daher verwundert es nicht, dass er auch vermeintliche bildliche Nachweise für die angegebene Herkunft fand.¹⁰ Die Feststellung indes, dass der »größte Teil, der beim Bau verwendeten und aufgestellten Werkstücke, Sculpturen und Ornamente« von der Certosa stamme, relativiert sich zusehends, wenn man einen Blick auf die Gesamtheit der im Klosterhof befindlichen Spolien wirft. Ausgerechnet die hier recht zahlreich verbauten Patere und Formelle, runde und längsrecht-

⁸ McAndrew 1969, bes. S. 18–21.

⁹ Moschini 1815, Bd. 2, S. 488, S. 505. McAndrew 1969, S. 18, macht darauf aufmerksam, dass in Moschinis wenige Jahre später erschienen *Itinéraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines* (Venedig 1819) von der Certosa nicht mehr die Rede sei.

¹⁰ Zuchold 1993, Bd. 1, S. 37–45, bes. S. 45.



101 Glienicke, Klosterhof, Außenansicht

eckige Reliefs mit unterschiedlichsten Tier- und Pflanzenmotiven, lassen sich fast ausschließlich an venezianischen Profanbauten belegen, deren vornehmer Ursprung auch dort zu erwarten sein wird.¹¹ Auch die Zuordnung von anderen Versatzstücken (Säulen, Chorschrankenplatten etc.) aus San Marco und weiteren Herkunftsorten durch Zuchold selbst¹² macht es wahrscheinlich, dass mit einer sicher nicht ganz unbeabsichtigten Verkürzung der Provenienzangabe des »größten Teils« der mittelalterlichen Spolien aus der Certosa zu rechnen ist und man sich durchaus auf die eher beiläufige Bemerkung, dass auch »anderweitig gemachte Funde und Ankäufe dem [...] Bau hinzugefügt worden«, zu beziehen hat. Da es keine Unterlagen zum Bau des Klosterhofes gibt, muss also wohl im Gegensatz zu der Behauptung in den *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams* (1864) davon ausgegangen werden, dass die Herkunft zahlreicher Spolien und Versatzstücke überwiegend in Venedig selbst und dessen näherem und weiterem Umland zu suchen ist und nur ein geringerer, nicht mehr zu bestimmender Teil aus der ehemaligen Kartause stammt.

11 Zu den Provenienzen solcherart Reliefs Świechowski 1982. Zuchold erkennt Patere auf der Darstellung der Certosa in Coronellis *Isolario dell'Atlante Veneto* 1696, Bd. 1, S. 44, was sich nicht nachvollziehen lässt.

12 Vgl. Zuchold 1993, Bd. 2, Kat-Nrn. 1, 3, 5, 6, 17, 29, 34, 39, 47, 50, 53a-c, 54 a, b, 73.



102 Glienicke, Klosterhof, Innenansicht, Blick nach Westen

Es wird davon ausgegangen, dass Carl um 1845 unter Vermittlung des venezianischen Kunsthändlers und Antiquars Francesco Pajaro die venezianischen Spolien erstand.¹³ Pajaro war zuvor bereits mehrfach als Vermittler italienischer Altertümer für den preußischen Hof und die Museen tätig, u. a. wirkte er bei der Abnahme, Restaurierung und dem Transport des frühchristlichen Mosaiks aus der Apsis der Kirche San Michele in Africisco zu Ravenna mit.¹⁴ Im Vorfeld hatte der damalige Generaldirektor der Königlichen Museen Ignaz von Olfers auf »die musterhafte Sorgfalt« Pajaros verwiesen, die dieser auf bedeutende Sendungen an die Berliner Museen verwandte.¹⁵

Die Beschreibung des Klosterhofes im Mitteilungsblatt von 1864 ist die früheste und bis zum *Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg* von 1885 lange die ausführlichste. Es gab indes ein öffentliches Interesse am Glienicker Park

13 Sievers 1942, S. 160, Zuchold 1984, S. 40, Zuchold 1993, Bd. 1, S. 39. Carl war 1847 gleich zweimal in Venedig und traf dort auf seinen Bruder Friedrich Wilhelm IV. In diesem Umfeld können Käufe getätigt oder zumindest angedacht worden sein. Zu den Aufenthalten Rothkirch 1981, S. 134. Andreas Bernhard bringt Persius als Käufer der Doppelsäulen des Kreuzganges ins Spiel, die er während seines letzten Venedigaufenthaltes gekauft haben könnte. Bernhard 1987, S. 86. Zur Person von Francesco Pajaro ist recht wenig bekannt. Einige Fakten zu seiner Tätigkeit als Händler und Zwischenhändler von Antiquitäten für den preußischen Hof bietet Michela Agazzi. Agazzi 2020.

14 Wulff 1904, Effenberger 1989, S. 31–36, Agazzi 2020, S. 229–231.

15 Wulff 1904, S. 377. Im Zusammenhang mit der Sicherung und Überführung des ravennatischen Mosaiks sollte sich Pajaro dann nicht mehr als so zuverlässig erweisen.

und seinen Bauten und eben am Klosterhof, das zeigen die in größeren Abständen erschienenen kleineren Artikel in Potsdamer und Berliner Blättern. Offenbar war zwar der Park für ein größeres Publikum zugänglich, nicht aber das Schloss und die anderen Bauten, die einer ausgewählten Öffentlichkeit vorbehalten waren, vornehmlich die Gäste des Prinzenpaares. Über die Glienicker Gesellschaften und die geladenen Gäste geben die *Journalen von Glienicke* Auskunft.¹⁶ Der Klosterhof fand darin nur selten explizit Erwähnung, was seinem exklusiven Charakter Rechnung trägt. Er diente u. a. als Frühstücksplatz. So schrieb Prinzessin Marie, die Gemahlin Carls, im August 1851 nach Petersburg: »Ich frühstücke häufig im Klosterhof.«¹⁷ Und wenig später erhielt Carl Post von seiner Tochter Anna, die dasselbe berichtet: »Wenn es das Wetter erlaubt, frühstückt Mama gewöhnlich im Klosterhöfchen, wo es wirklich reizend ist.«¹⁸ Der Klosterhof wurde auf den Spaziergängen durch den Park den Gästen gezeigt, so im Februar 1852 dem Prinzen von Hessen.¹⁹ Oder 1856 nach einem Frühstück im Casino »machten die Allerhöchsten Herrschaften einen Umgang nach dem Klosterhof durch den Garten und ins Schloß.«²⁰ Und im August 1858 verzeichnet das *Journal* höchsten Besuch: »Gegen 6 Uhr machten Ihre Majestät die Königin von England, mit ihrem Gemahle dem Prinzen Albert, dem Prinzen von Preußen nebst Frau Prinzess und der Prinz Fried. Wilh. mit Gemahlin Visite, und eine Promenade durch den Garten, Schloß, Neugierde, Casino und Klosterhof.«²¹ Im Zusammenhang mit dem Bau der »Loggia Alexandra« auf dem Böttcherberg besah Carl mit seinem Hofbildhauer Alexander Gilli unter anderem den Klosterhof.²²

In den schon mehrfach zu Sprache gekommenen *Mittheilungen* von 1864 wird deutlich, dass die Mitglieder des Vereins für die Geschichte Potsdams nur mit einer durch Carl selbst gestatteten Führung in den Klosterhof gelangten und auch die dort verwahrte »ausgesuchte Sammlung mittelalterlicher Kunstschatze«, die offenbar reges Interesse fand, den Teilnehmern weitestgehend unbekannt war. Man wünschte sich daher »einen raisonnierenden Catalog dieser merkwürdigen Sammlung, für den Geschichtsfreund zugänglich, zu besitzen, da selbst unter den Anwesenden fast Niemand bisher von der Existenz und dem reichen Inhalt derselben etwas gewußt.«²³ Es ist davon auszugehen, dass diese Führung nur unter Vermittlung des Vereinsgründers und

16 SPSPG Ak 66-AK 68.

17 Rothkirch 1981, S. 146.

18 Rothkirch 1981, S. 146.

19 Rothkirch 1981, S. 148.

20 Zit. nach Bernhard 1987, S. 106, Anm. 29.

21 Zit. nach Seiler 1986, S. 238.

22 »20. 8. 1868 Prinz Carl (P. C.) empfing um 10 1/2 Uhr den Bildhauer Gilli und besah Klosterhof, Casino und Neugierde, anschließend Diner mit Gilli.« Ebd., S. 250. Alexander Gilli war ein Schüler Christian Daniel Rauchs, oft gesehener Gast bei Carl in Berlin und Glienicke, und Christian Friedrich Tiecks. Gilli wurde 1868 Carls Hofbildhauer. Zu Gilli Nehls 1988a.

23 *Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams 1864, Protocolle*, S. 83. Seine »königliche Hoheit der Prinz Carl von Preußen [hatte] dem Vereine für seine Mai-Versammlung eine Besichtigung des Parkes, der Baulichkeiten und Antiquitäten-Sammlungen des Lustschlosses Glienke [!] auf das Freundlichste gestattet.« Ebd., S. 80.

aktiven Vereinsmitgliedes, zugleich Herausgeber wie Redakteur der *Mittheilungen*, Louis Schneider, zustande gekommen war.²⁴ Als Vorleser zunächst des Königs Friedrich Wilhelm IV., sodann auch seines Nachfolgers Wilhelms I. hatte er beständig Zutritt zum Hof und zur königlichen Familie und in seiner Funktion als Protokollant der königlichen Parforcejagden stand er regelmäßig mit Carl in Kontakt, da dieser die Protokolle vor Verlesung am Hofe von Schneider vorgelegt bekam. In seinen Lebenserinnerungen berichtet Schneider, dass er mehrfach in Glienicke zum Vorlesen geladen gewesen sei und erst durch die Empfehlung der Brüder Wilhelm und Carl Zugang zu Friedrich Wilhelm IV. erhalten habe.²⁵

Ein Kurzbericht aus dem Verein für die Geschichte Berlins in *Der Bär. Berlinische Blätter für vaterländische Geschichte und Alterthumskunde* 1878 belegt, dass solcherart Einblicke in die Parklandschaft überaus gefragt waren und nicht alle Tage angeboten wurden. An einer Parkführung für die Vereinsmitglieder, die auch den Gartenhof des Schlosses sowie den Klosterhof streifte, nahmen laut Bericht über 300 Personen teil.²⁶ Und auch bei dieser Besichtigung muss davon ausgegangen werden, dass sie nur unter Vermittlung des Geheimen Hofrates Louis Schneider zustande kam, war dieser doch ebenso aktives Mitglied des Vereins für die Geschichte Berlins und Autor in der Zeitschrift *Der Bär*.²⁷ Schneider gehörte zu den Gründern des Vereins und war von 1868 bis zu seinem Tode 1878 dessen Vorsitzender. Carl selbst war 1874 Mitglied geworden und wurde seither als dessen Protektor betrachtet.²⁸

In dem längeren Artikel »Klein-Glineke[!], Schloß und Park Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Karl von Preußen« in *Der Bär* 1882 von Heinrich Wagener, Lehrer und Autor zahlreicher ortsgeschichtlicher Beiträge, schwärmt dieser gleich zu Beginn: »Klein-Glineke[!], seit mehr denn 50 Jahren das Wallfahrtsziel für Tausende, die sich an einer fast vollendeten Vereinigung der Kunst und der Natur erbauen wollen, gehört zu den Juwelen landschaftlicher Schöne der Mark Brandenburg.«²⁹ Im Fortgang beschreibt er die Geschichte und Gestalt des Anwesens und seiner Bauten. Zuchold ging für die Passage zum Klosterhof aufgrund der deutlichen Orientierung an dem Text in den *Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams* 1864 und einiger Unkorrektheiten davon aus, dass Wagener unmöglich auf seine eigene Anschauung zurückgegriffen

24 Seine Funktion als Herausgeber und Redakteur des Vereinsblattes sowie seine Titel dokumentierte Schneider überaus »bescheiden« jeweils auf den Titelblättern der *Mittheilungen*. Demnach war er u. a. Stadtverordneter in Potsdam, Mitglied im Verein für Geschichte der Mark Brandenburg und im Germanischen Museum Nürnberg. Hofrat Schneider wurde 1865 zum Geheimen Hofrat. Hohenlohe-Ingelfingen, Bd. 2, 1906, S. 17. Zu Schneider als Gründer des Vereins für die Geschichte Potsdams vgl. Mende 2015, S. 17.

25 Schneider 1879, Bd. 2, S. 267, S. 270, S. 360.

26 *Der Bär. Berlinische Blätter für vaterländische Geschichte und Alterthumskunde*, IV (1878), H. 18, S. 176. Im Jahre 1876 war die Zahl der Vereinsmitglieder auf 500 angewachsen, Mende 2015, S. 34.

27 Die Mitwirkung u. a. Schneiders ist auf der Titelseite vermerkt. *Der Bär* 1878. Der Autor des genannten Kurzberichtes ist wahrscheinlich wiederum Schneider.

28 Zu Schneider Mende 2015, S. 12, S. 17, S. 36f., S. 262; zu Carls Vereinsmitgliedschaft ebd. S. 32.

29 Wagener 1882, S. 567.

haben konnte.³⁰ Das war sicher nicht der Fall. Denn Wagener war 1862 Gründungsmitglied des Vereins für die Geschichte Potsdams sowie seit 1868 Mitglied des Vereins für die Geschichte Berlins und hatte, wenn nicht an beiden so doch zweifellos an einer Klosterhofführung teilgenommen.³¹ Aber gewiss konnte er für seinen Artikel nur aus der älteren Veröffentlichung wie aus seiner Erinnerung schöpfen. Der Klosterhof hatte demnach zu Lebzeiten Carls keine allgemeine Öffentlichkeit, da der Zutritt nur durch die nahe Beziehung Louis Schneiders zum Hof möglich geworden war.

Offenbar wurden die Pforten des Klosterhofes nach dem Tode Carls etwas durchlässiger, denn erst durch das *Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg* von 1885 wurde ein genauere Einblick in die Architekturausstattung möglich, vor allem aber in die Kunstsammlung.³² Es ist also kein Zufall, dass erst gut zwanzig Jahre nach der ersten bekannten Führung durch den Klosterhof (1864) und dem in diesem Zusammenhang geäußerten Wunsch der Erstellung eines »raisonnierenden Catalog[es] dieser merkwürdigen Sammlung« ein entsprechendes Inventar zustande kam. Insofern ist auch die des Öfteren erwogene institutionelle Zuschreibung, man würde hier ein Museum oder gar eine frühe Form des »Freiluftmuseums« vor sich haben, zu verwerfen.³³ Denn dafür fehlt dem Ort eine wie auch immer geartete breitere Öffentlichkeit. Die Hermetisierung des Klosterhofes gegenüber dem allgemeinen Publikum hatte ihren Grund, der in der Idee der Sammlung selbst lag. Darauf wird zurückzukommen sein.

Die Baugeschichte des Klosterhofes ist völlig undokumentiert.³⁴ Den Ansatzpunkt zur Datierung geben eine Mosaikinschrift auf der Schwelle zu einem kleinen Raum im nördlichen Teil des Kreuzganges: »MDCCCL« sowie die ausdrückliche Nennung dieser Jahreszahl gegenüber Louis Schneider anlässlich der Führung der Mitglieder des Vereins für die Geschichte Potsdams 1864.³⁵ (Abb. 103) August Kopisch erwähnt in *Die Königlichen Schlösser und Gärten zu Potsdam* (1854) kursorisch den 1850 entstandenen »venetianischen Klosterhof« mit seinen »unzähligen eingemauerten Alterthümern«.³⁶ Andreas Bernhard erwägt u. a. aufgrund der fehlenden Quellen zum Bau und Kopischs Erwähnung einer venezianischen Halle, die zur selben Zeit errichtet wurde wie der Umbau der kleinen Neugierde (1847), dass der Klosterhof in mehreren Etappen entstanden sei, wogegen sich Zuchold wendet.³⁷ Zudem sind nur die eben genannten, wenigen zeitgenössischen Erwähnungen bekannt und auch über den Architekten gibt es keine Verlautbarungen. Daher wurde davon ausgegangen, dass Ferdi-

30 Zuchold 1993, Bd. 1, S. 81.

31 Zu Heinrich Wagener vgl. Arlt 1980.

32 Körner 1885, S. 384 f.

33 Sievers 1942, S. 162. Der Klosterhof als Museum apostrophiert bei Zuchold 1993, Bd. 1, S. 20 (mit nicht ganz korrektem Verweis auf Börsch-Supan, 1977a, S. 558 f.)

34 Nicht einmal das *Journal* von Glienicke weist Einträge zum Bauvorgang auf, dazu Bernhard 1987, S. 84. Vgl. auch Zuchold 1993, Bd. 1, S. 25.

35 Zuchold 1993, Bd. 1, S. 25.

36 Kopisch 1854, S. 218. Wie aus dem Vorwort von Boetticher deutlich wird, ging die Aufnahme der Bauten durch Kopisch bis in das Jahr 1852. ebd., S. VIII.

37 Bernhard 1987, S. 85, Zuchold 1993, Bd. 1, S. 21, S. 26 f.



103 Glienicke, Klosterhof, Mosaik mit Bauinschrift

mand von Arnim, zu dieser Zeit Hofarchitekt von Carl, zumindest die Bauausführung oblag.³⁸ Indes wäre das dann das einzige Projekt von Arnims gewesen, dass dieser nicht veröffentlicht hätte, wie Bernhard zu Bedenken gibt.³⁹ Zuchold stellte in seinem Corpus-Werk schließlich die These auf, der Klosterhof sei das Ergebnis eines Entwurfes Friedrich Wilhelms IV., der dann von Friedrich August Stüler umgesetzt wurde.⁴⁰ Die Beobachtungen Zucholds zur Teilhabe Stülers an der Gestaltung und Umsetzung der Klosterhofarchitektur aufgrund vielfältiger stilistischer Vergleiche wirken schlüssig.

Die Faszination des preußischen Königs für die alt-christliche Architektur und deren Adaptation in zahlreichen Entwurfsskizzen für den neuen Berliner Dom und andere Kirchen oder auch in konkreten Bauten wie der Potsdamer Friedenskirche und der Sacrower Heilandskirche ist in der Literatur mehrfach aufgezeigt worden.⁴¹ Und die beiden Brüder teilten diese Faszination aus ähnlichen und nicht allein ästhetischen Motiven, wie noch zu zeigen sein wird. Dennoch bleibt die Frage offen, ob nun Fried-

38 Körner 1885, S. 379, Sievers 1942, S. 159–162, Börsch-Supan 1977, S. 184, S. 550. Auch Zuchold wies in einem ersten Schritt den Klosterhof noch Arnim zu, Zuchold 1987, S. 240, erst später gelangte er zu einer anderen Einschätzung.

39 Bernhard 1987, S. 84 und S. 86.

40 Zuchold 1993, Bd. 1, S. 29–35.

41 Vgl. u. a. Zuchold 1987, Zuchold 1993, Bd. 1, S. 57–66, Zuchold 2010, Nelson 2004, S. 36–42.

rich Wilhelm IV. für seinen Bruder in der Tat entwerferisch tätig geworden ist, und weshalb nicht Stüler »nach den eigenen Angaben des fürstlichen Besitzers«, also Carl selbst, gearbeitet haben könnte, wie es 1864 im Mitteilungsblatt heißt.⁴²

Aus dem politischen Schatten – Der Auftraggeber

Einige biographische Notizen sowie Äußerungen von Zeitgenossen sollen schlaglichtartig die Person des Auftraggebers und dessen Neigungen beleuchten, um dem hybriden Gestaltanspruch des Klosterhofes näherzukommen.⁴³ Carl war das fünfte Kind des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. und seiner Frau, der früh verstorbenen, legendären Luise von Mecklenburg-Strelitz. Als drittgeborener Sohn war Friedrich Carl Alexander, so sein vollständiger Name, weit entfernt von der Thronfolge und agierte am preußischen Hof gewissermaßen aus der zweiten Reihe. Die militärische Ausbildung und hohe militärische Ränge gehörten zum selbstverständlichen Teil des Lebensweges eines preußischen Prinzen.⁴⁴ Sein ältester Bruder und Thronfolger war der spätere Friedrich Wilhelm IV., der oft unter Rückgriff auf eine politisch-polemische Schrift von David Friedrich Strauß als Romantiker auf dem Thron bezeichnet wird.⁴⁵

Als Carl 1801 geboren wurde, war das preußische Königtum gerade mal einhundert Jahre alt. Daraus entstand seitens der Hohenzollerndynastie gegenüber den Habsburgern ein unabschätzbarer Legitimationsdruck.⁴⁶ Nicht weniger aber gegenüber den Welfen, die seit 1714 die englische Monarchie dynastisch repräsentierten. Die Frage der monarchischen Titulatur »König in Preußen« bis hin zum vielfältig problematisierten imperialen Titel, also »Deutscher Kaiser« oder »Kaiser von Deutschland«,

42 Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams 1864, Protocolle, S. 82.

43 Eine Biographie Carls steht aus, zu seiner Person vgl. von Bissing 1971, Rothkirch 1981 und bes. Schütte 1987 sowie Zuchold 1993, Bd. 1, Kap. 6.

44 Kurz zusammengefasst bei von Bissing 1976, S. 124–126.

45 *Der Romantiker auf dem Throne der Cäsaren, oder Julian der Abtrünnige*, Strauß 1847. Strauß' Absicht der Analogisierung von Julian Apostata und König Friedrich Wilhelm IV. erörterte bereits 1852 ein Anonymus: *Die Triarier: David Friedrich Strauß, Ludwig Feuerbach und Arnold Ruge und ihr Kampf für die moderne Geistesfreiheit: Ein Beitrag zur letztvergangenen deutschen Geistesbewegung. Von einem Epigonen*, Kassel 1852, S. 45–49. Es handelte sich bei dem »Epigonen« wahrscheinlich um Friedrich Harms, vgl. Schuffenhauer 1996, S. 476. Seither wurde die Zuschreibung »des Romantikers auf dem Thron« an Friedrich Wilhelm IV. von der Forschung leichterdinges bemüht. Ausdrücklich der Analyse der romantischen Staats- und Politikauffassung Friedrich Wilhelms IV. widmete sich hingegen Kroll 1987.

46 Ein beredetes Zeugnis dafür zeigt sich in der von Friedrich Wilhelm IV. vorgeblich öfter gemachten Äußerung: »Jedes Mal wenn ich die Wiener Hofburg betrete, komme ich mir vor, als ob ich ein minderwertiger Parvenue wäre!« So überliefert es zumindest Albert Freiherr von Margutti in seinen persönlichen Erinnerungen an Kaiser Franz Joseph, Margutti 1924, S. 167. Die preußische Sicht bei Ranke 1873, S. 261 und Friedjung 1897, Bd. 1, S. 2.

macht die Problemlage signifikant.⁴⁷ Gerade in der Mitte des 19. Jahrhunderts gewann dann die Frage einer dynastischen Legitimität gegenüber einem parlamentarischen Modell eine ungeheure Virulenz.

Von seinem Vater wurde Carl 1810 der General Johann Heinrich Menu von Minutoli als Erzieher an die Seite gestellt.⁴⁸ Minutoli, geb. in Genf, hatte zuvor im preußischen Heer gedient. Er war Autor verschiedenster Abhandlungen – militärischer, historischer, altertumswissenschaftlicher – sowie begeisterter Sammler von Antiken, zudem beteiligte er sich an Ausgrabungen in den Rheinlanden.⁴⁹ Caroline von Rochow, die das Leben am preußischen Hof kommentierte, charakterisierte Minutoli rückblickend: »Im übrigen kein unbedeutender Mann, sondern studiös und gebildet, gehörte er zu den ersten Dilettanten, die nach alten Sachen bei Antiquaren, Bilderhändlern und in Rüstkammern herumstöberten; er legte selbst nach und nach eine hübsche Sammlung von Altertümern an und trug viel zur Beförderung dieses neu erwachenden Geschmacks bei Hofe bei.«⁵⁰ Durch diesen hochgelehrten Mann und Autor wurde die Sammelleidenschaft Carls und auch die seines Bruders des Kronprinzen Friedrich Wilhelm entfacht, wollten es ihm doch die beiden gleich tun. Caroline von Rochow notiert dazu weiter: Minutolis »Zögling Prinz Karl sowie Prinz Friedrich verwenden viel Zeit und Geld darauf, um ähnliche Sammlungen bei sich anzulegen und aufzuputzen.«⁵¹ Und Friedrich Wilhelm schreibt im Dezember 1810 an seinen Erzieher Friedrich Delbrück: »Seit einiger Zeit habe ich und auch Karl die Leidenschaft für Antiken und andere Altertümer«.⁵²

Carls früheste Sammelobjekte waren Waffen, er brachte in beträchtlichem Umfang historische und orientalische Stücke zusammen, die er später in einem eigens dafür hergerichteten Saal im »byzantinischen Stil«, so heißt es in einem *Führer durch die Kunstsammlungen Berlins* von 1842, in seinem Berliner Palais am Wilhelmplatz verwahrte.⁵³ In der sog. Waffenhalle wurden auch sakrale Artefakte präsentiert und die Fenster waren mit mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Glasmalereien ausgestattet. Eine Anbetung der Könige und Scheiben mit der Darstellung des Kaisers Konstantin mit der Kaiserkrone und der heiligen Helena sowie Ursula mit den Elftausend Jungfrauen kamen als Geschenke der Stadt Köln in Carls Besitz. Aber auch Schweizer Wappenschilder aus dem 15. bis 17. Jahrhundert fanden sich hier.⁵⁴

Carl hatte 1827 Marie von Sachsen-Weimar-Eisenach geheiratet, somit konnte er einen eigenen Hausstand begründen. Caroline von Rochow spekulierte ironisch, dass die Gewinnung von Selbstständigkeit den Wunsch Carls zur Heirat befördert haben möge.⁵⁵ Carl Friedrich Schinkel baute für das Paar das ehemalige Johanniterordenspalais

47 Zu letzterem z. B. Schoeps 2001, Bd. 10, S. 62 f.

48 Zu Minutoli Nehls 1988, Nehls 1991, Nehls 1994.

49 Nehls 1991, S. 161 f.

50 Rochow/de la Motte Fouqué 1908, S. 74.

51 Rochow/de la Motte Fouqué 1908, S. 74.

52 Zitiert nach Sievers 1942, S. 3.

53 Weyl 1842, S. 5.

54 Weyl 1842, S. 5, S. 28 f.

55 Rochow/de la Motte Fouqué 1908, S. 202.

am Wilhelmsplatz um, das Ende 1828 eingeweiht werden konnte.⁵⁶ Zuvor hatte derselbe, wie oben erwähnt, bereits den Umbau des Glienicker Schlosses vorgenommen. Hier, im Casino, in der Großen und der kleinen Neugierde sowie im Park arrangierte Carl eine beachtliche Sammlung von verschiedensten Antiken, Antikenkopien und Architekturfragmenten, teils als Schmuck in die Wände eingelassen, teils als Garten- und Brunnenfiguren.⁵⁷

In ihrem Berliner Palais und in der Glienicker Sommerresidenz empfangen Carl und Marie neben ranghohen Militärs Repräsentanten der Berliner Kunst- und Geisteswelt. Darunter waren Karl Friedrich Schinkel, Christian Daniel Rauch, Peter Joseph Lenné, Friedrich August Stüler, Franz Krüger und Karl Begas, Giacomo Meyerbeer sowie die Museumsdirektoren Gustav Waagen und Ignaz von Olfers oder auch Karl Richard Lepsius und als ausgesprochen häufiger Gast Alexander von Humboldt.⁵⁸

Als Friedrich Wilhelm IV. 1852 den Johanniterorden wiederbelebte, wurde Prinz Carl 1853 zum Herrenmeister gewählt.⁵⁹ Dieses Amt füllte er offenbar ausgesprochen selbstherrlich aus, mitunter setzte er sich über die Ordensstatuten hinweg, was auf wenig Gegenliebe und zuweilen auf Widerstand bei den Mitgliedern des Ordens stieß.⁶⁰

Prinz Kraft zu Hohenlohe-Ingelfingen räsonierte im Rückblick in seinen Lebenserinnerungen äußerst distanziert über Carl. Dieser sei seit seiner Jugend an den Absolutismus gewöhnt und seine Ideen weiterhin absolutistisch geblieben, die Einführung der Verfassung hielt er für einen Schwindel.⁶¹ Insofern ist es auch wenig erstaunlich, dass der »im politischen Schatten« stehende preußische Prinz 1830 nur für einen kurzen Moment als Anwärter auf den griechischen Thron gehandelt wurde. Seine Abneigung gegen den Parlamentarismus machte die Verfolgung eines solchen Plans zunichte. Während der Revolution von 1848, in der er einen Angriff auf die »absolute Krone« sah, erschien Carl Teilen der Hofgesellschaft eine Zeit lang als Alternative für die Thronfolge. Denn sein Bruder, der spätere Wilhelm I., war während der Kämpfe von Friedrich Wilhelm IV. nach London beordert worden, um ihn aus dem Fokus der Öffentlichkeit zu nehmen.⁶² Der in gesellschaftlichen wie in Fragen des Hofes allgemein gut informierte Karl August Varnhagen von Ense überliefert im März 1848 in

56 Sievers 1928, S. 5, S. 7. Sievers nennt den Umbau allerdings eher einen Neubau. Nach 1918 ging das Palais am Wilhelmsplatz in preußisches Staatseigentum über, seit 1919 war es Sitz der Presseabteilung der Reichsregierung. 1933 zog das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda ein, Sievers 1942, S. 248. Das Palais wurde im Zweiten Weltkrieg bis auf die Grundmauern zerstört und 1948 abgetragen, Demps 1997, S. 41, S. 45.

57 Zu Carls Antikensammlung Goethert 1972, Gröschel 1987, Nehls 1987.

58 Exemplarisch ausgewertet für die Jahre 1843–1850: SPSG, Ak 62, *Journal über die täglich vorkommenden wichtigsten Ereignisse am Hofe Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Karl von Preußen*, Nr. 3 (1843–1850), vgl. auch von Bissing 1971, S. 134.

59 Von Bissing 1971, S. 136 f., Rothkirch 1981, S. 149 f.

60 Hohenlohe-Ingelfingen, Bd. 2, 1906, S. 38–40.

61 Hohenlohe-Ingelfingen, Bd. 2, 1906, S. 40.

62 Zu Carls Anwartschaften auf den einen oder anderen Thron, die schließlich nicht weiter verfolgt wurden, vgl. Bissing 1976, S. 141 f. Carl wurde 1863 im Falle des Todes des Königs noch einmal als Regent und Vormund des Kronprinzen gehandelt. Aber auch diese Überlegungen zerschlugen sich, ebd.

diesem Zusammenhang, dass Carl sehr auf die Ausschließung des Prinzen Wilhelm gehofft habe.⁶³ Und wenig später, am 3. Mai 1848, notiert er: »Der Prinz Karl von Preußen arbeitet mit Eifer daran, sich eine Parthei zu machen; sein Absehen soll entschieden dahin gehen, seinen Bruder, den Prinzen von Preußen und dessen Sohn von der Thronfolge ausschließen zu lassen, und selber mit seinem Sohn an die Stelle von jenen zu treten.« Carl versammelte demnach aktiv Parteigänger um sich, um seinen Bruder Wilhelm in der Thronfolge zu überspringen. Dass das verständlicherweise als intrigant empfunden wurde, zeigt der anschließende Kommentar Varnhagens von Ense: »Solche Zwietracht in hohen Häusern pflegt deren Untergang zu bezeichnen.«⁶⁴ Noch bis zum Anfang der 1860er Jahre suchte Carl immer wieder die Gelegenheit zu nutzen. Varnhagen von Ense am 8. November 1854 dazu: »Man versichert, noch heute sei von manchen Seiten der Plan und die Hoffnung nicht aufgegeben, die Thronfolge von dem Prinzen von Preußen ab- und auf den Prinzen Karl zu leiten. Die Ränke zu diesem Behuf würden in aller Stille fortgesponnen.«⁶⁵ 1863 wurde von reaktionären Kreisen darüber nachgedacht, ihn als Regenten einzusetzen. Der Sohn Wilhelms I., der spätere Kaiser Friedrich III., überliefert in seinem Tagebuch für den 18. Februar dieses Jahres: »Seltsame Gerüchte werden laut, daß die Ultrafeudalen [der Ansicht seien, daß] im Fall einer längeren Abwesenheit oder Erkrankung Sr. M. man mich übergehen müsse und Onkel Karl die Regentschaft übertragen!! Charakteristisch namentlich für die Kreise, die sich vor Königstreue und Loyalität nicht zu lassen wissen!«⁶⁶ Zwar gelangte Carl bekanntlich nicht zum Ziel, aber diese von 1848 bis 1863 immer wieder aufflammenden Pläne und Überlegungen zeigen, dass er, außer für sich selbst natürlich, für einige Zeitgenossen im Umfeld der reaktionären Kreise des Hofes als Monarch denkbar war und er durchaus geraume Zeit recht entschiedene Ambitionen auf den preußischen Thron hatte. Das sollte sich schließlich auch für die Ausrichtung der Sammlungs-idee des Klosterhofes als prägend erweisen.

Gestalt und Ausstattung des Klosterhofes

Zurück also nach Glienicke: Der Klosterhof ist ein geschlossenes architektonisches Geviert, das unmittelbar an das Gewächshaus anschließt.⁶⁷ Zwei kleine Laubengänge erschließen eine vorgelagerte narthexartige Eingangssituation. (Abb. 104, 105) Ein schmiedeeiserner Zaun schafft die Verbindung zwischen den Laubengängen und begrenzt das Ensemble nach Westen. Der Zaun hat drei halbrunde Ausbuchtungen, die mittlere in Achse zum Eingangportal. Eine Bleistiftzeichnung von Johannes Rabe

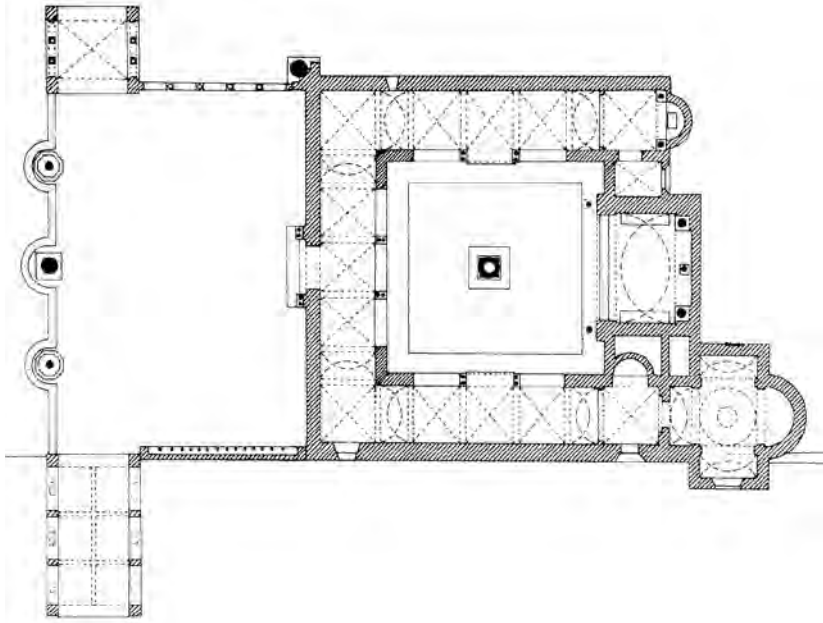
63 Varnhagen von Ense 1862, Bd. 4, S. 345.

64 Varnhagen von Ense 1862, Bd. 5, S. 4.

65 Varnhagen von Ense 1869, Bd. 11, S. 305. Zu den späteren Versuchen Carls und seiner Parteigänger auch Bissing 1971, S. 142 f., Zuchold 1993, Bd. 1, S. 54.

66 Kaiser Friedrich III. Tagebücher 1848–1866, 1929, S. 187.

67 Eine detaillierte Gesamtaufnahme des Klosterhofes bei Zuchold 1993.



104 Glienicke, Klosterhof, Grundriss

von 1858 zeigt, dass hier zunächst wohl drei Säulen standen, von denen sich nur die im Zentrum erhalten hat.⁶⁸ Die von Carl prononciert betonte Venedigreminiszenz des Klosterhofes wird an ihr konkret, nicht ohne eine synthetische historische Stratifizierung, die über Venedig hinaus- und in die Antike zurückweist. Denn als Säulengrundbasis dient eine antike Säulentrommel des 5. Jahrhunderts v. Chr. aus dem Poseidontempel vom griechischen Kap Sunion.⁶⁹ Über dem antiken Postament erhebt sich eine Säule mit Kapitell, die aus dem Konstantinopel der mittelbyzantinischen Zeit stammt, darauf der charakteristische schreitende venezianische Markuslöwe. Indes ist das der einzige Ort des Klosterhofes, an dem Venedig tatsächlich bildlich fassbar wird. Alle anderen venezianischen Spolien folgen einer eigenen Verweisordnung.

In den inneren Komplex selbst gelangt man durch ein mit Doppelsäulen, Heiligenfiguren und Löwenpaterna aufwendig gestaltetes Eingangsportal, das im Bogenfeld durch ein Mosaiktympanon mit Marienbild geschmückt ist. Carl nannte es das einzige mittelalterliche Mosaikoriginal in seinem Besitz.⁷⁰ Dessen heutiges Erscheinungsbild ist allerdings eine vollständige Neuschöpfung aus dem Jahr 1962 nach Zerstö-

68 Abgebildet in: Ausst.-Kat. Schloss Glienicke 1987, S. 85.

69 Zwei weitere Säulentrommeln derselben Provenienz sind im Glienicker Park arrangiert, Gröschel 1987, S. 255, Nehls 1987, S. 10 f., Zuchold 1993, Bd. 2, Kat. 1, S. 10.

70 Einer von Sievers überlieferten Mitteilung des Prinzen an Max Jordan, dem ersten Direktor der Nationalgalerie, zufolge, vgl. Zuchold 1993, Bd. 1, Anhang C, Nr. 1a, S. 93–95, Bd. 2, S. 12.



105 Glienicke, Klosterhof, Narthex

rungen des Zweiten Weltkrieges und der Nachkriegszeit.⁷¹ (Abb. 106) Aber auch das ursprüngliche Mosaik, dessen Aussehen in einer Photographie von 1950 überliefert ist, kann kein unberührtes mittelalterliches Original gewesen sein, wie Barbara Schellewald zeigen konnte. Denn das für eine Maria Orans ungewöhnliche Emporheben nur einer Hand deutet darauf, dass wesentliche Partien eines älteren Mosaiks mit neuen Tesserae ergänzt und verändert wurden.⁷²

Durch das Portal tritt man in einen dreiseitigen Kreuzgang, der durch jeweils drei Rundbogenarkaden auf Doppelsäulen zum Innenhof geöffnet ist.⁷³ Die Ostseite des Gevierts endet im nördlichen Kreuzarm in einer Apsis und im südlichen Kreuzarm in einer kleinen kreuzförmigen Kapelle, die ebenfalls mit einer Apsis schließt. Den zentralen Ostabschluss bildet ein chorartiger, tonnengewölbter Raum, der flach geschlossen ist. Gestaltet sind die Wände mit durchlaufenden Bänderungen in Terrakotta.

71 Zuchold 1993, Bd. 1, S. 75, Bd. 2, S. 11f. Eine Neuschöpfung im Zuge der Restaurierungskampagne Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre sind ebenso die beiden Heiligenfiguren zu Seiten des Wimpergs, ebd.

72 Schellewald 2008, S. 136f. Photographie des Mosaiks im Zustand vor der Restaurierung bei Zuchold 1993, Bd. 1, Abb. 12b und 13. Die Arbeiten zur Neuschöpfung des Mosaiks durch Ludwig Peter Kowalski in Zusammenarbeit mit der Firma Wagner (Nachfolger von Puhl & Wagner) auch zusammengeführt bei Grunewald 2004/05, S. 26–28.

73 Bei diesen Säulenpaaren handelt es sich sehr wahrscheinlich um Spolien aus der Certosa. Zuchold 1993, Bd. 2, Kat.-Nr. 10, S. 22.



106 Glienicke, Klosterhof, Eingangportal



107 Gliencke, Klosterhof, Westflügel, Formella: Pfauen und Schwäne an einem Lebensbaum (1. H. 12. Jh.); Patera: zwei Greifen (E. 12. Jh.)

Sie wiederholen einen floralen Motivrapport, der von einem mittelalterlichen Ornamentfries abgenommen wurde, dessen Original an prominenter Stelle in dem chorartigen Raum verbaut ist. Zentral im Innenhof befindet sich ein venezianischer Brunnenstein, der auf das erste Viertel des 11. Jahrhundert datiert wird.⁷⁴

Die zahlreichen skulpturalen Versatzstücke wurden überwiegend an den Innenwänden der Umgänge platziert, einige wenige finden sich am Außenbau. Größtenteils handelt es sich um für Venedig typische Reliefplatten, um sog. Patere und Formelle, rund- bzw. hochformatige Reliefs, mit meist zoomorphen Motiven. (Abb. 107) Datiert werden speziell diese Reliefplatten in die zweite Hälfte des 12. und das 13. Jahrhundert. Zygmunt Świechowski, der 1982 einen Corpus dieser venetobyzantinischen Fassadenreliefs vorgelegt hat, bescheinigte Carl eine kenntnisreiche Auswahl hoch-

74 Zuchold 1993, Bd. 2, Kat.-Nr. 11, S. 23–26.



108 Glienicke, Klosterhof, Nordflügel, Gottvaterbüste, um 1500



109 Glienicke, Klosterhof, Südflügel, Rundrelief mit der Darstellung eines byzantinischen Kaisers (wahrscheinlich Johannes II. Comnenus), Gipskopie, 1987



110 Rundrelief mit der Darstellung eines byzantinischen Kaisers (wahrscheinlich Johannes II. Comnenus), ca. 1110–1118, ehem. Klosterhof Glienicke, heute Dumbarton Oaks

qualitativer Stücke.⁷⁵ Daneben gibt es weitere figürliche und ornamentale Reliefs, so ein reitender heiliger Georg, zwei Marienikonen, Skulpturen von Maria und Johannes mit Stifterbild aus einer Beweinungsgruppe sowie ornamentierte Chorschrankenplatten.⁷⁶ Zahlreich verbaut sind auch originale Bauteile wie Kapitelle und Säulenschäfte. In der Nord-Süd-Mittelachse des Gevierts positioniert, und somit direkt aufeinander bezogenen, erscheinen ein segnender Gottvater in Halbfigur und ein byzantinisches Kaisertondo. (Abb. 108–110) Die reich gekleidete Kaiserfigur hält in der rechten Hand das Labarum und in der linken die Sphaira mit Doppelkreuz. Der erste bildliche Nachweis für das Tondo an dieser Stelle findet sich allerdings erst auf einer Radierung von Bernhard Mannfeld, die 1878 veröffentlicht wurde.⁷⁷ (Abb. 111) Zuvor war an dieser Stelle noch eine Schrankenplatte des frühen 9. Jahrhunderts aus Marmor verbaut, wie die 1858 datierte Tuschezeichnung von Johannes Rabe zeigt.⁷⁸ (Abb. 112) Zeitlich differieren die Spolien der Gottvaterfigur und des Kaisertondos, erstere wird auf das Ende des 15. Jahrhunderts datiert, letzteres in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts.⁷⁹

75 Świechowski 1982, S. 18.

76 Zuchold weist zudem heute verlorene Ausstattungsstücke nach, Zuchold 1993, Bd. 2, S. 135–156.

77 Mannfeld 1878, unpag.

78 Zuchold 1993, Bd. 2, Kat.-Nr. 20, S. 37.

79 Heute befindet sich im Klosterhof eine Kopie des Kaisertondos. Das Original, das dort ursprünglich seinen Platz hatte, wurde mit der oben erwähnten Marienikone (Zuchold 1993, Kat.-Nr. 12) von Carls Urenkel, Friedrich Leopold d. J., 1937 verkauft. Zuchold 1993, Bd. 1, S. 71, Bd. 2, Kat.-



Verfertigt von Bernhard Mannfeld. — Gezeichnet von E. A. H. — Gedruckt bei C. F. Neuberger, in Berlin.

Klosterhof

im Schlosspark zu Glienicke

1878

Verlag von C. F. Neuberger, Berlin

III Bernhard Mannfeld: Klosterhof im Schlosspark zu Glienicke, Radierung, 1878



112 Johannes Rabe: Ansicht des Klosterhofes, Zeichnung, 1858

Das Grabmal des Magiers und Gelehrten Pietro d'Abano

In dem chorartigen Raum in der Mittelachse zum Eingang befindet sich das aufwendig inszenierte Grabmal des Paduaner Gelehrten Pietro d'Abano. (Abb. 113–115) Das Grabmal besteht aus einem Sarkophag mit einer Liegefigur, die nach Art italienischer Wandgrabmäler erhöht angebracht ist. Das Ensemble ruht auf einem Atlanten, der seinerseits auf einer Säule kniet. Zuseiten der Säule sind zwei Formelle eingelassen, links zwei Pfauen, die aus einem Lebensbrunnen trinken, darüber ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen und rechts ein Lebensbaum mit drei Tierpaaren. Ursprünglich befand sich indes auf der linken Seite das Relief mit einer Marienfigur im Oran-
tengestus.⁸⁰ Und die heute auf der linken Seite befindliche, nicht mehr vollständige

Nr. 22, S. 39. Heute befindet es sich in der byzantinischen Sammlung von Dumbarton Oaks. Zum Kaisertondo und zur Marienikone Peirce/Tyler 1941, Nersessian 1960, Anderson 2019.

80 Es handelt sich um die Marienikone, die nach Dumbarton Oaks verkauft wurde und von der heute eine Kopie im Westflügel des Kreuzgangs eingelassen ist, Zuchold 1993, Bd. 2, Kat.-Nr. 12, Bd. 1, S. 68, S. 73.



113 Glienicke, Klosterhof, Ostflügel mit chorartigem Raum

Formella bildete das rechte Gegenstück zu der Marienikone.⁸¹ Das bezeugen u. a. die frühen Abbildungen des Klosterhofes auf der Porzellanmalerei einer sog. Weimar-Vase der Königlich Preußischen Porzellanmanufaktur von 1854, ein Geschenk an den Prinzen Carl, sowie die Zeichnung von Johannes Rabe von 1858, auf denen der chorartige Raum das Hauptmotiv darstellt.⁸² (Abb. 112, 116)

81 Der ursprüngliche obere Abschluss der Formella fehlt heute, vgl. die Abbildungen in Zuchold 1993, Bd. 1, Abb. 59a und Abb. 116, die den Zustand der Hauptapsis um 1930 in seiner ursprünglichen Zusammenstellung zeigt. Zuchold ging mit Sievers davon aus, dass die Pfauenformella verkauft wurde. Ebd., S. 68, S. 73.

82 Die Weimar-Vase war zusammen mit einer weiteren ein Geschenk von 26 Mitgliedern des Berliner Hofes, vornehmlich Angehörige des preußischen Militärs, an Carl anlässlich seiner Ernen-



114 / 115 Glienicke, Klosterhof, Ostflügel, Grabmal des Pietro d'Abano und Grabskulptur des Pietro d'Abano, um 1420

Die Wand über dem Grabmal des Pietro d'Abano ist mit einer horizontalen Zierleiste versehen, darüber zentral ein Kreuz auf einem Reliefsokkel mit Lebensbaummotiv. Das Kreuz ist gebildet aus zwei vegetabil ornamentierten Balken, die in Rundscheiben enden, im Schnittpunkt der Kreuzarme eine Dextra Dei zwischen Sonne und Mond. Zu Seiten des Kreuzes sind zwei Patere angebracht. Auf der linken hat ein frontal gegebener Adler seine Jungen unter den Fittichen, die rechte zeigt einen Löwen ein Tier reißend. Den Raum überfängt ein pseudo-mosaiziertes Tonnengewölbe mit dem

nung zum General-Feldzeugmeister mit dem Range eines General-Feldmarschalls und zum Chef der Artillerie 1854. Auf der Vase mit dem Klosterhof befindet sich zudem das Motiv des Casinos, auf der zweiten Vase sind das Schloss und das Stibadium wiedergegeben, dazu Nehls 1987a.



116 Weimar-Vase mit Ansicht des Klosterhofs, KPM, 1854, Detail

Agnus Dei auf einem achteckigen Stern.⁸³ Nicht nur an diesem Motiv lässt sich die Interaktion zwischen den Bauten Carls und seines Bruders Friedrich Wilhelm IV. verfolgen. Denn das Agnus Dei ist ein unmittelbares Zitat aus dem Apsismosaik der Potsdamer Friedenskirche (1848 geweiht), der nach dem Vorbild von San Clemente in Rom erbauten Hof- und Pfarrkirche des Königs.⁸⁴ Das Apsismosaik stammte ursprünglich aus der Kirche San Cipriano auf Murano. Bereits 1834 hatte es Friedrich Wilhelm ersteigert.⁸⁵ (Abb. 117, 118)

An der Stirnwand des Grabmalensembles finden sich wiederum drei Patere. Auf der linken Seite des Bogens schlägt ein Greif seinen Schnabel in ein gestürztes Huftier und rechts reißt ein Löwe ein Schaf. Im Giebel über dem Bogenscheitel in der Art eines Triumphansmotives ist eine Patera angebracht, auf der ein frontal gegebener Adler mit ausgebreiteten Schwingen erscheint, der seine Krallen in ein Beutetier unter sich schlägt. Bildlich oszilliert diese Darstellung zwischen Wappenmotiv und Triumphsymbol. (Abb. 119)

83 Das Tonnengewölbe war ursprünglich mosaiziert, Körner 1885, S. 384. Zwischen 1957 und 1964 war es Teil der Restaurierungskampagne, während der die Gestaltung zeichnerisch aufgenommen und auf Pausen übertragen wurde, um sie anschließend rückübertragen zu können. Allerdings wird zu diesem Zeitpunkt schon von Malerei gesprochen, vgl. Zuchold 1993, Bd. 1, S. 110 f., sowie die Zusammenstellung der Abläufe und Archivalien bei Funk/Scherzer/Sobh 2009/10, S. 66–77, S. 106. Die heutige Erscheinung folgt der ursprünglichen Gestaltung, jedoch imitieren kleinteilige Fugenritzungen Tesserae und simulieren dadurch ein Mosaik.

84 Hallensleben 1985. Die Friedenskirche wurde 1844 von Persius begonnen, nach dessen Tod 1845 übernahm Stüler die Bauleitung zur Vollendung der Kirche, Badstübner-Gröger 1972, Börsch-Supan/Müller-Stüler 1997, Bd. 2, S. 708f., Zuchold 1993, Bd. 2, Kat.-Nr. 61, S. 89.

85 Badstübner-Gröger 1972, S. 24f., Hallensleben 1983, Börsch-Supan/Müller-Stüler 1997, Bd. 2, S. 708f.



117 Glienicke, Klosterhof, Ostflügel, Tonnengewölbe, Detail: Agnus Dei
118 Potsdam, Friedenskirche, Apsismosaik, Detail: Agnus Dei

Auffällig dominant in der Gesamtkomposition des Klosterhofes mit seiner Ansammlung von mittelalterlichen Fragmenten, die mit sakraler Motivik oder der Bildlichkeit mittelalterlicher Bestiarier aufwartet, ist die Präsentation des Grabdenkmals der historischen Person Pietro d'Abano. Carl gibt dessen Provenienz in dem schon mehrfach erwähnten Vereinsbericht von 1864 an. Darin heißt es, dass das Stück »aus der Kirche San Antonio in Padua her stammt«. ⁸⁶

Pietro d'Abano war ein weitgereister Paduaner Gelehrter, aufgrund seiner Schriften der Häresie verdächtigt und angeklagt. Noch bevor sein Inquisitionsprozess ein Ende fand, verstarb er 1316. Angeblich wurde sein Leichnam versteckt – die frühe gelehrte Literatur ist sich uneins und spricht mal von seinen Schülern oder Freunden, mal von seiner Geliebten ⁸⁷ –, weshalb Pietro in Effigie verbrannt worden sein soll. Anfang des 15. Jahrhunderts wurde der Gelehrte als Sohn Paduas rehabilitiert und erscheint unter den *quattro uomini illustri padovani* als Reliefporträt u. a. neben Titus Livius in der Ruhmeshalle der Stadt, dem Palazzo della Ragione. In diese Zeit gehört auch das Paduaner Grabmal, das im Klosterhof einen so prominenten Ort erhielt. ⁸⁸ Die Frage ist allerdings, worin das Interesse von Carl an ausgerechnet dieser Person bestand?

86 Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams (1864), Protocolle, S. 82.

87 Bayle 1702, Bd. 1, S. 289 mit Anm. D.

88 Zur Datierung Wolters 1976, Bd. 1, S. 233. Wolters gibt zu bedenken, dass die Liegefigur, einer späteren Überlieferung zufolge ursprünglich Teil eines Grabmals in der Dominikanerkirche Sant' Agostino in Padua war, wie auch Bayle 1702, Bd. 1, S. 289. Die Dominikanerkirche wurde 1819 durch die Österreicher zerstört, weshalb die Angabe von Carl, dass die Skulptur aus San Antonio stamme, nicht auszuschließen ist.



119 Glienicke, Klosterhof, Ostflügel, oberer Abschluss des chorartigen Raums

In den Fokus der allgemeinen Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts geriet Pietro d'Abano mit Ludwig Tiecks Novelle *Pietro von Abano oder Peter Apone. Eine Zaubergeschichte*. Sie war in dessen Dresdner Zeit 1825 erschienen. Heute firmiert sie unter den eher weniger beachteten und auch zu ihrer Entstehungszeit rief sie bei den Rezensenten ein äußerst geteiltes Echo hervor.⁸⁹ Inspiriert war die Novellenfigur von Clemens

89 Der Rezensent der *Leipziger Literaturzeitung* (No. 45, Feb. 1825, S. 358f.) erklärt nach einigen Erörterungen, zu dem, was ein Kunstwerk ausmache, kurzerhand die »Zaubergeschichte des trefflichen Tieck« zu einem Werk, bei dem »ein gebildeter Mensch mit hohem Vergnügen« verweilen möchte. Wie eine invertierte Entgegnung liest sich hingegen die Rezension des *Literaturblattes zum Morgenblatt für die Gebildeten Stände* (No. 43, 31. Mai 1825, S. 172). Der Rezensent sieht sich enttäuscht, denn er entdeckt in der Geschichte weder »Sinn« noch »Geist«. Seine Besprechung aus spitzer Feder endet: »Der italienische Sagenquell, aus welchem der Verf. geschöpft haben mag, entschuldigt den Mangel der Bedeutung nicht: denn diese in solche Sagen hineinzubringen, das ist eben des Dichters Beruf [...]«. Der Autor der Rezension der *Allgemeinen Literaturzeitung* (No. 126, May 1825, S. 175) zeigt sich bei der Lektüre eher zwiespalten. Er bescheinigt der Tiecknovelle zwar »echt dichterische Momente«, vermisst allerdings »Einheit und Zusammenhang der Composition«. Zudem fehle es »der Dichtung an einem Mittelpuncte«. Im Ganzen sieht er die Personen »ohne Tiefe dargestellt«. Knapp dreißig Jahre nach Erscheinen der Novelle urteilt der

Brentanos unvollendetem Versepos *Romanzen vom Rosenkranz*, in dem »Apone« als dämonischer Arzt und Magier eine tragende Rolle spielt. Die *Romanzen* erschienen posthum, aber Brentano hatte Tieck seit 1806 mehrfach daraus vorgetragen.⁹⁰ Die Vertonung von Tiecks Novelle nur wenige Zeit nach deren Erscheinen durch den prominenten Komponisten Louis Spohr trug ganz sicher ihr Übriges zur Verbreitung und zum wachsenden Interesse an der Figur des Pietro bei.⁹¹

Erst die Prominenz von Tieck und seinen Novellen führte zu der Aufnahme des einschlägigen Lemmas in die achte Auflage des *Brockhaus*, der *Allgemeinen deutschen Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations Lexikon)* von 1833. Zwischen den Einträgen *Apologie* und *Apophtegma* steht nun der kurze, wenig aufschlussreiche Eintrag *Apono (Peter)* gleichwohl mit Hinweis auf die Bearbeitung als literarische Figur in der Tiecknovelle.⁹² Zudem berief Friedrich Wilhelm IV. nach seinem Regierungsantritt 1842 den hochgeschätzten Ludwig Tieck an seinen Hof, wo er u. a. als Vorleser tätig war und am Theater inszenierte.⁹³ Louis Schneider, der Tieck schon zu dessen Lebzeiten beim König als Vorleser abgelöst hatte und in seinen Lebenserinnerungen nur scheinbar gute Worte für seinen Vorgänger findet, überliefert jedenfalls, dass dieser auch aus seinen bekannten Dichtungen vorgelesen habe.⁹⁴ Des Weiteren bezeugt Schneider, dass die Vorliebe der Zeitgenossen für Geister- und Gespenstergeschichten natürlich auch bei Hof kursierte: »[E]s war die Zeit des Tischrückens und Geisterklopfens, die Stimmung für dergleichen überhaupt eine allgemeine.«⁹⁵

Die Novelle *Pietro von Abano* gehört wohl nicht im reinsten Sinne zum Gespenstergeschichte, dennoch bediente sie mit ihrer schwarzen Magie diese Mode. Pietro ist bei Tieck wahrlich kein Sympathieträger. Die Figur wird als heimtückischer, schwarzer Magier dargestellt. Nichts in dessen Darstellung böte einen Ansatzpunkt für die prominente, sakral anmutende Präsentation seines Grabmals durch Carl. Zwar ist es der Tiecknovelle zu verdanken, dass dem italienischen Gelehrten überhaupt so große Aufmerksamkeit zuteilwurde, nur ist es eben nicht die Figur einer magischen schwarzen Romantik, der hier gehuldigt wird. Carls Aufmerksamkeit für Pietro d'Abano mag von der Dichtung der Romantik geweckt worden sein, sein Interesse und die Art der pseudosakralen Inszenierung des Grabmals fußte indes nicht darauf.

Literaturhistoriker und Kritiker Julian Schmidt in *Die Grenzboten* (13, 1854, IV, S. 104) knapp, dass Tieck den Versuch gemacht habe, eine »Wundergeschichte ganz ernsthaft, ohne alle Beimischung von Ironie zu erzählen. Es ist ihm nicht gelungen.«

90 Die *Romanzen* erschienen in den *Gesammelten Schriften* 1851/52. Zur Editions-geschichte Pravida 2005, S. 121–140, bes. S. 136. Zur Kenntnis der *Romanzen* durch Tieck, ebd., S. 378. Vgl. auch Brentano 2006, S. 14, S. 47.

91 *Pietro d'Abano. Romantische Oper in zwei Aufzügen in Musik gesetzt von Louis Spohr*, Cassel 1827. Vgl. Pravida 2005, S. 378f.

92 Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie [Brockhaus], 1833, Bd. 1, S. 334. »Ihn wählte unter Anderen in neuester Zeit auch Tieck zum Gegenstande einer Novelle.« Ebd.

93 Köpke 1855, Bd. 2, S. 107–111, Ziegner 1990, S. 121–124, Rek 1991, S. 135–142.

94 Schneider 1879, Bd. 2, S. 278.

95 Schneider 1879, Bd. 2, S. 332.

Anhaltspunkte für Pietro als großen Gelehrten und Zeitgenossen von Dante bietet weniger die romantische Dichtung als die gelehrte Literatur der Aufklärung, die ein sichtbares Interesse an dem Philosophen und Arzt hatte, der in Konflikt mit den religiösen Institutionen seiner Zeit geraten war. Einen Blick auf den Status quo des allgemein gelehrten Wissens vor und jenseits des *Brockhauses* erlauben die lexikographischen und kompilatorischen Werke des 18. Jahrhunderts. Denn schon weit vor dem *Conversations-Lexikon* erschienen in *Zedlers Universal-Lexicon* (1732) und Christian Gottlieb Jöchers *Allgemeinen Gelehrten-Lexicon* (1751) Artikel zu »Petrus de Apono«.⁹⁶ Diese fußten ihrerseits neben anderen auf der zweiten Auflage des ungemein erfolgreichen, mehrfach aufgelegten und überarbeiteten *Dictionnaire historique et critique* des Pierre Bayle von 1702, worin ausführlich über »Pierre d'Apone« gehandelt wurde. Johann Christoph Gottsched hat nach der 1740er Auflage eine Übersetzung des *Dictionnaire* ins Deutsche vorgelegt.⁹⁷ Auch der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vielgelesene Gelehrte, Reiseschriftsteller und Fürstenerzieher Johann Georg Keyßler widmete dem Paduaner Gelehrten in seinen populären *Neuesten Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen*, erschienen seit 1740/41 in drei Auflagen, eine längere Passage, für die er das Bildnis des Pietro d'Abano im Palazzo della Ragione in Padua zum Aufhänger nahm.⁹⁸ Hier führt er den Wissensstand seiner Zeit konzise zusammen:

»Wenn man auf der andern Seite des Gebäudes in den Saal kömmt, so zeigt sich über der einem Thüre das steinerne Bildniß des Peter Aponus mit der Unterschrift: Petrus Aponus Pat. Philosophiæ Medicinæque scientiss. ob idque Conciliatoris nomen adeptus, Astrologiæ vero adeo peritus, ut in Magiæ suspicionem inciderit, falsoque de hæresi postulatus absolutus fuit.

Auf was für einem Grunde die Nachricht, daß Peter Aponus von der Inquisition für unschuldig erklärt worden, beruhe, ist mir unbewußt. *SPONDANVS* [...], und andere Scribenten melden, daß Aponus wahren [des] Processes gestorben und heimlich begraben worden, nach seinem Tode aber habe die Inquisition fortgefahren, und da man den Körper nicht wieder finden können, sein Bildniß verbrannt. *NAVDAEVVS* [...] [und] *BAYLE* [...] haben ihn wider die Beschuldigung der Zauberey vertheidiget; in den damaligen Zeiten aber waren auch geringe Wissenschaften hinlänglich, einen in den Verdacht der Hexerey zu bringen.«⁹⁹

Generationen von Grandtouristen hatten Keyßler im Gepäck. Und auch noch bei seinem ebenso erfolgreichen Nachfolger in der Reiseliteratur, Johann Jacob Volk-

96 *Zedlers Universal-Lexicon* 1732, Bd. 2, Sp. 901f., *Jöchers Allgemeines Gelehrten, Lexicon* 1751, Bd. 3, Sp. 1453.

97 Bayle 1702, Bd. 1, S. 287–289, Gottsched 1741, Bd. 1, S. 271f.

98 Von Keyßlers *Neuesten Reisen* gab es Übersetzungen ins Holländische, Englische und auszugweise ins Französische.

99 Keyßler 1751, S. 1064, die Passage ist stark gekürzt wiedergegeben. Die Übersetzung der Inschrift lautet: Petrus Aponus hochgelehrter Vater der Philosophie und der Medizin, deswegen auch mit dem Namen des Ratgebers benannt, so sehr erfahren in der Astrologie, dass der fälschlich der Magie beschuldigt davon freigesprochen wurde.

mann, war »Petrus Aponus« ein Gelehrter, der wegen seiner astronomischen Kenntnisse von der Inquisition angeklagt wurde.¹⁰⁰ Hiernach nahm das Interesse zumindest der Reisenden an Pietro d'Abano zusehends ab.¹⁰¹ Aber noch oder wieder in dem sog. Wunder-Meyer, dem *Großen Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände* von 1840, schlägt sich die historische, wissenschaftlich reflektierende Sichtweise der aufgeklärten Schriftsteller nieder. Hier liest man über den Gelehrten, der sich nach Konstantinopel begeben habe und als Kenner der griechischen Sprache und Gelehrsamkeit heimgekehrt, aber schließlich mit der Kirche in Konflikt geraten sei.¹⁰²

Ob nun Carl durch Gelehrtenlexika, Reiseliteratur oder den »Wunder-Meyer« auf den Bruch in der Darstellung des italienischen Gelehrten aufmerksam geworden ist, lässt sich nicht klären, indes waren ihm beide Lesarten der Figur Pietro d'Abano bekannt: die jüngere romantische, mit Pietro als schwarzem Magier im Fokus und die ältere aufklärerisch begründete und protestantisch-gelehrte, wie es die seltsam amalgamierende, entsprechende Passage aus dem Bericht in den *Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams* 1864 belegt. Zu dem Grabdenkmal des Pietro d'Abano heißt es: »Der von L. Tiek [!] in seiner, 1825 herausgekommenen Novelle gefeierte Paduanische Gelehrte starb 1316, noch ehe der von der Inquisition geführte Prozeß entschieden war [...] und entging dadurch dem Scheiterhaufen. Seine Verehrer, namentlich die Studenten der Universität, errichteten ihm dieses Grabdenkmal; religiöse Eiferer wollten seinen Körper aber noch nach dem Tode verbrennen, und die Studenten vermochten die Gebeine ihres Lehres [!] nur dadurch vor den Flammen weltlicher Verdammniß zu retten, daß sie selbst das Grabmal öffneten und die Leiche verbargen.«¹⁰³

Dass es bei der Komposition des Grabmals um die Positionierung eines zu Unrecht verfolgten Gelehrten ging, darauf weist auch die als Episode eines anonymen Autors überlieferte Äußerung des Schwagers von Carl, des russischen Kaisers Nikolaus I., dem im Mai 1852 während eines Spaziergangs durch den Glienicker Park die Geschichte des Sarkophags und von Pietro d'Abano erzählt worden sein soll, woraufhin dieser ausgerufen habe: »Mais c'est une infamie du clergé de vouloir jurer un homme, qui par le bon Dieu a-été déjà jugé«.¹⁰⁴

Carls Motiv für die Schöpfung eines aufwendig durchkomponierten Mausoleums in der Hauptansichtsachse des Klosterhofes unter Verwendung des »originalen« Grabmals und verschiedenster mittelalterlicher Spolien beruhte also neben dem Eifer des Sammlers, der seine Objekte des Begehrens in eine Phantasieform goss, auf der Wertschätzung des Gelehrten als Opponent gegen kirchlich orthodoxe Autoritäten. Einer

100 Volkmann 1771, Bd. 3, S. 656f.

101 Zum Beispiel erwähnt Elisa von der Recke in ihrem *Tagebuch einer Reise durch einen Theil Deutschlands und durch Italien* zu Padua und speziell zum Palazzo della Ragione, der sonst immer Anlass bot, auch auf Pietro d'Abano zu sprechen zu kommen, den Gelehrten nicht mehr, Recke 1815, Bd. 1, S. 144–156, S. 148f.

102 *Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände* [Meyers], 1840, Bd. 1, S. 24.

103 *Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams* 1864, *Protocolle*, S. 82.

104 So weiß es der anonyme Autor des die Radierung des Klosterhofes begleitenden Textes zu berichten, der im zweiten Band von Bernhard Mannfelds *Durch's deutsche Land. Malerische Stätten aus Deutschland und Oesterreich* von 1878 erschienen ist, Mannfeld 1878, unpag.

Person, die märtyrerhaft antikirchlich positionierbar war. Die zeitgenössischen Ansichten des Klosterhofes zeigen daher diesem Gestus folgend zumeist das Grabmal als Signatur des Ortes. (Abb. III, II2, II6)

Das Allerheiligste – Die »Kapelle«

In den Kontext des exponierten Zeigegestus der mittelalterlichen skulpturalen Spolien, der, wie bei Kreuzgängen oft zu sehen, scheinbar eine wahllos, organisch gewachsene Anordnung simuliert, ordnet sich die sog. Kapelle des Klosterhofes ein. Ihr signifikanter kreuzförmiger Grundriss bezeugt, dass hier Anleihen aus dem sog. Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna in Teile der Grundrissdisposition des Klosterhofes einfließen. Auf das ravennatische Monument – und seine Erbauerin, die Kaiserin Galla Placidia – hat Ferdinand von Quast in seinem dem preußischen König gewidmeten Werk *Die alt-christlichen Bauwerke von Ravenna vom fünften bis zum neunten Jahrhundert* (1842) einen unübersehbaren Schwerpunkt gelegt. Er betont hier u. a. die Bedeutungssteigerung der Kreuzform des Grundrisses durch die Überhöhung mit einer Kuppel, ganz wie es in der »Kapelle« des Klosterhofes adaptiert wurde.

»Noch bedeutender wird die Kreuzesform in S. Nazario e Celso aber dadurch, dass der mittlere Vereinigungspunkt der von Tonnengewölben überspannten Kreuzesform nun auch äusserlich hervorgehoben wird. Auf der Durchschneidung des Kreuzes erhebt sich eine Kuppel. Es ist dieses unter den noch vorhandenen Kirchen wohl das älteste Beispiel, wo diese so überaus wichtige Architekturform angewendet worden ist. [...] [Es] ist nicht unwahrscheinlich, dass [!] schon früher, namentlich im Orient, der Heimath gewölbter Kirchen, auch die Kuppel im viereckigen Raume vorgekommen sein mag, ja es ist sogar anzunehmen, dass die berühmte, von Konstantin erbaute Apostelkirche zu Konstantinopel im Wesentlichen bereits das griechische Kreuz mit einer mittleren Kuppel darstellte; aber die Apostelkirche dauerte nicht lange genug, um späteren Kirchen als Vorbild zu dienen, und von anderen älteren Beispielen dieser Form hat sich nichts erhalten. So dürfen wir denn unserer kleinen Kirche den wichtigen Ruhm vindiciren, unter allen vorhandenen die älteste zu sein, welche die Kuppel mit der Kreuzesform darstellt.«¹⁰⁵

Für Carl und seinen Architekten mag also nicht nur der Hinweis auf die christliche Archaik dieses Baus ausschlaggebend gewesen sein, sondern insbesondere auch die Filiation dieser architektonischen Form von einer Kirche, die sich mit dem Namen Konstantins des Großen und Konstantinopel verband.

Der bereits durch diesen Grund- und Aufriss ausgezeichnete Raum liegt in der Verlängerung des Südflügels und konnte durch eine Eisengittertür verschlossen werden.

105 Quast 1842, S. II.



120 Glienicke, Klosterhof, Südflügel mit Blick auf die »Kapelle«



121 Glienicke, Klosterhof, Südflügel, ehem. Gewölbeschlussstein, Bock und Weinstock, (1. V. 15. Jh.)

In dem Überfangbogen über dem Eingang wurde ein monumentaler Schlussstein platziert mit dem Motiv eines Trauben fressenden Ziegenbocks aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. (Abb. 120, 121) Bereits diese Eingangssituation, ein verschließbarer Raum und eine Markierung durch ein seltenes wie aufsehenerregendes Übertrittsmotiv, zeichnet den Ort als etwas Besonderes aus. Die Provenienz der Spolie selbst konnte nicht geklärt werden. Aber der Schlussstein aus rotem Sandstein kann durchaus aus dem süddeutschen oder oberitalienischen Raum stammen und ist in das erste Drittel des 15. Jahrhunderts zu datieren. Die ungewöhnliche Ikonographie wurde bisher nur ansatzweise erörtert.¹⁰⁶ Wahrscheinlich lässt sie sich, wie Wilfried D. Heidemann vorschlug, im weiteren Kontext des Konstanzer Konzils (1414–1418) und dem Streit mit den böhmischen Häretikern u. a. um den Laienkelch verorten, der vom Konzil 1415 verboten worden war.¹⁰⁷ In diesem Zusammenhang würde es sich bei

106 Zuchold 1984, S. 28 f., schlägt für die Datierung 14./15. Jahrhundert und eine allgemeine Lokalisierung nach Italien vor. Er deutet den Weinstock als Symbol Christi und wenig nachvollziehbar den Bock als guten Hirten. Zuchold 1993, Bd. 2, Kat.-Nr. 29, S. 45 f.

107 Heidemann 1989, S. 142. Das seltene Motiv des Bocks und des Weinstocks findet sich auch in einer Wandmalerei des frühen 15. Jahrhunderts der Kirche Unsere Liebe Frau in Eriskirch. Neben der Szene der Verspottung Noah ist ein Ziegenbock zu sehen, der an einem Weinstock emporspringt. Eggart 1986, S. 23. Ebenso in einer Illustration des Alten Testaments aus der

dem Trauben fressenden Bock um eine Verbots- und Abwehrthematik handeln, die Carl möglicherweise eher intuitiv als wissend erfasst hat. Heidemann nimmt an, dass Carl mit großer Wahrscheinlichkeit die Sentenz Johann Gottfried Herders *Der Bock und der Weinstock* bekannt war.¹⁰⁸ Bei Herder heißt es: »Nagender Bock, du benagst mich bis zur Wurzel. Und dennoch bleibt in der Wurzel mir Saft, der dich als Opfer besprengt.«¹⁰⁹ Carl bezöge sich folglich damit auf die auch bei Herder angesprochene Übertritts- und Verbotssymbolik zum Schutz eines von ihm gehüteten Arkanums. Der Trauben fressende Bock erschiene demnach als ein apotropäisches Motiv.

Bezugsgröße Byzanz

Die über einem kreuzförmigen Grundriss errichtete »Kapelle« wird von oben durch eine Laterne über der zentralen Kuppel belichtet und seitlich durch ein Fenster. Die Apsiskalotte schmückt das Mosaik eines thronenden Christus, flankiert von zwei Medaillons. (Abb. 122) Die Rundbildnisse sollen nach Zuchold Apostel darstellen. Allerdings deutet der blaue Mantel der Gestalt auf dem rechten Medaillon eher darauf, dass hier ein Maphorion gemeint ist und somit eine Marienfigur. Das Bildnis eines bärtigen Mannes wäre dann auch eher als Johannes der Täufer zu deuten und die Gruppe als eine seitenverkehrte Deesis.¹¹⁰

Das Mosaik ist eine vollständige Neuschöpfung für den Klosterhof, was die etwas einfache, ein wenig ungelenke Gestaltung erklärt. Denn in Preußen begann man zu jener Zeit erst, die Mosaikkunst wiederzuentdecken.¹¹¹ Der charakteristische, lyraförmige Thron Christi, der von Zuchold noch für eine Erfindung der Restaurierung der 1950/60er Jahre gehalten wurde, gibt den entscheidenden Hinweis auf die motivische Adaptation des berühmten Mosaiks der zentralen Lünette des Narthex der Hagia Sophia über dem Kaisertor, signifikantes Bild *der* byzantinischen Kirche.¹¹² (Abb. 123) Dessen Kenntnis vermittelte Wilhelm Salzenberg, Architekt in preußischen Diensten. Er war im Auftrag von Friedrich Wilhelm IV. zur bautechnischen Aufnahme und

Werkstatt des Ludwig Henfflin von 1477, wo Bock und Weinstock im Hintergrund der Ver-spottung Noahs erscheinen (UB Heidelberg; Cod. Pal. germ. 16, fol. 18v).

108 Heidemann verfolgt den altgriechischen Ursprung des Herderverses zu Euenos von Askalon und Leonidas von Tarrent zurück, er zeigt auch die alt- und neutestamentlichen Belege für den Bock auf, die aber für die Deutung der Thematik keine Klarheit bringen, Heidemann 1989, S. 136–140.

109 Herder 1882, S. 48. Die Sentenz entstammt den *Blumen aus der griechischen Anthologie* zuerst erschienen 1786 in den *Zerstreuten Blättern*, Zweite Sammlung.

110 Zuchold 1993, Bd. 2, Kat.-Nr. 30, S. 46–48. Bereits Eva Börsch-Supan hatte die Figuren in den Medaillons als Maria und Johannes der Täufer identifiziert, Börsch-Supan 1977a, S. 559.

111 Schellewald 2008. Auch spätere restauratorische Eingriffe tragen zu dem aktuellen Erscheinungsbild bei, Zuchold 1993, Bd. 2, Kat.-Nr. 30, S. 47.

112 Allgemein zu dem Mosaik des Kaisertor Asutay-Effenberger/Effenberger 2017, S. 176f. Auf die Adaptation des Motives des Kaisertors in Glienicke wiesen Nelson 2004, S. 42f., und Schellewald 2008, S. 137 hin. Zuchold 1993, Bd. 2, Kat.-Nr. 30, S. 46–48 ging davon aus, dass das Vorbild des Mosaiks in Sant'Apollinare, Ravenna zu suchen sei.



122 Glienicke, Klosterhof, Südflügel, Apsismosaik der »Kapelle«, 1850

Untersuchung der Hagia Sophia nach Konstantinopel gesandt worden. Dort hielt er sich von Januar bis Mai 1848 auf.¹¹³

Einige Jahre zuvor hatte Ferdinand von Quast in seiner Abhandlung *Die alt-christlichen Bauwerke von Ravenna* bereits darauf verwiesen, dass bisher nur wenig geschehen sei, »um das Charakteristische der byzantinischen Baukunst und die Ausbildung der ihr eigentümlichen Formen kennen zu lernen.«¹¹⁴ »Jene bedeutende Entwicklung der Kunst aber, welche von Konstantinopel aus sich über die Länder des orientalischen Kaiserthums verbreitete, ist bis jetzt noch zum grossen Theile in Dunkel gehüllt.« Diese Kunst habe »über ihre Grenzen hinaus einen nicht unwichtigen Einfluss« ausgeübt, dieser sei aber im Gegensatz zu der »nordische[n] Gestaltung der von Rom ausgehenden occidentalischen Kirchenbaukunst« geringer. Die Unkenntnis der byzantinischen Kunst bewirkte nun, dass die der gotischen Kunst vorangehende selbst byzantinisch genannt wurde. Quast moniert: »Konstantinopel ist [...] für uns noch immer ein verschlossenes Buch. Wir wissen kaum etwas von den Kirchen, welche daselbst ausser der Sophienkirche den Untergang des oströmischen Kaiserthums überdauert haben; und diese selbst ist uns nur erst sehr nothdürftig bekannt geworden.« Die Erforschung der ravenatischen Bauten ist für Quast ein Surrogat des Desiderates einer eigenen unmittelbaren Anschauung, denn diese gehörten »unverkennbar derselben Hauptrichtung«

113 Pollack 1954, S. 245.

114 Dieses und die folgenden Zitate aus dem Vorwort, Quast 1842, unpag.



123 Istanbul, Hagia Sophia, Mosaik über dem Kaisertor, Christus Pantokrator und Kaiser in Proskynese sowie Medaillons mit Maria und Erzengel Gabriel, um 900

an. Der byzantinische Einfluss sei in Ravenna so mächtig, das insbesondere der Architektur der von Konstantinopel ausgehenden Richtung verbunden sei. »Wahrscheinlich zeigt kein anderer Ort der Welt, Konstantinopel nicht ausgenommen, gegenwärtig noch eine solche vollständige Reihenfolge altbyzantinischer Bauwerke, wie die in Ravenna befindlichen, deren jüngste der Sophienkirche gleichzeitig sind, die selbst, so viel wir wissen, die älteste noch vorhandene Kirche in Konstantinopel ist.« Für Quast bilden die ravennatischen Bauten, obwohl »die letzte Hauptstadt der weströmischen Kaiser«, den »Ausgangspunkt alles byzantinischen Einflusses auf den Occident bis auf jene Zeiten hin, wo Karl der Grosse das Römische Kaiserthum erneuerte«.

Das von Quast an sich nicht beabsichtigte Ineinsfallen von byzantinischer und altchristlicher Baukunst, wie er es in seinem Vorwort ausgeführt hat, wird schließlich durch den Buchtitel unterwandert und bewirkte weiterhin eine identische Wahrnehmung beider, die zudem in den zeitgenössischen Zuordnungen der Stile auch häufig synonym Verwendung fanden. So stehen beide analog gedachten Bauformen signifikant für die Baukunst des frühen Christentums, letztlich auch bei Quast, der die Differenzierung zwischen westlicher (auf Rom zurückgehend) und östlicher Tradition (auf das oströmische Reich zurückgehend) anmahnte.

Das Quast'sche Vorwort für *Die alt-christlichen Bauwerke von Ravenna* liest sich wie ein prospektiver Wunschzettel des königlichen Auftrags an Salzenberg. Anlass und Gelegenheit für dessen Entsendung war die europaweit aufsehenerregende, umfassende Konservierung und Restaurierung der Hagia Sophia in den Jahren 1847–1849 im Auftrag

von Sultan Abdülmecid I., die durch den Tessiner Architekten Gaspare Fossati in Zusammenarbeit mit seinem Bruder Giuseppe geleitet wurde.¹¹⁵ Order und Finanzierung für die Reise erhielt Salzenberg Ende Oktober 1847 und bereits im Januar 1848 berichtete er aus Konstantinopel: »Ich habe auch angefangen, den farbigen Mosaikschmuck zu zeichnen, von dem täglich mehr entblößt wird, und ich bin gerade zur rechten Zeit gekommen, um vermittels der großen kostbaren Baugerüste im Innern zu allen Punkten zu gelangen.«¹¹⁶ Im Zuge der Restaurierung war die Hagia Sophia vollständig eingerüstet und eine Vielzahl von bis dato unter Kalktünche verborgenen Mosaiken wurde aufgedeckt. Allerdings verschwanden diese auch wieder nach Abschluss der Arbeiten.

In Berlin war man ausgesprochen interessiert daran, die Ergebnisse und Aufnahmen Salzenbergs publiziert zu sehen. Dieses Projekt zog sich indes noch mehrere Jahre hin trotz mehrfachen Drängens von verschiedener Seite. Zum einen hatte Salzenberg nach seiner Heimkehr aus Konstantinopel eine neue Stelle als Landbauinspektor in Hirschberg angetreten, zum anderen hatte sich zwischen ihm und Fossati ein Konflikt hauptsächlich über die Frage der Vorrechte der Veröffentlichung der Ergebnisse entsponnen, der bis in die höchsten Kreise ausgetragen wurde.¹¹⁷ Salzenberg erhielt wiederholte Anfragen von Christian Peter Wilhelm Beuth und Friedrich August Stüler. Letzterer schreibt am 15. März 1850: »S. M. sehnt sich nach der Herausgabe der Agia Sophia.« Fossati sei indes eher mit einer malerischen »Herausgabe« der Hagia Sophia befasst, weniger mit einer architektonischen, unterrichtet Stüler am 18. Oktober 1850 seinen engen Freund Salzenberg. Zudem würden sich die beiden Werke »vortrefflich ergänzen«.¹¹⁸

Fossati hatte während der Restaurierungen der Hagia Sophia selbst jede Menge Material aufgenommen. Die zahlreichen Manuskripte und Skizzen werden heute im Tessiner Kantonsarchiv in Bellinzona aufbewahrt. Sie sollten ursprünglich der Publikation einer umfassenden »wissenschaftlichen« Dokumentation der Innenausstattung der Hagia Sophia dienen.¹¹⁹ Er versuchte, nach Abschluss der Arbeiten seinerseits Geldgeber für die Publikation seiner Ergebnisse zu gewinnen und sprach hierfür in St. Petersburg vor, am Hof des russischen Kaisers Nikolaus I., verheiratet mit Charlotte (Alexandra Feodorowna), einer Schwester der Hohenzollernbrüder. Der Tessiner war 1833 nach St. Petersburg gegangen, um dort zu arbeiten. 1836 erfolgte die Ernennung zum offiziellen Hofarchitekten. Im Auftrag von Nikolaus I. baute er die russische Botschaft in Konstantinopel (eingeweiht 1845). Seine dortige Tätigkeit verhalf ihm und seinem Bruder zu zahlreichen Bauaufträgen und schließlich auch zu der Aufgabe der Restaurierung der Hagia Sophia.¹²⁰ Den Auftrag hierfür erhielt er von Sultan Abdül-

115 Pollack 1954, S. 244, Mango 1962, S. 3, Schlüter 1999, S. 13, Nelson 2004, S. 29.

116 Zit. nach Pollack 1954, S. 244f.

117 Ausführlich zur Publikation Salzenbergs und deren Verzögerungen sowie den Konflikt mit Fossati Pollack 1954, leider gänzlich ohne Verweise. Biographische Angaben zu Salzenberg bei Börsch-Supan 1977, S. 66f.

118 Zitate nach Pollack 1954, S. 246.

119 Schlüter 1999, S. 99f. und S. 111. Der Fossati'sche Fundus zur Hagia Sophia umfasst ca. 190 Zeichnungen und Aquarelle, vgl. Ausst.-Kat. Hagia Sophia 1999, S. 182.

120 Nelson 2004, S. 30, zu den Fossati Brüdern und ihrem Werdegang Mango 1962, S. 7–9.

mecid I. im April 1847.¹²¹ Die Arbeiten wurden mit der feierlichen Wiedereinweihung am 13. Juli 1849 beendet, ein Ereignis, das in der europäischen Presse Beachtung fand.¹²²

Fossatis Hoffnungen auf eine maßgebliche finanzielle Beteiligung des russischen Kaisers an der Publikation seiner Ergebnisse wurden enttäuscht. Er hatte im Dezember 1850 mit der Übersendung einiger Aquarelle der figürlichen Mosaiken die Bitte um Finanzierung der Veröffentlichung verbunden. Als Anerkennung wurde ihm zwar ein Diamantring übersandt, dem folgte aber auch kurze Zeit später die Absage der Unterstützung von russischer Seite.¹²³ Anstelle einer ausführlichen Bauaufnahme mit Widmung an Nikolaus I. dedizierte Fossati schließlich 1852 sein in London erschienenenes Prachtopus *Aya Sofia Constantinople* seinem einstigen Auftraggeber, Sultan Abdülmecid I.¹²⁴ (Abb. 12.4) Auf diesen Umstand führt Cyrill Mango zurück, dass Fossatis Buch schließlich keine Darstellungen der während der Restaurierung zahlreich aufgedeckten figürlichen Mosaiken enthielt.¹²⁵

Fossati gab sein Werk in einer Vorzugsausgabe und einer preiswerteren heraus. Die erstere ist ungebunden und enthält handkolorierte Blätter, während die zweite gebunden ist und die Lithographien nicht handkoloriert sind. Für sein Opus über die Hagia Sophia arbeitete er mit dem Künstler Alexius Geyer zusammen, dem die Außendarstellungen zu verdanken sind, was auf den Blättern vermerkt ist. Den Text verfasste Adalbert de Beaumont, der bereits 1849 in dem französischen Wochenblatt *L'Illustration. Journal universel* über die Eröffnungszeremonie der Hagia Sophia berichtet hatte.¹²⁶

Fossati hatte also auf die Darstellung der spektakulären, christlichen Mosaiken verzichtet und die Informationen darüber als magere textliche Hinweise in die kurzen Beschreibungen der Tafeln im Vorspann seines Opus verbannen müssen, eine offenkundige Referenz an den Auftraggeber der Restaurierungen und die Funktion des Baus als Moschee.¹²⁷ Stattdessen bot er mit seinen Darstellungen atmosphärische

121 Dazu der Arbeitsbericht Fossatis, abgedruckt bei Schlüter 1999, hier S. 185.

122 Mango 1962, S. 3, Schlüter 1999, S. 16, beide allerdings ohne konkrete Nachweise. Um indes einige europäische Blätter zu nennen: Adalbert de Beaumont: *Cérémonie d'inauguration de la Mosquée de Sainte Sophie de Constantinople, restaurée par Messieurs Fossati*, in: *L'Illustration. Journal universel*, 13 (1849), S. 405 f. *Allgemeine Zeitung*, No. 217, 5. August 1849, S. 3357 f., *Salzburger Constitutionelle Zeitung*, No. 184, 5. August 1849, S. 926, *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, No. 181, 7. August 1849, 1. Beilage. *Wiener Zeitung*, No. 187, 8. August 1849, S. 2185. Und die *Neue Zürcher Zeitung* erwähnt in ihrer Ausgabe No. 285, 12. Oktober 1849, S. 1253, dass die beiden Fossati Brüder kürzlich »im Auftrage des Sultans, die alte Sophienmoschee in Konstantinopel in ihrer ursprünglichen Herrlichkeit hergestellt« hätten.

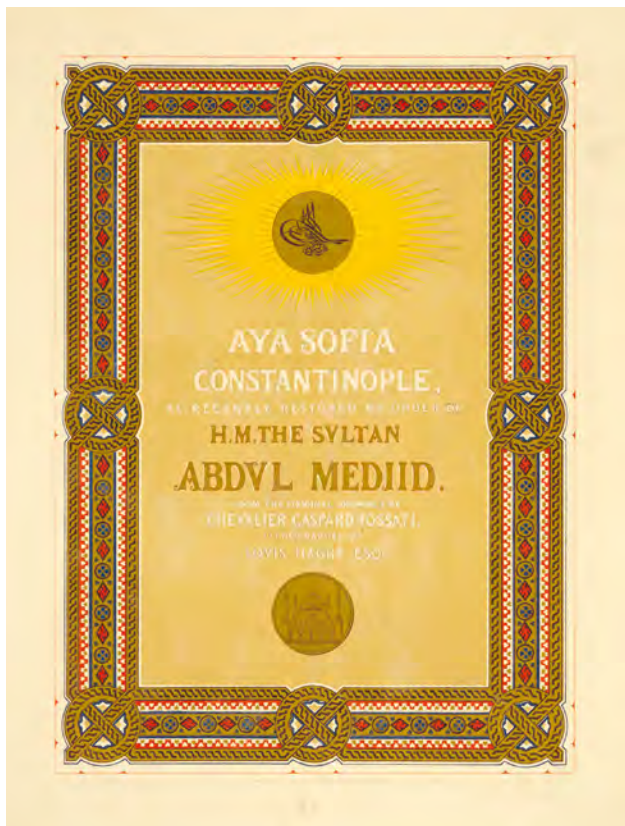
123 Mango 1962, S. 19, Schlüter 1999, S. 92, S. 115, Anm. 204. Nelson geht davon aus, dass zum einen die reaktionäre Politik des russischen Kaisers der Zeit nach der 1848er Revolution und später die Feindseligkeiten zwischen der Türkei und Russland zu der Absage an Fossati beitrugen. Nelson 2004, S. 31.

124 Gaspare Fossati: *Aya Sofia Constantinople, As Recently Restored By Order Of H. M. The Sultan Abdvl Medjid*, London 1852. Der Großfolioband mit knappem Vorwort und zwei Grundrissen präsentiert 25 Darstellungen hauptsächlich des Innen- und Außenraums, aber auch der Umgebung der Hagia Sophia. Die Tafeln werden vorab kurz erklärt.

125 Mango 1962, S. 18 f., vgl. auch Schlüter 1999, S. 115.

126 De Beaumont 1849.

127 Im Text zur ersten Tafel heißt es beispielsweise: »A la voute sur cette porte qui fait face à celle-ci et conduit au porche de la Basilique, on a retrouvé en restaurant la Mosquée les portraits en mo-



124 Gaspard Fossati: Aya Sofia Constantinople, 1852, Titelblatt

Innenraumdarstellungen, die »reale Ein- und Durchblicke« erlaubten und damit eine einzigartige räumliche Wahrnehmung der Hagia Sophia, wie Sabine Schlüter ausführte.¹²⁸ (Abb. 125) Ob Fossati mit einer Vorzugs- und einer preiswerteren Ausgabe der *Aya Sophia* versuchte, die Finanzierung einer Veröffentlichung seiner weitergehenden Ergebnisse zu ermöglichen, kann nur vermutet werden. Denn auch nach der Publikation 1852 intervenierte Fossati gegen eine Veröffentlichung von Aufnahmen durch Salzenberg wie bereits zuvor.

saïque des Empereurs Constantin et Justinien, ses fondateurs. Une simple couche de peinture, facile à enlever et reproduisant l'ornementation générale des mosaïques, cache maintenant ces portraits de *Giaour* aux yeux sévères des *fidèles Croiyans*. « Zur zweiten Tafel: »[...] on a retrouvé au-dessus de la grande porte du milieu, un tableau, représentant l'Empereur Constantin IV., surnommé *Pogonatus*, prosterné devant le Christ, que la Vierge et le l'ange Gabriel accompagnent. « Fossati 1852, S. 2.

128 Schlüter 1999, S. 118.



125 Gaspare Fossati: Aya Sofia Constantinople, 1852,
Blick in das Hauptschiff Richtung Osten, Lithographie

Im Gegensatz zu Fossati hatte Salzenberg jedoch Unterstützung von höchster Seite erhalten. Bereits im Februar 1851 erreichte ihn die Nachricht, dass Friedrich Wilhelm IV. die Herausgabe mit 2600 Talern unterstütze und er u. a. wünsche, dass sich Salzenberg über die Art und Weise der Veröffentlichung mit Stüler abstimmen solle. Bis zur Verwirklichung dieses heißersehnten Projektes sollte es aber mehrere Jahre, bis Oktober 1854, dauern. (Abb. 126) In dieser Zeit gab es wiederholt Einsprüche seitens Fossatis, der auf seinen älteren Vorrechten einer Herausgabe beharrte und darauf, dass Salzenberg in Konstantinopel zugesichert habe, die Hagia Sophia nicht zu veröffentlichen. Fossati wandte sich u. a. an hohe preußische Beamte wie Alexander von Humboldt, den Grafen Preponcher oder Louis von Wildenbruch, die letzteren preußische Gesandte in Konstantinopel. Zum Schluss intervenierte Fossati beim König selbst und beharrte zumindest auf einer lobenden Erwähnung seiner Verdienste in der bevorstehenden Publikation.¹²⁹

Da das Werk »auf Befehl seiner Majestät des Königs« publiziert werden sollte, ist deutlich, dass man unbedingt bemüht war, einen Skandal zu vermeiden, mit dem der Name des Königs in Verbindung gebracht zu werden drohte. Schließlich erhielt Gaspare Fossati mit Schreiben vom 16. April 1855, durch den Gesandten von Wildenbruch übermittelt, den Roten Adlerorden 3. Klasse. Als Trostpreis bezeichnete Mango diese Anerkennung sicher nicht zu Unrecht.¹³⁰ Und wie ein Akt der Kompensation und des Ausgleichs zwischen den beiden Architekten wirkt die Verleihung des Roten Adlerordens 4. Klasse nur wenige Tage später, am 28. April 1855, an Wilhelm Salzenberg. Letzterer erhielt von Friedrich Wilhelm IV. durch die Hand Stülers das Fossati'sche Opus als Geschenk mit der persönlichen Widmung des Königs: »Dem Verfasser des wertvolleren Werkes.«¹³¹

Wie nun aber konnte die Kenntnis der Mosaiken der Hagia Sophia an Carl von Preußen gelangen und in die Gestaltung der Schatzkammer des Klosterhofes einfließen, erblickte doch das Werk Salzenbergs erst im Oktober 1854, vier Jahre nachdem der Bau vollendet worden war, das Licht der Öffentlichkeit. Die Antwort liegt recht

129 Dazu ließ sich Salzenberg in der Tat überreden, allerdings fiel die Nennung Fossatis recht mager aus. »Ich fand den Bau voller Gerüste bis in die höchste Kuppelspitze und die technische Leitung der Restaurations-Arbeiten in den Händen des umsichtigen und verdienstvollen Architekten Fossati; die Gerüste, vorzugsweise darauf berechnet, die höchst interessantesten Mosaik-Arbeiten an den Gewölben von ihrer hundertjährigen Kalktünche zu befreien, erleichterten jede wünschenswerthe Untersuchung und Messung, und der zuvorkommenden Freundlichkeit des Herrn Fossati, welcher mit regem Kunstsinn jede artistische Forschung gern unterstützte, verdanke ich die Vergünstigung, die erforderlichen Arbeiten ohne erhebliche Hindernisse ausführen zu können«. Salzenberg 1854, Vorwort. Hier verweist er auch in einer Fußnote auf Fossatis *Aya Sofia* als Werk mit »malerischen Ansichten«. Sodann erwähnt Salzenberg Fossati noch einmal in der Einleitung als Leiter der Restaurierungsmaßnahmen (S. 16). Und er bezieht sich bei einer Angabe über Prophetengestaltung auf eine Aussage Fossatis (S. 31).

130 Mango 1962, S. 20. Vgl. auch die entsprechende Mitteilungen in: *Allgemeine Preußische Staatszeitung*, No. III, 13. Mai 1855, S. 845.

131 Zit. nach Pollack 1954, S. 250. Die *Allgemeine Preußische Staatszeitung* brachte in ihrer No. 126, 2. Juni 1855, S. 973, die Mitteilung über die Verleihung des Roten Adlerordens 4. Klasse an Salzenberg.



126 Wilhelm Salzenberg: Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel vom V. bis zum XII. Jahrhundert, 1854, Titelblatt

wahrscheinlich in der freundschaftlichen Verbindung der beiden Architekten, Stüler und Salzenberg, und in den bereits erwähnten Verantwortlichkeiten Stülers für den Bau des Klosterhofes sowie an dem Interesse des preußischen Hofes an Byzanz im Allgemeinen und der byzantinischen Hauptkirche im Besonderen. Stüler war voll und ganz in den Prozess des Fortgangs der Publikation eingebunden, da auf Wunsch des Königs sich Salzenberg mit Stüler darüber ins Einvernehmen setzen sollte.¹³²

Das Mosaik in der Apsis der Schatzkammer des Klosterhofes adaptiert indes nicht allein das Hagia Sophia-Mosaik.¹³³ (Abb. 122, 127) Die Kaiserfigur in Proskynese spielt

¹³² Pollack 1953, S. 246.

¹³³ Nelson geht davon aus, dass in dem Buch, das der Salvator auf dem Klosterhofmosaik in der Hand hält, eine lateinische Inschrift erscheint, die von dem Mosaik der ravennatischen Kirche San Michele in Africisco übernommen sei, Nelson 2004, S. 44. Das Buch ist im Klosterhof ohne



127 Wilhelm Salzenberg: Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel, 1854, Aufnahme des Mosaiks über dem Kaisertor, Lithographie

in Glienicke schlicht keine Rolle mehr. In den Medaillons der Gruppe über dem Kaisertor erscheinen links die fürbittende Maria im blauen Maphorion und rechts ein Erzengel mit Zeremonialstab in der Hand. Die Darstellung des Klosterhofes verschiebt die Mariengestalt auf die linke Seite und gibt ihr einen Kreuzstab in die Rechte, sehr wahrscheinlich das umgedeutete Attribut des Erzengels des Narthexmosaiks. Motivisch wird mit der seitenverkehrten Deesis aber auch auf die Fürbittgruppe des Mosaiks der Friedenskirche rekurriert. (Abb. 128) Denn die gegen Christus weisende Rechte der als Johannes der Täufer gedeuteten Figur im Klosterhof nimmt den charakteristischen Fürbittgestus solcher Gruppen und speziell dieser auf. Für den Auftraggeber des Glienicker Mosaiks und damit für den Wunsch nach der prominenten Motivübernahme aus der Hagia Sophia signifikant ist neben der offenkundigen Aufnahme des imperialen Gestus die ebenso symptomatische Supprimierung der kaiserlichen Proskynese, der Unterwerfung unter die göttliche Hoheit.

Die Zuwendung zu Byzanz, die Carl mit seinem Bruder Friedrich Wilhelm IV. teilte, ist für beide paradigmatisch zu verstehen.¹³⁴ Sie verdankt sich der Möglichkeit,

Inschrift. Nelson hat hier Zuchold 1993, Bd. 2, S. 47 falsch verstanden, der nur in dem Buch selbst eine Übernahme aus dem Mosaik aus Ravenna sieht. Zur bes. Medialität der Mosaikwiedergabe bei Salzenberg vgl. Schellewald 2010, bes. S. 339–342.

¹³⁴ Vgl. hierzu insbesondere Zuchold 1987a, der auf das Verhältnis von Friedrich Wilhelm IV. zu Karl Josias von Bunsen eingeht. Eine frühe Faszination für Byzanz und byzantinische Kunst ist auch bei dem bayerischen König Ludwig I. zu finden, in seiner Allerheiligenhofkirche (1826–1837) in München. Dazu Schellewald 2008, S. 124–130, zur Allerheiligenhofkirche allgemein Haltrich 1983.



128 Potsdam Friedenskirche, Apsismosaik, ehem. San Cipriano, Murano, Anf. 13. Jh.

das östliche Kaisertum als Modell eines autonomen Gottesgnadentums zu verstehen. Daher verbietet es sich für Carl von selbst, die Kaiserproskynese im Bild gewähren zu lassen.

Historische und heilige Objekte

In der »Schatzkammer« wurde eine Vielzahl von Reliquiaren, Kreuzen und *Vasa sacra* aufbewahrt. Diese hat Carl kontinuierlich zusammengetragen. Zuvor waren sie in seinem Berliner Palais am Wilhelmplatz in der Waffenhalle präsentiert worden.¹³⁵ Die durchaus kursorisch gehaltene Bestandsliste der »Schatzkammer« im Denkmalinventar von 1885 gibt eine ansehnliche Anzahl von Gerätschaften wieder. Aber bereits für die Erbauungszeit 1850 muss mit einer Vielzahl von sakralen Objekten gerechnet werden. Die wichtigsten, nachweislich zum frühen Bestand der Sammlung Carls gehörenden Stücke sind zwei »Kaiserreliquien«. Es handelt sich um den Goslarer Kaiserstuhl, der auf die Salierkaiser zurückgeht, und um das Heinrichskreuz aus dem Basler Münsterschatz, dessen Name sich mit dem letzten Ottonenkaiser Heinrich II. verbindet, der in Basel als Bistumsgründer verehrt wurde und wird.

135 Weyl 1842, S. 5–29, Sievers 1928, S. 24–27, Sievers 1942, S. 10 f., Sievers 1942a.

Der Goslarer Kaiserstuhl

Der Goslarer Kaiserstuhl zählt zu den ältesten Sammlungsstücken Carls.¹³⁶ (Abb. 129) Er erwarb ihn bereits 1820 von seinem Erzieher Minutoli. Im Zuge des Abrisses der Goslarer Stiftskirche St. Simon und Judas, dem sog. Goslarer Dom, war der Kaiserstuhl zum Materialwert von einer Gelbgießerwitwe ersteigert worden, schließlich ging dieser auf Vermittlung des Chemikers Martin Heinrich Klaproth mit Hinweis auf dessen Identität in den Besitz von Minutoli über, so überliefert es Prinz Carl selbst.¹³⁷ Anton von Behr und Uvo Hölscher, Bearbeiter der *Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, Stadt Goslar* 1901, nennen für die Veräußerungen des Königsstuhls folgende Summen: »Im Jahr 1811 begann die Verschleuderung. [...] Verauktionirt waren: der Kaiserstuhl, ein Kunstwerk aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts. Ihn kaufte eine Wittwe [!] Mävers zum Einschmelzen für 28 fl., von ihr kam er für 475 rthlr. an den Minister von Klewitz, von dem ihn dann der Prinz Karl von Preussen, von seinem Gouverneur, dem General-Leutnant v. Minutoli aufmerksam gemacht, für 3000 rthlr. erstand. Das Verdienst seiner »Entdeckung« gebührt aber dem Professor der Chemie Claproth.«¹³⁸ Von Behr und Hölscher geben hierfür keine Quelle an, sie werteten allerdings für ihr Inventar Aktenmaterial aus den Goslarer Archiven aus. Wie es zu dem von ihnen genannten Zwischenbesitzer, dem Minister von Klewitz, kam, wird nicht erwähnt und durch den Brief von Minutoli an den Prinzen und auch von Klewitz an den ersteren nicht bestätigt. Wilhelm Anton von Klewitz (Klewiz) war 1813 zum Zivilgouverneur der ehemals preußischen Lande zwischen Weser und Elbe berufen worden. In dieser Funktion bat er u. a. den Magistrat der Stadt Goslar um Anzeige derjenigen »Kunstwerke und Alterthümer«, die von »den Franzosen in das Pariser Museum abgeführt worden waren, um deren Zurückgabe auswirken zu können«, wie er 1831 in dem Brief an Minutoli schreibt.¹³⁹ In der exponentiell steigenden Verkaufssumme für den Kaiserstuhl spiegelt sich der jeweils unterschiedliche ideelle Wert, der von den verschiedenen Käufern dem Kaiserrelikt beigemessen wurde. Und sicher ist bei dem Ankauf durch Minutoli mit einem gewissen ökonomischen Kalkül in Hinblick auf seinen Zögling zu rechnen, wie hoch auch immer die Ablösesumme gewesen sein mag.

Dem Kaiserstuhl widmete Carl 1835 eine ursprünglich für den Druck vorgesehene Abhandlung.¹⁴⁰ Die Schrift erhebt Anspruch auf Sachlichkeit und wissenschaftlich geführten Nachweis. Seine Ausführungen stützt Carl auf historische und Speziallite-

136 Zum Goslarer Kaiserstuhl und seiner Datierung zuletzt Arenhövel 1975, S. 143 f., vgl. auch Meyer 1943, weiterhin ausführlich Sievers 1942a und Nehls 2001.

137 Er bezieht sich dabei auf ein Schreiben Minutolis, das er seinem Manuskript (s. u.) als Anlage A beifügte, Carl von Preußen: Goslarer Kaiserstuhl 1835, Zuchold 1986, S. 11, S. 17, S. 55.

138 Von Behr/Hölscher 1901, S. 45 f.

139 Als Anlage B dem Manuskript beigelegt, Carl von Preußen: Goslarer Kaiserstuhl 1835, Zuchold 1986, S. 56, zu Klewitz vgl. Skalweit 1980.

140 *Anhang zum Katalog der Waffenhalle seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Karl von Preußen in Bezug auf den Kaiser-Stuhl aus dem Münster zu Goslar.* Das eigenhändige Manuskript von Carl wurde von Gerd.-H. Zuchold ediert und kommentiert, vgl. Zuchold 1986.



129 Goslarer Kaiserstuhl, Lichtdruck, um 1900

ratur, die er in Anmerkungen sorgfältig nachweist. Alles in allem handelt es sich um eine ernsthafte Studie, worin Carl den Fragen der Provenienz, der Aufstellung und Datierung nachgeht. Seine Motivation legt er im Vorwort dar, wenn er glaubt, dem Monument der fränkisch-salischen Kaiser diese Dokumentation schuldig zu sein, »da seine Identität aus der Fremde böswillig angefochten, und von unwissenden Beschauern öfter in Zweifel gezogen worden ist.«¹⁴¹ Er war darum bemüht, jeglichen Zweifel an der Authentizität des Thronsessels mit den auch oder besonders in bürgerlichen Augen unabweislichen Argumenten der wissenschaftlichen und quellenmäßigen Beweisführung auszuräumen. Zugleich diente damit die Abhandlung der nur scheinbar selbstlosen Gewähr, im Besitz des authentischen Monumentes zu sein.

Carl sieht in dem Kaiserstuhl ein Geschenk des Salierkaisers Heinrich III., der 1049 dem Goslarer Münster zahlreiche Schenkungen zukommen ließ, und vermutet vorsichtig, dass der Kaiserstuhl bereits in dem ursprünglich zur Harzburg gehörigen,

141 Carl von Preußen: Goslarer Kaiserstuhl 1835, Zuchold 1986, S. 10.

später nach Goslar verlegten Stift gestanden haben könne.¹⁴² Dass nun ausgerechnet Heinrich III. von Carl als Stifter identifiziert wurde, liegt in der Person des Ausserkorenen begründet. Denn er galt als der letzte deutsche Kaiser, der »unabhängig« von der päpstlichen Gewalt herrschte. Das wird deutlich in der zeitgenössischen lexikographischen Literatur. Seit der dritten Auflage des *Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände* 1815 und seither in den folgenden findet sich diese Einschätzung Heinrichs III.:

»Die Kirche in allen ihren Theilen mußte ihre Abhängigkeit von ihm [Heinrich] erkennen. Sein erster Zug über die Alpen (1046.) setzte drei Päpste ab und einen neuen ein (Clemens II.), und gründete seine Mitwirkung zu der Wahl des römischen Bischofs so fest, daß, so lang er lebte, die Römer ihren Bischofsstuhl nur nach seinem Willen besetzten. Die übrige Geistlichkeit stand immer unter seiner strengen, aber gerechten Obergewalt. In allen Theilen seines Deutschen, Italischen und Burgundischen Reiches durfte ohne Rücksprache mit ihm kein geistliches Amt von Bedeutung vergeben, oder über Kirchengut eigenmächtig geschaltet werden.«¹⁴³

Die Haltung der borussischen Geschichtswissenschaft gegenüber Heinrich III. spiegelt sich in dem ausgesprochen erfolgreichen, mehrfach aufgelegten Standardwerk des Rankeschülers und Mediävisten Wilhelm von Giesebrecht *Geschichte der deutschen Kaiserzeit*:

»An den Grenzen herrschte Friede, im Innern war Ruhe. Mit gewaltiger Rechte schützte der Kaiser Recht und Gesetz, der Landfriede ist wohl selten in dem deutschen Reiche besser bewahrt worden als damals. Es gab eine starke Reichsgewalt, deren Bestand nach allen Seiten gesichert schien; die Kirche hatte den engsten Bund mit der Krone geschlossen; die territorialen Gewalten waren gedemüthigt und dienten.«¹⁴⁴

»Durch das Verdienst seiner Vorfahren und durch eigene Kraft gelang es Heinrich, das deutsche Reich zu einer Machthöhe zu erheben, die es niemals vorher erreicht hatte und nie wieder erreichen sollte; sein Name ist in unserer Geschichte von dem hellsten Glanze umstrahlt [...]. Vielleicht nie ist das deutsche Kaiserthum in einer glänzenderen Persönlichkeit repräsentirt gewesen als in diesem Heinrich. [...] Wenige Kaiser haben selbständiger regiert als er und gleich ihm die ganze Last der Herrschaft auf ihre eigenen Schultern genommen.«¹⁴⁵

142 Zuchold 1993, Bd. 2, Kat.-Nr. 111, S. 133. Carl von Preußen: Goslarer Kaiserstuhl 1835, Zuchold 1986, S. 21f., S. 29. Willmuth Arenhövel schlägt eine Datierung zwischen 1063 und 1070 vor und vermutet in dem Thronstuhl eine Sühne Stiftung des Abtes Widerad von Fulda, Arenhövel 1975, S. 144.

143 Zit. nach: *Conversations-Lexikon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände* 1815, Bd. 4, S. 60r. Der Text zu Heinrich III. ist in den folgenden Auflagen inhaltlich identisch.

144 Giesebrecht 1858, S. 419.

145 Giesebrecht 1858, S. 421.

Carl kann seine Faszination für Heinrich III. im Allgemeinen und für die zahlreichen Reliquienschenkungen seines Nachfolgers Heinrich IV. im Besonderen kaum verbergen. So bezeichnet er Heinrich III. als »großen Kaiser«, »in gleichem Maße tapfer, vorsichtig, mild und fromm« – alles klassische Herrschertugenden. Über Heinrich IV., den Canossa-Kaiser, schreibt er, dass er »eigentlich den Beinamen des Unglücklichen tragen sollte«, Heinrich »begabte das Münster [...] mit einem reichen Überflusse von Reliquien, die er von Aachen und Trier entnahm«.

»Die Reliquien waren zum Teil in Gold gefaßt und mit Edelsteinen von großem Werthe besetzt. Goldene Kreuze, ganz mit solchen Heiligthümern angefüllt, gehörten zu dem Schatz. In zwey elfenbeinernen Schränken war ihrer eine Menge verschlossen, deren Nahmen nicht angegeben sind. Noch andere dieser kostbaren Überbleibsel lagen in zwey großen silbernen Särgen, die dann auch jährlich am Matthiastage bey einem religiösen Umgange, jeder von 16. Männern, mit herumgetragen wurden. Unter den Merkwürdigkeiten, die hier aufbewahrt wurden, sind noch der Kopf und die Hand des Priesters, der Kaiser Heinrich im Abendmahl angehlich vergiften wollte, zu erwähnen.«¹⁴⁶

Signifikant für den Autor der Abhandlung ist auch die anschließende Passage: »Zu den Chorherren der Kirche wurden die gelehrtesten und frömmsten Männer von den Kaisern ausgesucht, und so wurde dieses Stift eine Pflanzung, aus welcher Erzbischöfe, Bischöfe, Kanzler und andere große Männer hervorgingen.«¹⁴⁷ In dieser Bemerkung schimmert das Selbstverständnis des protestantischen Fürsten durch, der seit der Reformation oberster Kirchenherr war. Carl endet mit der schlichten wie selbstbewussten Äußerung, dass die »gewissenhafte Untersuchung« nur dem Zwecke gedient habe, »die Identität des ehrwürdigen [...] Kaiserstuhls unerschütterlich festzustellen.«¹⁴⁸ Damit hat er die Aufgabe, der er sich in seiner Anfangsbemerkung stellte, voll und ganz sowie in Bestätigung seiner selbst und zu seiner höchsten Zufriedenheit gelöst. Der wissenschaftlichen Beweisführung setzte er gleichwohl noch seine hoheitliche Autorität hinzu.

Der Standort des Kaiserstuhls in der Waffenhalle des Berliner Palais Carls ist durch den Sammlungsführer von 1842 belegt. Für dessen spätere Aufstellung im Klosterhof gibt es hingegen nur eine vage Nennung in *Der Bär* von 1878. Darin wird in den schon erwähnten knappen *Mittheilungen aus dem Verein für die Geschichte der Stadt Berlin* lediglich von »einer Nische« gesprochen, ohne eine nähere Verortung.¹⁴⁹ Zuchold rekonstruierte daraus den Bereich unter dem Fenster der »Schatzkammer«, d. h. an der

146 Carl von Preußen: Goslarer Kaiserstuhl 1835, Zuchold 1986, S. 24.

147 Carl von Preußen: Goslarer Kaiserstuhl 1835, Zuchold 1986, S. 24.

148 Carl von Preußen: Goslarer Kaiserstuhl 1835, Zuchold 1986, S. 29.

149 Weyl 1842, S. 7, *Der Bär. Berlinische Blätter für vaterländische Geschichte und Alterthumskunde*, IV (1878), H. 18, S. 176.

Südseite des Raumes, als ursprünglichen Standort.¹⁵⁰ Naheliegender ist indes, wie Robert S. Nelson vorschlug, dass der Thronsessel in der Apsis direkt unterhalb des Christusmosaiks seinen Platz hatte, der Kaiserstuhl also mit dem Christsalvator eine bildliche wie gedankliche Einheit bildete. Zu Recht verwies Nelson auf die Parallelen zum großen Zeremonienaal des Kaiserpalastes in Konstantinopel, das Chrysotriklinium.¹⁵¹ In dem achteckigen Saal befand sich in der Hauptapsis an der Stelle, an der in Kirchen üblicherweise der Altar steht, der Kaiserthron. Die Konche darüber war mit einem berühmten Mosaik geschmückt, Christus auf einem Thron sitzend.¹⁵² Das Chrysotriklinium war das zeremonielle und ideelle Zentrum des Kaiserpalastes. Es ist nicht erhalten, wird aber aufgrund seiner zentralen Bedeutung im Verlaufe des gesamten *Zeremonienbuches* des Konstantinos VII. Porphyrogenetos immer wieder erwähnt, wodurch Rückschlüsse auf dessen Ausstattung möglich sind.¹⁵³

Das *Zeremonienbuch* oder auch *Ekthesis* (Darlegung der Regeln des Kaiserpalastes, wie der griechische Titel übersetzt lautet) entstand um die Mitte des 10. Jahrhunderts und war 1829/30 als Teil des *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae* mit der Kommentierung von Johann Jacob Reiske erschienen.¹⁵⁴ Es stellt die bekannteste byzantinische Quelle zur höfischen Repräsentation des oströmischen-byzantinischen Kaisertums dar. Initiator und Herausgeber des *Corpus* war niemand anderes als Barthold Georg Niebuhr, der mit der staatswissenschaftlichen Erziehung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm betraut war und zu dem er bis zu seinem Tode eine nahe freundschaftliche Beziehung pflegte.¹⁵⁵

Über Bild und Objekt – Apsismosaik und Kaiserstuhl – findet eine visuelle wie ideelle Zusammenführung des östlichen mit dem westlichen Kaisertum statt. Mit beiden wird ein Bildzusammenhang assoziiert, der die autonome Gottesunmittelbarkeit als cäsaropapistisches Modell vorführt. Das byzantinische Kaisertum steht hierfür im Kontext einer Begrifflichkeit zur Verfügung, die mit der Kategorie Cäsa-

150 Zuchold 1993, Bd. 1, S. 15. Darüber hinaus führt er als Argument die Aufstellungssituation einer Kunstgewerbeausstellung von 1872 im Berliner Zeughaus an. (Dokumentiert in dem Katalog: Lessing 1872, S. 13 und Grundriss). Hierfür hatte Carl neben anderen Exponaten auch den Kaiserstuhl ausgeliehen. Zuchold geht davon aus, dass in Zimmer 1 der Ausstellung die Situation aus dem Klosterhof wiederholt wurde, was außer der Vermutung Zucholds, dass der Leihgeber auf die Art der Ausstellung Einfluss genommen habe, durch nichts gestützt wird.

151 Nelson 2004, S. 45.

152 »Alors les souverains, revêtus du scaramange, sortent de l'appartement sacré et ayant fait leur prière habituelle dans la conque du Chrysotriclinos où est figurée la sainte et divine image de Dieu, N. S. et Dieu, assis sur un trône, les préposés venant de la portière du Panthéon entrent et font une profonde inclination aux souverains.« »Ensuite il sort de la chambre voûtée dans laquelle il a été couronné et, montant, il s'assied sur son trône, celui qui se trouve au Chrysotriclinos.« [Hervorhebungen L. C.] Zitiert nach der Übersetzung von Vogt 1935, Bd. 1, S. 4 und Vogt 1939, Bd. 2, S. 51.

153 Vgl. z. B. Vogt 1935, Bd. 1, S. 17, S. 160 f., S. 163, sowie Vogt Kommentar 1935, Bd. 1, S. 8 f.

154 Der übliche lateinische Titel lautet: *De ceremoniis aulae Byzantinae*. So verwendet in der Ausgabe des *Corpus* 1829/30 in der Übersetzung von Reiske: *Constantini Porphyrogeniti imperatoris de ceremoniis aulae Byzantinae libri duo. Graece et Latine e recensione Io. Iac. Reiskii cum eisdem commentariis integris*.

155 Walther 1993, bes. S. 195, S. 297, S. 489, S. 497, S. 537–539.

ropapismus eine charismatische Herrschaftsfigur bereithält, die durch päpstliche und kaiserliche Herrschergestik und Souveränitätsallusion zwei unmittelbare Gewalten miteinander verbindet. Der Begriff des Cäsaropapismus war in den zeitgenössischen Konfessionsstreitigkeiten virulent. Von katholischer Seite abwertend gebraucht, von protestantischer Seite positiv besetzt, trifft man diesen doppelten Souveränitätsbegriff im schillernden Wechselspiel an. Ohne unbedingt so weit zu gehen, den Cäsaropapismus als einzig leitendes Modell für Carls Sammelidee verstehen zu wollen, spielt er doch atmosphärisch durchaus eine bedeutsame Rolle.

In der ästhetisch prägnant inszenierten Interaktion von Thron und Gottesbild wird ein legitimatorischer Grundgestus der absoluten Monarchie visualisiert, die sich mit der Dei-Gratia-Formel verbindet. Allerdings beansprucht die politische Ästhetik dieser dezidiert auf Transzendenz von Herrschaft ausgerichteten Komposition eine nicht eingelöste Legitimität. Damit zeigt sich schließlich eine besondere Pointe dieser disparaten Mittelalterrezeptionen: Sie sind ästhetische Sammlung und politisches Programm zugleich.

Das Reliquienkreuz Kaiser Heinrichs II.

Nur kurze Zeit nach der Abfassung der Abhandlung über den Goslarer Kaiserstuhl kam das Heinrichskreuz in den Besitz des Prinzen. (Abb. 130) Bezog Carl den Namen des Salierkaisers Heinrich III. auf den Kaiserthron, so verband sich das kostbare Reliquienkreuz unzweifelhaft mit der Person des letzten ottonischen Kaisers Heinrich II., der gut zwanzig Jahre nach seinem Tod heiliggesprochen wurde. In der Historiographie Basels, wo das Kreuz über Jahrhunderte hinweg aufbewahrt worden war, galt Heinrich II. spätestens seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts als Stifter dieses und anderer Objekte an das Basler Münster anlässlich dessen Wiederweihe im Jahre 1019.¹⁵⁶

Das Heinrichskreuz war Teil der Versteigerung des Basler Münsterschatzes, die im Mai 1836 stattfand. Die Geschichte der Veräußerung des bis dahin europaweit einzigartig geschlossen erhalten gebliebenen Schatzensembles begann jedoch bereits einige Jahre zuvor.¹⁵⁷ Nach den militärischen Auseinandersetzungen zwischen Stadt- und Landgemeinde und der Niederlage von Basel folgte am 26. August 1833 die Trennung des Kantons in Stadt und Landschaft. Der Kirchenschatz fiel unter das von der Teilung betroffene Staatsvermögen. Gemäß der Bevölkerungszahlen der neu entstandenen Halbkantone verblieb ein Drittel des Schatzes der Stadt und zwei Drittel gingen an Basel Landschaft. Die Stadt verwahrte ihren Anteil weitestgehend vollständig, während die Landschaft ihre zwei Drittel zur dringend notwendigen Konsolidierung

¹⁵⁶ Burckhardt 1933, S. 45–51, Lambacher 2001.

¹⁵⁷ Zum Schicksal des Kirchenschatzes: Burckhardt 1862, S. 4–7, Liebenau 1889, Burckhardt 1933, S. 22–26, Burkart 2007, S. 197–205, Burkart 2009, S. 363–385, Ziemer 2015. Eine ausführliche Darstellung der Veräußerung des Kirchenschatzes im Kapitel: »Der Basler Münsterschatz. Europäisierung und Nationalisierung«.



130 Reliquienkreuz, sog. Heinrichskreuz, 1. H. 11. Jh., ehem. Basler Münsterschatz

der Staatsfinanzen nutzte. Der ihr zugesprochene Teil des Münsterschatzes kam am 23. Mai 1836 unter den Hammer.

Die Mitteilung über die Versteigerung wurde international annonciert. Im fernen Berlin konnte der Kunsthistoriker Franz Kugler die Ankündigung am 19. April 1836 den *Berlinischen Nachrichten* entnehmen.¹⁵⁸ Diese machte er in seinem Wochenblatt *Museum. Blätter für Bildende Kunst* am 25. April 1836 mit Blick auf mögliche Käufer

158 *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, No. 91, 19. April 1836, unpag., die *Allgemeine preussische Staats-Zeitung*, No. 109, 19. April 1836, S. 449, brachte einen fast gleichlautenden Text. An geringfügig differierenden Schreibungen in den beiden Blättern wird deutlich, dass Kugler die *Berlinischen Nachrichten* las. Vgl. Anhang 3.

aus dem königlichen Hause weiter publik. Dabei übernahm er die gesamte Passage aus den *Berlinischen Nachrichten*, die wiederum auf der offiziellen Verkaufsanzeige beruhte.¹⁵⁹ Kugler kommentierte indes diese Mitteilung wohl nicht ganz ohne Hintergedanken:

»So wird abermals eine Reihe künstlerischer Dokumente, welche für die frühere Culturgeschichte des deutschen Volkes von besonderer Wichtigkeit sein dürften, auf den Markt gestellt; und es ist, nach dem gemeinen Gange der Dinge zu urtheilen, wenig Hoffnung vorhanden, dass in den Augen der Käufer der materielle Werth dieser Denkmale durch ihre innere Bedeutsamkeit werde übertroffen und sie dadurch vor dem Einschmelzen gesichert werden.«¹⁶⁰

Bereits in der Anzeige in den *Berlinischen Nachrichten* und mit fast identischem Wortlaut am selben Tag in der *Allgemeinen preußische Staats-Zeitung* wurde eine signifikante Auswahl vorgenommen. Eigens genannt wurden nur sechs Nummern, darunter das als erste Nummer geführte, wichtigste Stück des Schatzes, das prominente Basler Altarblatt. Alle diese Objekte verbinden sich bis auf eines via Bild, Stiftung oder Besitz mit den Namen kaiserlicher Dynasten. Namentlich sind es Kaiser Heinrich II. und seine Frau Kunigunde sowie »Kaiserin Anna, Gemahlin des Kaisers Rudolph von Habsburg«. Insbesondere bei den Objekten, die der Kaiserin Anna zugeschrieben werden, wird das Bild eines mythischen kaiserlichen Kronschatzes aufgerufen. Denn es handelt sich um »eine silberne, vergoldete Krone, eine stark vergoldete silberne Halskette, und ein massivgoldener Fingerring mit rothem Stein«, die nach »Alter Sage [...] die Leiche der Kaiserin [...] auf ihrem Paradebette getragen haben [soll].« Diese Fokussierung auf kaiserliche Relikte generierte insbesondere am preußischen Hof eine signifikante Aufmerksamkeit. Im Auftrag des Prinzen und des Grafen Carl von Brühl, Generalintendant des Berliner Museums, machte sich der Berliner Antiquar, Kunsthändler und »Hofagent Sr. K. H. des Prinzen Carl von Preußen« Joseph Arnoldt auf den Weg zur Versteigerung nach Liestal.¹⁶¹ Unter den Interessenten war auch der Frankfurter Kunsthändler Oppenheim, der im Versteigerungsverzeichnis nicht näher bezeichnet wird. Ihn identifizierte Elisabeth Ziemer mit dem Frankfurter Kunsthändler Nathan Marcus Oppenheim.¹⁶²

159 Das zeigt der Vergleich mit der gleich zweimal, am 19. und 26. März 1836, erschienenen Bekanntmachung der Versteigerung in der Liestaler Zeitung *Der Unerschrockene Rauracher*. Letztere bietet nicht alle Informationen, wie sie schließlich in den Preußischen Blättern aufgegriffen werden, die offizielle Verkaufsanzeige hingegen schon.

160 *Museum. Blätter für Bildende Kunst*. No. 17, Jg. IV. (1836), Berlin, den 25. April, S. 136.

161 Joseph Arnoldt wurde 1834 von Carl zum Hofagenten ernannt, er führte mit seinem Schwiegervater Joseph Muhr das *Magazin d'Antiques*, 1847 erhielten sie das Privileg Königliche Hoflieferanten zuerkannt, Meiner 2008, S. 502. Zu Arnoldt vgl. auch Rössig 2008, S. 50 f., Ziemer 2015, S. 156 f. sowie Kugler 1836, No. 28, S. 223 f.

162 Ziemer 2015, S. 160.

Arnoldt und Oppenheim ersteigerten von fünfundvierzig Losen vierzehn und damit mehr als ein Viertel des Schatzes.¹⁶³ Beide kauften mit demselben Ziel: die Weiterveräußerung an den Hof der Hohenzollern. Und sie waren erfolgreich, zwar nicht sofort, aber auf längere Sicht. Denn die meisten von Arnoldt und Oppenheim ersteigerten Objekte fanden sich früher oder später im Besitz der Königlichen Kunstkammer oder des Prinzen Carl wieder, darunter eben auch die Grabkrone der Kaiserin Anna, die in die Königliche Kunstkammer einging.¹⁶⁴ Wahrscheinlich agierten Arnoldt und Oppenheim zusammen und trafen Absprachen. Das geht aus der von Franz Kugler wiedergegebenen Liste der bei Arnoldt ausgestellten erworbenen Auktionsstücke hervor, die auch Lose aufführt, die nachweislich von Oppenheim ersteigert worden waren.¹⁶⁵ Dass nicht alle von Arnoldt angebotenen Objekte für die Kunstkammer oder von Carl erstanden werden konnten, war dabei wohl weniger dem fehlenden Interesse als dem Zudrehen des Geldhahns durch Friedrich Wilhelm III. geschuldet.¹⁶⁶ Franz Kugler jedenfalls konnte am 11. Juli 1836 im Heft 28 seines *Museum. Blätter für Bildende Kunst* Entwarnung geben. Denn die Kunstgegenstände waren über Materialwert ersteigert worden und damit vor dem Einschmelzen bewahrt.¹⁶⁷

In der Waffenhalle des Berliner Palais am Wilhelmplatz wurde das »Kaiserkreuz« über dem Kaiserstuhl präsentiert.¹⁶⁸ Wahrscheinlich bildeten auch im Klosterhof Stuhl und Kreuz eine Einheit, überhöht durch das Mosaik des thronenden Christus. (Abb. 131) Kaiserkreuz und Kaiserthron stehen zugleich für weltliche Gewalt sowie für transzendente Sakralität des Kaisertums, verbunden mit zwei großen Namen. Nun waren sie Teil der Sammlung des Mitgliedes eines Königshauses, das Mitte des 19. Jahrhunderts gerade einmal einhundertfünfzig Jahre diesen Titel führte. In der Kapelle fand auf diese Art eine Verdichtung der Charismatisierung von Herrschaft statt. Mit Heinrichskreuz und Kaiserstuhl sowie mit Reliquiaren und Reliquien wurde von Carl die gottunmittelbare Herrschaft beschworen und durch die Präsenz des Salvatorbildes sanktioniert.

163 Angabe nach der Dokumentation in *Der unerschrockene Rauracher*, No. 41, 25. Mai 1836, S. 165; No. 42, 28. Mai 1836, S. 167 f., Burckart 2009, S. 368, erwähnt die ersteigerten sechzehn Einzelobjekte, die nicht identisch sind mit den Losnummern, da mitunter mehrere Objekte unter ein Los fielen.

164 Burckhardt 1933. Ausst.-Kat. Basler Münsterschatz 2001. Ziemer konnte nachweisen, dass die für das Haus Hohenzollern so bedeutende Schwanenordenskette im Auftrag des Generalpostmeisters und Kunstsammlers Karl Ferdinand Friedrich von Nagler ersteigert wurde und später von diesem dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm als Geschenk verehrt wurde, Ziemer 2015, S. 163 f. Die mit dem Namen Papst Pius II. (1458–1464) verbundene Agnus-Dei-Monstranz wurde, sicher mit dem Wissen um dessen Bedeutung für die Stadt, von Arnoldt zunächst Basel angeboten, das aber nicht schnell reagierte, so dass dieses Objekt schließlich in die Königliche Kunstkammer nach Berlin gelangte, Burckhardt 1933, S. 226–233.

165 Zuerst Rüfenacht/Söll-Tauchert 2012, S. 22, Ziemer 2015, S. 160, Kugler 1836, No. 28, S. 223 f., Liebenau 1889, S. 277 f., sowie das Kapitel: »Der Basler Münsterschatz. Europäisierung und Nationalisierung«.

166 Ziemer 2015, S. 160–162.

167 Kugler 1836, No. 28, S. 223 f., vgl. auch Zuchold 1993, Bd. 1, S. 53.

168 Weyl 1842, S. 9.



131 Glienicke, Klosterhof, »Kapelle«, Rekonstruktion der Aufstellungssituation von Kaiserstuhl und Heinrichskreuz, Fotomontage

Die dominante Legitimationsidee des antirevolutionären Gottesgnadentums wurde von Carl in sehr spezifischer Weise gesteigert. In der von ihm favorisierten politischen Ästhetik erscheint zentral das Konzept der Gottesunmittelbarkeit monarchischer Herrschaft, wie sie das byzantinische Modell in reicher Form zu liefern vermochte und im Klosterhof in einer Synthese zwischen Ost und West dargeboten wurde.

Unmittelbar zu Gott

Der Gedanke von gottunmittelbarem Kaisertum, wie er in der »Kappelle« durch Kaiserthron, Kaiserkreuz und Mosaik mit thronendem Christus überdeutlich vorgeführt war, wurde in der respondierenden Ausrichtung von byzantinischem Kaisertondo und Gottvaterfigur in der Nord-Süd-Achse des Klosterhofes nochmals aufgegriffen.¹⁶⁹ Im Spiel mit der scheinbar zufälligen achsialen Platzierung der anachronistischen Artefakte wiederholte Carl dieselbe Geschichtsauffassung als Sammlungsanordnung.¹⁷⁰

In diesem Zusammenhang ist noch einmal ein Blick auf die wie zufällig erscheinende, eher ästhetischen Gesichtspunkten folgende Anordnung der Patere und Formelle zu werfen. Insbesondere taucht hier das Adlermotiv in vielfältigen Variationen auf.¹⁷¹ Der Adler einen Hasen reißend, der Adler in Frontalansicht über einer Schlange, einer Kugel oder mit seinen Jungen. Zwar hielt Świechowski fest, dass es sich bei den Patere und Formelle allgemein um Massenproduktionen handelt und dass gerade Adlermotive zu den häufigsten gehören.¹⁷² Es stellt sich jedoch die Frage, ob die Aufnahme der zahlreichen Adlermotiviken in der Gestaltung der Klosterhofarchitektur als prägendes skulpturales Element und motivische Signatur durch Gelegenheit und Zufall zu erklären, oder nicht doch vielmehr den dezidierten Interessen des Auftraggebers geschuldet ist. So vermutet es schließlich auch Świechowski, der dem Ensemble eine auffällig hohe Qualität sowie eine repräsentative Auswahl der Objekte bescheinigt und für den Erwerb allgemein von einer politischen Absicht ausgeht.¹⁷³

Äußerst signifikant ist in dieser Hinsicht die skulpturale Belegung der Giebelwand des zentralen chorartigen Raumes mit dem Grabmal des Pietro d'Abano. Hier erscheint oberhalb des Scheitelpunktes des Rundbogens der Adler in Frontalansicht mit einem Tier in den Fängen als eine Art Triumphansmotiv. (Abb. 119) Auch in den

169 Nelson 2004, S. 44 verwies bereits auf die dezidierte Sammlungsanordnung, allerdings als Verbindung des Himmlischen mit dem Irdischen.

170 Insbesondere den Motiven von Friedrich Wilhelm IV. für die Hinwendung zur Byzanzidee und zu altchristlichen Formen ging Zuchold als Erster dezidiert nach. Für Carl setzte er eine prinzipielle Übertragbarkeit voraus. Zuchold 1984, Zuchold 1987, Zuchold 1993, Bd. 1, S. 57–66.

171 Auf den achtundzwanzig Pateren des Klosterhofes ist dreizehn Mal der Adler in unterschiedlichen Konstellationen zu finden, hinzu kommen eventuell zwei weitere, bei denen das Motiv nicht ganz eindeutig ist. Zuchold 1993, Bd. 2, S. 13–99, Statistik der Motive: S. 158, Świechowski 1982, S. 160–164.

172 Świechowski 1977, S. 65, Świechowski 1982, S. 8–12.

173 Świechowski 1977, S. 70.

Bogenzwickeln des südlichen Kreuzarmes sind zwei Patere mit dem Adler in Frontalansicht eingelassen. So ergibt diese Anordnung im Wechselspiel mit dem darunter zentral an der Rückwand des südlichen Kreuzarmes befindlichen Kaisertondo ein Bild umfassender imperialer Memoria, ohne auf einen konkreten Namen rekurrieren zu wollen, damit aber das universale Kaisertum per se meinent.

Die im Klosterhof pointiert verwendete Adlermotivik ließ sich sowohl mit dem östlichen und westlichen Kaisertum verbinden wie auch mit der preußischen Monarchie, in deren Staatssymboliken sie omnipräsent war. So trat der preußische Adler mit Erlangung der Königswürde zu dem brandenburgischen Adler als Wappentier hinzu. Der Stiftung des Schwarzen Adlerordens durch Friedrich (III.) I. am Vorabend seiner Krönung zum »König in Preußen« folgte die Erhebung des Roten Adlerordens zum zweiten Ritterorden des königlichen Hauses unter Friedrich Wilhelm II.¹⁷⁴ Friedrich Wilhelm IV. wiederum unterzog nach seiner Thronbesteigung die Statuten des Schwarzen Adlerordens einer Revision, namentlich um dessen »Würde« wiederherzustellen, »mit welcher weiland König Friedrich I. seine Stiftung behandelt wissen wollte«. Dieser Prozess zog sich indes eine Weile hin.¹⁷⁵ Eine forcierte visuelle Präsenz in einer Raumausstattung fand die Adlermotivik des Ordenszeichens, als Friedrich Wilhelm IV. im Zusammenhang der Restaurierung der Paradekammern seit 1843 Friedrich August Stüler und Dietrich Schadow die beiden Repräsentationsräume, die Rote und die Schwarze Adler-Kammer im Berliner Schloss, mit Damasttapeten, jeweils mit rotem und schwarzem eingewebten Adler, ausstatten ließ, die das preußische Wappentier im wiederkehrenden Rapport zeigten.¹⁷⁶

Carl war sich der imperialen Universalität und Anciennität des Adlersymbols sehr wohl bewusst. In seiner Abhandlung über den Goslarer Kaiserstuhl äußert er sich in aller Deutlichkeit darüber:

»Wie bekannt, war Sigismund der erste deutsche Kaiser, der 1411 [...] den doppelten Adler annahm, dessen sich die griechischen Kaiser schon früher bedient hatten, um damit den Anspruch auf das morgen- und abendländische Reich zu bezeichnen, der aber erst nach der Erbschaft des Orients an Österreich hier allmählich einheimisch wurde.«¹⁷⁷

In dieser kurzen Bemerkung zum kaiserlichen Doppeladler scheint auch die kontinuierende Kaiseridee durch, wie sie von Carl schließlich im Klosterhof in ein synthetisches mittelalterliches Sammlungsbild transferiert wurde, in dem er den umfassenden Anspruch der griechischen Kaiser »auf das morgen- *und* abendländische Reich« in

174 Die Geschichte des Roten Adlerordens führt zu den Markgraftütern Ansbach und Bayreuth zurück, dazu Klosterhuis 2007, S. 330–332, Peschken/Wiesinger 2001, S. 273.

175 Schneider 1876, S. 107–112. Das Zitat S. 108.

176 Die Bezeichnung Rote und Schwarze Adler-Kammer war nicht ursprünglich, sondern hängt mit der Restaurierung von 1843 zusammen, Peschken/Wiesinger 2001, S. 93, S. 273, S. 301, Geyer 1992, Textbd. S. 133.

177 Carl von Preußen: Goslarer Kaiserstuhl 1835, Zuchold 1986, S. 17.

dem Doppeladler verbürgt sah.¹⁷⁸ Das im Klosterhof immer wiederkehrende Motiv des Adlers verbindet sich vor diesem Hintergrund mit dem allgemeinen dynastischen und hoheitlichen Herrschaftszeichen, in dem wiederum alle Assoziationen, auch die sakrale, zusammenkommen.

Kontingenz einer politischen Sammlung

Carl zeigte sich – nicht nur im Klosterhof – ganz als gelehrter, ambitionierter Sammler auf der Jagd nach dem originellen Original, das als Artefakt Authentizität transportieren soll ebenso wie Kuriosität. Das führte so weit, dass er um 1875 aus Pisa das im Narthex des Klosterhofes verbaute Affenkapitell erstand und im ursprünglichen Bauzusammenhang am Pisaner Campanile des Doms nur noch eine Kopie verblieb.¹⁷⁹ (Abb. 132) Die Translokation authentischer Objekte und Spolien in neu gebaute Kontexte vermittelt das Bild von Alter in einer scheinbar historisch gewachsenen Stratifizierung. Im Klosterhof treffen wir auf lauter lose Enden eines sammlungsbegeisterten, gebildeten Dynasten: veneto-byzantinische Reliefplatten, Heiligenfiguren, ein byzantinisches Kaisertondo, das Grabdenkmal eines Paduaner Gelehrten sowie die reiche Schatzsammlung sakraler Objekte, darunter der Goslarer Kaiserstuhl und das Heinrichskreuz. Dies alles ist nicht nur Ausdruck der Freude des Sammlers am kontingenten Sammlungsstück und Zufallsfund, sondern zugleich auch dessen Umdeutung zur Figuration einer dynastischen, politischen Idee. Dabei gibt es sehr wohl den zufälligen Glücksfund ebenso wie Verspieltes, aber besonders auch Programmatisches. In der wertschätzenden Verehrung des Gelehrten Pietro d'Abano spiegelte Carl sich schließlich selbst. Aus Carls Feder stammt nicht nur die wissenschaftlichen Ansprüche durchaus genügende Arbeit über den Kaiserstuhl, er verfasste auch einen Traktat über die Damaszenerklinge: *Einige Aufschlüsse über die Fabrication des Damas*.¹⁸⁰ Von Pietro d'Abano zu Carl führt aber nicht allein die Gelehrtenspur, sondern auch die antirömische Positionierung beider, also ihre Opposition gegen den Heiligen Stuhl. Der eine als von der römischen Inquisition Verfolgter, der andere als Vertreter einer christlichen Herrschaftsidee, die den Segen des Papstes gerade nicht suchte.

Kein Zufall sind die gesuchten und ostentativ vorgezeigten Byzantinismen, die sowohl in der Ornamentik der architektonischen Bauglieder zu Tage treten wie auch in den Reliefs der Marienikonen und des Kaisertondos. Kein Zufall ist auch die Positionierung des Kaisertondos im Südflügel auf dem Weg zur kaiserlichen »Schatzkammer« und die reziproke Anordnung gegenüber der Gottvaterfigur. Es ist ein dezidiertes »byzantinisches« Sammlungsmotiv, das eben gerade diese Form der religiösen Selbstinszenierung von Herrschaft in den Augen der »cäsaropapistischen«

178 Ähnlich bereits Zuchold 1986, S. 81.

179 Kobler 1968 und Zuchold 1993, Bd. 2, Kat.-Nr. 6, S. 19 f.

180 Schütte 1987, S. 208, Anm. 60.



132 Glienicke, Klosterhof, Narthex, Affenkapitell, ursprünglich Campanile des Doms zu Pisa, um 1175

Bewunderer von Byzanz des 19. Jahrhunderts so attraktiv erscheinen ließ. Kein Zufall ist daher auch die Häufung der veneto-byzantinischen Patere und Formelle mit Adlermotiviken, die sich wie selbstverständlich mit dem preußischen Adler verbinden.

Die umfassende Aneignung und Anverwandlung authentischer Artefakte als Verankerung der eigenen Dynastie in der Geschichte des okzidentalischen Kaisertums wirkte schließlich auch in die Symbolik politischer Handlungen hinein. Denn Carl ließ seinem zuvor glücklos in der Thronfolge bekämpften Bruder Wilhelm, der am 18. Januar 1871 zum deutschen Kaiser proklamiert worden war, den Goslarer Kaiserstuhl für die Eröffnung des ersten deutschen Reichstages. Am 21. März 1871 diente der Kaiserstuhl im Weißen Saal des Berliner Schlosses dem neuen Kaiser als alter Thron.¹⁸¹ Carl selbst verfasste als Referenz auf dieses Ereignis eine Erläuterung, die wahrscheinlich einst am Thronsessel befestigt war. Darin wird die asymmetrische Situation zwischen Kaiser und nachrangigem Prinzen in der Gebersituation und Verdeutlichung der Besitzverhältnisse nicht ohne eine gewisse Süffisanz zum Besten gegeben.

»Zum Kaiserstuhl aus dem Dom [Münster] zu Goslar – Beim Abbruch des herrlichen Dom's zu König[licher] Westfälischer Zeit erkaufte ihn eine Klempner W[it]we daselbst zum Einschmelzen. Mein Gouverneur, der General Lieu[tenant] von Minutoli, noch zur rechten Zeit durch den berühmten Chemiker D[octo]r Klaproth auf ihn aufmerksam gemacht erstand ihn Anfangs 1811. (Das an der Armlehne fehlende Stück hatte Klaproth nebst einem Stück des Crodo-Altars – noch heute in dem Überbleibsel des Goslarer Dom's, und der steinernen Einfassung des Kaiserstuhls befindlich – zur metallurg[ischen] Analyse abgeschlagen.) Kaiser Heinrich III., zweiter fränk[ischer] Kaiser, geb[oren] 1039, war der Erbauer des Doms, sowie der noch stehenden Kaiserl[ichen] Pfalz zu Goslar, wo er lange, glücklich und kraftvoll regierte, wogegen sein Sohn Heinr[ich] IV. zu Canossa vor dem Papst Gregor VII. im Büsserhemd erscheinen mußte. Bei der Eröffnung des Ersten Deutschen Reichstags durch meinen Allerg[nädigsten] Bruder Kaiser Wilhelm am 21. Maerz 1871 im Weißen-Saal des K[öniglichen] Schlosses zu Berlin, diente dieser Kaiserstuhl als Thronsessel. Carl Prinz v[on] Preußen.«¹⁸²

Eine besondere Pointe und zugleich Ausdruck für die Beziehung der beiden Brüder mag wohl darin liegen, dass Carl nach seinem Tode den Thron nicht seinem Bruder vermachte und damit auch nicht der Thronfolgerlinie überließ. Im Gegenteil, er verfügte testamentarisch, dass der Goslarer Kaiserstuhl an den Ort seiner jahrhundertelangen Aufstellung zurückgeführt wurde: nach Goslar, in das Relikt des alten Doms.¹⁸³

181 Sievers 1942, S. 11, Sievers 1942a, S. 86, Nehls 1993, S. 174f., Nehls 2001, S. 228.

182 Zit. nach Nehls 1993, S. 174f. Die Tafel ist gesiegelt und befindet sich im Stadtarchiv Goslar (Signatur: Kleine Erwerbungen A. 6/1968). Vgl. auch Sievers 1942, S. 11, Sievers 1942a, S. 86.

183 »Der Kaiserstuhl in bronze u[nd] Stein, jetzt im Klosterhöfchen zu Glinicke, den ich schon bei meiner letzten Anwesenheit in Goslar der Stadt nach meinem Tode verhiß, soll der Stadt als Eigenthum übergeben werden mit dem Wunsch der Aufstellung im Kaisersaal, womöglich mit seiner steinernen Umfassung, die jetzt im Reste des altherwürdigen Münsters aufgestellt ist

Die Selbstcharismatisierung durch authentische mittelalterliche Artefakte war am Ende offenbar so überzeugend, dass für den kenntnisreichen Heimatforscher Heinrich Wagener in der zweiten Jahrhunderthälfte aus der modernen Synthese, dem Neubau eines »byzantinischen Chiostro«, *echtes* Mittelalter wurde. So schrieb er 1882 in *Der Bär*: »Dieser Klosterhof ist keine Imitation, sondern ein wirklich dem Mittelalter entstammendes Gebäude.«¹⁸⁴

nebst Bescheinigung, daß er als Thronessel im Weiß[en] Saal bei Eröffnung des Ersten Reichstags gedient hat.« Zit. nach Nehls 1993, S. 174, vgl. auch Sievers 1942, S. 13.

184 Wagener 1882, S. 579.

Der Basler Münsterschatz. Europäisierung und Nationalisierung

Prinz Carl von Preußen verdankte das Heinrichskreuz, eines der wichtigsten Objekte seiner Sammlung, der Zerschlagung eines der letzten zusammenhängenden Kirchenschätze Europas – dem Basler Münsterschatz. In den Händen Carls transformierte sich das Kreuz zum Signum transzendenter kaiserlicher Herrschaft sowie Garant der Anbindung eines Aufsteigergeschlechtes an die imperiale Reichsgeschichte. Im Basler Münsterschatz gehörte das Kreuz zu den sog. Heinrichsgaben und war über die Zeiten hinweg Zeichen der Verbundenheit des Kaisers mit Bischof und Bürgerschaft.¹ Heinrich II. avancierte spätestens im 15. Jahrhundert zum Repräsentanten und zur Legitimationsfigur des städtischen Regiments auch über die Reformation hinaus.² Er figurierte in vielerlei Hinsicht als Teil der städtischen Identität. Der Beitritt Basels in die Eidgenossenschaft 1501 fand beispielsweise mit dem Bundesschwur am Heinrichstag statt als Zeichen seiner symbolischen Repräsentanz für die Stadt.³ Jahrhundertelang leisteten am Sonntag vor Sankt Johanni (24. Juni) die neugewählten Mitglieder des Rates dem Bischof den Treueid auf das Heinrichskreuz, selbst nachdem die Bischöfe faktisch schon längst nicht mehr die Stadt regierten, sondern in Porrentruy, Delémont und Saint Ursanne residierten.⁴

Die weitere Geschichte des Basler Münsterschatzes, dessen Wegschließung, Teilung und Versteigerung, fand in der Literatur bereits mehrfach Beachtung.⁵ Im Folgenden wird vornehmlich mittels zeitgenössischer Zeitungs- und Buchmedien die Delegitimierung eines sakralen mittelalterlichen Schatzkonvolutes und dessen säkular-charis-

1 Die Heinrichsgaben stiftete der Kaiser gemäß der historiographischen Tradition Basels dem erneuerten Münster anlässlich seiner Weihe 1019. Dazu zählten u. a. ein silbervergoldeter Kronleuchter, ein goldenes Weihrauchfass, ein kostbares Evangeliar sowie die Goldene Altartafel. Burkart 2001, S. 232, sowie Burckhardt 1933, S. 359. Die Frage, ob es sich bei der Goldenen Tafel tatsächlich um ein Geschenk Kaiser Heinrichs II. handelte oder doch, was wahrscheinlicher ist, erst durch Konrad II. an Basel gestiftet wurde, ist nach wie vor offen. Auch wenn im jüngsten Ausstellungskatalog »Gold und Ruhm« die Angelegenheit als »geklärt« dargestellt wird. Das Für und Wider der Forschung bei von Müller 2001. Das Argument, dass Heinrich II. während der Münsterweihe 1019 bescheiden »dabeigestanden« haben soll, wird von Lohse auf Grundlage spätmittelalterlicher Quellen erörtert und für authentisch befunden, Lohse 2019. Hier soll im Folgenden durch die Benennung der Tafel als Geschenk Heinrichs in Anlehnung an die historiographische Tradition Basels keine Position zur tatsächlichen Problematik bezogen werden.

2 Dazu Hess 2002, Burkart 2002.

3 Hess 2002, S. 95, Burkart 2002, S. 186.

4 Burckhardt 1933, S. 46, Hess 2002, S. 94 f., Burkart 2002, S. 184, Burkart 2007, S. 193 f.

5 Burckhardt 1862/67, Burckhardt 1933, S. 22–26, sowie unter den einzelnen Katalognummern, Roda 1999, Roda 2001, Cortjaens 2001, Cortjaens 2002, S. 48–58, Burkart 2007, Burkart 2009, S. 363–385, Rüfenacht/Söll-Tauchert 2012, S. 20–23, Schellewald 2014, Ziemer 2015. Eine ausführliche Darstellung der Geschichte des Basler Münsterschatzes im 19. Jahrhundert und seines Weges durch europäische Sammlungen steht aus. Dieses Kapitel versteht sich als ein Beitrag dazu.

matische Wiederaneignung reflektiert und insbesondere dem Weg des Basler Antependiums, der Goldenen Altartafel, Heinrichs II. Stiftung an das Basler Münster, durch die Metropolen Europas nachgegangen. Es zeigt sich, dass mit der Veräußerung des Basler Münsterschatzes eine Europäisierung und sodann in seinem wichtigsten Objekt dessen projektive Nationalisierung in Kontexten kultureller Identitätsbildungen stattfand, in einer fiktiven, imperial-genealogischen Perspektive, wie bereits für das Heinrichskreuz in der Sammlung Carls von Preußen dargestellt wurde.

Das Interesse am Basler Münsterschatz im Zuge seiner neu gewonnenen Publizität nach den Auseinandersetzungen, die 1833 zur Kantonsteilung führten, erzeugte scheinbar plötzlich eine hybride Stimmung von materieller, ästhetischer und historischer Aufmerksamkeit. Diese hybride Stimmung resultierte aus einer exemplarischen Gemengelage für das erwachende Interesse am Mittelalter und ist ein Hinweis darauf, wie stark die Materialität der Kunst Dinge und ihrer Aura miteinander verflochten blieben, die bis zu den späteren rasanten Preisexplosionen einzelner Schatzobjekte führen sollten. Der Schatz generierte ein spezifisches Interesse am Mittelalter und das nicht nur in der Basler Stadtgesellschaft, sondern auch in europäischer Perspektive und bildete zugleich einen Knotenpunkt für das in dieser Arbeit untersuchte Feld. Wissenschaftsgeschichtliche, kunstgeschichtliche und materielle Befunde verknüpften sich so miteinander, dass daraus eine Brücke zu scheinbar verlorenen oder vergessenen kulturellen Relikten entstand, die unter neuen, durchaus divergenten Vorzeichen eigene Interessensfelder generierten.

Die öffentliche Wiedererstehung des Basler Kirchenschatzes seit 1827 aus der plausiblen, aber nicht voraussetzungslosen Absicht seiner Sicherung ist eingebettet in einen längeren Prozess. Dieser spielt sich ab vor der allgemeinen kulturellen Zuwendung zum Mittelalter und seinen Kunstäußerungen in Texten und Objekten in ihren verschiedensten Ausprägungen seit den exzentrischen literarischen und architektonischen Manifestationen eines Horace Walpole. Eine spezifisch eidgenössische Aufmerksamkeit für eine ureigene goldene Epoche der zivilisatorischen Vergangenheit jenseits der naturkundlich physikotheologisch gedeuteten Vorzeit, mit der ein Johann Jakob Scheuchzer die Schweiz dem nachhaltigen historischen und kulturellen Interesse europäischer Gelehrter zuführte, generierte Johann Jakob Bodmer mit seiner Wieder(er)findung der Manessischen Liedhandschrift und der daraus entspringenden Hinwendung zu einem Mittelalter.⁶ Darin sah Bodmer Überreste eines goldenen schweizerischen Heldenzeitalters, das eine ideale Epoche darstellt.⁷ Im Zuge dieser verstärkten Zuwendung zur eigenen Geschichte zunächst über literarische Texte und Historiographie erfuhren auch die materiellen Hinterlassenschaften des gesuchten Zeitalters eine größere Aufmerksamkeit. Das Interesse des Zürchers Johann Martin Usteri an Schweizer Kabinettscheiben und dem darüber vermittelten realien- und kostümkundlichen Wissen über die Zeit ist hierfür ein beredtes Beispiel.⁸ Dieses goldene Zeitalter, das schweizerische Mittelalter, mit dem sich die heroischen Schweizerschlachten

6 Zu Scheuchzer vgl. u. a. Felfe 2003.

7 Debrunner 1996, 18 f. Zu Bodmer und der Manesse-Handschrift vgl. Mertens 2008.

8 Zu Usteris Glasgemäldesammlung vgl. Hess 2010 sowie das Kapitel: »Glasmalerei. Gelehrte Sammlung, Simulation von Tradition und nationales Kulturgut«.

ebenso wie die signifikante eidgenössische Widerständigkeit verbanden, gelangte zu einer eigenen Qualität gelehrter und allgemein publizistischer Aufmerksamkeit für die Artefakte dieser Epoche. Daran knüpfte die helvetische und schließlich europäische Wahrnehmung der Versteigerung des Basler Münsterschatzes an. Die mit dieser Veräußerung verbundene Verkaufs- und Preisgeschichte, insbesondere die der Goldenen Altartafel, verband sich zugleich mit einer exponentiellen Kunstwahrnehmung, die im Folgenden über verschiedene Medien geschildert wird. Es zeigt sich auf der einen Seite, dass mit der Veräußerungsgeschichte des Münsterschatzes ein Potential entstand, das aus der Materialität der mittelalterlichen Schatzüberlieferung die Basis für die dauerhafte Verschränkung der doppelten Wertigkeiten von Kunst, von Aura und Objekt erzeugte und eine dauerhafte Grundlage für die Integration mittelalterlicher Kunstobjekte in den europäischen Fundus der Kunst darstellte. Auf der anderen Seite war die Kapitalisierung des Schatzes durch Teile der Basler Stadtgesellschaft und vornehmlich durch den neu entstandenen Kanton Basel-Landschaft auch Seismograph einer Veränderung in der Sozialstruktur. Neue ökonomisch erfolgreiche Gruppierungen und alte Eliten fanden jeweils auf ihre Weise ein eigenes Interesse an den überlieferten Dingen: retrospektiv-traditionsgebunden die einen, monetär die anderen.

Verschwinden und Wiederentdeckung des Schatzes

Nach der Reformation in Basel 1529 bemächtigte sich der Rat des gesamten Münsterschatzes. Er ließ ihn bis auf die Paramente und textilen Antependien unangetastet, auch als 1532 zahlreiche Altargeräte aus Basler Kirchen und Klöstern eingeschmolzen wurden.⁹ Der Münsterschatz entging dem Einschmelzen, da das Domkapitel seine Rechtsansprüche auf den Schatz nicht aufgegeben hatte und sich das Stadregiment damit zunächst ein Faustpfand bewahrte.¹⁰ Der Schatz, seiner sakralen Funktion beraubt, verblieb zunächst in der Sakristei des Münsters, wurde jedoch der Öffentlichkeit weitestgehend entzogen. Indes ließ der Rat über die folgenden drei Jahrhunderte hinweg immer wieder Inventare anfertigen oder nahm Revisionen vor.¹¹ Damit war der Schatz nur noch einer kleinen städtischen Führungselite materiell präsent, der städtischen Bevölkerung hingegen einzig über dessen Erwähnung in der Basler Chronistik, in der über die Bedeutung des Schatzes gehandelt wurde, wenn sie diese denn kannte.¹²

Erst 1827 wurde das Gewölbe im Münster geöffnet und der Kirchenschatz in das Rathaus verbracht, weil man Zweifel an seiner sicheren Verwahrung hatte. Aus diesem

9 Burckhardt 1933, S. 22, Hess 2002, S. 101 f. Zur Frage der Umdeutung des Schatzes als eines politischen Burkart 2007, S. 195–197.

10 Hess 2002, S. 103–106.

11 StABS Bauakten JJ 3, die wichtigsten Inventare gedruckt bei Burckhardt 1933, S. 359–378.

12 Burkart 2007, S. 198. Die betreffende Basler Chronik des Christian Wurstisen erschien 1580 im Druck.

Anlass fand eine neue Inventarisierung statt.¹³ 1833 mit der Kantonsteilung Basels nach den kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Landschaft- und Stadtgemeinde fielen auf Beschluss des Schiedsgerichtes der eidgenössischen Tagsatzung vom 25. November desselben Jahres zwei Drittel des Staatsvermögens an den neuen Kanton Basel-Landschaft, darin inbegriffen war auch der Kirchenschatz.¹⁴

Für den Großteil der Basler Bevölkerung war mit dem Entzug des Schatzes seit der Reformation sein vollständiges Vergessen verbunden. Erst mit den Teilungsstreitigkeiten und im Vorfeld der Veräußerung durch die Regierung von Basel-Landschaft gelangte er wieder an das Licht der Öffentlichkeit, zunächst medial, sodann konkret. Die Liestaler Zeitung *Der Unerschrockene Rauracher* veröffentlichte am 22. Januar 1834, nur knapp zwei Monate nach dem Teilungsbeschluss der eidgenössischen Tagsatzung, ein Inventar des Kirchenschatzes, wie es »der Theilungsbehörde in Aarau« vorgelegen hatte. Darin werden »Reliquien und Kirchenschatz im Münster zu Basel, zur Zeit der Reformation von der Regierung zu Handen genommen« in 48 Punkten aufgelistet.¹⁵

Bemühungen der Stadt, einige Objekte des Kirchenschatzes aus der Teilungsmasse auszunehmen und als Eigentum der Münstergemeinde zu deklarieren sowie den Schatz als Kirchen- und Schulgut zu bewerten, wurden vom Schiedsgericht in Aarau am 16. April 1834 abschlägig beschieden.¹⁶ Wie eine Reaktion in Erwartung dieses Beschlusses wirkt die öffentliche Ausstellung des Schatzes in Basel, die dem Augenzeugenbericht des Basler Bürgers Jakob Christoph Pack zufolge einen immensen Zulauf hatte, »dass man beynach zerdrückt worden, wer es hatte sehen wollen«. In seinen Tagebuchaufzeichnungen überliefert Pack eine Eintrittskarte, auf die der Ort und das Datum 14. April 1834 aufgedruckt sind.¹⁷ (Abb. 133) Zutritt zum Schatz erlangte man folglich über den Hintereingang zum Rathaus St. Martin No. 1496, zugleich das Haus, das der Oberstratsdiener Abraham Schmied bewohnte.¹⁸ Eine weitere Eintrittskarte mit dem Datum vom 18. April 1834 hat sich eingebunden in einen Sammelband verschiedener kleinerer Drucke aus der Falkeisen-Bibliothek erhalten.¹⁹ Demnach war höchstwahrscheinlich auch der bis 1838 amtierende Antistes Hieronymus Falkeisen unter den Schaulustigen.

13 Burckhardt 1933, S. 24, S. 373, Burkart 2007, S. 197.

14 Vgl. Summarischer Bericht der Theilungs-Ausschüsse 1835, Nr. 2, Nr. 38. Siehe auch: Burckhardt 1933, S. 24, Roda 2001, S. 6. Burkart 2002, S. 197.

15 *Der Unerschrockenen Rauracher*, No. 3, 22. Januar 1834, S. 20 f.

16 Darüber berichtet u. a. die *Baseler Zeitung*, No. 67, 24. April 1834, S. 289 f., ausführlich. Unter den fraglichen Objekten fand sich auch das Basler Antependium. Vgl. weiterhin Burckhardt 1862, S. 6. Der Antrag dafür »auf alte Urkunden gestützt« datiert vom 24. März 1834 und wurde auf dieser Sitzung aber verschoben, vgl. *Baseler Zeitung*, No. 52, 31. März 1834, S. 223. Vgl. auch: Summarischer Bericht der Theilungs-Ausschüsse 1835, Nr. 38, Nr. 39.

17 Tagebuch des Jakob Christoph Pack, UB BS, HV 56n, eingeklebt auf S. 38.

18 Vgl. die Angaben des Adressbuches von Heinrich Weiß, darin wird die Hausnummer 1496 als »chem. Eptinger Hof« bezeichnet und der Bewohner genannt, Weiß 1836, S. 58, S. 109, S. 143. Vgl. auch Kdm BS VII, S. 298.

19 Heute in der Universitätsbibliothek Basel, UB BS, Sig.: Falk 3191. Zu Falkeisen (differierende Schreibung Falkeyesen) und seiner Sammlung Weber-Oeri 1957.



133 Eintrittskarte zur Ausstellung des Basler Münsterschatzes im April 1834, aus dem Tagebuch des Jakob Pack

Pack bezeugt in seinen Aufzeichnungen allerdings auch die Exklusivität des Zugangs vor dieser Ausstellung. Die Publizierung des Inventars im *Unerschrockenen Rauracher* im Januar 1834 hatte eine große Welle der Aufmerksamkeit erzeugt, die dann wieder abebbte. Aber die Führungseliten der Stadt zeigten sich untereinander den Schatz und machten das Wissen um ihn damit zu einer Art arkanem Herrschaftswissen und zu einem Exklusivrecht, an dem sie schließlich auch wohlhabende Bürger teilhaben ließen. »Erst zeigte man es nur diesem oder jenem Ratsherrn, dan diese wieder ansehnlichen Reichen Bürger nur im Stillen, und mit einem mal ward es aufgestellt und öffentlich gezeigt.«²⁰

Der Steinmetz- und Maurermeister Pack war von 1792 bis 1841 Vorgesetzter und von 1796 bis 1832 Obermeister der Gesellschaft zum Rebhaus, in letzterer Funktion war er bis 1798 selbst Basler Ratsherr.²¹ Zum Zeitpunkt der hier interessierenden Ereignisse zählte der 66-Jährige aber weder zur offiziellen städtischen Führungsschicht noch war er besonders wohlhabend. Denn Pack ließ sich von der Stadt Einquartierungsgeld aushändigen trotz lokalpatriotischen Aufrufs zur Überlassung desselben zu karitativen Zwecken, mit dem Hinweis darauf, dass er dieses Geld für Gewerbeabgaben benötige.²² Er war also auch auf die öffentliche Ausstellung des Schatzes

20 Zit. nach Roda 2001, S. 7.

21 Jakob Christoph Pack 1768–1841, zu den biographischen Daten Bischoff 1884.

22 Das Einquartierungsgeld »liege für jeden parat wär es abholen wolle – wo nicht, werde man es zu wohlthätigen Zwecken – verwenden, oder man solle selbst bestimmen zu was man es verwendet wissen wolle – ich bekümmerte mich nicht um andere, und gieng meine 12 frk 5 brz für gehabte

angewiesen, wollte er zu diesem Zugang haben. Hierbei wird deutlich, dass sich die Verbindung von Stadt und Schatz nur mehr bei einer städtischen Elite tradiert hatte. Pack selbst war, wie viele andere auch, bei der Besichtigung ratlos. Unzufrieden mit der allseits vorherrschenden Unkenntnis der Dinge klassifizierte er den Kirchenschatz über seine rein materielle Erscheinung als einen schönen »Goldschmieds Laden«, von dem niemand eine Erklärung gebe. »[M]an musste es also nur angaffen, und wusste nichts was es sey oder vorstellen soll, und das Gedräng war wieder so dass viele wieder gingen ohne es gesehen zu haben.«²³

Ein weiterer Augenzeuge jenseits des städtischen Gefüges fand sich in dem aus Zürich stammenden Schriftsteller David Hess, der noch wenige Jahre zuvor den Nachlass von Johann Martin Usteri geordnet hatte. Im April 1834 hatte er sich in Basel bei seiner Tochter aufgehalten und war wie viele andere dem Versprechen der Attraktion des ausgestellten Kirchenschatzes gefolgt. Er berichtete darüber in einem Brief vom 5. Mai 1834 an seinen Freund Ulrich Hegner, der aufgrund seiner Abhandlung *Hans Holbein der Jüngere* (1827) als möglicher Kandidat für die Schätzung der Kunstsammlung der Basler Universität im Zuge der Teilungsangelegenheit erwogen wurde. Nach einigen Überlegungen über mögliche Alternativen bei der Auswahl der Gutachter, in denen auch Ludwig Schorn und Sulpiz Boisserée vorkamen, letzterem allerdings mit der Unterstellung begegnet wurde, er könne mit Blick auf die Holbeingemälde auf eigenen Vorteil bedacht sein, kommt Hess auch auf den Kirchenschatz zu sprechen:

»Ich habe in Basel den sogenannten Kirchenschatz gesehen, der auch in die Theilung fallen soll. Der Metallwerth desselben mag sich beiläufig auf 18.000 Franken belaufen. Es sind Stücke von hohem Alterthum und einige Monstranzen im schönsten gothischen Styl dabei, die von großem Kunstwerth sind. Unser sel. Freund, der Deputat Huber, hatte sie kurz vor der Revolution aus dem Gewölbe des Münsters, wo sie seit der Reformation aufbewahrt blieben, ans Licht gezogen, um sie unter seinen Augen reinigen und dann im Rathause unterbringen zu lassen. Wäre der Ehrenmann noch am Leben, ich glaube, er würde sich erst zu Tod ärgern, wenn diese Gegenstände, auf die er einen hohen Werth setzte, in den Schmelztiegel der Liestaler fallen sollten.«²⁴

Nicht nur städtisches Publikum und Gelegenheitsbesucher wurden von der Attraktion angelockt, auch die katholische Bevölkerung des Elsass strömte offenbar zahlreich nach Basel. Das Aufsehen um die Ausstellung der Kostbarkeiten war so spektakulär, dass sie gar eine Zeitungsentee produzierte. Die *Baseler Zeitung* sah sich genötigt, Berichte französischer Blätter, darunter das Pariser Blatt *Vert-Vert* oder auch das in Straß-

Einquartierung so 36 tag machte dan man zahle für den letzten tag nicht ansonst hätte 40 tag à 3 1/2 beziehen sollen – ich sagte sollen mir nicht ungut nehmen ich brauchte dieses Gelt für Abgaben, so ich samstag bezahlen miesse.« Tagebuch des Jakob Christoph Pack, UB BS, HV 56n, S. 38 f.

23 Zit. nach Roda 2001, S. 7. Vgl. auch Burkart 2007, S. 198 f.

24 Zit. nach Pestalozzi 1889, S. 164.

burg erscheinende *Journal des Ober- und Niederrheins*, zu korrigieren, dass man »tief unter dem Münster vier Gewölbe entdeckt hätte, in welchem kostbare Schätze aufgefunden worden seyen, die jetzt dem Publikum öffentlich zur Schau gestellt würden. Da diese Fabel auch in einige andere franz. Zeitungen übergegangen ist, so bemerken wir, daß sie sich auf das Faktum reduziert, daß seit einiger Zeit der Kirchenschatz des Münsters, welcher als angesprochenes Staatsgut mit in die Theilung fallen soll, den Schaulustigen auf dem Rathhause gezeigt wird.«²⁵ Beide Mitteilungen, die über den großen Zulauf weit über die Stadtgrenzen hinaus sowie auch die Falschmeldung und deren Korrektur, wurden selbst in deutschen und französischen Medien aufgegriffen. Sie reflektieren zudem, dass der exklusiv-elitäre Zugang einiger Weniger zu dieser Form der mythischen Schatzvorstellungen und spektakulären Schatzfunde führte.²⁶ Überhaupt wanderte das Urteil über die Zuordnung des Schatzes zum Staatsgut, die spätere Ausstellung auf dem Basler Rathaus und die tatsächliche Teilung nicht nur durch die Schweizer Gazetten, sondern wurde von Hamburg über Berlin bis München und sogar in England wahrgenommen.

Die öffentliche »Wiedererstehung« des Kirchenschatzes war begleitet von der Publikation des Inventars des Kirchenschatzes im Druck durch Johann Heinrich Weiß, ehemaliger Provisor der Knabenschule St. Leonhardt, der damit die Kenntnis über

25 *Baseler Zeitung*, No. 63, 17. April 1834, S. 269. Der Hinweis auf die Schaulustigen aus dem Elsass (sowie auf die Falschmeldung des *Couriers vom Ober- und Niederrhein*) siehe folgende Fußnote. Die Meldung u. a. in *Vert-Vert*, No. 635, 15. April 1834, [S. 1]. Die Tageszeitung *Journal du Haut-et-Bas-Rhin* erschien zwischen 1832 und 1836 zweisprachig. Es wird in den ausländischen Zeitungen mal *Journal des Ober- und Niederrheins* genannt, mal *Courier*. Gemeint ist immer dasselbe Blatt: *Journal du Haut- et Bas-Rhin (Zeitung des Ober- und Niederrheins.)*. – Die *Baseler Zeitung* schreibt sich ab 1840 *Basler Zeitung*.

26 »Basel, den 21. April. Seit 14 Tagen wird auf dem hiesigen Rathhause der noch aus den katholischen Zeiten herrührende Kirchenschatz des hiesigen Münsters, in Monstranzen und einigen anderen kirchlichen Geräthschaften bestehend, dem Publikum gezeigt. Da diese Kostbarkeiten seit Jahrhunderten in dunklen Gewölben geruht, und nur wenige Auserlesene das Glück hatten, dieselben während dieser langen Reihe von Jahren zu sehen, überdiß auch die übertriebensten Vorstellungen von ihrem inneren Werthe gemacht werden, so begreift sich leicht der große Zudrang von Einheimischen und Auswärtigen, um diese Wunderdinge zu beschauen. Es ist aber namentlich die katholische Bevölkerung des Elsaßes, die in Masse herbeystromt, und die Heiligthümer anstaut. Dieser sogenannte Schatz fällt in die Theilung, und sein innerer Werth wird auf 16,000 Fr. geschätzt. (Hierin scheint die kürzlich dem Journal des Ober- und Niederrheins zugestoßene Mystifikation, nach welcher es gemeldet hatte, in Basel sey ein ungeheurer Schatz in einem Gewölbe gefunden worden, ihre Erledigung zu finden.)«, *Augsburger Postzeitung*, No. 119, 29. April 1834, [S. 3 f.]. Mit demselben Wortlaut in: *Bayreuther Zeitung*, No. 102, 30. April 1834, S. 416. »Der ›Courier vom Ober und Niederrhein‹ vom 9ten d. M. enthält eine ihm von Mühlhausen mitgetheilte Nachricht, nach welcher man in Basel tief unter dem Münster vier Gewölbe entdeckt hatte, in welchem kostbare Schätze aufgefunden worden seyen, die jetzt dem Publicum öffentlich zur Schau gestellt würden. Da diese Fabel auch in einige andere Zeitungen übergegangen ist, so bemerkt die Baseler Zeitung, es sey weiter nichts an der Sache, als daß seit einiger Zeit der Kirchenschatz des Münsters, welcher als angesprochenes Staatsgut mit in die Theilung fallen soll, den Schaulustigen auf dem Rathhause gezeigt wird.« *Privilegierte Nachrichten von und für Hamburg*, 26. April 1834. Sowie: *L'Écho du monde savant*, No. 5, 1. Mai 1834, S. 19, *Regensburger Zeitung*, 1. Mai 1834, [S. 2].

dessen reale Zugänglichkeit hinaus fassbar machte.²⁷ (Abb. 134) Er inserierte dieses »Verzeichnis der Reliquien und des Kirchenschatzes im Münster zu Basel zur Zeit der Reformation von der Regierung zu Handen genommen« Anfang April 1834 zunächst im *Unerschrockenen Rauracher*, sodann in den *Wöchentlichen Nachrichten aus dem Berichtshaus zu Basel* und in der *Baseler Zeitung*, wo er es für einen Batzen feilbot, allerdings ohne dass es zu diesem Zeitpunkt schon erschienen wäre. Das unterschlug Weiß in den knappen Inseraten.²⁸ Aber in einer längeren Anzeige in den *Wöchentlichen Nachrichten aus dem Berichtshaus zu Basel* vom 17. April musste er sich dann doch öffnen. Zunächst wird hierin ersichtlich, dass der Andrang bei der Ausstellung des Kirchenschatzes sich nur schwer bewältigen ließ. In pathetischer, leicht verrutschter alttestamentlicher Metapher spricht Weiß davon, dass nicht allen Mitbürgern die Freude zuteilwurde, »den schon lange in unserer Münsterkirche verwahrten Kirchenschatz zu sehen«, die sich dies sehnlich wünschten. »Gleich den Kindern Israels, als sie aus Egyptenland nach Palästina auswanderten, um ihr Vaterland wieder in Besitz zu nehmen, da die alten Juden dasselbe in der Ferne erblickten, ohne dahin zu gelangen, die jungen hingegen dasselbe mit dem Schwerdt einnehmen mußten«, wie Weiß voranschickt.²⁹ Mit diesen Auslassungen sowie einer knappen Inhaltsangabe seines Inventariums warb er nun um eine Druckbürgschaft, um das Verzeichnis der »Druckerpresse übergeben zu können«. Die erhielt er. Denn er konnte es am 5. Mai in der *Baseler Zeitung* erneut mit Inhaltsangabe bewerben, nun um Abnehmer bemüht und sichtlich erleichtert, dass das Inventar die »Druckerpresse verlassen« habe.³⁰

Johann Heinrich Pack hatte ein feines Sensorium für solcherart ökonomischer Verwertung, denn er kommentierte sein eigenes Exemplar, das er in sein Tagebuch einklebte, entsprechend: »Nebiges Infentarium von diesem Kirchenguth wurde von M. Weis herausgegeben, um einige btz dadurch zu verdienen – Es scheint aus Ächter Quelle geschöpft zu seyn – Nun ist entschieden worden, – daß davon Basel Landschaft auch ihren Antheil wie von allem andern gehöre.«³¹

Das Weiß'sche Schatzverzeichnis beruht auf einem Inventar von 1585, dessen Original im Basler Staatsarchiv verwahrt wird.³² Weiß ließ diesem im Juni desselben Jahres eine kleine Schrift folgen: *Verzeichniß sämmtlicher Bischöffe Basels, mit einigen*

27 Zu Heinrich Weiß (1779–1842) vgl. Duthaler 2017, S. 63, Triet/Marrer/Rindlisbacher 1980, Nr. 2097, S. 448. Die Knabenschule St. Leonhard ist die vormalige Barfüßer-Knabenschule. Weiß 1834a, S. 79.

28 *Der unerschrockene Rauracher*, No. 14, 9. April 1834, S. 112 und No. 16, 23. April 1834, S. 128. *Wöchentlichen Nachrichten aus dem Berichtshaus zu Basel*, No. 15, 10. April 1834, S. 135, No. 16, 17. April, S. 147. *Baseler Zeitung*, No. 59, 12. April 1834, S. 256. In der Werbung für das Verzeichnis im *Unerschrockenen Rauracher* wurde sogar schon der Verkaufsort genannt, obwohl das Verzeichnis noch nicht gedruckt vorlag. »Verzeichnis der Reliquien und des Kirchen-Schatzes im Münster zu Basel, zur Zeit der Reformation von der Regterung [!] zu Handen genommen. 1 Btz. Zu haben in der Buchdruckerei in Liestal, und bei J. Holendecker in Basel.«

29 *Wöchentlichen Nachrichten aus dem Berichtshaus zu Basel*, No. 16, 17. April 1834, S. 153.

30 »Die früher schon angezeigte Beschreibung des Kirchenschatzes in Basel, welche noch in Manuscript war, hat die Druckerpresse verlassen«. *Baseler Zeitung*, No. 73, 5. Mai 1834, S. 319.

31 Tagebuch des Jakob Christoph Pack, UB BS, HV 56n, S. 39.

32 StABS Bau JJ 3. Druck bei Burckhardt 1933, S. 373.

I N V E N T A R I U M

über diejenigen Kirchengüter und Ornatn, so im Jahr 1585 bei vorgenommener Inventation in dem Gewölbe bei der Königin Grab in der Münsterkirche sind gefunden worden. Die Inventation geschah durch eine Hochobrigkeitliche Deputation, welche aus nachbenannten Herren bestand:

- Herr Jakob Oberriedt, Bannerherr.
- Jakob Hoffmann, des Raths.
- Remigius Fäsch, des Raths.
- Barthol. Merian, des Raths.
- Melchior Hornlocher, des Raths.

- 1) Eine große goldene Tafel von Kaiser Heinrich verehret, ist mit Dukaten gold überzogen; stehet in einem besondern Behälter, ist geschätzt und gewürdigt worden für 2000 Sonnenkronen, oder für $\text{R} 4500$
- 2) Eine große hölzerne übergoldete Tafel mit Ischäpenpürkins Waapen und etlichen Bildern, — ist geschätzt $\text{R} 200$
- 3) Eine neue hohe Monstranz von Silber, die vier Säulen daran vergoldet, mit vielen hübschen Kleinodien, die hat man an unserm Herrn Fronleichnamstage gebraucht, ist noch Heiligthum darinnen, wiegt 21 Mark und 2 Loth, ist geschätzt das Loth à 2R $\text{R} 672$
und dann die Edelsteine so daran hängen $\text{R} 200$
NB. Man hafter dieses Stück wegen der Kleinodien mehreres an Werth.
- 4) Eine große silberne Monstranz mit Heiligthum, unten am Fuß mit dem Hallwiler-Waapen, wiegt 20 Mark 1 Loth à 2R $\text{R} 640$
- 5) Eine Monstranz mit Kaiser Heinrichs Heiligthum, auf dem Fuß der edeln Mönchen Schild, wiegt 16 Mark 8 Loth, à 2R das Loth. $\text{R} 528$
- 6) Eine Monstranz mit Mariä Bildniß, wiegt 7 Mark, das Loth à 2R $\text{R} 224$
- 7) Eine Monstranz von gleichem Gewichte und Werth $\text{R} 224$
- 8) Eine kleine Monstranz mit einem korallen Pater noster, wiegt 5 Mark 14 Loth, das Loth à 1R $\text{R} 94$

Erläuterungen über den Kirchenschatz im Münster nebst Benennung der Stifter unserer Stipendien auf Burg, Universität u. im Collegio Alumnorum, in der er am Ende nochmals das Verzeichnis bewarb und in einem eigenen kleinen Kapitel unter der Überschrift »Einige Erklärungen über den Kirchenschatz« in Art einer lexikographischen Zusammenstellung verschiedene Begriffe erläuterte, die in dem Verzeichnis genannt werden.³³ Im Vorwort beschwört Weiß die gemeinsame Geschichte des »getrennten und zerrissenen Kantons« sowie die Notwendigkeit und Fähigkeit zur Eintracht trotz alledem. »Wir wollen daher, gleich jenen damals entzweiten Schweizern, als sie mit und gegen einander in Fehde stunden, dennoch aus Einer Schüssel den eingebrockten Mehlbrei speiseten, auf gleiche Art einander brüderlich die Hände bieten, und Friede, Ruhe und Eintracht unter uns wieder herzustellen suchen.«³⁴ Will man dem Autor dieser Abhandlung auch die höchsten Ziele zugestehen, so appellierte er dennoch an einen gesamteidgenössischen Patriotismus, der mit Blick auf seine eigenen Publikationen gleichwohl im Stadt- wie im Landkanton sowie in allen sozialen Schichten ein Publikum und zugleich Abnehmer zu finden hoffte.

Der Münsterschatz war also zerschlagen und wurde am 12. Mai 1834 »in Natura« geteilt, wie der *Unerschrockene Rauracher* in einer kurzen Meldung zu berichten weiß, die zahlreiche Blätter im In- und Ausland bis ins British Empire aufgriffen.³⁵ Die Einteilung in drei Lose und die Schätzung der Objekte oblag drei Goldschmieden, die als Sachverständige bestellt worden waren: Johann Jakob Paff aus Liestal, Bernhard Schnyder aus Sursee sowie Johann Jakob III. Handmann aus Basel Stadt. Die Goldene Altartafel war aus der Teilungsmasse ausgenommen worden und wurde sodann

33 Die erklärten Begriffe sind ausgesprochen vielfältig und reichen von Becher über Bethlehemitischer Kindermord, Hallwiler-Wappen, Meßbuch bis hin zu Zschäkenpürlin. Im Vorwort nennt sich der Autor Magister, Weiß 1834, S. 3, die Datierung auf Juni ebd., die Erläuterungen S. 11–17, die Werbung S. 24. Vgl. zu Weiß auch Burckhardt Briefe II, 1952, S. 319.

34 Weiß 1834, S. 3.

35 »Liestal, 13. May. Gestern wurde der Kirchenschatz in Basel in Natura geteilt. Das goldene Altarblatt wurde versteigert und um 8875 Franken der Landschaft zugeschlagen. Von den Monstrangen [!] sind die zierlichen in schönstem, gothischem Stiele gearbeiteten ebenfalls der Landschaft zugefallen. Der Antheil der Landschaft befindet sich bereits hier, und wird sobald ein passendes Lokal ausgemittelt ist, öffentlich zur Schau gestellt werden.« *Der unerschrockene Rauracher*, No. 19, 14. Mai 1834, S. 144. *Neue Zürcher Zeitung*, 16. Mai 1834, No. 40, S. 158. *Zürcher Freitagszeitung*, No. 20, 16. Mai 1834, [S. 2]. *Der Nachläufer zum aufrichtigen und wohlverfahrenen Schweizerboten*, No. 39, 17. Mai 1834, S. 154. *St. Galler Zeitung*, No. 41, 21. Mai 1834, S. 171. Einige ausländische Zeitungen: *Neueste Weltbegebenheiten erzählt von einem Weltbürger* (aus Kempten), No. 79/80, 20. Mai 1834, S. 321. *Würzburger Journal*, No. 140, 22. Mai 1834, S. 466. *Der Friedens- u. Kriegs-Kurier* (aus Nürnberg), No. 143, 23. Mai 1834, [S. 3]. *Augsburger Postzeitung*, No. 143, 23. Mai 1834, [S. 2]. *Der Bayerische Landbote*, No. 143, 23. Mai 1834, S. 603. *Bayreuther Zeitung*, No. 123, 24. Mai 1834. *Fränkischer Merkur*, No. 144, 24. Mai 1834, [S. 1f.]. *Privilegierte Nachrichten von und für Hamburg*, No. 125, 28. Mai 1834, S. 2. *The Courier*, No. 13,360, 28. Mai 1834, [S. 2]. *Morning Chronicle*, No. 20,205, 29. Mai 1834, [S. 1]. *The Standard*, No. 2199, 29. Mai 1834, [S. 2]. *The Southern Reporter and Cork Commercial Courier*, Vol. XXVI, 5. Juni 1834, [S. 1]. *The Hull Packet*, No. 2,585, 6. Juni 1834, [S. 4]. *The Wexford Conservative*, Vol. 2, No. 177, 07. Juni 1834, [S. 4].

mit der endgültigen Aufteilung zwischen Stadt und Landschaft versteigert. Erstere überließ sie dem Landkanton für 8875 Franken.³⁶

In seiner Gesamtheit hatte der Kirchenschatz bereits nach der Reformation seine sakral-charismatische Funktion verloren, das umso mehr dreihundert Jahre später in den Zeiten der beginnenden Industrialisierung und modernen Ausdifferenzierung der Gesellschaft, als die Erinnerung und das Gedächtnis nur noch einem elitären Kreis vorbehalten waren, wie unter anderem an den Äußerungen von Jakob Pack deutlich wird. Zu diesem Zeitpunkt konnte aber das von Weiß veröffentlichte Verzeichnis an die Stelle des Verlustes treten und zumindest das Wissen um die Integrität des mittelalterlichen Schatzes transportieren und so wiederum memoriert werden. Das von Weiß reproduzierte Inventar war seinerzeit durch angesehene Basler Ratsherren verifiziert worden. Er unterließ es nicht, diese Informationen in seine Dokumentation mit aufzunehmen, um die Authentizität des Wiedergegeben zu bezeugen. Das Verzeichnis konnte und sollte damit an die Stelle des Schatzes treten.³⁷ Und noch bis mindestens 1836 bot Weiß diese kleine vierseitige Broschüre zum Verkauf an.³⁸

Nach der Teilung »in Natura« und der Überführung am 13. Mai 1834 wollte man auch in Basel-Landschaft den eigenen Anteil öffentlich zur Schau stellen.³⁹ Das geschah ab 19. Mai in Liestal, dem Hauptort des Landkantons, im dortigen Regierungsgebäude zunächst täglich für drei Wochen, wie im *Amtsblatt für den Kanton Basel-Landschaft* hochhoffiziell verkündet wurde. Hier muss es ebenfalls ein reges Interesse gegeben haben, denn kurz vor Ablauf der drei Wochen wird am 6. Juni die verlängerte Ausstellung »bis auf weitere Verfügung« bekannt gegeben, nun allerdings nur noch an den Sonntagen.⁴⁰ Es sollte dann noch knappe zwei Jahre dauern, bis sich der Landkanton zu einer Veräußerung des Schatzes entschloss.

Werbung um finanzkräftige Käufer

Nach dem Willen der Regierung von Basel-Landschaft, nunmehr in der Verfügungsgewalt von zwei Dritteln des Münsterschatzes, wurde die Versteigerung für den 23. Mai 1836 in Liestal festgelegt. Die am 3. März 1836 im Druck ausgegebene, alle Nummern umfassende Verkaufsanzeige sollte finanzkräftige Interessenten von nah

36 *Der unerschrockene Rauracher*, ebd., Summarischer Bericht der Theilungs-Ausschüsse 1835, E, S. 30f. Gesetze, Verordnungen und Beschlüsse für den Kanton Basel-Landschaft 1838, S. 622, Burckhardt 1933, S. 24, S. 43, Roda 1999, S. 27.

37 Zur Funktion des »Verzeichnisses als Schatz« in der mittelalterlichen Verschriftlichungspraxis Burkart 2006.

38 Das geht aus einem Inserat im *Neuesten Basler Bürgerbuch* hervor, dessen Autor Weiß ist. Weiß 1836, S. 127.

39 Die Ankündigung hierfür in *Der unerschrockene Rauracher*, No. 19, 14. Mai 1834, S. 144. Vgl. Zitat oben.

40 *Amtsblatt für den Kanton Basel-Landschaft*, No. 3, 16. Mai 1834, S. 43. Ab 6. Juni war die Besichtigung allerdings nur noch sonntags möglich. No. 6, 6. Juni 1834, S. 156.

und wohl besonders fern anlocken.⁴¹ Doch verzögerte sich der Prozess der Bekanntmachung offenbar. Noch in der Vorbereitung der ordentlichen Landrats Sitzung vom 21. März 1836 stellte Landratsvizepräsident Aenishänsli Fragen an die Versammlung, die am 19. März im *Unerschrockenen Rauracher* publiziert wurden. Dazu zählt auch die Veräußerung des Münsterschatzes unter Punkt 14 von 17 Fragen bzw. Anträgen zur Notwendigkeit, einen Überblick über die Staatsfinanzen zu erlangen. Da heißt es: »Warum ist der Kirchenschatz noch nicht zum Verkauf ausgeschrieben? Ist nicht ein Landratsbeschuß da, der das befiehlt?«⁴² Offenbar war die Offensive zur Umsetzung der Landratsbeschlüsse zumindest in diesem Punkt erfolgreich. Denn bereits am 24. März erschien eine entsprechend gekürzte Version der offiziellen Anzeige für den Verkauf des Kirchenschatzes im *Amtsblatt für den Kanton Basel-Landschaft*. Diese wiederum wurde mit identischem Text gleich zweimal im *Unerschrockenen Rauracher* am 26. und am 30. März veröffentlicht sowie im *Schweizerischen Republikaner* am 5. April und in gekürzter Fassung in der *Allgemeinen Schweizer Zeitung* am 21. April.⁴³ Die *Züricher Freitagszeitung*, die sich am 1. April dieser Nachricht widmete, ist das einzige Blatt, das sich für einen Erhalt der Kirchschätze für den christlichen Kult äußert.⁴⁴

Der Schweizer Bote brachte am 9. April zwar einen Vierzeiler unter der Rubrik »Wochenchronik«, der sich deutlich auf die zuvor veröffentlichten Anzeigen in den diversen Zeitungen stützte. Allerdings blieb der knappe Text ohne Hinweis auf das Datum und auch sonst recht karg und damit in seinem Nachrichtenwert eher begrenzt: »Zu Liestal soll der größere Theil des bei der Theilung ererbten alterthümlichen Kirchenschatzes von Basel, goldene und silberne Gefäße, Kruzifixe, Monstranzen u. s.w., meistens Arbeit von Künstlern aus dem eilften bis zum sechzehnten Jahrhundert, den Meistbietenden versteigert werden.«⁴⁵ Die *St. Galler Zeitung* notierte am 23. April ebenso kurz angebunden und leicht abschätzig den anstehenden Verkauf.⁴⁶

41 Der Druck erfolgte (wie auch der des offiziellen *Amtsblatt für den Kanton Basel-Landschaft*) in der Druckerei Banga und Honegger in Liestal, die 1832 eröffnet worden war, vgl. Wegelin 1836, S. 90. Die Anzeige ist wiederabgedruckt in: Burckhardt 1933, S. 379–382.

42 *Der Unerschrockene Rauracher*, No. 22, 19. März 1836, S. 91. Bei Aenishänsli (od. Aenishänsly, die Schreibung variiert in dem Artikel) handelt es sich um Jakob Aenishänsli (1796–1866), der nach der Kantonstrennung der Baselbieter Regierung in unterschiedlichen Funktionen angehörte, vgl. Birkhäuser 2001.

43 *Amtsblatt für den Kanton Basel-Landschaft*, No. 12, 24. März 1836, S. 256 f., *Der Unerschrockene Rauracher*, No. 24, 26. März 1836, S. 99 und No. 25, 30. März 1836, S. 102. (Siehe Anhang 3) *Schweizerischer Republikaner*, No. 28, 5. April 1836, S. 133 f., *Allgemeine Schweizer Zeitung*, No. 48, 21. April 1836, S. 203.

44 »Vom zweiten Landschreiber, Namens des Regierungsrathes, wird auf Montags den 23. Mai die Versteigerung der in der Theilung aus dem Kirchenschatz erhaltenen Gegenstände ausgeschrieben, die Gegenstände werden namentlich angeführt, und dermaßen angerühmt, und darunter auch ein Menschenfuß und ein Heiligen-Arm aufgezählt. – Wir hätten es den Gegenständen würdiger gefunden, wenn sie – mit oder ohne Bedingungen – den katholischen Kirchen der Landschaft unentgeltlich überlassen worden wären.« *Züricher Freitagszeitung*, No. 14, 1. April 1836, [S. 2].

45 *Der Schweizer Bote*, No. 29, 9. April 1836, S. 115.

46 »Die Liestaler verganten nun nächstens den ihnen bei der Theilung mit Basel zugefallenen Kirchenschatz, goldene und silberne Gefäße, Cruzifixe, Monstranzen etc., meistens Arbeiten von Künstlern aus dem 11. und 16. Jahrhundert.« *St. Galler Zeitung*, No. 33, 23. April 1836, S. 135.

Die Anzeige fand, wie schon die Nachricht über die Teilung und Ausstellung des Kirchenschatzes 1834, auch über die Grenzen der Eidgenossenschaft hinaus in deutschen Blättern weite Beachtung. Die *Allgemeine Zeitung* brachte sie, wie sie im Amtsblatt veröffentlicht worden war, bereits am 8. April 1836 und die *Bayerische Landbötin* am 16. des Monats. Die *Münchener Politische Zeitung* zog am 26. April nach. In der *Börsen-Halle. Hamburgische Abend-Zeitung* erschien eine Kurzmeldung am 21. April, ebenso wie im *Rheinbayerischen Volksblatt* am 24. April und das *Kunst-Blatt* wiederum hatte einen kurzen Hinweis auf die Versteigerung gar erst am 24. Mai in seiner Ausgabe unter der Rubrik »Nachrichten vom April« und konnte so nur noch retrospektiv auf die Versteigerung verweisen.

In die Berliner Presse schaffte es die Anzeige am 19. April und damit nur gut einen Monat vor dem Versteigerungstermin. Die *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* und die *Allgemeine preußische Staats-Zeitung* druckten einen gleichlautenden Text, der nur in einigen Schreibungen differierte. Und auch der *Königlich privilegierten Berlinischen Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* war der Anlass immerhin eine kleine Notiz am selben Tag wert. Wie bereits erwähnt, bediente sich der Kunsthistoriker Franz Kugler der Anzeige in den *Berlinischen Nachrichten*, um am 25. April den Verkauf in seinem ebenfalls in Berlin erscheinenden *Museum. Blätter für Bildende Kunst* publik zu machen.⁴⁷

Wesentlich für die Aufmerksamkeit, die der Hinweis auf die Versteigerung in Berlin generierte, war, wie oben angedeutet, insbesondere die in den Berliner Blättern reproduzierte Fokussierung auf das Bild eines alten Kronschatzes, indem dezidiert immer wieder Kaisernamen bei der Beschreibung der einzelnen Objekte aufgerufen wurden. Die Goldene Altartafel enthält die »Brustbildchen des Kaisers Heinrich und Kunigunde«. Eine »silberne Monstranz, in gothischer Turmform, [ist] mit Kaiser Heinrichs Bild geziert«. Sodann eine »silberne, vergoldete Krone, eine stark vergoldete silberne Halskette, und ein massivgoldener Fingerring« der Kaiserin Anna, Gemahlin Kaiser Rudolfs von Habsburg.⁴⁸

Trotz der weiten und auch auswärtigen Verbreitung der Verkaufsanzeige blieb die Zusammensetzung der Käuferschaft, anders als erhofft, dann doch überwiegend regional, wenn nicht lokal. Und dass keine Interessenten aus dem nahen Straßburg oder anderen französischen Städten nach Liestal kamen war kein Zufall, sondern der außenpolitischen Konfliktlage im sog. Wahl'schen Handel geschuldet, in deren Folge der gesamte Grenzverkehr zwischen Basel-Landschaft und Frankreich gesperrt war.

Der Wahl'sche Handel bezeichnet Auseinandersetzungen um den Versuch des Landerwerbs im Baselbiet 1835 durch die Brüder Alexander und Baruch Wahl, in Basel aufgewachsene Juden aus Mühlhausen, den der Landrat nicht anerkannte (insbesondere ein damit durch die Brüder nicht angestrebtes, aber unterstelltes Nieder-

47 Kugler 1836, No. 17, S. 136. Vgl. Anhang 3.

48 Von den sechs in den Berliner Blättern (*Allgemeine preußische Staatszeitung, Berlinische Zeitung von Staats- und Gelehrten Sachen*) genannten Stücken fällt hier nur eine Monstranz aus diesem »Konzept« heraus: »Eine Monstranz von zierlicher Arbeit in Silber. Darin war als Reliquie ein Finger Johannes des Täufers verwahrt.« Vgl. Anhang 3.

lassungsrecht) und die entsprechenden Vertragsratifikationen aufhob. Dieses Ereignis provozierte im Weiteren politisch-diplomatische Interventionen des französischen Staates gegenüber dem Vorort und dem Landkanton sowie französische Sanktionen gegenüber letzterem, u. a. ein Warenembargo und strikte Grenzsperrren. Die Streitigkeiten zogen sich bis August 1836 und endeten mit hohen Entschädigungszahlungen (25.000 Franken) an die Gebrüder Wahl.⁴⁹ In diesem Zusammenhang berichtete der *Christliche Volksbote aus Basel* am 21. April 1836 konkret zum Fall der Verbreitung der Verkaufsanzeige ein wenig süffisant unter »Politisches«:

»Derjenige Theil des bekannten Kirchenschatzes, der bei der Theilung in die Basellandschaftlichen Hände gefallen ist, soll nun bald – versteigert werden. Die Kanzlei hat, um viele Käufer anzulocken, gedruckte Anzeigen ausgesandt, unter anderem auch nach Straßburg. Das Paket, mit dem Landeskanzleisiegel versehen, kam aber von St. Louis wieder zurück, mit der Bemerkung, »es sei mit Basellandschaft aller Verkehr abgebrochen.« Ueberhaupt sollen sie Sperrmaaßregeln wieder neuerdings geschärft worden sein.«⁵⁰

Diese Mitteilung scheint im Übrigen auch der einzige Hinweis eines Basler Blattes zum geplanten Verkauf des Kirchenschatzes gewesen zu sein.⁵¹ Immerhin hatten die Meldungen über die anstehende Versteigerung in Liestal jenseits der Grenzen in Deutschland die gewünschten Adressaten erreicht. So gab es im Umfeld des Münchner Hofes immerhin Überlegungen, ob auf den Kirchenschatz mitzubieten sei oder zumindest wurde dies von Kunstverständigen gehofft. Als Zusatz des im Vergleich zu anderen Zeitungen eher ungewöhnlich ausführlichen Inserates zum Verkauf des Münsterschatzes in der *Münchener Politischen Zeitung* wurde Interessenten sogar die vollständige Verkaufsanzeige angeboten.⁵² Der Kunstsammler und Kunstverständige Sulpiz Boisserée bezeugt in seinem Tagebuch noch kurz vor dem Versteigerungstermin einen Briefwechsel mit dem bayerischen König Ludwig I. Unter Donnerstag, den 19. Mai notiert er: »Abends Brief vom König wegen den Kirchenschätzen in Liestall [!] Antwort darauf spät abends.«⁵³ Aus diesem Eintrag ist zunächst nicht ersichtlich, wer

49 Ausführlich zu den Ereignissen Escher 1839, S. 160–207, sowie Leuenberger 1996, S. 23, S. 184–204, ersterer allerdings deutlich antisemitisch grundiert.

50 *Christlicher Volksbote aus Basel*, No. 16, 21. April 1836, S. 134. In seinen Ausgaben No. 18 und 19, (5. Mai und 12. Mai 1836) berichtet der *Christliche Volksbote* weiter über die Verschärfung der französischen Grenzsperrren zu Basel-Landschaft.

51 Weder die *Baseler Zeitung* brachte den Termin noch das Basler Avisblatt *Wöchentliche Nachrichten aus dem Berichtshaus zu Basel*, in dem auch regelmäßig Versteigerungen annonciert wurden.

52 *Münchener Politische Zeitung*, No. 99, 26. April 1836, S. 646. Die Anzeige ist bis auf die Präzisierung in der Überschrift »Verkauf des Kirchschatzes zu Liestal in der Schweiz« [Hervorhebung L.C.] und dem ergänzenden Satz im dritten Absatz, »Vormals war in Basel eine kaiserliche Gruft«, der aus der eigenen ausführlichen Verkaufsanzeige stammt, identisch mit der Verkaufsanzeige im *Amtsblatt für den Kanton Basel-Landschaft* und im *Unerschrockenen Rauraracher*, s. o. Die ebenfalls in München gelesene *Allgemeine Zeitung* hatte bereits am 8. April eine ähnlich ausführliche Verkaufsanzeige geschaltet, s. o.

53 Boisserée Tagebücher III, 1983, S. 124.

welche Interessen verfolgte: ob Boisserée Ludwig, der 1827 die Gemäldesammlung der Brüder Boisserée gekauft hatte, bestärken wollte, sich an der Versteigerung zu beteiligen, oder ob er als Experte auf eine diesbezügliche Anfrage reagierte.⁵⁴ Wahrscheinlicher ist ersteres, da zum einen keine Münchner Agenten nach Liestal gekommen waren und er zum anderen am 27. Juli 1836 erneut an den König schrieb »wegen dem Baseler Kirchen-Schatz gold. Altar Kaiser Heinr. II.« Die Antwort überbrachte dann Kabinettssekretär Heinrich Kreutzer wenig später am 13. August direkt an Boisserée: »[D]er König geht nicht auf den Antrag des goldenen Altars von Basel ein.«⁵⁵

Unter dem Hammer – Die Versteigerung

Auskunft über die Ereignisse um die Versteigerung am 28. Mai 1836 im Liestaler Gasthof zum Schlüssel geben die Aufzeichnungen des Basler Seidenbandfabrikanten und Ratsherrn Emanuel Burckhardt-Sarasin. (Abb. 135) Zwar sind seine Aussagen über die Zusammensetzung der Käuferschaft und die Höhe der Kaufsummen eher dilatorisch, indes verfasste er ein Stimmungsbild der Versteigerung, allerdings mit unverhohlenem kulturpessimistischen Groll grundiert. Leitmotivisch ist es durchsetzt von einem »Es ist alles Eitel!« aus dem Prediger Salomo des Alten Testaments.⁵⁶ Die Aufzeichnungen, die begleitet sind von kleinen Objektskizzen, zeigen, dass neben den Kaufinteressenten auch jede Menge Publikum aus der nahen Umgebung an dem Ereignis teilhaben wollte, das er mehrfach abschätzig als Bauern betitelt, die er als jenseits aller Distinktionsmuster und distanzlos beschreibt. Offen antisemitisch geraten schließlich seine Bemerkungen über den Antiquar Oppenheim aus Frankfurt. Die Notizen von Burckhardt-Sarasin belegen, dass eine bestimmte städtische Elite Basels den Schatz als städtisches Eigentum bewertete und dessen Teilung als Raub. Darüber hinaus verdeutlichen sie wiederum die einstige Repräsentanz der Stadt durch ihren Kirchenschatz und dessen Delegitimierung durch die ökonomische Verwertung.

Vornehmlich geben drei Quellen systematisch darüber Auskunft, wer bei der Liestaler Versteigerung zum Zuge kam: Es handelt sich um einen Bericht über den »Verkauf des Kirchenschatzes« mit Angabe der Losnummern, der Objekte, der Käufer und der Preise im *Unerschrockenen Rauracher* am 25. und 28. Mai 1836, des Weiteren um eine handschriftliche, nicht gänzlich vollständige Liste, heute im Basler Staatsarchiv, mit der Angabe der Losnummern, deren Entsprechungen zu dem Inventar, das 1827 nach der Verbringung des Kirchenschatzes vom Münster in das Rathaus angelegt worden war, sowie mit den Käufern und Kaufsummen.⁵⁷ Zudem haben sich Notizen

54 Zur Kunstsammlung der Brüder Boisserée Heckmann 2003, Gethmann-Siefert 2011.

55 Boisserée Tagebücher III, 1983, S. 143 und S. 147.

56 Die Aufzeichnungen sind ediert durch Roda 2001, S. 8–14. Das Original in der Universitätsbibliothek Basel, Sig.: Nachlass 128, B 26.

57 Die Liste enthält zum Teil Steigerungsschritte, es wurden zudem Korrekturen und Streichungen vorgenommen, so dass einige Angaben sich nicht mit den Angaben im *Unerschrockenen Rauracher*

über die Verkäufe von den Konventualen Urban Winistörfer und Augustin Arnold aus dem Zisterzienserkloster Sankt Urban (Kanton Luzern) überliefert. Sie waren im Auftrag des Abtes Friedrich Pfluger nach Liestal gekommen, um Objekte für ihr Kloster zu ersteigern. Letztlich gingen sie mit leeren Händen heim, notierten indes Losnummer, Gewicht sowie Käufer und Preis.⁵⁸ Der Bericht im *Unerschrockenen Rauracher* sowie diese beiden Dokumente sind nicht in allen Punkten identisch und die letzteren zum Teil auch unvollständig.

Von internationaler Seite kamen demnach allein die bereits oben erwähnten Antiquare aus Berlin und Frankfurt, Joseph Arnoldt und Nathan Marcus Oppenheim, nach Liestal. Überdies hatten sich zwei weitere Interessenten auf die Reise gemacht, der Goldschmied Siebenpfeifer aus Lahr im nahen Schwarzwald sowie der Bamberger Antiquar Carl Nagel. Letzterer war sicher durch den Namen Heinrich II., des heiliggesprochenen Gründers des Bamberger Bistums, angelockt worden. Er muss sich in einiger Goldgräberstimmung auf den Weg gemacht haben und hatte sich wohl Objekte des heiligen Kaisers kurz über dem Materialwert erhofft. Solche Erwartungen waren nicht ganz unberechtigt, befürchtete doch schon Franz Kugler, dass eben der Materialwert das Maß der Zuschlagssumme sein könnte und damit auch der Schatz in Gefahr des Einschmelzens stünde. Allerdings trat Nagel seine Heimreise mit nur einem und dazu noch recht unspezifischen Stück an, einem silbervergoldeten Buckelbecher, den er im Vergleich zu den Steigerungssummen anderer Objekte mit 200 Franken halbwegs wohlfeil erstanden hatte.⁵⁹ Auch Siebenpfeifer war mit einer Ausgabe von 143 Franken für ein Armreliquiar mit verhältnismäßig geringem Einsatz und übersichtlicher Ausbeute dabei.⁶⁰ Im Gegensatz dazu hatten Arnoldt und Oppenheim mit neun und elf Objekten aus je sieben Losnummern wesentlich mehr Bieterglück und wohl auch mehr Kleingeld.⁶¹ Wie bereits oben erwähnt, arbeiteten die beiden bei der Auktion zusammen. Denn als Arnoldt mit seinen Erwerbungen nach

decken und zum Teil nicht eindeutig sind. StABS Bau JJ 3. Die Zusammenstellung der Verkäufe nach dem *Unerschrockenen Rauracher* vgl. Anhang 4.

- 58 Die Notizen von Winistörfer und Arnold entdeckte der Luzerner Archivar Theodor von Liebenau und veröffentlichte sie 1889. Allerdings systematisierte er die Aufzeichnungen nach der Reihenfolge der Verkaufsanzeige und ergänzte einige durch Winistörfer nicht angegebene Nummern, so dass damit ein etwas verschobenes Bild der Notizen entstand, vgl. Liebenau 1889. Die Notizen befinden sich im Staatsarchiv Luzern: StALU AKT 21/124B. 2, vgl. Transkription der Notizen im Anhang 5.
- 59 In der Verkaufsanzeige unter Nummer 37: »Ein silberner, vergoldeter Becher mit Deckel, die Seitenrundung in runde, gewölbte Knoten oder Buckel ausgetrieben. Auf dem Deckel steht des heiligen Josephs Bild.« *Der Unerschrockene Rauracher* beschreibt diese Nummer etwas anders: »den silbernen vergoldeten Hostienbecher mit Deckel, worauf das Bild des h. Andreas steht und an der Seitenründung ausgetriebenen gewölbten Knoten oder Buckeln«.
- 60 »Hr. Siebenpfeifer, Goldarbeiter aus Lahr, St. Ruperts des Gläubigen Arm mit Silberblech überzogen, um 143 Fr.«, *Der Unerschrockene Rauracher*, No. 42, 28. Mai 1836, S. 167. Im Inventar von 1827 (Nr. 27) ist der Arm als »St. Veltin's Arm« angegeben, Burckhardt 1867, S. 18. Burckhardt 1933, S. 68–76, sieht darin den Arm des heiligen Walpert, der auch im Münsterschatz Inventar von 1511 (Nr. 29) als »brachium sancti Walperti« verzeichnet ist, Burckhardt 1933, S. 71. Das ist aber eine Verwechslung mit dem später »fälschlich in Walpurgis [Arm] umgetauften« Reliquiar im Inventar von 1827, Nr. 28., darauf wies Carl Burckhardt hin. Burckhardt 1862, S. 6, 1867, S. 18.
- 61 Angabe nach *Unerschrockener Rauracher*, No. 21 und No. 25, vgl. Anhang 4.

Berlin zurückkehrte, stellte er diese zunächst in seinem *Magazin d'Antiques* in der Königstraße zur »Besichtigung des gebildeten Publikums« aus. Kugler berichtete darüber am 11. Juli 1836 im *Museum*, führte aber hier drei Objekte auf, die nachweislich von Oppenheim ersteigert worden waren.⁶² Schon Ziemer wies daraufhin, dass Oppenheim bis auf eine Monstranz von höherem Wert eher kleinere Objekte zu geringeren Preisen für sich erstand, er demnach sehr wahrscheinlich als Unterhändler für den Berliner Antiquar agierte.⁶³ Arnoldt hatte also mit zehn Nummern (bzw. zwölf Objekten) letztlich ein recht großes und kostspieliges Konvolut des Kirchenschatzes nach Berlin gebracht in der berechtigten Hoffnung auf gesicherte Abnahme am preußischen Hof.

Alle weiteren Käufer stammten aus Basel selbst und dem neuen Kanton Basel-Landschaft sowie ein weiterer aus Zürich. Insgesamt ging schließlich fast die Hälfte des in Liestal versteigerten Schatzanteils zurück nach Basel.⁶⁴ Den wirklichen Löwenanteil daraus sicherten sich zwei Basler Goldschmiede. Sie boten erfolgreich auf zusammen achtzehn Nummern. Johann Friedrich II. Burckhardt ersteigerte davon vierzehn und Johann Jakob III. Handmann eroberte das prominenteste Objekt, die Goldene Altartafel, für 9050 Franken sowie drei weitere Pretiosen.⁶⁵ (Abb. 136)

Dass Handmann das Basler Antependium nur knapp über dem Schätzwert ersteigern konnte, war einem Missverständnis geschuldet. Denn auch Interessenten aus der städtischen Gesellschaft vereinbarten mitzusteigern und auf diesem Weg die Goldene Tafel zurück nach Basel zu holen. Die Mitglieder der Akademischen Gesellschaft hatten nur wenige Tage vor der Versteigerung beschlossen, auf die Altartafel bis zu einem Limit von 9200 Franken zu bieten. Hierfür stellte sich Heinrich Schreiber zur Verfügung. Über den Auftraggeber hatte man strengstes Stillschweigen vereinbart. Während der Auktion überbot Schreiber Handmann nicht, weil er annahm, dass letzterer aus denselben lokalpatriotisch selbstlosen Beweggründen handelte und er den Preis nicht unnötig in die Höhe treiben wollte. Handmann gehörte schließlich zu den drei Sachverständigen, die im Auftrag der Stadt den Kirchenschatz bewertet hatten.⁶⁶ Die Annahme einer Beauftragung Handmanns durch die Stadt war nicht weit her-

62 Kugler 1836, Nr. 28, S. 223 f. Bei den Objekten handelt es sich um ein Kristallkreuz (ebd., Nr. 2), um das Haupt der heiligen Ursula (ebd., Nr. 6) und die Grabkrone der Kaiserin Anna (ebd., Nr. 8). Zuerst wiesen Rüfenacht/Söll-Tauchert 2012, S. 22, und Ziemer 2015, S. 160, auf die Zusammenarbeit der beiden Kunsthändler hin.

63 Ziemer 2015, S. 160.

64 Bereits Roda 2001, S. 5, hat in dieser Deutlichkeit darauf hingewiesen, während noch Rudolf F. Burckhardt 1933 in seiner Arbeit über den Münsterschatz in den einzelnen Katalognummern allein die auswärtigen Käufer namhaft machte. Bei den Basler Käufern gibt er hingegen vage »Basler Goldschmied« an oder gar nichts, die Angabe über die Käufer bietet er etwas versteckt mit dem Nachdruck des Münsterschatzinventars aus dem Jahre 1827 nach Carl Burckhardt 1867, S. 16–20, der alle Käufer und Zuschlagpreise angegeben hat. Allerdings blieb Rudolf F. Burckhardt den Namen des Käufers der Altartafel, Handmann, schuldig, der bereits im *Unerschrockenen Rauracher* und bei Carl Burckhardt nachlesbar ist. Vgl. Burckhardt 1933, Kat.-Nr. passim, Nachdruck des Inventars von 1827, ebd., S. 374–378, ebenso verfuhr er in einem Aufsatz Burckhardt 1934.

65 Zu den beiden Goldschmieden vgl. Barth/Hörack 2013, S. 207–209. Vgl. auch Anhang 4.

66 Zu dem Vorhaben der Akademischen Gesellschaft und dem Missverständnis bei der Versteigerung Burckhardt 1933, S. 43, Roda 1999, S. 28–30.



136 Goldene Altartafel, vor 1024, ehem. Basler Münsterschatz

geholt oder zumindest verbreitete sich ein solches Gerücht recht schnell, denn man saß diesem Missverständnis auch in der Presse auf. Im *Basellandschaftlichen Volksblatt*, das am 27. Mai kurz über die Versteigerung berichtete, heißt es: Das goldene Altarblatt wurde »von einem Basler für den dortigen Hrn. Antistes, wie man sagt, erstanden«. ⁶⁷ Die Versteigerung und mitunter auch Resultate fanden wie bereits zuvor die Angelegenheiten um die Wiederentdeckung und Aufteilung des Kirchenschatzes auch jenseits der Eidgenossenschaft Eingang in die Zeitungen. ⁶⁸ In französische Blätter gelangten diese Mitteilungen allerdings erst nach Beilegung des Wahl'schen Handels, am 8. August 1836. ⁶⁹ Zuvor waren die Grenzsperrern strengstens eingehalten worden, wie die *Privilegierten Nachrichten von und für Hamburg* zu berichten wussten. ⁷⁰ Und ein Großteil des Erlöses, den der Landkanton in Liestal aus dem Verkauf des Kirchenschatzes erzielt hatte, floss in die Beilegung der Streitigkeiten. Das hatte auch der

67 *Basellandschaftliches Volksblatt*, No. 22, 27. Mai 1836, S. 9. Antistes war zu dieser Zeit der oben erwähnte Hieronymus Falkeisen.

68 Neben Schweizer Blättern wie der *Baseler Zeitung* (No. 85, 28. Mai 1836, S. 377) und dem *Schweizer Boten* (No. 44, 1. Juni 1836, S. 175) brachten z. B. auch die *Regensburger Zeitung* (6. Juni 1836, [S. 2]), das *Morgenblatt für gebildete Stände, Kunst-Blatt* (No. 60, 28. Juli 1836, S. 251f.), die *Allgemeine Zeitung* (No. 211, 29. Juli 1836, S. 1387), die *Bayerische Landbötin* (No. 95, 8. August 1836, S. 850) und die *Allgemeine Theaterzeitung* [Wien], No. 168, 22. August 1836, S. 671, Kurzmitteilungen.

69 *La Presse*, 9. August 1836, [S. 5], *Le Courrier Français*, No. 219, 10. August, 1836, [S. 3], *La Gazette de France*, 10. August 1836, *Journal des Artistes*, No. 8, 21. August 1836, S. 128. Zur Beendigung des Wahl'schen Handels Leuenberger 1996, S. 200.

70 *Privilegierte Nachrichten von und für Hamburg*, No. 193, 15. August 1836, S. 3.

Steinmetz- und Maurermeister und vormalige Basler Ratsherr Jakob Christoph Pack bereits kurz nach der Versteigerung vorhergesagt.⁷¹

Eine der prominentesten Personen, die nur knapp einen Monat nach der Versteigerung ein Objekt aus dem Kirchenschatz erstand, war die aus der Basler Oberschicht stammende Malerin, Mäzenin und Kunstsammlerin Emilie Linder, von der später noch die Rede sein wird. In einem Brief des ihr sehr nahestehenden Clemens Brentano an Apollonia Diepenbrock berichtet dieser am 21. Juni 1836:

»Du wirst wohl schon durch Fräulein Linder selbst wissen, daß sie bei dem Verkauf des Basler Kirchenschatzes das Kreuz mit Kreuzpartikel und h. Blut um 160 Franken erstanden hat, welches Kaiser Heinrich der heilige und die h. Kunigund 1019, bei Einweihung des Doms persönlich dort mit vielem Andern hingeschenkt haben. Es ist in der Kronick angeführt. Sie hält es in Ehren, wenn gleich nach ihrem eignen Geständniß sie keinen rechten Sinn für Reliquien und Heilige haben kann; aber sie hat Freude dran und hält es in Ehren.«⁷²

Brentano (vielleicht auch Linder selbst) schloss allerdings schnell auf eine Identität des erstandenen Kreuzes mit Kreuzpartikel mit dem in der »Kronick« erwähnten. Gemeint ist Christians Wurstisens *Epitome historiae Basiliensis* (1577) bzw. dessen deutschsprachige große Version die *Baszler Chronik* (1580). Da Linder ganz sicher mehr bezahlt hatte als die auf der Versteigerung erzielte Summe und ebenso sicher auch nicht weniger, blieben nicht sehr viele mögliche Objekte, es sei denn Brentano hätte den gezahlten Preis falsch erinnert. Um das Heinrichskreuz, das bei Wurstisens Erwähnung findet, kann es sich jedenfalls nicht gehandelt haben, zumal es zu diesem Zeitpunkt schon von Arnoldt nach Berlin gebracht worden war.⁷³

71 Pack erklärt in diesem Zusammenhang auch, von der endgültigen Teilung des Schatzes 1834 nichts mitbekommen zu haben. »Ich habe nicht bemerkt das die Landschaft richtig ihre 2/3tel vom Kirchenschatz erhalten haben, so in der Schatzung circa 16000 fr den selben verechnet worden, allein sie haben solche nicht lang behalten, und ist bald nachher in die Zeitungen gesetzt und die dazu bestimmte Gantzeit aller Orthen aufgeschrieben und der Verkauf hat angekündigter maßen lezten Montag d. 23ten May stattgefunden, und einen die Schatzungss[umm]a zimlich übersteigend, Erlös abgeworfen, in dem Sie 26365 frk so viel ich mich erinere dafür Erlöst haben, und für noch 6000 frk haben sie noch für sich selbst zurück behalten [...]. Es ist aber gut das sie Sie so viel erlöst hatten, wie gewonen so zerronen, wird es darmit heisen: Dan sie haben mit Frankreich Krieg, ein Jud Wahl kaufte in Reinach das Landerische Guth und ist vom Gericht genehmiget worden, Allein der Landrath hatt den Kauf nicht genehmigen wollen, darüber beschwerte sich der Jud am französischen Hof, und dieser verlangte das man den Kauf gültig Erklären soll, die Liestaller Regierung will aber nicht [...]. Da aber Frankreich auf auf [!] seinem begehren beharrt, werden die Landschäftler wohl trachten wie sie sich aus dieser Patze heraus kommen können, und wird miessen auf ein oder andere Art ein Opfer dargebracht werden – wozu ihnen der Kirchenschatz Provit wird dienen miessen«. Tagebuch des Jakob Christoph Pack, UB BS, HV 56n, S. 95f.

72 Brentano Briefe IX, 2016, S. 28.

73 Wurstisen spricht über die Heinrichsgaben, somit handelt es sich bei ihm um das Heinrichskreuz, vgl. Wurstisen 1577, S. 73, und Wurstisen 1580, S. 97.

Während Emilie Linder, die sich intensiv mit dem Katholizismus auseinandersetzte und später auch konvertieren sollte, aus spiritueller Nostalgie heraus ein Objekt aus dem Kirchenschatz erstand, kauften die beiden Basler Goldschmiede Handmann und Burckhardt zu Spekulationszwecken. Und sie hatten Erfolg, zumindest auf längere Sicht. Der Weg der Objekte des Basler Kirchenschatzes, die insbesondere aber nicht nur Johann Friedrich Burckhardt ersteigert hatte, verzweigte sich über ganz Europa und führte in bedeutende Sammlungen nach Paris, London, Berlin und St. Petersburg. Es begann ein Karussell von Verkauf, Kauf und Weiterverkauf. Stücke aus dem Basler Kirchenschatz fanden sich zu verschiedenen Zeiten u. a. in der Sammlung des in Paris lebenden russischen Aristokraten Comte Pierre Soltykoff. Mit deren Versteigerung 1861 gelangten wiederum Basler Artefakte über den Intermediär Baron Seillière in das South Kensington Museum sowie in die Sammlung des in Paris lebenden Russen Alexander Basilewsky.⁷⁴ Die Sammlung Basilewsky ihrerseits wurde 1884 als Gesamtkonvolut für 2,2 Millionen Goldrubel vom russischen Zaren erstanden und fand ein Jahr später in der Eremitage in St. Petersburg eine Heimstatt.⁷⁵

Johann Friedrich Burckhardt ließ für die von ihm ersteigerten Objekte Zeichnungen anfertigen, die den Weiterverkaufsverhandlungen dienen sollten. Über das berühmte Fußreliquiar schreibt Henry Shaw 1851 in *The Decorative Arts, Ecclesiastical and Civil, of the Middle Ages*, dass der englische Kunstsammler Hollingworth Magniac ganze drei Jahre mit dem Basler Goldschmied darüber verhandelt habe »on account of the high price demanded«, bevor sich die beiden handelseinig wurden.⁷⁶ (Abb. 137–139)

Der Goldschmied Handmann seinerseits brauchte noch einmal zwei Jahre und drei Publikationen, bis er einen geeigneten zahlungskräftigen Käufer für die Goldene Altartafel fand. Deren Weg und die damit verbundenen »gelehrten« Reflexionen sollen hier ausführlicher dargestellt werden.⁷⁷

74 Vgl. z. B. Catalogue Collection Soltykoff 1861, S. 47, No. 173, Darcel 1861, S. 217, Darcel/Basilewsky 1874, Nr. 152, 153, 171, 172. Burckhardt 1933, S. 131f., S. 146, S. 190, S. 211. Ausst.-Kat. Basler Münsterschatz 2001, Kat.-Nr. 24, 40, 41. Zur Rolle des Intermediärs Seillière auch Arquié-Bruley 1990, S. 246. In das Exemplar des Versteigerungskataloges der Sammlung Soltykoff der Bibliothèque nationale de France sind die Namen der Käufer notiert, neben dem Eintrag der Christophorusstatuette wurde Seillière und 5600 [Francs] notiert, vgl. Catalogue Collection Soltykoff 1861, S. 47, Nr. 173, (BnF, département Estampes et photographie, YD-395–8; <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb36523732r> [24.07.2023]), und Darcel 1861, S. 217.

75 Kryzanovskaya 1990, S. 152. In die Sammlung Basilewsky gelangten sieben Objekte aus dem Basler Kirchenschatz, vgl. Ausst.-Kat. Basel 2001, Kat.-Nrn. 6, 7, 10, 11, 15, 16, 17.

76 Shaw 1851, unpag. Die zwölf Zeichnungen befinden sich im Historischen Museum Basel, HMB, Inv.-Nr. 1922.163–174. Sie stammen von Samuel Burckhardt, dem Sohn von Johann Friedrich II. Burckhardt, vgl. Barth/Hörack 2013, S. 214.

77 In einem Exkurs gibt bereits Cortjaens eine knappe Zusammenfassung des Weges der Goldenen Tafel durch Europa auf anderer Quellenbasis. Er verfolgt deren Einschätzung in der kunsthistorischen Literatur und greift auf die Zeit nach der endgültigen Deponierung der Tafel im *Musée de Cluny* 1854 aus. Cortjaens 2002, S. 48–58. Die Ausführungen des folgenden Abschnitts zum Weg der Goldenen Altartafel durch Europa sind gekürzt als Aufsatz veröffentlicht, Cárdenas 2020.



137 Johann Friedrich Burckhardt/Samuel Burckhardt: Fußreliquiar aus dem Basler Münsterschatz, Zeichnung aquarelliert, um 1836



138 Fußreliquiar, 1450, ehem. Basler Münsterschatz



139 Abbildung des Fußreliquiers, in: Henry Shaw: The Decorative Arts, Ecclesiastical and Civil, of the Middle Ages, London 1851

Die Goldene Altartafel kehrt zurück nach Basel

Johann Jakob Handmann hielt sich nach dem Erwerb der Altartafel nicht lange auf. Er ließ sofort eine Lithographie anfertigen, um damit die Aufmerksamkeit potentieller Käufer zu wecken. (Abb. 140) Ludwig Adam Kelterborn, der auch Zeichenlehrer von Arnold Böcklin und Ernst Stückelberger war, lieferte die Vorlage für die Lithographie.⁷⁸ Diese erschien zusammen mit einem Text zum Stifter der Tafel, zu deren Geschichte sowie einer kunsthistorischen und kunsttopographischen Einordnung bei Schweighauser in Basel und wurde zu 40 Kreuzer bzw. 10 Batzen angeboten. Eine Anzeige für die Schrift findet sich bereits in der *Baseler Zeitung* vom 2. Juli 1836.⁷⁹ Autor der kurzen anonym erschienenen Abhandlung *Die Goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II. Mit einem lithographirten Umriss, die berühmte kaiserliche Votivtafel darstellend* war ein gewisser Dr. Baldamus, wie der junge Jacob Burckhardt in einem Schreiben an seinen Freiburger Mentor, den Historiker Heinrich Schreiber, vom 15. Juli 1836 festhielt.⁸⁰ (Abb. 141)

Baldamus gibt in seiner Schrift eine würdige Einführung zum Münster und zu dessen kaiserlichem Wohltäter. Von dem ganzen Münsterschatz hebt er insbesondere das Heinrichskreuz und die Goldene Tafel hervor, die die Zeitläufte überlebt haben. Sodann berichtet er die Legende von der Heilung Kaiser Heinrichs durch die Fürsprache des heiligen Benedikt und damit von dem Anlass für die Entstehung der Votivtafel. Auf die Angabe von Maßen und Gewicht folgt eine eingehende Beschreibung der Tafel sowie der Inschriften. Er gibt den Inhalt einer Urkunde des Basler Domkapitels wieder, aus der hervorgeht, dass die Tafel während der kirchlichen Hochfeste abschließend den Hochaltar schmücken sollte. Weiterhin betont er die Einzigartigkeit

78 Die Tafel wurde in der lithographischen Anstalt Hasler & Comp. in Basel gedruckt. Zu Kelterborn Treydel 2014 und Pfister-Burkhalter 1945. Der Hinweis auf der Lithographie, dass F. Baumann die Zeichnung von Kelterborn auf den Stein übertragen hat, ist erst auf den Ausgaben von 1838 zu finden.

79 *Baseler Zeitung*, No. 105, 2. Juli 1836, S. 476. Am 24. August 1836 erschien in der *Neuen Zürcher Zeitung*, No. 102, S. 407, eine Kurzrezension der Broschüre, in der der anonyme Autor sein Verständnis für die Zurückhaltung der Basler Bürger beim Rückkauf der Tafel ausdrückt, zumal diese auch nicht mehr an die katholische Legende glaubten, und zugleich hofft er »auf den Kunstsinns des Königs von Baiern, oder der großartige Sinn der Jesuiten in Freiburg, oder die fromme Freigebigkeit französischer Prinzessinnen«, dass diese dem Kunstwerk eine würdige Folie verschaffen mögen.

80 »Die goldene Tafel, die von Gottes und Rechts wegen dem Münster gehört, müssen wir hier in den Händen eines Goldschmieds sehen, der sich jetzt natürlich alle Mühe giebt, sie recht berühmt zu machen. Eine schöne Lithographie, zu welcher Herr Dr. Baldamus einige Quartseiten Text geschrieben hat, ist nebst diesem Schriftchen um 40 Kr zu haben (bei Schweighauser).« Burckhardt Briefe I, 1949, S. 50. In dem Autor »Dr. Baldamus« vermutet Max Burckhardt, Herausgeber der Briefe Jacob Burckhardts, Max Karl Baldamus (1784–1852). Mit dem Brief von Jacob Burckhardt ist auch die nach wie vor kursierende Annahme, Autor der anonymen Schrift sei der Vater Jacob Burckhardts obsolet. Davon ging Rudolf F. Burckhardt aus. Burckhardt 1933, S. 38, Anm. 1 und auch noch Roda 1999, S. 33, sowie im Ausst-Kat. Gold und Ruhm 2019, S. 243 und S. 247. Zu der Annahme war Rudolf F. Burckhardt wahrscheinlich gelangt, weil Jacob Burckhardt der Ältere als Antistes am 21. Februar 1851 urkundlich die Identität der Altartafel mit dem 1836 versteigerten Stück für den späteren Besitzer Oberst Victor Theubet bestätigte (StABS, PA 87).



140 Ludwig Adam Kelterborn: Die Goldene Altar-Tafel Kaiser Heinrichs II., Umrisslithographie, 1836

des Stücks, denn das goldene Altarblatt, das Heinrich II. der Merseburger Kathedrale gestiftet hatte, »ging im Strom der Zeit unter«. Geblieben sei einzig eine Mantelreliquie der heiligen Kunigunde. Hierauf widmet sich Baldamus der zeitlichen Einordnung der Tafel mit einer Entstehungszeit vor 1019 und der Frage der stilistischen Einordnung und der Herkunft des Künstlers. Der Stil der kaiserlichen Tafel sei zwar »byzantinisch, indessen hält er sich frei von allen Verdrehungen, Verrenkungen und Verdünnungen, die der byzantinischen Schule zu Anfange des eilften Jahrhunderts [...] zu eigen waren.« Er verbindet diese stilistische Einschätzung und Zuordnung mit der Beobachtung einer rein neugriechischen Formensprache, die sich zwar von der altgriechischen entferne, aber in einzelnen Elementen (Kapitelle, Physiognomien, Faltenwürfe) doch wieder Ähnlichkeiten mit der Antike hervorbringe. Den Schöpfer der Tafel sieht er zweifelsohne in einem wandernden Künstler aus Konstantinopel. »Nur ein byzantinischer Künstler war im Stande Heinrichs Gelübde zu verwirklichen. Ein Italiener vermochte diess nicht. Italien befand sich damals noch in der Lehrlingschaft. Die Votivtafel des Kaisers ist aber ein Meisterwerk. In Deutschland lagen zur Zeit Heinrich's II. die Künste noch in der Wiege.«⁸¹ Alles weise auf die

81 *Die Goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II.* 1836, S. 9.



141 Die Goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II., Basel 1836, Titelblatt

griechische Herkunft des Künstlers und der Formen: die Zierlichkeit, das griechische Kreuz im Nimbus Christi, die Arabesken, die Porträtähnlichkeit des Kaiserpaares. Zum Abschluss betont Baldamus erneut den historischen wie kunsthistorischen Wert der Tafel, die einzig in ihrer Art dastehe, um sodann schwelgend zu schließen: »ein Werk der guten, alten Zeit, ein kostbares Erinnerungszeichen an die Tage, in denen der Glaube, mächtig und reich, jene gewaltigen Münster hinstellte, in deren hohen Laubengewölben den Mephisto des neunzehnten Jahrhunderts ein das Weltgericht ahnender Fieberfrost befällt.«⁸² Die Broschüre endet mit dem kleingedruckten Passus, dass die Tafel »im Besitze von Herrn J. J. Handmann in Basel« sei und für einen angemessenen Preis zum Verkauf stehe.⁸³

82 *Die Goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II.* 1836, S. 10.

83 »Diese Altartafel ist gegenwärtig im Besitze von Herrn J. J. Handmann in Basel, der bei Anerbietungen, die dem Werthe des Gegenstandes angemessen sind, sich zum Verkaufe derselben entschliessen würde. Nähere Erkundigungen können bei ihm selbst, oder durch Vermittlung der Schweighauser'schen Buchhandlung in Basel eingeholt werden.« *Die Goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II.* 1836, S. 10.

Die zeitgenössisch übliche Bezeichnung für (die heute romanisch bezeichnete) Kunst bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts als byzantinisch führte bereits in der gedruckten Verkaufsanzeige zu dieser stilistischen Klassifikation der Altartafel. »Alles in byzantinischem Style ausgeführt. Der Gegenstand rührt aus dem IIten Jahrhundert her und wurde von Kaiser Heinrich ins Münster zu Basel geschenkt.«⁸⁴ Baldamus, eher historisch bewandeter Kunstliebhaber als Kunstkenner, gründete seine Argumentation der stilistischen Einordnung und Identifikation der Herkunft des Schöpfers der Tafel auf genau dieser recht unspezifischen, aber geläufigen Einschätzung. Er kam daher wenig erstaunlich, aber folgerichtig zu dem oben referierten Ergebnis eines byzantinischen Stils und der Herkunft des Künstlers aus Konstantinopel. Franz Kugler, der die Geschicke des Kirchenschatzes und der Tafel weiterverfolgte, widersprach dem Autor in einer Rezension der Schrift, die er im April 1837 im *Museum* veröffentlichte. Dort kommt er auf Grundlage der Lithographie und seiner breiten Denkmälerkenntnis zu der Einschätzung, dass die Tafel nicht »neugriechischen« Ursprungs sein könne. Des Weiteren erklärt Kugler die deutsche Kunst der Zeit Heinrichs II. »im tiefsten Verfall«, während für Baldamus die Künste in Deutschland zu dieser Zeit »noch in der Wiege« lagen.⁸⁵ Kugler sieht eine Verwandtschaft mit Werken der deutschen Kunst Ende des 12. Jahrhunderts oder Anfang des 13. Jahrhunderts und schlägt eine Datierung in diese Zeit vor. Ganz kann er sich des Argumentes der Verbindung von Antependium, Stadt und Stifter nicht verwehren und greift daher zu dem Notbehelf, dass zu einem späteren Zeitpunkt »eine Umarbeitung der alten Tafel mit Beibehaltung der ursprünglichen Anordnung nöthig oder wünschenswerth geworden sein kann.«⁸⁶ Er wünscht sich die Tafel »zur künftigen, sicheren Aufbewahrung, von einer öffentlichen Sammlung als Eigenthum erworben« zu sehen. Das konnte er voller Hoffnung schreiben, war doch das Objekt zu diesem Zeitpunkt noch auf dem Markt.

Kugler hielt auch noch in seinem 1842 erschienenen *Handbuch der Kunstgeschichte* an seiner Spätdatierung fest, meldete nun aber zugleich deutlich Zweifel an der Identität des Stückes mit dem kaiserlichen Stifterobjekt an. Die »Altartafel Heinrichs II. [...] verdankt indess ihre gegenwärtige Beschaffenheit, in Rücksicht auf die freie Ausbildung des Styles und manche Besonderheiten der Darstellung, ohne Zweifel (falls es überhaupt das alte Stück ist) einer Umarbeitung, die am Schlusse der romanischen Periode vorgenommen sein muss.«⁸⁷

Elisabeth Ziemer konnte nachweisen, dass der Berliner Antiquar Joseph Arnoldt die Goldene Tafel im Mai 1836 in Liestal gern hätte erstehen wollen. Da diese allerdings

84 Vgl. Burckhardt 1933, S. 379.

85 Kugler 1837, S. 114–116, hier S. 116. *Die Goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II.* 1836, S. 9.

86 Kugler 1837, S. 116.

87 Kugler 1842, S. 490. Jacob Burckhardt beließ es 1848 bei seiner Überarbeitung des Kugler'schen Handbuchs bei der späten Datierung, einzig den Besitzer konkretisierte er, Kugler 1848, S. 519. Burckhardt monierte allerdings bereits früh die Spätdatierungen Kuglers. In einem Brief an Heinrich Schreiber im Januar 1840 äußert er sich kritisch über dessen zeitliche Einordnungen der »byzantinischen Baukunst«: »Aber er setzt doch alles gar zu spät!« Burckhardt Briefe I, 1949, S. 133. Gemeint sind in diesem Fall romanische Bauten wie der Bamberger Dom und das Nordportal der Regensburger Schottenkirche.

»weit über die ihm festgesetzte Summe hinausging, nämlich auf 9000. Schweizer Franken oder 3600 Thaler Preußisch, so wagte er den Ankauf nicht.«⁸⁸ Das berichtete Graf Brühl, der damalige Generalintendant des Berliner Museums, im November 1836 an den preußischen König Friedrich Wilhelm III. Der Graf unternahm in diesem Zusammenhang einen Vorstoß beim König zum Erwerb der Tafel für das Museum. Zu diesem Zeitpunkt sollte die Tafel 40.000 Francs kosten und Handmann gab vor, dass er ebenfalls mit Russen, Franzosen und Engländern in Verhandlungen stehe. Der preußische König lehnte indes kategorisch ab und erließ sogar eine Order, nach der das Museum Ankäufe nur aus eigenem Etat zu bestreiten habe, alles andere sei sofort abzulehnen.⁸⁹ Ein weiterer Versuch des Erwerbs nun durch Friedrich Wilhelm IV. 1840, vier Jahre später, zerschlug sich ebenso, denn nunmehr sollte die Tafel 60.000 Francs kosten. Wie bekannt, wurde diese Offerte nicht angenommen und Friedrich Wilhelm IV. wollte vorerst keine weiteren Bemühungen in dieser Angelegenheit unternommen wissen.⁹⁰ Ziemer bemerkte in diesem Zusammenhang, dass den Akten kein Hinweis auf ein unmittelbares Abraten vom Ankauf durch Franz Kugler zu entnehmen sei, wie mitunter vermutet wurde.⁹¹ Allerdings muss man davon ausgehen, dass Friedrich Wilhelm IV. sehr wohl abzuwägen wusste zwischen der verlangten, seit 1836 exponentiell gestiegenen Summe und dem Risiko, dass es sich hier vielleicht doch nicht um das originale Stück handeln könnte. Denn gegen die Annahme der Kenntnis Friedrich Wilhelm IV. von Kuglers Rezension von 1837 im *Museum* über die von Handmann herausgegebene Schrift, in der er vorschlug, die Tafel könne Ergebnis einer späteren Umarbeitung sein, spricht jedenfalls nichts. Waren die Mitglieder des preußischen Königshauses doch des Öfteren Widmungsadressaten von Kuglers Schriften. Carl von Preußen wurde beispielsweise 1838 die *Beschreibung der Schloßkirche zu Quedlinburg und der in ihr vorhandenen Alterthümer* dediziert, an der Franz Kugler zumindest mitgewirkt hatte.⁹² Zugleich standen zahlreiche Mitglieder der königlichen Familie, angefangen beim Kronprinz Friedrich Wilhelm selbst über dessen Onkel und Brüder sowie dessen Familien bis hin zu zahlreichen Höflingen und Mitgliedern der Quedlinburger Bürgerschaft auf der Subskribentenliste dieses Buches, zum Teil mit mehreren Exemplaren.⁹³ Und das 1842 erschienene gewichtige *Handbuch der Kunstgeschichte* Franz Kuglers enthielt ebenfalls eine ausführliche Widmung an den König, der sich im selben Jahr für die strittige Ernennung Kuglers zum Mitglied des Akademischen Senats der Akademie der Künste verwandte.⁹⁴ Sicher nicht unbemerkt hervorgetan hatte sich Kugler bereits mit seinem umfassenden

88 Zit. nach Ziemer 2015, S. 166.

89 Ausführlich dargestellt bei Ziemer 2015, S. 166 f.

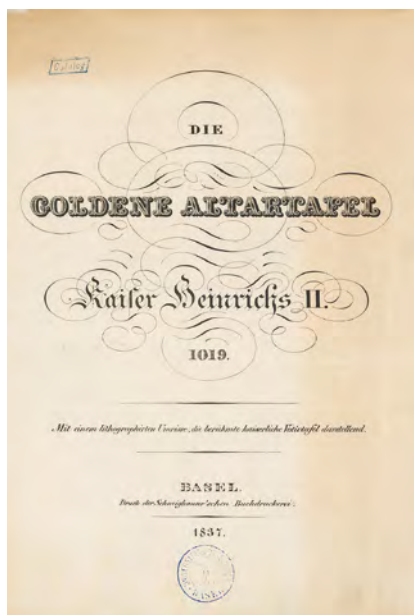
90 Vgl. Ziemer 2015, S. 167.

91 Ziemer 2015, S. 167.

92 Ranke/Kugler 1838.

93 Der Erlös der Publikation sollte der Finanzierung der Orgelreparatur der Quedlinburger Kirche dienen. Ranke/Kugler 1838, vgl. Widmung von Pastor Fricke. Die Subskribentenliste umfasst 113 Personen und 145 Exemplare. Friedrich Wilhelm und Carl subskribierten z. B. jeweils zehn Exemplare, ebd. S. XIII–XVI.

94 Zu diesem Vorgang Varnhagen von Ense 1861, Bd. 2, S. 92 und S. 102.



- 142 Die Goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II., Basel 1837, Titelblatt
 143 Description de la Table d'Autel en Or fin, donnée à la Cathédrale de Bâle par l'Empereur Henri II. en 1019, Basel 1837, Titelblatt

Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien seit Constantin dem Grossen, erschienen 1837, und ein Jahr später mit der *Beschreibung der Gemälde-Gallerie des Königlichen Museums zu Berlin* sowie der *Beschreibung der in der Königlichen Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung*. Zweifelsohne musste Kugler also für Friedrich Wilhelm IV. eine unleugbare Autorität in Fragen der alten Kunst gewesen sein, auch ohne unmittelbaren Austausch.

Johann Jakob Handmann jedenfalls hatte bereits 1837 die Broschüre ein zweites Mal mit neuem Titelblatt drucken lassen.⁹⁵ Um einen größeren Interessentenkreis zu erreichen, gab er zudem im selben Jahr die Schrift in einer französischen, leicht gekürzten Übersetzung heraus. (Abb. 142, 143) Schon Jacob Burckhardt hatte im Juli 1836 in seinem oben zitierten Brief an Heinrich Schreiber vorhergesagt, dass in Basel »weder eine Behörde, noch eine Gesellschaft, noch ein Particular die Tafel [wird] kaufen wollen.«⁹⁶ Damit sollte er Recht behalten. Erst 1838 fand sich in Colonel Victor Theubet aus Porrentruy ein Käufer, der einen angemessenen, allerdings nicht genannten Preis für die Tafel zu zahlen bereit war.⁹⁷ Der Verkauf wurde am 23. August 1838

95 Diese Ausgabe ist im Gegensatz zur ersten in Fraktur gesetzt.

96 Burckhardt Briefe I, 1949, S. 50.

97 Zu Jean-Jacques-Ursanne-Hermille-Victor Theubet, so sein vollständiger Name, ist recht wenig bekannt. Geboren wurde er 1787 in Porrentruy, später kämpfte er in der napoleonischen Armee,

notariell bestätigt und das Siegel sowie die Unterschrift des Notars am 3. September 1838 vom Bürgermeister und Rat der Stadt nochmals beglaubigt.⁹⁸

Von Basel nach Mailand, Paris und London – Der Beginn einer europäischen Odyssee

Bereits vor dem Übergang in den Besitz von Victor Theubet hatte also die Goldene Altartafel drei Publikationen und eine wissenschaftliche Rezension hervorgerufen. Auf ihrem langen Weg quer durch Europa, bis sie dann schließlich 1854 endgültig aus dem Besitz von Theubet in den des französischen Staates ins *Musée de Cluny* gelangte, sollten noch zahlreiche weitere Veröffentlichungen und wissenschaftliche Gutachten entstehen. Damit provozierte der Wunsch nach möglichst gewinnbringender ökonomischer Verwertung materielle, wissenschaftliche sowie ästhetische fundierte Einschätzungen und bildliche Wiedergaben, die in (Werbe- und Verkaufs-)Publikationen einmündeten.

Theubet begann sofort, die Altartafel an den Höfen und den vermögenden Sammlern Europas anzubieten. Er ließ zunächst die zuvor von Handmann herausgegebene französische Broschüre noch im Jahr des Kaufs 1838 neu auflegen und veröffentlichte zugleich eine italienische Übersetzung. (Abb. 144, 145) Da die Texte aller Ausgaben auf der ersten deutschen Broschüre von 1836 beruhen, ist auch hier Baldamus als Autor zu reklamieren. Etwas dezenter in der Formulierung als zuvor Handmann, aber mit demselben Ziel der Veräußerung an den Meistbietenden versah Theubet diese Drucke mit dem Hinweis, wer nähere Informationen wünsche, möge sich an ihn wenden.⁹⁹

Über den Verkauf des Antependiums führte Theubet später nicht nur die oben bereits angedeuteten Verhandlungen mit dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV. Ernsthaftes Interesse gab es zuvor bereits in Mailand, wohin Theubet die Tafel zunächst im Oktober 1838 brachte, um sie auszustellen.¹⁰⁰ Das bezeugt die Korres-

sein Weg führte ihn dabei nach Polen, Österreich, Russland und Frankreich, vgl. Amweg, 1937, Bd. 1, S. 420 f. Weiteres ergibt sich aus dem Nachlass im Staatsarchiv Basel (StABS, PA 87) und aus der zeitgenössischen Presse. Theubet ist im Übrigen identisch mit Theubet de Beauchamp, der (nach der Quittierung seines Dienstes) eine Weile in Mexiko, dann Spanien zu finden war, wo er in Kontakt mit dem spanischen König Ferdinand VII. stand. Pascal Griener machte mich freundlicherweise auf die »Doppelidentität« von Theubet aufmerksam. Zu Theubet de Beauchamp, der auch ein talentierter Zeichner war, u. a. Lombardo de Ruiz 2009.

98 Die Beglaubigung des Notariatssiegels seitens Basel-Stadt nahm der Staatsschreiber [Karl Johann] Lichtenhahn vor, StABS, PA 87.

99 »Cette table d'autel est aujourd'hui à M. le colonel Theubet; pour plus amples informations, s'adresser directement à lui, à Porrentruy, canton de Berne (Suisse).« *Description de la Table d'Autel en Or* 1838, S. 2. »Questo frontale o paliotto d'altare è ora posseduto dal colonello Theubet di Porrentruy, Cantone di Berna in Svizzera, ed a lui medesimo potrà volgersi chi ne bramasse più ampi ragguagli.« *Il Frontale d'Oro* 1838, [S. 2].

100 Über die Anwesenheit Theubets in Mailand im Oktober 1838 berichtet Carlo Zardetti rückblickend. »È lo stesso paliotto, che venne esposto alla pubblica vista in Milano nell'ottobre 1838«. Zardetti 1843, S. 17.



- 144 Description de la Table d'Autel en Or fin, donnée à la Cathédrale de Bâle par l'Empereur Henri II. en 1019, Porrentruy 1838, Titelblatt
- 145 Il Frontale d'Oro presentato al duomo di Basilea dallo Imperatore Arrigo II. l'anno 1019, Basel 1838, Titelblatt

pondenz mit der dortigen *Accademia delle Belle Arti*, die wenige Monate nach dem Besitzerwechsel Anfang Dezember 1838 einsetzte. Mit seiner Ankunft in Mailand im Oktober 1838 hatte Theubet ein großes gesellschaftliches Ereignis um nur wenige Wochen verpasst. Denn am 6. September 1838 hatte die Krönung des österreichischen Kaisers Ferdinand I. zum König von Lombardo-Venetien mit der Eisernen Krone der Langobarden im Mailänder Dom stattgefunden. Zu diesem Anlass weilte Ferdinand einige Tage in der Stadt und besuchte auch die *Accademia* und zahlreiche Kirchen.¹⁰¹ Die Gelegenheit hätte günstiger nicht sein können, die Tafel dem kaiserlichen Hof und potentiellen Interessenten anzutragen. Aber Theubet war zu dieser Zeit »durch unvorhergesehene Umstände verhindert«, wie der *Fränkische Merkur* vom 22. Dezember 1838 zu berichten wusste. Im Anschluss an die Mitteilung, dass der »schweizerische Oberst [...] seit einiger Zeit mit dem berühmten, in sein Eigenthum übergegangenen Altarpallium Kaiser Heinrichs« in Mailand eingetroffen sei, sinniert der Autor über die vergebene Chance, da »Se. Maj. wahrscheinlich dem Dome oder der Ambrosiuskirche von Mailand ein kaiserliches Andenken hinterlassen haben würde.« Er gelangt

101 Berger 1838, S. 25–49.

dennoch zu dem verheißungsvollen Schluss: »Es verlaute indes, dass die Regierung dennoch den Ankauf beabsichtige.«¹⁰²

In Mailand folgten nun mehrere Begutachtungen der Tafel durch eine eigens durch Graf von Hartig, dem Gouverneur der Provinz Lombardei, eingesetzte Kommission und es entstand ein Gutachten seitens der Akademie, das sich im Nachlass Theubets überliefert hat. Hierin wird allerdings eine abweichende Herkunft vorgeschlagen und das Stück als lombardische Arbeit klassifiziert.¹⁰³ Darüber hinaus schätzten die Experten der *Accademia* den Wert auf etwa 150.000 Lire.¹⁰⁴ Doch auch nach vielfältigem Hin und Her konnte der Vizekönig von Lombardo-Venetien, Erzherzog Rainer, der nun der Hauptverhandlungspartner war, nicht davon überzeugt werden, die Tafel zu erwerben.¹⁰⁵ Unter den Gelehrten scheint es indes zahlreiche Fürsprecher gegeben zu haben, wie unter anderem ein Brief des Altertumsforschers und Epigraphikers Giovanni Labus an Theubet im Anschluss an die Absage zeigt.¹⁰⁶ Möglicherweise erwies sich ausgerechnet das Gutachten, das die Tafel als lombardisches Stück bezeichnete und auch das ältere Paliotto von Sant’Ambrogio zum Vergleich hinzuzog, in dieser Sache als kontraproduktiv. Denn man besaß mit dem Paliotto in Mailand bereits ein prezioses Antependium in einer der ältesten und wichtigsten Kirchen der Stadt.

Der Nachlass Theubets und die zeitgenössische Presse geben Auskunft über die vielfältigen weiteren Versuche des Colonels, das Stück zu veräußern, das sich sehr lange als kostspieliger Ladenhüter erweisen sollte. Die verschiedenen Unternehmungen Theubets erregten jedes Mal, sicher nicht ganz ohne sein Zutun, eine breite Medienaufmerksamkeit, die die Stationen des kostbaren Objektes begleitete. In den europäischen Blättern nahm man aus unterschiedlicher Perspektive Anteil an dem Weg des Basler Antependiums durch die Metropolen Europas, oft mit dem Ausdruck des Bedauerns, dass das mittelalterliche Kunstwerk in der einen oder anderen Sammlung verschwinden würde und für das eigene Land verloren sei, oder mit der Hoffnung auf dessen Erwerb.

Die wichtigsten Stationen der Altartafel nach Mailand waren Paris 1840, London, zwischen 1842 und 1844, Den Haag und Amsterdam 1844 sowie schließlich seit 1852 wieder Paris. Alle waren verbunden mit diversen Vorstößen Theubets bei der euro-

102 *Fränkischer Merkur*, No. 356, 22. Dezember 1838, S. 3822, der Autor bezieht sich auf eine Nachricht vom 11. Dezember 1838.

103 Das Gutachten stammt vom 19. Februar 1839 und wurde von G[aetano] Cattaneo, dem Direktor des Münzkabinetts der Akademie der Schönen Künste, verfasst. Es liegt auf Italienisch sowie in einer französischen und einer englischen Übersetzung in der Akte Theubet vor (StABS PA 87): »[T]out me porte à assigner à cette œuvre d’art une origine différente de celle que M. le Colonel Theubet croit pouvoir établir dans la Description qu’il en a publiée à Porrentruy dans le courant de l’année passée, loin de croire, avec lui, que le style en soit byzantine, je suis tout à fait convaincue que le travail appartient à la même école d’Orfèverie qui a produit en Lombardie«. Des Weiteren schlägt er vor, Heinrich II. habe die Altartafel während seines Aufenthaltes in der Lombardei aus Anlass seiner Krönung in Pavia 1004 in Auftrag gegeben.

104 Schreiben vom 29. Dezember 1838, StABS PA 87.

105 Siehe die entsprechenden Briefe im Nachlass Theubets, StABS PA 87.

106 Brief vom Giovanni Labus an Theubet vom 25. Februar 1839, StABS PA 87. Labus war Mitglied in zahlreichen europäischen Akademien und u. a. seit 1837 k. k. Hofepigraphist, vgl. Costantini 1969.

päischen Aristokratie, hohen Amtsträgern und antiquarischen Gesellschaften, selbst beim Papst.¹⁰⁷ Mit Blick auf die verschiedenen (erhofften Absatz-)Orte gab Theubet jeweils Übersetzungen oder Neuauflagen der Broschüre heraus. Auf die bereits erwähnten italienischen und französischen Ausgaben von 1838 folgte 1842 eine in englischer Sprache, verlegt in Paris, wohin er sich nach Mailand begeben hatte.

Eine schon länger geplante Englandreise geht auch aus einem Artikel über die »Table votive de saint Henry« am 3. Februar 1840 in *La Presse* unter der Rubrik »Sciences et arts« hervor. Darin wird alles in allem ein Kurzabriss der französischen Broschüre gegeben. Im letzten Absatz heißt es: »Ce monument est aujourd'hui dans la collection de M. le colonel Theubet, qui se propose de le transporter en Angleterre, afin de se rendre au vœu de plusieurs amateurs distingués de ce pays.«¹⁰⁸

Zu diesem Zeitpunkt durfte Theubet allerdings noch auf die Bemühungen des Comité historique des arts et des monuments und einen Platz für das Antependium im Louvre hoffen. In der ersten Sitzung des Jahres 1840 am 29. Januar machte Baron Taylor die Mitglieder des Komitees auf die Goldene Tafel aufmerksam. Er drückte den Wunsch aus, dass diese in Frankreich bleibe und der Minister des Innern oder der König für die Tafel interessiert würden, um für den Ankauf für die Sammlungen des Louvre gewonnen zu werden.¹⁰⁹ Das Komitee schloss sich dem Antrag Taylors an und beschloss, einen entsprechenden Vorschlag auszuarbeiten, nachdem die Mitglieder das Monument besichtigt und eine Spezialkommission eingesetzt hätten. Die Kommission wurde gebildet und Alexandre Du Sommerard, aus dessen Mittelaltersammlung später das *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny* hervorgehen sollte, konnte dem Komitee am 7. März 1840 eine präzise Zeichnung der Tafel vorlegen.¹¹⁰

In den Protokollen der Commission des monuments historiques, deren Mitglieder mit denen des Comité historique des arts et des monuments einige Überschneidungen aufwiesen, werden dann drei Monate später erstmals die exorbitanten Preisvorstellungen von Theubet greifbar. Am 10. Juni 1840 berichtete Auguste Leprévost, dass im Kunstausschuss des Ministère de l'Instruction Publique über eine Initiative zum Erwerb der Goldenen Tafel beim Innenminister gesprochen worden sei. Aus den Reihen der Kommission verlautbarte indes, dass die Forderungen des Besitzers zu übertrieben seien, denn dieser verlange 200.000 Francs für ein Kunstobjekt, dessen tatsächlicher

107 Ein Briefentwurf an den Papst hat sich in Reinschrift im Nachlass Theubets erhalten. StABS PA 87.

108 *La Presse*, 3. Februar 1840, [S. 3]. Siehe auch *Morgenblatt für gebildete Leser, Literaturblatt*, No. 128, 16. Dezember 1840, S. 512. Den Gesellschaftsmeldungen der Wiener Presse ist zu entnehmen, dass sich Theubet vom 17. August bis zum 21. September 1841 in der Donaumetropole aufhielt. Ob er hier erneut in Sachen der Veräußerung der Altartafel unterwegs war, lässt sich nicht erschließen. *Wiener Zeitung*, No. 228, 19. August 1841, S. 1708, sowie No. 263, 23. September 1841, S. 1943.

109 »Il serait à désirer qu'il restât en France, que son mérite fût signalé à M. le ministre de l'intérieur ou au roi, et qu'on l'achetât pour la collection du Louvre.« *Bulletin Archéologique publié par le comité historique des arts et monumens*, 1840, S. 104.

110 *Bulletin Archéologique publié par le comité historique des arts et monumens*, 1840, S. 149.

Wert nur 25.000 Francs betrage.¹¹¹ Offenbar hatte Theubet auf die Schätzungen der Mailänder Akademie von 150.000 Lire noch einmal hoffnungsvoll 50.000 aufgeschlagen.¹¹² Aus der Kommission wurden jedoch Stimmen laut, die spekulativen Kunsthändlern Gier und Wahnvorstellung über den eigentlichen Wert ihrer Objekte attestierten. Am Ende wären solche Personen aus Not gezwungen, ihre kostbaren Objekte einzuschmelzen, wenn sie durch ganz Europa gezogen seien auf der Suche nach einem Käufer, der die Träume ihrer Phantasie wahr werden lasse.¹¹³ Dennoch wurde in dieser Kommissionssitzung überlegt, wie die Altartafel in Frankreich zu halten wäre. Denn es standen keine regulären Mittel zur Verfügung, einen solchen Ankauf zu tätigen, und ein möglicher Sonderkredit durch den Innenminister sei wenig wahrscheinlich. Man wollte sich hingegen an den Minister wenden, um dessen Aufmerksamkeit auf die Tafel zu lenken und deren Abwanderung zu verhindern.¹¹⁴

Die Vorstöße beider Expertengruppen, einen Antrag an den französischen König Louis Philippe I. bzw. an den Innenminister zu stellen, verliefen schließlich im Sande. Weder in den Sitzungen des Komitees noch in denen der Kommission wurde dieses Thema in der Folgezeit wieder aufgegriffen. Allerdings präsentierte Alexandre Du Sommerard dem Comité des arts et des monumens im März 1841 zahlreiche Abbildungen für sein geplantes Tafelwerk, das die umfassende, später fünf Bände zählende überaus einflussreiche Abhandlung *Les Arts au Moyen Age* begleiten sollte.¹¹⁵ Darunter befand sich eine Darstellung des Basler Antependiums Heinrichs II., das in einer Reihe mit der Pala d'Oro von San Marco, dem Mailänder Paliotto von Sant' Ambrogio und dem heute verlorenen Antependium der Kathedrale von Sens aus dem 10. Jahrhundert genannt wird. (Abb. 146)

Da Theubet in Paris keinen Erfolg hatte, trat er die bereits im Februar 1840 avisierte Reise über den Ärmelkanal zwei Jahre später dann tatsächlich an, was in der englischen Presse berichtet und von der deutschen aufgenommen wurde, insbesondere der aktuell veranschlagte Materialwert der Tafel von 1200 Pfund Sterling.¹¹⁶ Wie bereits

111 Bercé 1979, S. 74 f.

112 Die Währungen Lira und Francs hatten zu der Zeit in etwa einen analogen Wert, vgl. Klimpert 1896, S. 202 und S. 403.

113 »La possession d'objet de cette nature surexcite souvent la cupidité de ceux qui les ont achetés dans l'espoir de s'en défaire avec avantage, au point qu'ils sont atteints d'une espèce de monomanie, qui les porte à refuser des offres raisonnables et à être forcés par la misère à faire fondre les objets les plus précieux après les avoir promenés dans toute l'Europe dans l'espoir de trouver un acheteur qui réalise le rêve de leur imagination.« Zit. nach Bercé 1979, S. 74 f.

114 Bercé 1979, S. 74 f.

115 Es handelt sich um den Sitzungsbericht vom 24. März 1841, *Bulletin Archéologique publié par le comité historique des arts et monumens*, 1841, S. 260.

116 *Literary Gazette*, No. 1309, 19. Februar 1842, S. 130 f., berichtet mit Bezug auf ein Schreiben aus Paris. Darin wird der Materialwert angegeben und der mit der französischen Regierung nicht zustande gekommene Verkauf: »[T]he intrinsic value of the metal is believed to be 1200l. This precious relic is on the point of being transported to England, the French government having declined to purchase it, and it is hoped that may be bought there for some national purpose.« *Das Ausland*, 8. März 1842, S. 267 f., nimmt diese Meldung auf. »Das Stück, 1200 Pfd. St. werth, soll nach England kommen.«



146 Laplante und Godefroy Engelmann: Goldene Altartafel,
Chromolithographie, ca. 1841

erwähnt, lancierte Theubet kurz zuvor noch von Paris aus eine englische Fassung seiner Publikation unter dem Titel *Description of the Golden Altar Piece of the Emperor of Germany Henry II and other Objects of the Cathedral of Basle*. Als Titelbild dient eine Lithographie mit der Ansicht der Heinrichsseite des Bamberger Kaisergraves. (Abb. 147) Eingefasst ist die Darstellung durch eine ornamental gestaltete Kielbogenarchitektur. Diese Darstellung weist eine deutliche Nähe zu einem entsprechenden Kupferstich aus den *Acta Sanctorum* auf.¹¹⁷ (Abb. 148) Sie erscheint in den meisten, aber nicht allen Details seitenverkehrt und setzt die überzogen perspektivierende Ansicht aus dem Kupferstich der *Acta* in eine frontale Seitenansicht um.

Bei den anderen im Titel erwähnten Objekten aus dem Münsterschatz handelte es sich um die Goldene Rose, einen Bischofsstab, eine Büste der heiligen Verena (eigentlich Thekla), eine silbervergoldete Hirschstatuette aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sowie ein Rauchfass, eine Hostienbüchse und eine als Krone bezeichnete silbervergoldete Kappe aus Blumengeflecht.¹¹⁸ All diesen Gegenständen sind eigene

¹¹⁷ Vgl. *Acta sanctorum julii* [...], Bd. 3, Antwerpen 1723, Tf. nach S. 720.

¹¹⁸ Die Theklabüste erscheint in den Inventaren von 1477 bis 1525 als »caput s. Tecele« oder »der heiligen junkfrowen Tecele haupt«, während sie 1827 nur noch beschrieben wird mit: »ein silbervergoldet Weibshaubt mit kupfernem Fuss, hat ein Diadem und am Hals ein Wappen«. Burckhardt 1867, S. 18 (Nr. 25), Burckhardt 1933, S. 92 und S. 361 (Nr. 25), S. 364 (Nr. 23), S. 376

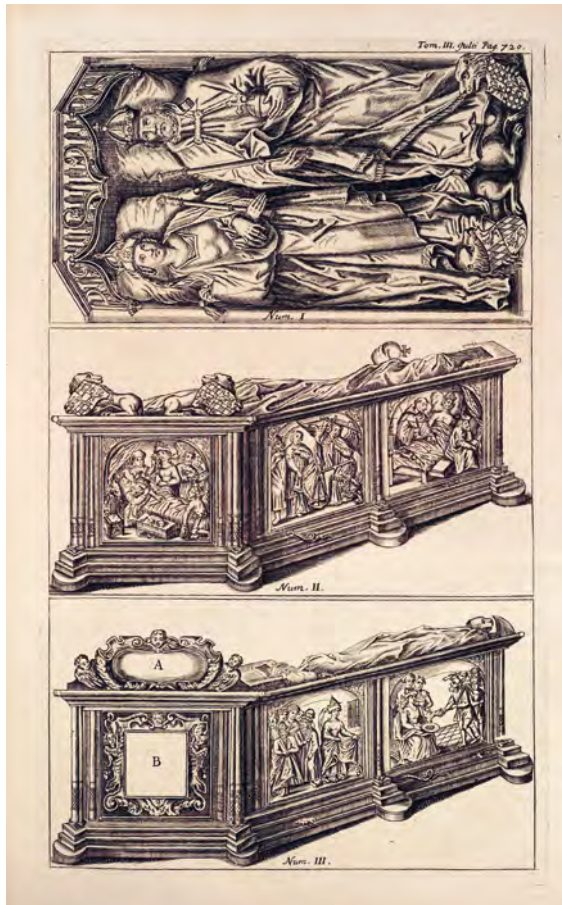


147 Description of the Golden Altar Piece of the Emperor of Germany Henry II and other Objects of the Cathedral of Basle, Paris 1842, Titelblatt

Abbildungen mit französischen Bildunterschriften beigegeben, ein möglicher Hinweis darauf, dass auch eine entsprechende französische Auflage angedacht war. (Abb. 149, 150) Der Text des englischen Büchleins ist eine deutlich überarbeitete Fassung der vorangegangenen Ausgaben.¹¹⁹ Allerdings änderte sich mit der Redaktion des Textes nichts am Grundtenor der Aussagen.

(Nr. 25). Rudolf F. Burckhardt legte eine schlüssige These zur Umbenennung der Büste von Thekla zu Verena durch Theubet dar, Burckhardt 1933, S. 92–96.

119 In der Bibliothek des Basler Staatsarchivs befindet sich ein Exemplar der französischen Fassung von 1838, in dem zahlreiche Korrekturen mit Bleistift vorgenommen wurden. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Korrektorexemplar mit Blick auf eine Überarbeitung des Textes für die englische Version. *Description de la Table d'Autel en Or fin*, Porrentruy 1838 (StABS, Bq 74,1).



148 Kaisergrab des Bamberger Doms, Kupferstich vor 1723, in: Acta Sanctorum julii [...], Bd. 3, Antwerpen 1723

Einige dieser Objekte des Münsterschatzes hatte Theubet ebenfalls 1838 erstanden. Zum Teil waren diese mit Los 3 des Kirchenschatzes an Basel-Stadt gefallen. In einem Tausch wurden einige Gegenstände aus dem städtischen Anteil des Kirchenschatzes gegen die Hüglin-Monstranz, einer Stiftung des Kaplans und Vorstehers der Münsterbauhütte, Konrad Hüglin, an die Akademische Gesellschaft abgegeben.¹²⁰ Bei den Tauschobjekten der Stadt handelte es sich um die Goldene Rose, das Theklahaupt und den Valentinsarm. Die Hüglin-Monstranz wiederum hatte ursprünglich Johann

Wer die Redaktion des Textes vorgenommen hat, ist noch ungeklärt; Theubet selbst käme durchaus in Frage.

120 Zu Hüglin vgl. Sarasin 1839, S. 30, Fechter 1850, S. 22, Signori 2001, S. 258.



149 Goldene Rose, dazugehöriger Sockel und Bischofskrümme, Lithographie, Description of the Golden Altar Piece, Paris 1842

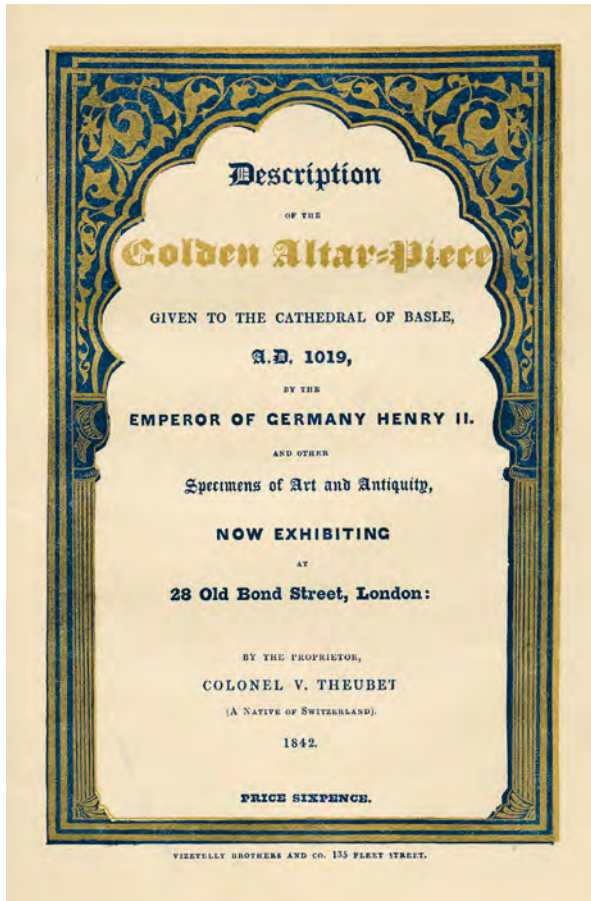
Friedrich Burckhardt 1836 in Liestal für 1201 Franken ersteigert und zum Zuschlagpreis an die Akademische Gesellschaft weitergegeben. Um diese Ausgabe wieder auszugleichen, wurden die mit der Stadt getauschten Objekte, Rose, Haupt und Arm, am 1. Juni 1838 von der Akademischen Gesellschaft wiederum versteigert, um die Ausgaben der Hüglinmonstranz zu rekompensieren. Die Goldene Rose und das



150 Büste der heiligen Verena [Thekla], Lithographie, Description of the Golden Altar Piece, Paris 1842

Kopfreliquiar gingen bei diesem Anlass für 805,10 Franken bzw. für 766 Franken an Theubet.¹²¹

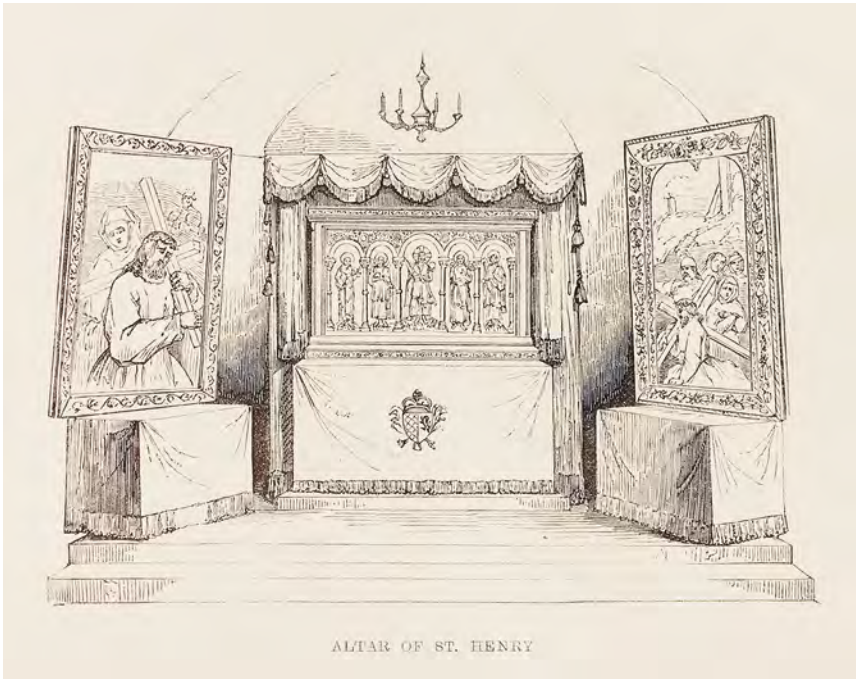
121 Burckhardt 1867, S. 18, Nr. 25, Nr. 28, S. 20, Nr. 50, Burckhardt 1933, Nr. 11, Nr. 13, Nr. 23, Nr. 42. Der Valentinsarm erbrachte bei der Auktion 1838 547 Franken, Burckhardt 1933, Nr. 23.



151 Description of the Golden Altar-Piece given to the Cathedral of Basle, A.D. 1019, by the Emperor of Germany Henry II. and other Specimens of Art and Antiquity, London 1842, Titelblatt

Die Stadt war offensichtlich mehr daran interessiert, mit der Monstranz die Stiftung des Konrad Hüglin in ihren Besitz zu bringen, als drei kostbare Objekte zu bewahren, von denen eines, die Goldene Rose, das geweihte Geschenk eines Papstes war und so die Abhängigkeit von einem römischen Pontifex bildlich demonstrierte.¹²² Die beiden anderen, das Theklahaupt und der Valentinsarmarm, gaben sich bereits mit ihrem anthropomorphen Erscheinungsbild als dem altkirchlichen Glauben zugehörig zu erkennen. Die Person des Konrad Hüglin hingegen war im städtischen Gedächtnis mit dem Weiterbau des Münsters verbunden. Die von ihm gestiftete Monstranz konnte

122 Zu geweihten Rosen im päpstlichen Zeremoniell vgl. Cornides 1967.



152 Ausstellungssituation der Goldenen Altartafel in der Old Bond Street in London, Lithographie, *Description of the Golden Altar-Piece*, London 1842

ganz im Kontext der eigenen städtischen Geschichte verstanden werden und mit ihrer reduzierten Bildlichkeit im Rahmen reformierter Frömmigkeit bestehen. Das Selbstbild Theubets, der aus dem katholischen Porrentruy stammte, verband sich hingegen mit der Figur des Retters mittelalterlicher Kunstwerke vor dem »ruchlosen Hammer der Ikonoklasten«. ¹²³ So zumindest sprach er über sich selbst, dabei geflissentlich unterschlagend, dass sein hehres Ansinnen sehr wohl mit einem ungebrochen ökonomischen Interesse verbunden war.

Am 18. April 1842 öffnete in der Londoner Old Bond Street eine Ausstellung ihre Tore für das Publikum, deren Hauptattraktion das Basler Antependium war. Zum Eintrittspreis von einem Schilling waren neben dieser Attraktion, von der *Literary Gazette* als »immense sensation« gefeiert, noch andere kostbare Objekte zu sehen. ¹²⁴ Über

123 Theubet schreibt in seinem unten noch zu behandelnden Subskriptionsprospekt »Ce chef-d’Œuvre que nous avons recueilli et soustrait au marteau profanateur des iconoclastes de notre tems[!]«, *Association (par mode de souscription), pour restituer au culte religieux; ou au domaine des Beaux-Arts, L’autel d’or de Saint Henry, Empereur d’Allemagne Monument du 10^e [!] siècle*, London o.J., S. 5.

124 »If these objects of art should be made known to the antiquarian world in England, this would produce what is called in Paris une immense sensation!« Mit diesem Satz beendete die *Literary*

die »Exhibition of Curiosities« des Colonel Theubet war ausgiebig in der *Morning Post* und im *Morning Chronicle* zu lesen.¹²⁵ *The Gentleman's Magazine* würdigte das Ereignis im Juni mit einem ganzseitigen Artikel, in den Passagen aus der englischen Broschüre einflossen.¹²⁶

Eigens für die Ausstellung in der Old Bond Street gab Theubet in London erneut die englische Broschüre bei C. Armand als Begleitheft heraus. Das Format wurde kompakter, der Titel deutlich ausführlicher und der Inhalt blieb fast identisch.¹²⁷ (Abb. 151) Allein die konkreten Verweise auf die Größenverhältnisse der Lithographien im Vergleich zum Original entfielen, da die Illustrationen nur in der Pariser Auflage der *Description of the Golden Altar Piece* enthalten sind, nicht aber in dem kleinen Londoner Katalog, der direkt auf die in der Ausstellung zu sehenden Objekte referiert. Neben den in der Broschüre behandelten Schatzobjekten werden in einem kleinen Appendix noch zwei kostbare illustrierte Handschriften aufgeführt, die Theubet in einem eigenen separaten Raum in der Old Bond Street ausstellte; die eine ein reich verziertes Stundenbuch von Johanna I. von Kastilien, Mutter Kaiser Karls V., die andere ein geographischer Atlas. Anstelle des Klappbogens mit der Lithographie der Goldenen Tafel wird das Büchlein ergänzt mit einer Ansicht der Tafel in der Ausstellungssituation zwischen zwei großformatigen Gemälden, beide mit dem Motiv der Kreuztragung. Anzunehmen ist, dass es sich um zwei der im Katalog erwähnten Gemälde von Diego Velázquez, Murillo bzw. Juan de Joanes (Vicente Juan Masip) handelt, die ebenso zur Ausstellung gehörten, wie im Katalog zu lesen ist.¹²⁸ (Abb. 152)

Sicher zur großen Freude des Besitzers, vielleicht auch auf dessen Betreiben, verfasste Albert Way, Direktor der Society of Antiquaries of London, im April 1843 eine fünfseitige Abhandlung über die Tafel, adressiert an den Vizepräsidenten der Society, Hudson Gurney. Der Text erschien als Separatum unter dem Titel *Description of the Tabula of Gold presented by the Emperor Henry II. to the Cathedral of Basel, communicated to the Society of Antiquaries by Albert Way, Esq., Director, in a Letter to Hudson Gurney, Esq., Vice-President* zusammen mit einer eigens im Auftrag der Society angefertigten Lithographie der Altartafel und ein Jahr später identisch in *Archaeologia*, dem Berichtsblatt der Society of Antiquaries.¹²⁹ Jenseits gelehrter Exkurse folgte Way alles in allem dem Text von Baldamus: von der Herkunft aus Byzanz über den Bericht, wie die Tafel nach Basel gekommen ist, einschließlich der Heilungslegende durch den hei-

Gazette, 19. Februar 1842, ihren Artikel, in dem zugleich angekündigt wurde, dass die Goldene Tafel zusammen mit anderen kostbaren Antiquitäten gerade nach London gebracht werde.

125 *Morning Post* vom 16., 18. und 21. April 1842. *Morning Chronicle* vom 23. April 1842.

126 *The Gentleman's Magazine*, 171 (1842), S. 653.

127 *Description of the Golden Altar=Piece given to the Cathedral of Basle A. D. 1019 by the Emperor of Germany Henry II. and other Specimens of Art and Antiquity, now exhibiting at 28 Old Bond Street, London: by the Proprietor Colonel V. Theubet (A Native of Switzerland)*, London 1842.

128 »Besides the specimens of antiquity before described, the exhibition room is also decorated with original Pictures by ancient and eminent masters, principally of the Spanish School, such as Velasquez, Murillo, Juan de Joanez, whos works rival those of Sebastien del Piombo or the fiery Rubens.« *Description of the Golden Altar Piece*, London 1842, S. 21.

129 Way 1843 und Way 1844.

ligen Benedikt, um sodann zu einer Beschreibung der Tafel zu gelangen. Hier bemerkt er insbesondere die »oriental decoration«, in der er eine nahe Verwandtschaft mit den illuminierten Handschriften bzw. skulptierten Ornamenten sieht, für die in der Architektur der Begriff »normannisch« gebraucht werde. Weiter widmet er sich der Inschrift mit ihren griechischen und hebräischen Wortanleihen. An dieser Stelle streut er jedoch leise Zweifel an einer rein byzantinischen Zuordnung, da der Segensgestus Christi dem lateinischen Gebrauch entspreche, nicht dem griechischen. Sodann kommt er auf die Funktion der Tafel zu sprechen. Er führt zahlreiche Beispiele an, denen der Materialwert zum Verhängnis geworden sei, so dass nun dieser Tafel nur mehr das Paliotto von Sant’Ambrogio in Mailand von vergleichbarem Wert und Interesse an die Seite gestellt werden könne. Seine Ausführungen beschließt Way mit einem Appell. Er betont die Bedeutung der Tafel als eines der wenigen überlieferten Beispiele seiner Art der Kunst des 11. Jahrhunderts. Es sei zu wünschen, dass das Monument in einer nationalen Sammlung Aufnahme finde.¹³⁰ Weiterhin führt er aus, dass das wiedererwachte Interesse an mittelalterlichen Kunstgegenständen von England ausgegangen sei und sich von hier über nahezu ganz Europa ausgebreitet habe. Den Ursprung dieses grundlegenden Geschmackswandels sieht er in Abbotsford. England sei das einzige westeuropäische Land, das über keine nationale Sammlung verfüge, die anhand exemplarischer Objekte den Charakter und das Fortschreiten der Künste des Mittelalters ausstelle.¹³¹ Ohne ihn explizit zu nennen, ruft Way mit der Erwähnung von Abbotsford den berühmten Schriftsteller Sir Walter Scott als Kronzeugen auf, um die originären englischen Wurzeln der europäischen Mittelalterbegeisterung namhaft zu machen.

Die gelehrte Würdigung von Albert Way und dessen eindringlicher Appell zur Aufnahme der Tafel in eine nationale Sammlung wurden auch in Deutschland wahrgenommen und ließen das Bedauern laut werden, dass sie für Deutschland verloren sei. So überschreibt das *Frankfurter Konversationsblatt* am 8. Mai 1843 einen Bericht über eine »Sitzung der Alterthumsfreunde zu London« mit: »Ein für Deutschland wahrscheinlich verlorenes Alterthum.«¹³²

Zeitgleich zu Albert Way meldete sich 1843 mit Carlo Zardetti nochmals eine italienische Stimme mit einer weiteren Herkunftsthese zu Wort. Zardetti, Direktor des

130 »[T]he golden *paliotto* in the church of Sant’Ambrogio, at Milan, may be cited as possibly the only existing work of like value and interest. [...] it were much to be desired that the monument exhibited to the Society could be deposited in a National Collection.« Way 1843, S. 7, Way 1844, S. 148.

131 »The revived taste for works of medieval character, which first emanated from England, has now spread over nearly the whole of Europe, and the primary source to which this great change in public taste is to be traced, will be found, I think it may safely be affirmed, to have been at Abbotsford.« »England, however, alone of all the countries of Western Europe, possesses no National Collection, which exhibit a series of specimens illustrative of the character and progress of the arts of the middle ages, and of the taste and usages of our ancestors.« Way 1843, S. 7, Way 1844, S. 148.

132 *Frankfurter Konversationsblatt*, No. 127, 8. Mai 1843, S. 508. Eine gleichlautende Meldung, aber ohne bedauernde Überschrift in: *Münchener Politische Zeitung*, No. 113, 12. Mai 1843, S. 623f. Dabei bezieht sich der Artikel auf den Text von Albert Way.

Mailänder Numismatischen Kabinetts und außerordentliches, beratendes Mitglied der dortigen Akademie widmete der Goldenen Tafel ein Kapitel in seinen *Monumenti cristiani nuovamente illustrati*. Dieses fußt weitestgehend auf einer ausführlichen Einschätzung des Kunstwerkes, die er für Victor Theubet und die *Accademia delle Belle Arti* Anfang 1839 erstellt hatte.¹³³ In seinen damaligen Überlegungen hatte er sich noch einer Herkunftsbestimmung enthalten und auf das ausstehende Gutachten der Expertenkommission der Akademie verwiesen. Nun aber kommt er zu dem Schluss, die Tafel sei in Unteritalien bzw. in einer sizilianischen Werkstatt entstanden.

»Dallo stile dell'architettura pero e dal modo con cui vedonsi disegnati gli ornamenti ed anche le figure, non sarei lontano dal credere che sia questo lavoro di un artista italiano della Bassa Italia, o forse meglio siciliano. I monumenti contemporanei in Italia, a Napoli particolarmente, e quelli di Palermo in Sicilia, mi persuadono a mettere in campo questa mia opinione.«¹³⁴

Es ist durchaus denkbar, dass diese These durch Baldamus' Äußerung provoziert wurde, zu der Entstehungszeit des Antependiums befanden sich die »Künste in Italien noch in der Lehrlingschaft«, weshalb nur ein byzantinischer Künstler in Frage komme. Diese Passage, die sich unverändert in jeder Publikation seit 1836 egal welcher Sprache findet, konnte aus der Sicht des Mailänder Gelehrten nicht unwidersprochen bleiben. So wendet er sich mit Blick auf die Tafel gegen den allgemeinen Vorwurf der Dekadenz, die sich im Gegensatz zu Kunstwerken derselben Epoche nicht finden lasse. Zardetti scheint es, der Künstler sei bereits auf dem Weg der Besserung, anstatt wie seine Zeitgenossen im Verfall begriffen zu sein.¹³⁵ Hier rekurriert er allerdings auf ein gängiges zeitgenössisches Urteil über die Kunstproduktion des 11. Jahrhunderts, das schon seit Baldamus für die Tafel relativiert wurde.¹³⁶ Mehrere Jahre zuvor schon waren sich die Mailänder Akademiemitglieder einig darin, dass ein lombardischer Meister der Schöpfer gewesen sei. Nun wurde mit Zardetti eine weitere italienische Landschaft dem Reigen der jeweils wechselnden europäischen Ursprungskontexte zugeführt.

133 Zardetti 1843, S. 17–24. Die ausführliche Einschätzung Zardettis von 29. [Januar] 1839 in Form eines an Theubet gerichteten Briefes: StABS PA 87.

134 Zardetti 1843, S. 18.

135 »Quasi direbbesi che l'artista progredisce già verso il miglioramento, in vece di decadere come i suoi contemporanei.« Zardetti 1843, S. 18.

136 »Der Styl der kaiserlichen Votivtafel ist zwar byzantinisch, indessen hält er sich frei von allen Verdrehungen, Verrenkungen und Verdünnungen, die der byzantinischen Schule zu Anfange des eilften Jahrhunderts mehr oder weniger zu eigen waren, er weiss nichts von Ueberladungen und geschmacklos angeflickten Verzierungen«. *Die Goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II.* 1836, S. 7.

Von London nach Den Haag und Amsterdam und die Idee einer Verlosung

Trotz der Ausstellung in der Old Bond Street sowie der anschließenden Überlassung der Altartafel zur Begutachtung durch die Society of Antiquaries und der daraus hervorgehenden publizistischen Offensive Ways fand der Oberst auch in London keinen Abnehmer, der geneigt gewesen wäre, auf seine Preisvorstellungen einzugehen. Langsam – so scheint es – hatten sich die Mittel erschöpft, die Theubet bereit war, in die »selbstlose« Restituierung der Tafel an den »christlichen Kult oder an die Schönen Künste« zu investieren. Daher war seine nächste Idee eine exklusive Verlosung unter den »gekrönten Häuptern und herrschenden Fürsten Europas sowie den Männern der Christenheit«. ¹³⁷ Wie jede Verlosung sollte auch diese suggerieren, dass das Risiko eines gewissen Einsatzes den potentiellen Gewinn um ein Vielfaches aufwiege. Theubet versprach den Teilnehmern zudem Kompensationen für ihre Investition, indem er eine aus Anlass der geplanten Verlosung angefertigte Farblithographie des Antependiums auf Goldtongrund sowie eine Kopie des Reliefs anbot, damit sich die »erlauchten Teilnehmer« (auguste Souscripteurs) eine Vorstellung von dem Aussehen und der Größe der Votivtafel Heinrichs machen könnten. Allein diese verdienten entweder einen Platz, sei es in einer Bibliothek oder in einem Museum, sei es in einer Kirche oder in einem Oratorium eines Fürsten oder Kirchenherrn, wo sie an eines der schönsten Beispiele der mittelalterlichen Goldschmiedekunst erinnern würden, überliefert an die Nachwelt durch den Beschützer der Christenheit im 11. Jahrhundert.

Angekündigt wurde, die Farblithographie in einer auf 2000 Stück limitierten Auflage zusammen mit einer (nicht näher spezifizierten) Textbeigabe zum Preis von fünf Guineen entsprechend einem Anteilsschein auszugeben. Die Abbildung sollte mit dem Siegel und dem Monogramm Heinrichs versehen werden und beinhaltete das Recht an einem Gewinnlos. Beim Erwerb von zwanzig Losanteilen (vingt chances) erhielt der Zeichner dieser Optionen neben der pseudozertifizierten Chromolithographie auf Goldtongrund und der Textbeigabe eine Kopie der Altartafel in vergoldetem Stuck. Mit dem Erwerb von zehn Losanteilen war eine Stuckkopie in Marmorimitat verbunden und für fünf Anteile gab es immerhin noch »eine sehr schöne Gipskopie«. ¹³⁸ Die Ziehung der Lose sollte in Frankfurt stattfinden, sobald die Subskription ab-

137 *Conditions de la souscription présenté aux augustes têtes couronnées, Princes souverains d'Europe et Seigneurs de la Chrétienté pour: restituer au culte religieux ou au domaine des beaux arts l'autel d'or d'Henri II. (dite saint) Empereur de l'Allemagne Monument du XI.ème Siècle.* (StABS PA 87).

138 »Une souscription à cinq chances recevra en sus un très beaux bas-relief en plâtre«, *Conditions de la Souscription*, StABS PA 87. Sicher ist der im Historischen Museum Basel überlieferte vergoldete Abguss der Tafel erst im Zuge des Verlosungsprojektes 1843 oder 1844 entstanden. Der Abguss stammt nach Aussage von Theubet von dem Basler Bildhauer Johann Heinrich Neustück, er wurde von seinen Erben nach Basel geschenkt, Roda 1999, S. 36–40, Roda: Kat.-Nr. K2-K5: Goldene Altartafel, in: Ausst.-Kat. Basler Münsterschatz 2001, S. 186f. Die bei Roda 1999 erwähnte Korrespondenz zwischen Theubet und dem Präsidenten der Museumskommission im Archiv des Historischen Museums konnte nicht mehr aufgefunden werden. (Freundliche Mitteilung vom Stefan Bürer, 03.03.2020).

geschlossen sein würde. Bis dahin solle das Monument in Basel bei seinem Besitzer verbleiben, wo es jeder anschauen dürfe, der dies wünsche. Die Subskriptionsgelder würden bei den Banken Rothschild in Frankfurt und La Roche in Basel deponiert, so die Subskriptionsbedingungen.¹³⁹

Die Idee der Verlosung verfolgte Theubet noch von London aus. In der Vorbereitung entstand die besagte Farblithographie im Goldton und ein neunseitiger Werbeprospekt erschien im Druck unter dem Titel: *Association (par mode de souscription), pour restituer au culte religieux: ou au domaine des Beaux-Arts, l'Autel d'or de Saint-Henry, Empereur d'Allemagne, monument du 10^e [!] siècle.*¹⁴⁰ Pathetisch und weitschweifig handelt Theubet darin über die christliche Bewegung (le mouvement chrétien), die die größten Meisterwerke hervorgebracht habe, und vom Wert der religiösen Lehre an sich. Nach einem längeren Vorspann, in dem er unter anderem die heidnische mit der christlichen Kunst vergleicht und dabei salbungsvolle spirituelle Bögen schlägt, widmet er sich ausführlich der Goldenen Altartafel. Hier kommt er auf die Schätzung der Tafel auf den Wert von 150.000 Francs durch die Kommission der Mailändischen Akademie zu sprechen und lässt auch den Namen des Vizekönigs Erzherzog Rainer fallen. Weiterhin schaltet er Passagen aus der Schrift von Albert Way ein, dem er damit zum einen weitgehend die Beschreibung des Kunstwerkes überlässt und zudem die gegebene Einschätzung objektiviert, zum anderen durch einen Dritten den aktuellen Besitzer benennen lässt, der sonst im Text nirgends Erwähnung findet.¹⁴¹ Sodann kommt er auf die von ihm vorgeschlagene Subskription zu sprechen, mittels derer die Wiederbelebung der christlichen Kunst durch die Kunstwerke selbst bewirkt werden könne oder aber eines der schönsten erhaltenen Retabel des Mittelalters dem christlichen Kult restituiert werden möge. Das sei es, was er den gekrönten Häuptionern, den weltlichen und geistlichen Fürsten, dem Adel und den gelehrten Gesellschaften vorschlage, indem er ihnen den Goldenen Altar des heiligen Heinrich (Autel d'Or de Saint-Henry) offeriere. Bereits mit dem Begriff der *Association*, mit dem dieser Werbeprospekt überschrieben ist, beschwört Theubet eine Gemeinschaft Gleichgesinnter, verbunden im wahren christlichen Glauben und der Wertschätzung der größten Kunstwerke, die aus diesem Glauben entspringt.

Parallel zu dem Prospekt verfasste Theubet persönliche Schreiben, aber nicht an irgendwelche Personen von Stand, sondern nur an die höchstmöglichen Regentinnen und Regenten, die gekrönten Häupter Europas und schließlich auch an den Papst, oder zumindest plante er dies. In seinem Nachlass haben sich fünf Briefkonzepte in Reinschrift erhalten. Die Adressaten der Briefe beginnen mit »Sire«, »Madame« oder

139 *Conditions de la Souscription*, StABS PA 87.

140 *Association (par mode de souscription), pour restituer au culte religieux: ou au domaine des Beaux-Arts, l'Autel d'or de Saint-Henry, Empereur d'Allemagne, monument du 10^e [!] siècle.* Ein Exemplar davon befindet sich im Nachlass Theubets: StABS PA 87.

141 »One of the most remarkable existing specimens of the class of art to which, from the peculiar Oriental character which marks either the general design, or the accessory details, the distinctive name of Byzantine has been assigned, is submitted to the inspection of the Society of Antiquaries, by the obliging permission of the proprietor, Colonel Theubet.« *Association (par mode de souscription)* [...], S. 6, Way 1843, S. 3.

»Très Saint Père«, sind jedoch namentlich nicht genannt. Jenseits des unstrittigen Pontifex lassen sie sich durch den jeweiligen Inhalt oder signifikante Anreden im Text, wie »Votre Majesté Imperiale«, erschließen. Demnach waren die Schreiben an Kaiser Ferdinand I. von Österreich bzw. den russischen Zaren Nikolaus I., an Königin Isabella II. von Spanien und an Viktoria, Königin des British Empire, gerichtet sowie an Papst Gregor XVI. Einer der Briefe, der sich mit »Votre Majesté« an einen König wendet und keine signifikanten Passagen enthält, lässt sich daher nicht einem bestimmten Monarchen zuordnen.¹⁴² Vielleicht war das beabsichtigt und dieses Briefkonzept sollte für mehrere Adressaten Verwendung finden. Denn mit den fünf Schreiben hatte Theubet alle möglichen Varianten monarchischer Staatsoberhäupter versammelt: den Kaiser, den Papst, die Königinnen, den König. Der Inhalt der Briefe ist recht ähnlich. Theubet preist natürlich die Tafel und wünscht sie sich mal in einem königlichen oder kaiserlichen Museum, damit die Künstler sich daran schulen mögen, mal wünscht er die Überführung in den Petersdom selbst oder aber in eine andere Kathedrale der Christenheit. Er betont stets sein Engagement zum Erhalt des Monuments, aber auch den Mangel an eigenen finanziellen Ressourcen und bewirbt die Subskription unter den gekrönten Häuptern Europas als einen Weg des vereinfachten Erwerbs.¹⁴³

Kurz bevor Theubet sich zur Werbung für seine Verlosung mit der Goldenen Tafel in die Niederlande begab, betrat noch einmal der preußische König Friedrich Wilhelm IV. die Verhandlungsbühne, zumindest die der Presse. Wie der *Morning Post* vom 30. März 1844 zu entnehmen ist, stehe nach der vergeblichen Suche nach einem Käufer in London, Paris und Mailand nun der preußische König kurz davor, die Tafel zu erstehen.¹⁴⁴ In dem Artikel wird die Abhandlung von Albert Way sehr kreativ zitiert, der Wert der Tafel sei mit 7000 écus d'or berechnet worden. Allerdings war das keine aktuelle Bewertung, denn Way hatte dafür als Quelle eine alte Basler Chronik herangezogen, was in der *Morning Post* geflissentlich verschwiegen wird.¹⁴⁵ Bei dem »old Chronicle of Basle« handelt es sich um Christian Wurstisens *Epitome historiae Basiliensis*, gedruckt 1577, worin diese Summe für die Tafel genannt wird.¹⁴⁶ *Der Bayerische Landbote* übernimmt am 28. April 1844 in einer kurzen Mitteilung die

142 Zwei von fünf Schreiben sind mit Ort und Datum versehen. »Londres, 25 avril 1844« an Ferdinand I. bzw. Nikolaus I. und »Londres, 27 avril 1844« an den nicht genannten europäischen Monarchen, die Schreiben an Ferdinand I. resp. Nikolaus I. und an Viktoria sind von Theubet unterzeichnet. StABS PA 87. Auf Isabella II. lässt sich durch die Erwähnung von »une des cathédrales de la Péninsule« schließen, (undatiertes Schreiben an »Madame«, ebd).

143 »[J]ai cru convenable, Sire, en présentant aux têtes couronnées de l'Europe ce monument par mode de souscription de leur faciliter une voie d'acquisition«. StABS PA 87 (aus dem Schreiben vom 25. April 1844).

144 »It is reported that this rich and elegant relic is about to be purchased by the King of Prussia«. *Morning Post*, No. 22,843, 30. März 1844, S. 5.

145 »Mr. Albert Way says [...] [i]ts value was computed at 7.000 golden, or écus d'or. [...]«. *Morning Post*, No. 22,843, 30. März 1844, S. 5. Albert Way schreibt tatsächlich: »Its value has been rated in the old Chronicle of Basle at 7,000 gulden, »septem aureorum millia« called by another writer florenorum,« or gold crowns.« Way 1843, S. 3, Way 1844, S. 144.

146 »Inter ornamenta huic Ecclesiae collata, tabula fuit arae principi imposita, auro Hungarica inducta, pretij 7000 florenum«, Wurstisen 1577, S. 72. In der deutschen Ausgabe der *Baszler Chro-*

Nachricht vom bevorstehenden Kauf durch den preußischen König aus der *Morning Post*. Die 7000 Goldgulden erscheinen wiederum als aktuelle Schätzung des Wertes.¹⁴⁷

Wenig später schon hatte Theubet die Gelegenheit, die Goldene Tafel in Den Haag dem niederländischen König Wilhelm II. zu präsentieren. Das *Journal de La Haye* vom 2. Juni 1844 drückt die Hoffnung aus, dass der erlauchte Name »unseres geliebten Königs« sich an den Kopf der Subskription setzen möge, damit dieses »monuments, le plus magnifique« für das Land bewahrt werden könne.¹⁴⁸ Kurz darauf gaben die lokalen Blätter bekannt, dass der König sein Interesse bekundet habe und sich an dem Vorhaben Theubets beteilige und dass letzterer seinen Aufenthalt in Den Haag aus Anlass des Besuches des russischen Zaren, Nikolaus I., verlängert habe, um die Gelegenheit zu nutzen, auch diesem die Tafel zu zeigen.¹⁴⁹ Ob er diese Möglichkeit tatsächlich erhielt, ist fraglich, jedenfalls wird darüber nichts mehr verlautbart. Immerhin sollten sehr viel später mit dem Kauf der Sammlung Basilewsky 1884 durch Alexander II., den Nachfolger Nikolaus I. auf dem russischen Thron, einige Objekte des Basler Kirchenschatzes in Zarenbesitz gelangen.

Auf jeden Fall lancierte Theubet in Den Haag zwei weitere Auflagen der Broschüre über die Altartafel. Er legte die französische Fassung neu auf und ließ eine bis heute völlig in Vergessenheit geratene Textadaption ins Niederländische anfertigen: *Eenige Bijzonderheden Nopens Het Gouden Altaar-Stuk, Door Den Duitschen Keizer Henrik II (de heilige), Bij Deszelfs Leven, De Kreupele, Genaamd, in 1019, Aan De Domkerk Te Bazel Ten Offer*. Beide Versionen erschienen 1844 bei Langenhuysen in Den Haag. (Abb. 153, 154) Bei diesen Publikationen handelt es sich möglicherweise um die in den Subskriptionsbedingungen etwas unspezifisch erwähnte Textbeigabe, die gemeinsam mit der Farbtafel für die Subskribenten gedacht war.¹⁵⁰ Dafür spräche, dass sich drei Exemplare überliefert haben, auf deren Titelblatt Theubet jeweils eigenhändig eine laufende Nummer notierte und mit seinen Initialen »V. Th.« signierte.¹⁵¹ Auf dem Um-

nik: »Das Münster zieret er [Heinrich] mit köstlichen Ornaten, darunter ein Hölztine Tafel mit geschlagenem Gold bedeckt, auff 7000 Gulden geschetzt«, Wurstisen 1580, S. 97.

147 »Der ›Morningpost‹ zufolge will der König von Preußen das unter dem Namen ›die goldene Tafel‹ bekannte Altarblatt Kaiser Heinrichs II. kaufen. [...] Ihr Wert wurde auf 7000 Goldgulden geschätzt.« *Der Bayerische Landbote*, No. 119, 28. April 1844, S. 512.

148 *Journal de La Haye*, No. 131, 2. Juni 1844, [S. 2]: Der Besitzer zeige dieses Objekt interessierten Liebhabern mit größter Liebenswürdigkeit.

149 »Z. M. de Koning heeft Hoogstdeszelfs bijzondere belangstelling in dit merkwaardig stuk doen blijken, met deel te nemen in het ontwerp des kolonels, die, hoogen prijs stellende op den bijval hem geworden, zijn verblijf alhier eenigen tijd heeft verlengd, welke hij zich ten nutte zal maken, om hetzelve ook Z. M. den Keizer van Ruslans onder de oogen to mogen brengen.« *Dagblad van s Gravenhage*, No. 69, 10. Juni 1844, [S. 3]; gleichlautend in: *Algemeen Handelsblad*, No. 3921, 10. Juni 1844, [S. 1]; *Bredasche courant*, No. 68, 11. Juni 1844, [S. 3 f.]; *Arnheemsche courant*, No. 115, 12. Juni 1844, [S. 2]; *Overijsselsche courant*, No. 48, 14. Juni 1844, [1]; *Vlissinghsche courant*, No. 73, 17. Juni 1844, [S. 2].

150 »[C]haque planche accompagnée d'un texte«, aus: *Conditions de la Souscription*, StABS PA 87.

151 Das ist der Fall bei zwei Exemplaren der Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, einer französischen Fassung mit der Nr. 117 (Sig. broch 25203, vgl. Abb. 153) und einer niederländischen mit der Nr. 211 (Sig. 3028 C 8), sowie bei einer weiteren niederländischen Fassung mit der Nr. 213 (Herzog Anton Ulrich-Museum, Bibliothek, Sig.: ZR 213, vgl. Abb. 154).



- 153 Description de la Table d'Autel en Or fin, donnée à la Cathédrale de Bale par l'Empereur Henri II en 1019, Den Haag 1844, Titelblatt
- 154 Eenige Bijzonderheden Nopens Het Gouden Altaar-Stuk, Door Den Duitschen Keizer Henrik II (de heilige), Den Haag 1844, Titelblatt

schlag beider Ausgaben erscheint etwas anachronistisch im aufwendigen graphischen Neorokokorahmen unterhalb des Titels die Abbildung des Siegels von Heinrich II., das noch einmal oberhalb des Textbeginns auf der ersten Seite wiederholt wird. Dem Innentitel sowie dem rückseitigen Umschlag ist dann das Monogramm des heiligen Kaisers vorbehalten. Der französische Text ist identisch mit den Ausgaben von Basel 1837 und Porrentruy 1838. Aktualisiert wird er nur mit einem längeren Absatz am Ende, worin auf die Abhandlung von Albert Way sowie auf die Beschreibung und die Abbildung in Alexandre Du Sommerards Werk *Les Arts au Moyen Ages* hingewiesen wird.¹⁵² In einem *basso continuo* kommt Theubet hier erneut auf das Gutachten der

- 152 Der betreffende fünfte Band dieses Werkes, in dem die Goldene Tafel von Du Sommerard besprochen wurde, erschien zwar erst 1846 postum, aber die großformatige Farblithographie auf Goldtongrund aus dem dazugehörigen Album (9. Serie, Tf. 21) war bereits 1840 gedruckt worden. Das geht aus der Bildunterschrift hervor: »Autel d'Or [...] appartient aujourd'hui (1840) à Mr. le Colonel Theubet«. Auf der Lithographie wurden bereits die Kapitel XIV und XVII vermerkt, in denen die Altartafel behandelt werden sollte. Von der Lithographie bezog Theubet somit seine Angaben, übrigens auch für den bereits zuvor gedruckten Werbespekt

Mailändischen Akademie und deren Schätzung der Tafel auf etwa 150.000 Francs sowie die Ansicht anderer Mitglieder der Akademie, in Übereinstimmung mit vielen Altertumsforschern, die Tafel habe einen unermesslichen Wert.¹⁵³

Der niederländische Text ist keine genaue Übersetzung der vorangegangenen Fassungen, sondern eher ein gekürztes Kompilat, in das allerdings die wesentlichen Informationen zum Stifter, zur Legende, zu der Darstellung, zu den Maßen sowie zur Herkunft der Tafel einfließen. Auch der zusätzliche Absatz am Ende der französischen Neuauflage zu Albert Way und Alexandre Du Sommerard sowie natürlich zu den Preisfindungen der Mailänder Akademie sind enthalten. Der Text endet jedoch im Gegensatz zu seinen Vorgängern mit dem ausdrücklichen Hinweis, dass der niederländische König höchstes Interesse an der Tafel bekundet habe und dass er sich an dem Vorhaben der geplanten Verlosung beteilige, um sie entweder der Kirche zurückzugeben oder ihr einen würdigen Platz in einer königlichen Sammlung zu geben.¹⁵⁴

Im Anschluss an seinen Aufenthalt in Den Haag und mit nun zwei weiteren Werbeproschüren im Gepäck wandte sich Theubet nach Amsterdam, was abermals in der Presse ein breites Echo hervorrief. Jetzt berichteten auch deutsche, österreichische, französische und Schweizer Blätter, darunter die *Basler Zeitung*, von dem Verlosungsvorhaben Theubets.¹⁵⁵ Von französischer Seite hatte Adolphe-Napoléon Didron, Secrétaire du Comité historique des arts et monuments, in den von ihm begründeten *Annales archéologiques* bereits die Nachricht über die Reise Theubets nach Den Haag unter der Rubrik »Actes de vandalisme« kommentiert. Er bedauert, dass die Tafel nicht durch Frankreich für das *Musée de Cluny* erstanden worden sei, und schreibt über den Verkauf der Tafel, dass diese niemals hätte das Münster verlassen dürfen. Er

für die Subskription der Tafel: *Association (par mode de souscription)*, S. 5. Das Basler Antependium wurde dann schließlich nur in Kapitel XVII behandelt, nicht aber in Kapitel XIV. Du Sommerard 1846, Bd. 5, S. 233–235, vgl. auch *Bulletin Archéologique publié par le comité historique des arts et monuments*, 1840, S. 149, wo über die Zeichnung berichtet wird.

153 *Description de la Table d'Autel en Or fin*, Den Haag 1844, S. 8.

154 »Zijne Majesteit de Koning, wien hetzelve is voorgesteld, heest Hoogstdeszelfs belangstelling doen blijken met te doen inschrijven op het ontwerp des tegenwoordigen eigenaars den heer kolonel *Theubet*, strekkende om hetzelve of der kerk te hergeven of in eenige vorstelijke kunstverzameling eene waardige plaats te erlangen.« *Eenige Bijzonderheden Nopens Het Gouden Alhaar-Stuk*, Den Haag 1844, S. 7.

155 *Nieuwe Amsterdamsche Courant. Algemeen Handelsblad*, No. 3934, 25. Juni 1844, [S. 2] und No. 3941, 3. Juli 1844, [S. 1f.]; *Basler Zeitung*, No. 162, 10. Juli 1844, S. 646; *Augsburger Postzeitung*, No. 191, 12. Juli 1844, S. 758; *Münchener Politische Zeitung*, No. 165, 13. Juli 1844, S. 660; *Die Bayerische Landbötin*, No. 84, 13. Juli 1844, S. 772; *Nürnberger Abendblatt*, No. 127, 13. Juli 1844, [S. 1]; *Der Bayerische Eilbote* (München), No. 84, 14. Juli 1844, S. 681; *Aschaffener Zeitung*, No. 167, 14. Juli 1844, [S. 4]; *Bohemia, ein Unterhaltungsblatt*, No. 85, 16. Juli 1844, S. 2f.; *Kaiserlich-königlich privilegierte Linzer Zeitung*, No. 114, 17. Juli 1844, S. 545; *Zürcher Freitagszeitung*, No. 29, 19. Juli 1844, [S. 1] und No. 34, 23. August 1844, [2]; *Wiener Zeitung*, No. 202, 23. Juli 1844, S. 1554; *Mährisch-Ständische Brünnener Zeitung*, No. 214, 5. August 1844, S. 1100; *Transsilvania (Beiblatt zum Siebenbürger Boten)*, No. 62, 6. August 1844, S. 288; *Courrier du Valais*, No. 63, 21. August 1844, S. 247.

schließt empört: »[U]n peuple se couvre de honte en faisant de l'argent avec ses titres de gloire.«¹⁵⁶

Als der Colonel mit der Goldenen Tafel im September 1844 wieder nach Basel zurückkehrte, sah Jacob Burckhardt, zu dieser Zeit Redaktor der *Basler Zeitung*, die Gelegenheit für die städtische Gesellschaft, das »wichtigste Denkmal der ältesten Zeit unserer Stadt« wieder zurückzugewinnen. Er platzierte einen eindringlichen Aufruf auf der ersten Seite der Ausgabe vom 14. September, in dem er die Bedeutung des Antependiums für die Stadt als »ältesten und kostbarsten Schmuck« und dessen Seltenheitswert als Kunstwerk von europäischem Rang unterstrich.¹⁵⁷ Allerdings hatte sich Burckhardt über die Absichten Theubets falsche Hoffnungen gemacht, wie er selbst wenig später an derselben Stelle der *Basler Zeitung* richtigstellen musste.¹⁵⁸ Denn Theubet hatte mit seiner Rückkehr nach Basel die Pläne zur Verlosung der Tafel noch längst nicht aufgegeben.

Die diversen mit der Verlosung in Aussicht gestellten Abgüsse in Stuck, vergoldet oder als Marmorimitat, sowie Gips sollten den aristokratischen Häusern Europas als Anreiz für einen Einsatz dienen, um schließlich zumindest über eine Replik als Trostpreis verfügen zu können, falls Fortuna ihnen nicht hold sein sollte. Und mit kaiserlichem Siegel sowie Heinrichs Monogramm auf der wenig kostbaren Zugabe der Abbildung des Antependiums wollte Theubet zumindest zusätzlich eine Zertifizierung durch den heiligen Stifter selbst simulieren. Aber er hatte wohl die Aura des Originals unter- und das Interesse sowie die Risikobereitschaft der exklusiv ausgewählten, hohen Klientel überschätzt. Derlei wohlfeile Substitute waren offenbar nicht geeignet, das Wagnis eines wie auch immer kalkulierbaren Einsatzes herauszufordern. Denn die Verlosung, über die in der Presse noch bis Oktober 1844 immer wieder berichtet wurde und an der Theubet noch lange darüber hinaus festhalten sollte, kam nicht zustande.¹⁵⁹ Selbst der von der Mailänder Akademie veranschlagte und mit großer Beharrlichkeit durch den Besitzer ins Spiel gebrachte vermeintliche Wert der Tafel

156 »Il est à regretter que ce magnifique objet [...] n'a pas été acquis par la France, pour le musée de l'hôtel Cluny.« *Annales archéologiques* 1844, S. 125.

157 »Hr. Oberst Theubet von Pruntrut ist mit der noch immer in seinem Besitz befindlichen goldenen Altartafel Kaiser Heinrichs II. wieder hier angelangt. Sollte es nicht möglich sein, diese vielleicht letzte Gelegenheit zu benützen, um das wichtigste Denkmal der ältesten Zeit unserer Stadt wiederum für dieselbe zu gewinnen? Basel besäße dann nicht nur seinen ältesten und kostbarsten Schmuck wieder, es hätte auch ein Kunstwerk, dergleichen nur sehr wenige Städte Europa's noch besitzen. Wir halten es für unsere Pflicht, aufmerksam zu machen auf diesen Anlaß, das in Augenblicken des Unglücks und der Niedergeschlagenheit Aufgegebene für die Stadt von Neuem zu erwerben.« *Basler Zeitung*, No. 219, 14. September 1844, S. 873. *Das Intelligenzblatt für die Stadt Bern*, No. 222, 16. September 1844, S. 1098, berichtet von diesem Aufruf an die Basler Bürger, während die *Neue Zürcher Zeitung*, 17. September 1844, No. 261, [S. 1047], kurz die Heimkehr Theubets notiert und seinen vorgebliehen Wunsch, die Tafel der Stadt zum Verkauf anzubieten.

158 *Basler Zeitung*, No. 236, 4. Oktober 1844, S. 941.

159 Zum Beispiel: *Neue Zürcher Zeitung*, 6. Oktober 1844, 280, [S. 1123], *Zürcher Freitagszeitung*, No. 41, 11. Oktober 1844, [S. 2]; *Allgemeine Zeitung*, No. 285, 11. Oktober 1844, S. 2275; *Bulletin de l'Alliance des arts*, No. 9, 25. Oktober 1844, S. 137, sowie die folgende Anm.

von 150.000 Francs konnte keine ausreichende Nachfrage für eine Teilnahme bewirken. Die Spekulation des glücklosen Verkäufers auf den Erfolg seines Unternehmens hätte ihm 10.000 Guineen oder 272.000 Francs einbringen sollen.¹⁶⁰ Das wäre noch einmal entscheidend mehr als die im Juni 1840 von der Commission des Monuments historiques verworfenen 200.000 Francs. An den Möglichkeiten des Zugangs zu den aristokratischen Spitzen der Gesellschaft mangelte es Theubet jedenfalls nicht. Der Offizier der Ehrenlegion, der er auch war, befand sich unter den zahlreichen Gästen, die Ende November bzw. Anfang Dezember 1843 am Londoner Belgrave Square dem Prätendenten auf den französischen Königsthron, Henri Duc de Bordeaux, huldigten.¹⁶¹ Die illustre Gästeliste ist ein Who's Who der legitimistisch reaktionären Kreise Frankreichs. Zur Entourage des Duc de Bordeaux zählte auch der Dichter und Politiker François-René Vicomte de Chateaubriand. Jedoch waren die gekrönten Häupter und Fürsten Europas nicht gewillt, in das Glücksspiel Theubets einzutreten. Dabei spielten Distinktionsmuster gewiss eine eigene Rolle. Schließlich wollten sie nicht in wohlfeile Konkurrenz um die Hinterlassenschaft eines ihrer Standesgenossen aus der Hand eines Emporkömmlings treten. Die elitär-standesgemäße Ansprache in der exklusiven Adressierung der Subskribenten verfehlte also ihr Ziel. Denn zwischen der Bewahrung des ständischen Habitus, den das Kunstwerk offerierte, und dessen hybrid-bigotter Positionierung auf dem noch weitgehend ungesicherten Feld des Kunstmarktes lagen offenbar Welten.¹⁶²

Die Goldene Altartafel in einer Sacra conversazione

Die Wahrnehmung des Basler Antependiums als ein Gedenkstück des Mittelalters, wie es die niederländischen Zeitungen überwiegend nennen, erfolgte nicht nur über die Broschüren und graphischen Darstellungen für die glücklosen Verkaufsabsichten seines Besitzers. Es figurierte auch auf dem heute verschollenen Gemälde Moritz von Schwinds *Die Künste im Dienst der Religion*.¹⁶³ (Abb. 155) Dieses Gemälde entstand im Auftrag von Emilie Linder und wurde kurz nach dem Wechsel Schwinds vom Stadel-

160 Vgl. *Conditions de la souscription*, StABS PA 87, sowie die Angaben Jacob Burckhardts in seinem kurzen Beitrag zu der Verlosung in der *Basler Zeitung*. Darin gab er den Einsatz für einen Teilnahmeschein in Francs an. Demnach waren für ein Los 136 Francs aufzubringen. *Basler Zeitung*, No. 236, 4. Oktober 1844, S. 941.

161 Darüber berichteten die englischen Gesellschaftsnachrichten zahlreich, nur ein Beispiel: *The Morning Post*, No. 22,739, 30. November 1843, S. 3. Die Akte Theubets zu seiner Mitgliedschaft in der Légion d'honneur hat sich erhalten, Paris, Archives nationales (LH 2585/49). Demnach war Theubet seit 7. Juni 1809 Ritter (Chevalier) und seit dem 29. Oktober 1814 Offizier der Légion d'honneur. Ich danke Pascal Griener für die Überlassung einer Photokopie der Akte.

162 Bezeichnenderweise hatte sich Prinz Carl von Preußen 1836 nicht an dem Wettstreit der Gebote zur Erwerbung der Kaiserreliquien durch einen unmittelbaren Vertrauten beteiligt und stattdessen den bürgerlich-jüdischen Kunsthändler Arnoldt zur Liestaler Versteigerung entsandt.

163 Burckhardt 1933, S. 44, Roda 1999, S. 35 f., Hess 2002, S. 126 f., dazu auch Cárdenas 2021.



155 Moritz von Schwind: Die Künste im Dienst der Religion, 1847, verschollen

schen Kunstinstitut in Frankfurt an die Münchener Akademie 1847 fertiggestellt.¹⁶⁴ Die Malerin, Mäzenin und Kunstsammlerin Linder, geboren in Basel, verbrachte die längste Zeit ihres Lebens in München. Sie unterhielt in der bayerischen Residenzstadt einen Künstler- und Gelehrtenzirkel, in dem u. a. Ernst von Lassaulx, Friedrich Wilhelm Schelling, Joseph Görres, Sulpiz Boisserée, Peter Cornelius sowie insbesondere der bereits erwähnte, mit ihr eng verbundene Dichter Clemens Brentano und Johann Nepomuk Ringseis, der Leibarzt des bayerischen Königs, verkehrten.¹⁶⁵ Befreundet war sie mit dem Maler Friedrich Overbeck.¹⁶⁶ Linder kaufte Arbeiten ihrer Künstlerfreunde oder gab Werke in Auftrag, wovon Schwind bereits 1837 profitieren konnte.¹⁶⁷ Es wurde schon früh angenommen, dass es sich bei dem in dieser Zeit beauftragten Gemälde um *Die Künste im Dienst der Religion* gehandelt hat. Diese Annahme konnte Wolfgang Cortjaens anhand von Äußerungen Brentanos belegen.¹⁶⁸ Die Planungen zu diesem Bild reichen damit in die zeitliche Nähe der Versteigerung des Basler Münsterschatzes in Liestal zurück, aus dem die Auftraggeberin kurz danach selbst ein Reliquienkreuz erstand. Es ist nicht ganz unwahrscheinlich, dass Clemens Brentano die Verbindung zwischen Linder und Schwind hergestellt hatte, denn ersterer äußerte sich im März 1837 gegenüber Johann Friedrich Böhmer recht euphorisch über den jüngeren Maler: »Nach meiner Ueberzeugung der ausgezeichnetste Künstler der hier lebt außer Cornelius und Schnorr.«¹⁶⁹

Zwischen 1841 und 1867 schenkte Linder der Stadt Basel Gemälde aus ihrem Besitz. Nikolaus Meier geht davon aus, dass bereits die frühen Schenkungen dem entstehenden Museum der Öffentlichen Kunstsammlungen galten.¹⁷⁰ So wäre es nicht ganz unwahrscheinlich, dass auch das nur langsam fortschreitende Gemälde von Schwind als Vermächtnis Emilie Linders an ihre Heimatstadt vorgesehen war. Aber es sollte anders kommen.

Mit *Die Künste im Dienst der Religion*, seinem ersten in München fertiggestellten Werk, wandte sich Schwind einem romantischen Bildtypus zu, der in Werken von Franz Pfaff, *Dürer und Raffael am Thron der Kunst*, Peter Cornelius, *Bund der Religion mit den Künsten*, Heinrich Olivier, *Madonna von großen Künstlern verehrt*, und Friedrich Overbeck, *Triumph der Religion in den Künsten*, seine prominentesten Vorläufer hat.¹⁷¹ Dem Einfluss von letzterem verdankt Schwinds Gemälde einiges. In einer *Sacra Conversazione*, die Giovanni Bellini pointiert zitiert, versammelt Schwind unterhalb der auf einem hohen Marmorthon sitzenden Madonna mit Kind die kirchlichen Künste in sechs Personifikationen, links die sprechenden oder Tonkünste und rechts

164 Förster 1871, Schrott 1871, S. 74, Holland 1873, S. 119, Holland 1891, S. 460.

165 Zu Linder Jent 1970, Meier 1997, Maihofer 2013, Zeller 2013, und allg. Braun/Gampp 2013.

166 Binder 1897, S. 14–18 und passim, Jent 1970, S. 33 f.

167 Schwind Briefe 1924, S. 127 f., S. 130, S. 132, Meier 1997, S. 13.

168 Weigmann vermutete mit Blick auf die Briefe Schwinds bereits, dass das Gemälde 1837 begonnen worden war, Weigmann 1906, S. XXVII, Cortjaens 2002, S. 385, Anm. 129.

169 Brentano Briefe IX, 2016, S. 57.

170 Meier 1997, S. 20. Unter dem Legat Linders an Basel befinden sich auch einige Zeichnungen von Schwind. Jent 1970, Anhang II: Die Sammlung Emilie Linder, S. 39 f.

171 Vgl. Hinz 1979, S. 167 f., Anm. 22.

die Bildkünste. Am Thronsockel ist eine Art kleine Tabula mit dem Monogramm »AM« für Ave Maria angebracht und auf der Steinstufe vor dem Thron sitzen kleine musizierende Engel. Auf der linken Seite am nächsten zu Maria steht mit der Orgel als Attribut die heilige Cäcilia als Verkörperung der Kirchenmusik, auf sie folgt ein Engel mit Lilienkranz in der rechten und einem Rosenkranz in der linken Hand. Nach Johannes Schrott, dichterisch ambitionierter Kanonikus an der königlichen Hof- und Kollegiatkirche Sankt Kajetan (Theatinerkirche) in München, dem eine der frühesten Beschreibungen des Werkes zu verdanken ist, verkörpert diese Gestalt den »christlichen Genius der Poesie, dessen Kränze einerseits die Lilienreinheit des Glaubens und der Tugend und andererseits die duftigen Rosen der Andacht und Liebe bedeuten«.172 Auf den Engel wiederum folgt ein älterer bärtiger Mann in Mönchskutte mit einer Schreibfeder in der Hand, den Schrott als Repräsentanten der kirchlichen Beredsamkeit deutete. Auf der gegenüberliegenden Seite ist in vollem Kaiserornat Heinrich II. dargestellt mit dem Modell des Basler Münsters in der Hand. Auf dem Haupt trägt er die sog. Karlskrone aus den Reichskleinodien und in der Rechten hält er ein Schwert, bei welchem es sich um das Karlsschwert handeln muss, korrespondierend zur Plattenkrone des Reichsschatzes. Overbeck hat in seinem bereits erwähnten *Triumph der Religion in den Künsten* Karl den Großen mit Plattenkrone als Patron der Skulptur dargestellt sowie Papst und Bischof als Schirmherren der Architektur. Bei Schwind wird Heinrich II. zur Personifikation der christlichen Architektur und erscheint zugleich als Stifter des Basler Münsters, der direkt aus dem Bild herausblickt. Auf ihn folgt eine weibliche Figur, die ihren Blick zur Marienfigur erhoben hat und in den Händen die Goldene Tafel hält. Unschwer ist in ihr Kunigunde, die Gemahlin Heinrichs II., zu erkennen und im Kontext der allegorischen Ebene des Gemäldes die Verkörperung der religiösen Skulptur. Der Kronreif, den sie auf dem Haupt trägt, ist wie die Krone Heinrichs die Wiedergabe eines realen Artefakts, die sog. Kunigundenkrone, damals und heute in der Schatzkammer der Münchner Residenz aufbewahrt.173 Hinter der heiligen Kaiserin, ebenfalls den Blick auf die Madonna gerichtet, steht ein spitzbärtiger Mann in Toga, der eine Zeichentafel in der Hand hält, worauf der Christusknabe skizziert ist. Es ist der Evangelist Lukas, der als Personifikation der Malerei figuriert.174

Zugleich mit dem heiligen Kaiserpaar als Repräsentanten von Architektur und Skulptur, deren Attribute direkt aufeinander bezogen sind, verbildlicht Schwind die kaiserliche Stiftung der Altartafel an das Basler Münster. Diese zweifache Funktion

172 Schrott 1871.

173 Zuerst wies Cortjaens auf das Zitat der Kunigundenkrone in Schwinds Bild hin, Cortjaens 2002, S. 51. Mit der Säkularisierung des Hochstiftes Bamberg 1803 gelangte die Krone der Kaiserin Kunigunde in die Münchner Residenz, wo sie 1805 erstmals in der Schatzkammer vermerkt wird, Brunner 1971, S. 14.

174 Möglicherweise war an Stelle des Evangelisten Lukas zunächst Fra Angelico als Repräsentant der Malerei geplant. Das zumindest legt eine Äußerung über dieses Gemälde in einem Briefentwurf von Brentano an Emilie Linder nahe. Da heißt es: »Ich wünschte, du schriebst mir gelegentlich auf ein Zettelchen apart ›die ⟨ ⟩, die Künste durch Bernardus, Fiesole, K. Heinrich ⟨ ⟩ repräsentirt« (20. Mai 1837), Brentano Briefe IX, 2016, S. 74. Fra Angelico zählt auf Friedrich Overbecks *Triumph der Religion in den Künsten* zu den Vertretern der Malerei.

im Bild ist höchstwahrscheinlich auf den Wunsch der Auftraggeberin zurückzuführen. Aber am Ende lehnte Emilie Linder das Gemälde als »ungenügend« ab. Die Gründe dafür blieben zunächst ungenannt. Johannes Schrott vermutete in einem Artikel kurz nach dem Tode Schwinds im April 1871 in dem Bildnis der heiligen Cäcilia ein Individualporträt.¹⁷⁵ Allerdings ließ er die Identifikation der Person offen, oder aber sie war zu dieser Zeit unbestritten. Hyacinth Holland machte zwanzig Jahre später die Identität der Heiligen namhaft. In ihr erkannte er Karoline Hetzenecker, eine gefeierte Opernsängerin der Münchener Hofoper, hoch verehrt sowie vielfach künstlerisch verewigt von Moritz von Schwind. In der Ähnlichkeit der heiligen Cäcilia mit der erfolgreichen Sängerin sah Holland schließlich den Grund für die Ablehnung des Werkes durch Emilie Linder.¹⁷⁶ Linder war 1843 konvertiert und lebte seither sehr zurückgezogen, von Zeitgenossen wurde sie als »hochkatholisch« beschrieben.¹⁷⁷ Vor diesem Hintergrund lässt sich nur spekulieren, ob die »weltzugewandten« Zerstreuungen der Oper und das Porträt einer prominenten Sängerin auf dem von ihr in Auftrag gegebenen Werk ihrer zurückgezogenen Lebensweise und tiefen Frömmigkeit entgegenliefen. Aber wohlmöglich wollte sie auch nicht für eine andere Adressatin als Mäzenin auftreten und damit den Kreis des von ihr selbst unterhaltenen exquisiten gelehrten Zirkels öffnen. Jedenfalls sollte das Gemälde mit der prominenten Präsentation der Goldenen Tafel als Stiftung des heiligen Kaiserpaars einer Ironie des Schicksals folgend zu einer Analogie gegenüber dem tatsächlichen Objekt werden, für das auch 1847 nach zehnjähriger Entstehungszeit ein endgültiger Abnehmer noch immer nicht gefunden war. So blieb das Bild zunächst im Besitz des Malers Moritz von Schwind und wurde nicht öffentlich ausgestellt.¹⁷⁸

Eine Kopie für Basel und ein Verhandlungsintermezzo mit dem spanischen Hof

Das Gemälde *Die Künste im Dienst der Religion* ist in gewisser Weise ein Missing Link für das Ausbleiben von Nachrichten über den Verbleib der Goldenen Tafel seit den Verlosungsabsichten im Oktober des Jahres 1844 und Anfang 1851, jenem Moment, in dem die Basler Altartafel erneut Objekt von Kaufunterhandlungen wurde. Zwar

175 Der Artikel erschien etwa zwei Monate nach dem Tod von Schwind. Schrott 1871.

176 In den Briefen Schwinds wird Hetzenecker mehrfach schwärmerisch erwähnt. Schwind bewauerte die Heirat die Sängerin und ihren damit verbundenen Abtritt von der Opernbühne sehr. Schwind Briefe 1924, S. 231, 238, 241, 245, 251, 261 f., 264, S. 266, S. 276. Zeichnungen und Gemälde von Schwind, Abb. bei Weigmann 1906, S. 259–261, S. 276 f., S. 279.

177 So der junge Wilhelm Heinrich Riehl im Gespräch mit Karl Friedrich von Dollmann, Riehl 1891, S. 143, Maihofer 2013, S. 37, vgl. auch Zeller 2013, S. 111.

178 Kurz vor dem Tode des Malers gelangte das Gemälde in den Besitz von Carl Adolf Cornelius. Ausst.-Kat. Schwind-Ausstellung 1871, Nr. 52, Holland 1891, S. 460. Nach mehreren Stationen bemächtigte sich Adolf Hitler des Gemäldes und ließ es in der großen Halle des Berghofes aufhängen. Heute gilt es als verschollen. Schwarz 2009, S. 168 f., S. 310–314.

hatte der Oberst noch 1849 dem neuen Basler Museum in der Augustinergasse kurz vor dessen Eröffnung einen Gipsabguss der Tafel geschenkt, aber über aktuelle Pläne für die Tafel selbst wurde in diesem Zusammenhang nichts bekannt. Um ein wenig deren Kostbarkeit in der Kopie zu spiegeln, wurde in der Presse zu diesem Anlass betont, dass nur zwei Abgüsse existierten, was diese »um so werthvoller« mache.¹⁷⁹ Der Schauplatz der nun 1851 erneut einsetzenden Verhandlungen um die für gewöhnlich mit so großer Aufmerksamkeit bedachte Tafel befand sich diesmal nicht weit entfernt von ihrem jahrhundertelangen Aufbewahrungsort. Es war das Kloster Mariastein. Für den 22. Februar 1851 hielt Pater Anselm Dietler, Subprior des Klosters, in seinem Tagebuch fest, dass Theubet mit seinem Schwiegersohn und einem spanischen Geistlichen, Kanzler am Hofe der Königin Isabella II., den Bischof von Basel aufgesucht habe. Der spanische Abgesandte wollte die Altartafel im Auftrag der Königin erstehen und wünschte, der Bischof möge bezeugen, dass es sich um das ursprünglich dem Basler Münster gehörende Objekt handelte, worüber er von Basel bereits ein Zeugnis habe. Der Bischof, Joseph Anton Salzmann, wollte zunächst nicht darauf eingehen, da er fürchtete, seine nach wie vor behaupteten, allerdings nicht geltend gemachten Ansprüche auf den Kirchenschatz zu verlieren. Im Verlauf des Gesprächs stellte sich jedoch heraus, dass Isabella II. vorhatte, das Antependium dem Papst zum Geschenk zu machen. Daraufhin ließ sich der Bischof dazu bewegen, eine »Art Zeugnis« auszustellen, das so abgefasst wurde, dass die alten Ansprüche der Diözese davon nicht berührt wurden.¹⁸⁰ Diese »Art Zeugnis«, wie es Dietler nannte, fertigte der Bischof schließlich am 25. Februar 1851 in Solothurn aus, auf der Rückseite einer Chromolithographie der Altartafel. Das Zertifikat hat sich in den Unterlagen von Theubet erhalten. Es handelt sich um eine schlichte Bestätigung, dass das Bild auf der Rückseite eine genaue Wiedergabe der Goldenen Tafel des heiligen Heinrichs II. sei, die er der Kathedrale der Stadt Basel geschenkt habe und die später durch das Unrecht der unseligen Reformation hinweggenommen worden sei. In der Schlussformel ruft er aus, sie möge einst wieder einen römisch-katholischen Tempel zieren.¹⁸¹ Bei dem Zeugnis, das »Basel« nach dem Bericht von Dietler bereits ausgestellt hatte, handelt es sich zum einen um eine Bestätigung durch den Bürgermeister und den Rat Basel-Stadt vom 16. Februar 1851, zum anderen um eine des amtierenden Antistes Jacob Burckhardt des Älteren vom 21. Februar desselben Jahres. Die letztere wurde also nur einen Tag vor dem Bittbesuch Theubets im Kloster Mariastein ausgestellt. Beide Schreiben fielen

179 *Basler Zeitung*, No. 256, 29. Oktober 1849, S. 1047, sowie *Eidgenössische Zeitung*, No. 301, 31. Oktober 1849, S. 1202, kurz bereits bei Roda 1999, S. 36–38.

180 Der Auszug aus dem Tagebuch von Dietler ist wiedergegeben bei Lusser 1976, S. 34. Zu Anselm Dietler vgl. Henggeler 1955, S. 239 f.

181 »Per hasce litteras Nostra manu scriptas Nostroque Sigillo munitas testamur, picturam a tergo praesentium positam accurate repraesentare tabulam auream, a Sancto Henrico II. Imperatore Ecclesiae cathedrali Basileae urbis donatam, et postea per infelicis Reformationis injuriam ei ademtam. Utinam illa adjurante Deo iterum aliquod Ecclesiae Romano-Catholicae templum decorare queat! Solodori die 25te Februarii .1851. Josephus Antonius Salzmann, Episcopus Basileensis.« Die Lithographie, auf der das Zertifikat des Bischofs ausgestellt wurde, ist diejenige der Society of Antiquaries. StABS PA 87.

weitaus konkreter und umfangreicher aus als das des Bischofs. Sie bezeugen Theubet als den aktuellen rechtmäßigen Besitzer der Tafel sowie deren Identität mit dem Geschenk Heinrichs II. an das Basler Münster. In dem Zertifikat der Basler Regierung wird darüber hinaus noch bemerkt, dass Theubet angibt, die Tafel gekauft zu haben, um sie vor dem drohenden Einschmelzen zu bewahren.¹⁸²

Mit den Unterhandlungen von Mariastein wurde ein Vorschlag Theubets erneut konkret, der bereits in dem Werbebrief zur Verlosung der Tafel an die spanische Königin Isabella II. formuliert worden war. Darin hatte der Briefautor an die Frömmigkeit der Adressatin appelliert und den sehnlichen Wunsch formuliert, die Tafel seiner Heiligkeit schenken zu wollen, damit sie in St. Peter in Rom ihren Platz fände. Indes würden seine finanziellen Ressourcen nicht ausreichen, diesen Neigungen zu folgen.¹⁸³

Theubet hatte seine Verkaufsoffensive bei der spanischen Monarchin offenbar schon länger geplant. Denn im August 1850 war er oder ein Mittelsmann nach Madrid gereist und hatte zu diesem Anlass die Korrespondenz der Mailänder Spezialisten im Gepäck als Originalnachweis der exorbitanten preislichen Bewertung der Tafel sowie deren einhellige Einschätzung als Meisterwerk des 11. Jahrhunderts von höchstem Seltenheitswert. In Madrid ließ sich der Colonel die Echtheit zahlreicher Schriftstücke, die ihm 1838 und 1839 seitens der Akademie der Schönen Künste sowie des Gouverneurs der Provinz von Lombardo-Venetien zugegangen waren, in der österreichischen Botschaft beglaubigen. Vom Principe de Carini, zu dieser Zeit Botschafter des Königreiches beider Sizilien in Madrid, erwirkte er zudem ein Schreiben, in dem dieser bestätigte, die Tafel Heinrichs II. 1840 in Paris gesehen zu haben, und sich der Meinung der Mailänder Akademiemitglieder anschloss. Im August 1851 war Theubet oder ein Vertrauter erneut in Madrid anzutreffen, jetzt wurden die restlichen Mailänder Dokumente zertifiziert und übersetzt.¹⁸⁴ Darüber hinaus ließ er nun die Werbebroschüre auch ins Spanische übertragen und als Umdrucklithographie veröffentlichen, worin der Text wie eine Handschrift erscheint. Der Titel lautet analog zu den anderen Schriften *Descripcion del retablo o altar de oro fino dado a la Catedral de basilea en 1019*

182 Das Zertifikat der Basler Regierungskanzlei hat sich in zwei Abschriften erhalten, und zwar eine auf Französisch: AAEB, FK 17–I.4, S. 49 – und eine auf Spanisch: Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla, Sig. A Carriazo 0057. Das Zertifikat von Jacob Burckhardt (dem Älteren) befindet sich im Original im Basler Staatsarchiv, StABS PA 87 sowie in einer französischen und einer spanischen Abschrift AAEB, FK 17–I.4, S. 51, Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla, Sig. A Carriazo 0057.

183 »Né moi-même dans cette religion dont les sublimes vérités ont été constamment l’objet de mon admiration et de mon amour je n’aurais désiré rien tant que d’offrir à Sa Sainteté cette précieuse et sainte relique qui lui eut été si agréable de voir placée dans la Basilique de Saint Pierre de Rome ou de savoir restituée au culte catholique. Mes ressource pécuniaires ne m’ont malheureusement pas permis de suivre la pente de mes sentiments [...]«. StABS PA 87 (undatiertes Schreiben an »Madame«).

184 Die Bestätigung des Principe de Carini (Don Antonio la Grua) vom 16. August 1850 ist auf Spanisch verfasst und an niemanden im Besonderen adressiert. Die Beglaubigungen wurden durch den jeweiligen österreichischen Gesandten in Madrid direkt auf den betreffenden Schreiben vorgenommen und sind datiert mit dem 4. und 8. August 1850 sowie mit dem 23. August 1851, siehe die Mailänder Korrespondenz in StABS PA 87.



156 Descripción del retablo o altar de oro fino dado à la Catedral de Basilea en 1019 por el Emperador Enrique II., (Madrid 1851), Titelblatt

*por el Emperador Enrique II.*¹⁸⁵ Der Text folgt der in Den Haag 1844 erschienenen, leicht ergänzten französischen Ausgabe, fußt also letztlich wie alle Werbebroschüren auf den Ausführungen von Baldamus. Für das Titelblatt wurde das der englischen Auflage von 1842 wiederverwendet und der spanische Titel eingeklebt. (Abb. 156) Natürlich wird in der spanischen Publikation wieder einmal das Mailänder Gutachten mit dessen Wertfindung bemüht und die geschätzte Summe mit 30.000 Duros beziffert. Aber trotz vielfältiger Bemühungen um Zertifizierungen wie um Publizität sollten auch die Verhandlungen mit dem spanischen Hof nur ein Intermezzo bleiben. Der Colonel musste mit dem kostbaren Objekt weiter hausieren gehen.

Nach den »Demarches dans la Babylonne« als Depositum im *Musée de Cluny*

Als nächstes gelang es Theubet, die Goldene Altartafel im Juni 1852 im *Musée de Cluny* zu deponieren, das 1844 seine Tore für das Publikum geöffnet hatte.¹⁸⁶ Dessen erster Konservator war Edmond Du Sommerard, der Sohn von Alexandre Du Sommerard, der einst das Basler Antependium in seinem fünfbandigen weit verbreiteten Werk *Les Art au Moyen Age* beschrieben und in einer aufwendigen Chromolithographie abgebildet und so der Tafel eine große Bekanntheit gesichert hatte. Die umfangreiche Sammlung Alexandre Du Sommerards von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance hatte auch den Grundstock des Museums gebildet.

Zwei Tage nachdem Theubet die Genehmigung von Auguste Romieu, Directeur des Beaux-Arts beim Innenministerium, erhalten hatte, berichtete er erleichtert seinem Neffen Xavier Kohler, der ihn in seinem Vorhaben unterstützte, über seine »Demarches dans la Babylonne«, seine verschlungenen Behördengänge in dieser Angelegenheit. Victor Theubet dokumentierte in dem Brief vom 27. Juni 1852 ausführlich seine Schritte und seine weiteren Pläne: Dank eines Empfehlungsschreibens seines

185 Auch dieser Druck war wie der niederländische bis dato vollkommen vergessen. Er ist undatiert, aber der Neffe von Victor Theubet, Xavier Kohler, erwähnt ihn in einem auf den 23. März 1852 datierten Vortragsmanuskript und gibt dessen Erscheinungsdatum mit 1851 an, AAEB, FK 17–1.3. Dem Exemplar der Universitätsbibliothek Sevilla sind handschriftliche Übersetzungen der Mailänder Korrespondenz ins Spanische beigegeben. (Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla, Sig. A Carriazo 0057) Möglicherweise handelt es sich hierbei um Unterlagen, die für den spanischen Hof zusammengestellt wurden, war doch laut Pater Anselm Dietler der Unterhändler der spanischen Königin zuvor Professor in Sevilla, Lusser 1976, S. 34.

186 Schreiben vom 25. Juni 1852 von Auguste Romieu, Directeur des Beaux-Arts, mit der Genehmigung, die Tafel im *Musée de Cluny* zu deponieren. StABS PA 87. Über die Deponierung wird u. a. auch in *La Presse*, 4. September 1852, [S. 2] berichtet, unverändert übernommen von: *Le Jura*, No. 38, 16. September 1852, S. 3. Der Pariser Aufenthalt war von Theubet sorgfältig vorbereitet worden. Im Vorfeld hatte er seinen Neffen Xavier Kohler um die Zusendung von Broschüren zur Altartafel gebeten, ebenso erbat er Briefentwürfe, die Xavier ihm versprochen hatte, sowie verschiedene Adressen. AAEB, FK 115–17, Brief vom 16. April 1852 aus Basel. Zum *Musée de Cluny* Du Sommerard 1863, S. 13.

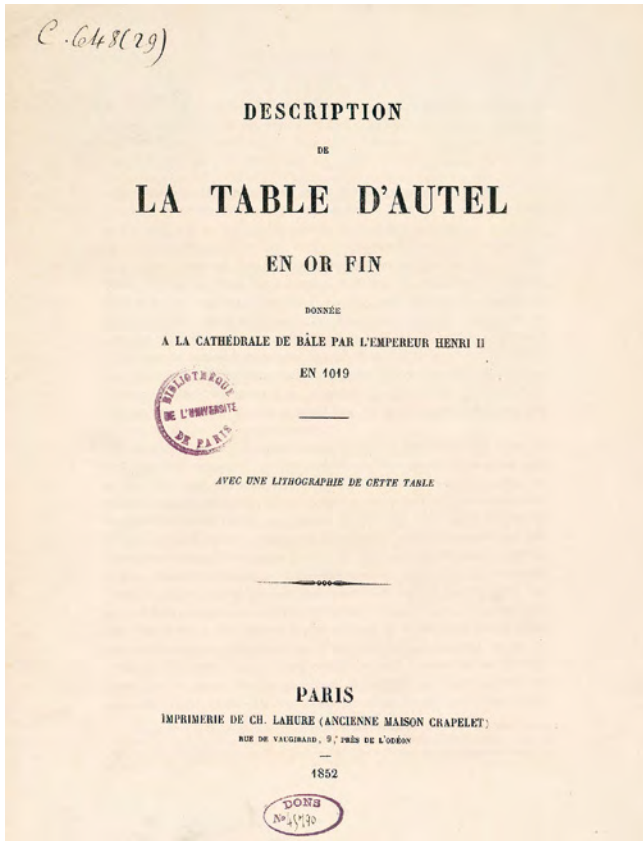
Freundes General Eugène Daumas hatte er Zugang zu Romieu erhalten und diesem seinen Wunsch geschildert, die Tafel entweder dem christlichen Kult zurückzugeben oder diese zumindest in ein staatliches Museum zu überführen. Daran hatte er seine Bitte um Deponierung des Kunstwerkes angeschlossen, die ihm nun auch gewährt worden war. In Folge der Erlaubnis wurde eigens ein Saal im *Musée de Cluny* renoviert. Der Brief macht die Erleichterung Theubets über den erreichten Etappensieg und die Einfahrt in den sicheren Hafen eines Museums deutlich, zeigt aber zugleich auch, dass er zu diesem Zeitpunkt noch längst nicht das Vorhaben einer Verlosung der Tafel aufgegeben hatte. Über die Möglichkeit, eine solche in Paris zu unternehmen oder, falls die Genehmigung dort nicht erteilt würde, in der Schweiz, in einem Kanton, in dem Lotterien erlaubt waren, berichtete er seinem Neffen ausführlich.¹⁸⁷ Sicher veröffentlichte Theubet aus diesem Grund 1852 erneut, und nun letztmalig, die französische Version seiner Broschüre; auch diese war bisher vergessen. (Abb. 157) Sie ist alles in allem eine Neuauflage der französischen Fassung von 1837 mit lediglich zwei längeren ergänzenden Sätzen. Allerdings wurden zahlreiche Anmerkungen aufgenommen, die einen wissenschaftlichen Apparat mit Quellen- und Literaturnachweisen bildeten und in die Diskussionen über das Alter und den Stiftungsgrund für die Tafel einflossen. Ausführlich kam dabei die Authentifizierung der sich im Besitz Theubets befindlichen Tafel als das mittelalterliche »Basler Original« zur Sprache. Hierfür wurden die oben genannten Dokumente des Bischofs der Diözese Basel, des Basler Bürgermeisters und des Basler Antistes von 1851 aufgeführt und das bischöfliche Dokument vollständig im Wortlaut wiedergegeben. Der Autor dieses ergänzenden wissenschaftlichen Apparates ist unzweifelhaft Theubets Neffe, Xavier Kohler. Denn in einem Vortrag, den er am 23. März 1852 unter dem Titel *La Table d'or de S. Henri au point de vue artistique et religieux* vor der Société jurassienne d'émulation gehalten hatte, waren bereits alle Hinweise auf historische Quellenschriften und Chroniken, mit denen die neue Publikation ergänzt wurde, teils wortwörtlich enthalten.¹⁸⁸

Die Deponierung der Tafel im *Musée de Cluny*, auf eigenes Risiko und auf eigene Kosten des Besitzers, war zunächst nicht unumstritten. Denn der Staatspräsident Louis Napoléon Bonaparte selbst, dem der Ankauf während einer Reise nach Straßburg angetragen worden war, lehnte diesen strikt ab und war über die Genehmigung der Aufstellung der Tafel in einem Pariser Museum wenig amüsiert. So wurde es Theubet übermittelt.¹⁸⁹ Vor diesen Schreiben und danach gab es weitere, aus denen hervorgeht,

187 AAEB, FK 115–17 (Brief vom 27. Juni 1852).

188 Das Vortragsmanuskript hat sich in Porrentruy im Nachlass Kohlers erhalten, AAEB FK 17–1.3. Über den Vortrag, den Kohler in der Société jurassienne d'émulation gehalten hat, informiert das Berichtsblatt der Société, *Coup-d'œil*, (1852), S. 13.

189 Undatiertes Brief mit Briefkopf des »Ministère de l'Intérieur, Direction des Beaux Arts, Cabinet de Directeur« (Unterschrift unleserlich). StABS PA 87. In dem schnell hingeworfenen Schreiben wird die verstimmte Reaktion des Prince Président zitiert: »Je ne comprends pas l'autorisation de provoquer une souscription pour que le gouvernement veuille bien l'acheter.« In einem weiteren undatierten Schreiben (ohne Briefkopf) von anderer Hand mit der Anrede »Mon Général«, sehr wahrscheinlich an General Eugène Daumas (s. folgende Anm.), wird derselbe Sachverhalt noch einmal zur Sprache gebracht. »Quant à la table en or, il paraît que c'est une affaire perdue. Elle



157 Description de la Table d'Autel en Or fin, donnée à la Cathédrale de Bale par l'Empereur Henri II en 1019, Paris 1852, Titelblatt

dass der von Theubet geforderte, allerdings in den Schriftstücken nie genannte Preis den Verantwortlichen zu hoch war. Selbst als der Colonel seine Beziehungen zum Kriegsministerium bemühte und die Vermittlung des mit ihm befreundeten General Eugène Daumas suchte, lautete die Antwort, dass der Preis das Hindernis darstelle.¹⁹⁰

a été proposée au Prince à son voyage de Strasbourg. Il a répondu non.« StABS PA 87. Die Reise Louis Napoléon Bonapartes nach Straßburg hatte im Juli 1852 stattgefunden. Viel Castel 1884, Bd. 2, S. 86.

- 190 Zum Beispiel Schreiben vom 8. September 1852 an Auguste Romieu (Directeur des Beaux-Arts) mit Briefkopf des »Ministère de l'Intérieur, Direction Général des Musées, Cabinet«: »Mais le prix qu'en demande M. Theubet rend cette acquisition impossible avec ses fonds ordinaires«. Schreiben vom 10. November 1852 von Général Eugène Daumas an Theubet mit Briefkopf »Ministère de Guerre« unterzeichnet mit: »Mille amitié G^{al}E. Daumas«, StABS PA 87. Zu Daumas, der 1803 in Delémont als Sohn eines Revolutionssoldaten geboren wurde, vgl. Yacono 1977 und Franceschini 1965.

Ob hier noch immer die Summe von 200.000 Francs verhandelt wurde, die bereits 1840 im Raum stand, geht aus den Briefen nicht hervor. Möglicherweise gab der Brief von Daumas, der auffordernd mit »mais la question d'argent fait obstacle!! que faire? réfléchissez y ...« endet, den Anstoß, dass sich Theubet erneut um die Vermittlung durch die Commission des Monuments historiques bemühte. Die Sitzungsprotokolle vom 19. November 1852 belegen, dass Edmond Du Sommerard den Wunsch Theubets an das Gremium herantrug, die Kommission möge die Goldene Altartafel im *Musée de Cluny* begutachten und ihren Wert bestimmen.¹⁹¹ Offenbar geschah dies recht schnell und auf Einladung des Innenministers, Victor Fialin de Persigny. Denn am 26. November 1852, nur eine Woche später, ist im Protokoll vermerkt, dass die Kommission eine Summe für einen Theubet zu unterbreitenden Ankaufvorschlag eruiert habe. Dem Innenminister wird vorgeschlagen, bis zu 50.000 Francs zu bieten, aber dies nur inoffiziell mitzuteilen.¹⁹² Ob allerdings eine Mitteilung darüber jemals erfolgte, ist unklar. Immerhin war damit die Bewertung von 25.000 Francs, die noch 1840 in der Kommission kursierte, verdoppelt.

Den weiter ungeklärten Zustand spiegelt ein ausführlicher Artikel über die Tafel und deren Deponierung im *Musée de Cluny*, der im *Athenaeum français: journal universel de la littérature, de la science et des beaux-arts* am 26. März 1853 erschien. Grundtenor ist der Wunsch, die Tafel möge endgültig in einem »unserer Museen« bleiben. Im Anschluss an die detaillierte Beschreibung kommt der anonyme Autor auch auf die Frage der Herkunft des Antependiums zu sprechen. Im Vergleich mit einem ottonischen Elfenbein aus dem *Musée de Cluny* gelangt er zu der Einschätzung, die Tafel sei »von deutschem oder westlichem Stil«, und en passant hält er es für möglich, dass sie von einem Goldschmied aus Limoges ausgeführt worden sein könnte, da diese Stadt Kunstwerke an fremde Nationen liefere. In der conclusio wird jedoch kurzerhand aus der Annahme Gewissheit und aus der Bewahrung gar eine nationale Angelegenheit. Denn mit der Rettung der Goldenen Tafel des heiligen Heinrich vor dem Schmelztiegel würde man der nationalen Archäologie ein Monument bewahren, das ihm vielleicht mehr angehöre, als man zuvor vermuten durfte.¹⁹³

191 Pariset 2014, <http://elec.enc.sorbonne.fr/monumentshistoriques/Annees/1852.html#8795> [09.01.2022]. Ich danke Pascal Griener für den Hinweis auf die Sitzungsprotokolle.

192 »La Commission, sur l'invitation qui lui en a été faite par M. le ministre de l'Intérieur, se livre à un examen très sérieux du monument, connu sous le nom d'Autel d'Or de Bâle, et déposé à l'Hôtel de Cluny par M. le colonel Theubet. Par suite de cette étude approfondie, la Commission est d'avis que M. le ministre de l'Intérieur pourrait offrir, jusqu'à la somme de cinquante mille francs, pour l'acquisition de ce monument. La Commission pense qu'on ne doit donner qu'un avis officieux de cette évaluation à M. Theubet.« Pariset 2014, <http://elec.enc.sorbonne.fr/monumentshistoriques/Annees/1852.html#8828> [09.01.2022].

193 »En sauvant du creuser la table d'or de saint Henri, on conserverait à notre archéologie nationale un monument qui lui appartient peut-être plus qu'on n'avait pu d'abord le supposer.« *L'Athenaeum français*, No. 13, 26. März 1853, S. 303. Das genannte ottonische Elfenbeinrelief hatte bereits Alexandre Du Sommerard erstanden und publiziert in *Les Arts au Moyen Ages*, album V^e série, Tf. 115. Es zeigt Otto II. und Theophanu von Christus gekrönt, vgl. Caillet 1985, S. 141–143.

Ein Blätterraunen über einen mutmaßlichen Ankauf durch die französische Regierung gab es dann im *Bulletin de la société de l'histoire de France*. Im Sitzungsprotokoll der Société vom 5. April 1853 wird unter Verschiedenes über die Goldene Tafel, deren Deponierung im *Musée de Cluny* sowie über die vorherige Versteigerung durch den Kanton Basel-Landschaft berichtet. Abschließend aber heißt es: »[L]e gouvernement ne serait pas éloigné, dit-on, de l'acquérir pour le *Musée de Cluny*. Ce précieux monument de l'art du moyen âge vaut, dit-on, plus de cent mille francs.«¹⁹⁴

Ob der Artikel im *Athenaeum français* mit seinen kühnen Zuschreibungsthesen lanciert war, um darauf aufmerksam zu machen, dass die Tafel noch immer auf dem Markt war und keinen endgültigen Ort, schon gar nicht in einer Pariser Sammlung gefunden hatte, mag dahingestellt bleiben. Auf jeden Fall kam ab Mai 1853 Bewegung in die Angelegenheit. Denn Theubet hatte nun mit der Stadt Straßburg Verhandlungen aufgenommen und zugleich die Commission des Monuments historiques über den möglichen Zuschlag Straßburgs informieren lassen. Die drohende Abwanderung löste Besorgnis unter den Mitgliedern der Kommission aus. Sie fürchteten, das Antependium für die Wissenschaft zu verlieren, da sie den Straßburgern den adäquaten Umgang mit dem Objekt nicht zutrauten. Am Ende einer längeren Diskussion über das weitere Vorgehen wurde beschlossen, dem Innenminister Victor Fialin de Persigny, den Vorschlag zu unterbreiten, Theubet den bereits ein halbes Jahr zuvor festgestellten Betrag von 50.000 Francs anzubieten und dafür den »crédit ordinaire des Monuments historiques« zu bemühen.¹⁹⁵

Der Verkäufer als edler Retter – Der Ankauf der Altartafel für das *Musée de Cluny*

Es sollte indes noch gut ein Jahr dauern, bis Prosper Mérimée in der offiziellen französischen Staatszeitung *Le Moniteur universel* am 20. Juni 1854 die langjährige Odyssee der Tafel durch die Metropolen Europas für beendet erklären konnte.¹⁹⁶ Der 20. Juni 1854 war zugleich der Tag, den Theubet auf der notariellen Beglaubigungsurkunde von 1838, die ihn als Besitzer der Basler Altartafel Heinrichs II. bezeugt, als das Datum des Verkaufs an das *Musée de Cluny* eigenhändig festhielt.¹⁹⁷ Den Erlass zum Ankauf durch den Staat für das *Musée des Thermes et de l'Hotel de Cluny* hatte »Son

194 *Bulletin de la société de l'histoire de France*, 1853, S. 52 f.

195 Vgl. das ausführliche Sitzungsprotokoll der Kommission vom 13. Mai 1853, Pariset 2014, <http://elec.enc.sorbonne.fr/monumentshistoriques/Annees/1853.html#9724> [09. 01. 2022]. Offenbar war die Goldene Tafel 1853 noch kurzzeitig im Gespräch für die Sammlung des Louvre, aber das Budget hatte damals nicht ausgereicht, dazu Granger 2005, S. 282. Die Archive der französischen Museen dürften das Bild über die Umstände des Ankaufs der Tafel noch erheblich erweitern helfen.

196 *Le Moniteur universel*, No. 171, 20. Juni 1854, S. 670, im Folgenden zit. als Mérimée 1854.

197 »Cédé l'autel d'or de S' Henri au Gouv' Français qui en a fait l'acquisition le 20 juin 1854 pour être placé à l'hôtel de Cluny. Paris 22 Juin 1854. V. Theubet«, StABS PA 87.

Excellence le Ministre d'Etat«, also Achille Fould, am 10. Juni 1854 unterzeichnet, aus dessen Ministerialfonds die Mittel stammten.¹⁹⁸

Der berühmte Schriftsteller Prosper Mérimée war seit 1834 Inspecteur général des Monuments historiques.¹⁹⁹ Er war ebenso Mitglied des Comité historique des arts et monuments, das bereits im Januar 1840 den Ankauf der Tafel für den Louvre durch den französischen Staat favorisiert hatte. In seinem ausführlichen Artikel im *Moniteur*, der einen Tag später vom *Constitutionnel* und vom *Journal des Débats* unverändert übernommen wurde, schrieb Mérimée über das Basler Antependium, dessen zeitliche und stilistische Einordnung sowie über den Ankauf für das *Musée de Cluny*.²⁰⁰ Dank Mérimées geübter Feder wurde daraus eine wohlthätige Stiftungserzählung von nationalem Interesse. Dabei verschwieg er die noch immer bemerkenswert hohe Kaufsumme von 50.000 Francs.²⁰¹ Zugleich mit dem Verkauf der Tafel hatte Theubet dem Museum die Goldene Rose aus dem Münsterschatz geschenkt, ferner eine kostbare Seidentapissérie mit den Wappenbildern der Schweizer Stände vom Ende des 17. Jahrhunderts sowie eine Kappe (bonnet) Karls V., die ebenso wie die Goldene Rose mit einigen anderen Stücken in der englischen Broschüre *Description of the Golden Altar Piece* von 1842 figuriert. Nicht nur dies machte aus Theubet einen nationalen Wohltäter und Stifter für das Museum. Und obwohl es die Votivtafel eines deutschen Kaisers war, wurde in der Erzählung von Mérimée die Angelegenheit zu einer französischen. Es ging hier um nichts mehr und nichts weniger als um die Bewahrung eines der »monuments les plus rares et les plus curieux qu'ait produits l'orfèvrerie du moyen âge«. Das allein rechtfertigte den Ankauf durch ein französisches Museum. Aus Victor Theubet wurde im Weiteren gewissermaßen ein Franzose, da er unter französischer Fahne gekämpft hatte. Dieser habe seine Ehre darangesetzt, die Tafel nur einer »unserer Sammlungen« zu überlassen. Tatsächlich ergänzte Mérimée: »Pour réaliser son vœu, il lui a fallu trente années de patience« und dramatisierte damit geschickt die Dauer der europäischen Irrfahrt, die er zu Beginn seines Artikels bereits mit den kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Stadt und Landschaft Basels beginnen ließ und mit 1824 [!] dafür ein ebenso phantastisches wie passendes Jahr wählte.²⁰²

198 Du Sommerard 1863, S. 361. Zum Kauf der Tafel aus dem »fonds du ministère d'État« Granger 2005, S. 282, zu Achille Fould, vgl. Paladilhe 1979.

199 Pellissier 2009, S. 99.

200 *Le Constitutionnel*, No. 172, 21. Juni 1854, [S. 3 f.], *Journal des Débats*, 21. Juni 1854, [S. 3].

201 Die Summe erwähnt Burckhardt 1933, S. 44, Liebenau 1889, S. 278, nennt 40.000 Francs. Dass die Kaufsumme nicht erwähnt wird, monieren hauptsächlich französischsprachige Zeitungen aus der Schweiz, die diese Nachricht aufnehmen. *Journal de Genève*, No. 149, 24. Juni 1854, S. 2, *Le Jura*, No. 26, 29. Juni 1854, S. 3. *Le Narrateur fribourgeois*, No. 52, 30. Juni 1854, S. 3. Die deutsche und österreichische Presse schließt sich Mérimées Feier des edlen Stifters an. *Allgemeine Zeitung*, No. 175, 24. Juni 1854, S. 2789; *Wiener Zeitung*, No. 154, 29. Juni 1854, S. 1765; *The Art-Journal*, N.F. 6, 1854, S. 247, gibt eine knappe Mitteilung zum Ankauf.

202 »Le retable fut gardé sous terre et sous triple clef pendant près de trois siècles. Il fallut une révolution pour qu'il vît la lumière. En 1824, la guerre civile éclata dans le canton de Bâle.« Mérimée 1854. In die Pressemeldungen schlichen sich über die Jahre immer mal wieder falsche Daten zur Verbringung und zum Verkauf des Kirchenschatzes ein, nur ein Beispiel: Die *Morning Post*, 21. April 1842, berichtet: »In 1826 it was conveyed to the town-hall«.

Mit den frei geschöpften drei Dezennien erfolgloser Suche nach einem Käufer konnte Merimée die Ankunft dieser mittelalterlichen Kostbarkeit, die auf wundersame Weise seit dem 11. Jahrhundert bis in die Gegenwart überdauert hatte, nun unter dem »schützenden Obdach eines französischen Museums« umso strahlender erscheinen lassen. Ob die Bemerkung »kürzlich noch habe der Colonel ein sehr vorteilhaftes Angebot des Königlichen Museums zu Berlin abgelehnt« allein dem Konkurrenzgebaren unter den europäischen Sammlungen von Rang um die bedeutendsten Objekte geschuldet ist oder ob dem tatsächlich so war, muss vorerst offen bleiben. So oder so wird damit die Legitimität des Ankaufs und die nationale Sache betont.

In seinem Artikel versammelt der Romantiker Merimée alle signifikanten Elemente, die eines mittelalterlichen Heldenepos würdig wären: das unermessliche auf das 11. Jahrhundert zurückreichende Alter des Schatzes, dessen dreihundertjähriges, unentdecktes Überdauern im Verborgenen »sous terre et sous triple clef«, die Helden à la Don Quixote »les Hommes d'Etat de Liestall«, sehr gute Schützen, aber schlechte Archäologen, durch die das Schicksal seinen Lauf nahm.²⁰³ Die drei Jahrzehnte währende Irrfahrt in der Obhut eines selbstlosen Ritters ohne Schuld und Tadel in Person des Colonel, für den es eine Frage der Ehre, »point d'honneur«, war, den Schatz nur dem wahren Bestimmungsort, »une de nos collections«, zukommen zu lassen in vornehmer Selbstlosigkeit, »avec le plus noble désintéressement«, ohne Erwartung eines materiellen Gewinns.²⁰⁴

Merimée schlägt in seinem Text aber auch eine gelehrte Saite an, wenn er im Gegensatz zu dem anonymen Autor des *Athenaeum* für eine Herkunft der Goldenen Tafel aus Konstantinopel, oder zumindest für einen griechischen Künstler, in byzantinischer Tradition arbeitend, plädiert und somit an den Anfang der topographischen Zuschreibungen zurückkehrt. Denn bereits Baldamus hatte einen wandernden Künstler aus Konstantinopel angenommen. Für die Einordnung bedient sich Merimée gewissenhaft unter anderem historischer Quellen und einer Analyse der Inschrift der Altartafel. Hierbei geraten seine Zeilen gar ironisch, wenn er dem »Dichter«, also dem Autor der Inschrift, den er für einen Benediktiner hält, unterstellt, selbst nicht genau gewusst zu haben, was er habe sagen wollen: Das wäre nicht der erste Poet, dem so etwas passiert sei.²⁰⁵

203 »Or, les hommes d'État de Liestall, excellents arquebusiers, étaient d'assez mauvais archéologues, et, sans le moindre souci pour la mémoire de Henri II, ils n'eurent rien de plus pressé que de vendre à l'encan le bas-relief d'or«. Merimée 1854. Bereits am 22. Juni 1854 brachte die *Neue Zürcher Zeitung* No. 174, S. 746, einen Dreizeiler über den Verkauf, und am 26. Juni gab es eine ausführlichere Notiz darüber, in der recht süffisant das »Kompliment« des Moniteur an die »Basellandschafter« zitiert wird »Ihre Staatsmänner waren vortreffliche Scheibenschützen, aber sehr mäßige Archäologen.« S. 757. Die *Zürcher Freitagszeitung*, No. 26, 30. Juni 1854, [S. 2], echauffiert sich hingegen über das von Merimée bemühte Stereotyp.

204 »Il [le ministre d'État] chargea la commission des monuments historiques [...] d'en faire l'estimation, et aussitôt le colonel Theubet, avec le plus noble désintéressement, s'empressa de déclarer qu'il s'en rapporterait entièrement à cette évaluation.« Merimée 1854. [Hervorhebung L. C.].

205 »Enfin, si l'on considère les difficultés du vers léonin, peut-être n'a-t-il [le poète] pas trop su lui-même ce qu'il voulait dire, et il ne serait pas le premier poète à qui cela serait arrivé.« Merimée 1854.

Der nationalen Angelegenheit der Bewahrung eines der bemerkenswertesten Monumente der Goldschmiedekunst des Mittelalters für eine französische Sammlung tat das keinen Abbruch, im Gegenteil. Die erneute dezidierte Zuordnung zu Byzanz ist vor dem Hintergrund der forcierten Hinwendung zur Geschichte des französischen König- und Kaisertums zu sehen, für die Louis Napoléon, seit dem 2. Dezember 1852 Kaiser Napoléon III., noch als »Prince-Président« ein eigenes Museum initiiert hatte: das *Musée des Souverains* im Louvre. Dieses sollte per Dekret Louis Napoléons vom 15. Februar 1852 all jene Objekte vereinigen, die den Herrschern gehörten, die über Frankreich regierten.²⁰⁶ Es eröffnete bereits wenige Monate nach der Krönung Louis Napoléons zum Kaiser der Franzosen, am 13. Februar 1853, und damit fast genau ein Jahr nach dem Beschluss zur Einrichtung des Museums.²⁰⁷ Der Katalog, 1866 erstmals erschienen, zeigt ein deutliches Ungleichgewicht zu Gunsten des Kaiserreiches.²⁰⁸ Dies ist nur ein Hinweis auf die politischen Implikationen des Museums, das die Glorifikation des monarchistischen Prinzips und die Hommage an den Begründer der napoleonischen Dynastie, eingebettet in die Geschichte des französischen Königtums, als Garanten der Kontinuität der eigenen Familie zum Ziel hatte.²⁰⁹ Noch im November 1852 war der Vorschlag von Auguste Romieu zum Erwerb der Goldenen Tafel für das famose *Musée des Souverains* im Sande verlaufen und das Objekt für zwei weitere Jahre im Status eines Depositum im *Musée de Cluny* verblieben.²¹⁰ Letzten Endes tat das neue französische Kaisertum, das seine Herrschaft schließlich auf einem Plebiszit gründete, gut daran, sich Geschichtsdenkmäler mittelalterlicher Kaiser zu sichern, deren unangefochtene legitime Souveränität auf sublimer Gnade gründete – wenn auch nicht unbedingt für das *Musée des Souverains*.

Ein europäisches Objekt nationaler Projektionen

Die Goldene Altartafel blieb somit das, was sie seit ihrer Versteigerung in Liestal im Mai 1836 repräsentierte: ein Objekt der unterschiedlichsten spekulativen Mittelalterprojektionen. Sie wurde in den verschiedenen nationalen Begutachtungskontexten, in denen sie von Gelehrten und Kennern bewertet wurde, der jeweils eigenen Nation

206 «Il est créé à la Direction générale des Musées un Musée spécial destiné à recevoir tous les objets ayant appartenu authentiquement aux Souverains qui ont régné sur la France.» 1. Artikel des Dekrets von Louis Napoléon vom 15. Februar 1852, zit. nach Barbet de Jouy 1866, S. VI. Zum *Musée des Souverains* vgl. Granger 2005, S. 305–335, hier bes. S. 305.

207 Granger 2005, S. 332.

208 Im Katalog von 1866 beziehen sich 220 von 408 Nummern auf Bonaparte. In der bereits 1868 erscheinenden Neuauflage des Kataloges sind es 362 Nummern von 534, die sich der kaiserlichen Familie widmen. Granger 2005, S. 330. Barbet de Jouy 1866, Barbet de Jouy 1868. Manche Nummern werden mit a) und b) geführt.

209 Diesen ideellen Aspekt arbeitete Catherine Granger heraus, vgl. Granger 2005, S. 330, S. 335.

210 Brossier 2014, S. 9, https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/pdfIR.action?irId=FRAN_IR_053805 [06. II. 2019].

anverwandelt. An erster Stelle stand Baldamus, der auf die (gängige) Terminologie der Verkaufsanzeige rekurrierend die Goldene Tafel einem wandernden byzantinischen Künstler zuordnete. Der Berliner Kunsthistoriker Franz Kugler sah in ihr ein Werk der deutschen Kunst vom Ende des 12. bzw. Anfang des 13. Jahrhunderts. In den Händen der Mailänder Kunstexperten wurde die Tafel hingegen wie selbstverständlich einer lombardischen Schule einverleibt, später kam mit Carlo Zardetti noch eine süditalienische hinzu. Der Connaisseur Albert Way ließ sich selbstverständlich nicht dazu verleiten, eine englische Herkunft des Stückes zu postulieren. Er ging auf die behauptete byzantinische Herkunft der Tafel ein, meldete aber zugleich auch leise Zweifel an, da der Segensgestus der Christusfigur dem Gebrauch des Westens entspreche. Letztlich konnte auch Way sich eines autochthonen Herkunftsdenkens nicht ganz verwehren, indem er eine nahe Verwandtschaft zur romanischen Ornamentik erkannte, für welche »in der Architektur der Terminus normannisch gebraucht wird.«²¹¹ Gleichwohl reklamierte er mit Vehemenz für England das Faktum der Anciennität des Interesses und der geschmacksbildenden Kennerschaft für die mittelalterliche Kunst an sich. Damit schrieb er zwar eine andere Geschichte der mittelalterlichen Kunst, aber eine nationale Zuweisung, sei es in ornamentaler Verwandtschaft oder eben als Ursprungsland der Mittelaltermode, ist nicht zu übersehen. Und mit der Rückkehr von London über Den Haag und Amsterdam nach Paris sollte die Goldene Tafel nun auch einen französischen Ursprung erhalten. Es war zwar nur eine wenig auffällige Episode im Karussell nationaler Inbesitznahmen, jedoch fand der anonyme Autor des *Athenaeum* auf die Frage der Herkunft des Antependiums leichtfüßig zu einer Limousiner Werkstatt und konnte sich so umso leidenschaftlicher für den Erwerb als nationales Anliegen engagieren. Auch für Prosper Mérimée, der zu der These eines byzantinischen Künstlers zurückkehrte, blieb es eine Angelegenheit von nationalem Rang. Denn inzwischen war aus der Zweiten Republik das Zweite Kaiserreich geworden und »das Mittelalter« an sich hatte bereits größten Wert, und die Goldene Tafel war auf Grund ihrer Außergewöhnlichkeit und als zu den seltensten Monumenten zählend ein Meisterwerk der Goldschmiedekunst dieser nun ungebrochen geschätzten Epoche.

Byzanz, Deutschland, Nord- und Süditalien, Frankreich sowie zumindest eine irgendwie geartete mentale normannische Verbindung spielten in der Qualifizierung der Goldenen Tafel auf ihrem langen Weg in das *Musée de Cluny* eine Rolle. Jeder Gelehrte, jeder Kunstkenner, dem eine Begutachtung angetragen wurde oder sie sich selbst zur Aufgabe machte, fand in der Goldenen Tafel in selbstverständlicher Weise sein »eigenes Mittelalter« wieder. In ihr schienen die unterschiedlichsten nationalen Kontexte auf und fabelhafte Ursprungserzählungen wurden projiziert, die letztlich nur eines taten: Wünsche abbilden. Damit wurde die Tafel in den Händen europäischer Gelehrter aber auch eines: ein internationales Monument des Mittelalters.

211 »[T]he rest of the work is almost wholly covered with twining branched ornament, in which birds and animal are introduced; the character of this, partaking of the style of oriental decoration, bears close analogy to the Romanesque design which marks the illuminated or sculptured ornament of the period to which the term Norman has been applied in the architecture«, Way 1844, S. 146.

Conclusio

Die Frage nach der Rolle eines imaginierten Mittelalters als Anziehung- und Abstoßungsmotiv im Kontext von Sammlungsinteressen zwischen dem ausgehenden 18. und dem Ende des 19. Jahrhunderts war Ausgangspunkt der Untersuchung. Dabei ging es um differente Typen und Motive zwischen aristokratischen Repräsentationsorientierungen fürstlicher Provenienz einerseits und bürgerlich privatem Kennertum andererseits. Im Zentrum standen das Gotische Haus in Wörlitz des Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau als exemplarisches Modell und die anachronistische Sammlung von Glasmalereien des Zürcher Privatgelehrten und Dilettanten Johann Martin Usteri sowie der Weg seiner Sammlung in den Besitz des Berliner Bankiers und Sozialaufstiegers Christian Wilhelm Benecke, geadelt als von Gröditzberg, dem die Glasmalereien als Dekoration seines schlesischen Sommersitzes dienen sollten. Diese gelangten wiederum nach dessen Tod zurück nach Zürich, in das Ende des 19. Jahrhunderts neu gegründete Schweizerische Landesmuseum. Weiterhin wurden der Klosterhof und die Privatsammlung des Prinzen Carl von Preußen in Glienicke untersucht, der sich mit Hilfe veneto-byzantinischer Spolien und mittelalterlicher Schatzkunst einen eigenen arkanen, pseudosakralen Repräsentationsraum schuf. Eine Klammer zwischen diesen Typen bildete die Privatisierungsgeschichte des mittelalterlichen Basler Münsterschatzes. Die bewusst gegenläufig gesetzten Sammlungsverschiebungen bzw. -auflösungen führen das Feld eines projektiven Gebrauchs von Sammlungsobjekten zur Neuschöpfung synthetischer Mittelalterbilder exemplarisch vor Augen. Auf der einen Seite steht die Akkumulation und aneignende Umdeutung von mittelalterlichen (helvetischen) Artefakten, die auf der anderen Seite, auf ungewollte Weise, bedingt ist durch deren Abstoßung im Namen einer ästhetischen und ökonomischen Moderne. Dabei zeigte sich die Differenz zwischen aristokratischem und bürgerlichem Sammeln oder auch dem Sammeln im Namen der materiellen Repräsentation einer patriotischen, »national« gedachten Geschichte.

So verband sich im Gotischen Haus in Wörlitz die genealogische, politische, religiöse und ästhetische Reflexion des Mittelalters mit den spezifischen Interessen des Hofes und des Fürsten sowie dessen Souveränitätsansprüchen. In seiner Sammlung von mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Glasmalereien, zusammengetragen zu großen Teilen aus eidgenössischen Denkmälerbeständen, wurde auf der einen Seite ein durchaus politisch motiviertes Bild kondensiert und in der historisierenden Neukontextualisierung im Rahmen seines Gartenreichkonzeptes exponiert. Die Motiviken des eidgenössischen Gemeinwesens wurden adaptiert und in eine eigene ideenpolitische Konzeption eingeschrieben. Der Transfer und die Anverwandlung eidgenössischer Kunst und Geschichte als ideale Vorzeit verortete sich mithin jenseits aller Chronologie. Dabei war es nicht entscheidend, ob die Artefakte selbst »mittelalterlich« sind. Bei diesem Rekurs ging es um Motivik, damit verbundenem Ideengehalt und um die

spezifische transluzide, eben »mittelalterliche« Ästhetik von Glasmalerei, nicht um deren faktisches Alter.

Im Kontext des Hofes eines spätaufklärerischen Fürsten stellte sich nunmehr sowohl die Frage nach der politisch-imaginären Funktion eines Mittelalters aus bürgerlicher Hand und korporativ-politischer Ideenwelt. Die Analyse der Glasmalerei zeigte diese einerseits als Anknüpfung an ständisch vorgeprägte Muster, andererseits als Medien eines dynastischen Konzeptes fürstlicher Selbstdarstellung im Kontext aufklärerischer, religiös synkretistischer Modernisierungsintentionen. Die helvetischen Motive transzendierten damit ihren ursprünglichen historischen Zusammenhang und gewannen durch Neukontextualisierung zusätzliche übergeordnete Bedeutungspotentiale. Ihre nationalen Zuordnungen verwandelten sich in transnationale. Sie wurden zugleich zu einem epochalen Identifikationsmuster des »Mittelalters«.

Transformationsprozesse eigener Art zeigten sich auch im Kontext der Glasmalereisammlung des Zürcher Dilettanten Johann Martin Usteri. Mit ihm begann eine Kette von Transfigurationen. In seiner Sammlung, die denselben materiellen Fokus hatte wie die des Fürsten Franz, dienten die Scheiben, ihren ursprünglich sakralen sowie bürgerlich familiären und korporativen Kontexten enthoben, den antiquarisch-realienskundlichen Interessen Usteris an »authentischen« mittelalterlichen Kunstäußerungen. Sodann vollzog sich mit der Weiterveräußerung nach Berlin und Schlesien eine Aneignung für die ästhetische Umrahmung pseudo-ursprünglicher, aristokratischer architektonischer Repräsentationen durch einen jüngst geadelten Finanzparvenue, um anschließend als Ausdruck autochtoner Geschichte renationalisiert und repatriert zu werden, nun im Rahmen der Sammlung des neu gegründeten Schweizerischen Landesmuseums. Hier diente die Glasmalerei mit ihren fiktiven Themen und historischen Motiven wiederum der Simulation einer kontinuierlichen Geschichte. Zugleich fand ein Prozess der Wiederaneignung der eigenen »mittelalterlichen« Geschichte in ihren Artefakten statt.

Im Glienicker Klosterhof des Prinzen Carl von Preußen trafen zwei Konzepte aufeinander: das Konzept des Sammlers, der versuchte, möglichst viele authentische Objekte zu horten, und das des Dynasten, der bemüht war, mit der Anordnung der Artefakte eine politische Idee zu visualisieren. Carl stellte ein Konglomerat von nicht zusammengehörigen Mittelalterbezügen her, die als Rahmen figurierten für die Aufladung der Mittelalterprojektion im Sinne eines religiös-charismatischen Politikprogramms. Die Translokation der Dinge in neu gebaute Kontexte simuliert mithin ein Bild von Alter als historisch gewachsene Stratifizierung. Die ideelle Verwertungsgeschichte der Artefakte wiederum bildete die Grundlage für die analytisch-kunsthistorische Beschäftigung im Kontext des antiquarischen Interesses des Prinzen Carl, der unter anderem den Goslarer Kaiserstuhl als imperiale Insignie erworben hatte. Carl widmete diesem Kardinalstück seiner Kunstsammlung im Klosterhof, in die auch das Heinrichskreuz des Basler Münsterschatzes eingehen sollte, persönlich eine umfassende, wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Abhandlung.

In der Sammlung des Prinzen Carl äußert sich ein signifikantes System aus Wissenschaftsinteresse, teildynastischer Legitimationsorientierung und Mittelalterbegeist-

rung, mithin eine pointiertes Potential restaurativer Imaginationen und Projektionen. Mittels disparater authentischer Artefakte (Kaiserstuhl, Heinrichskreuz, Gelehrtengrab, veneto-byzantinische Spolien) erfand er eine eigene mittelalterliche (Kaiser-)Genealogie, aus der, umgeben von architektonischer Idee und landschaftlichem Idyll, ein restauratives Amalgam entstand, das als Teilhabe an Geschichte verstanden wurde.

Mit der Delegitimierung eines sakralen mittelalterlichen Schatzkonvolutes, des Basler Münsterschatzes, und dessen säkular-charismatischer Wiederaneignung insbesondere der Goldenen Altartafel, die sich sowohl mit der Stadt wie mit dem Namen Kaiser Heinrichs II. verband, wird deutlich, inwieweit sich mittelalterliche Artefakte einem ökonomischen Zugriff verbanden, der auf die Imaginationskraft des Objektes setzte. Wissenschaftsgeschichtliche, kunstgeschichtliche und materielle Befunde verknüpften sich in der Schatzgeschichte so miteinander, dass daraus eine Brücke zu scheinbar verlorenen oder vergessenen kulturellen Relikten entstand, die unter neuen, durchaus divergenten Vorzeichen eigene Interessensfelder generierten.

An der Wahrnehmungs- und Veräußerungsgeschichte des Basler Münsterschatzes lässt sich nachvollziehen, wie sich projektive (Gruppen-)Identifikationsmuster an korporative Sammlungen binden, diese sich aber auch bei veränderten Orientierungszwängen und Zugehörigkeiten auflösen können. Die nach der Teilung von Stadt und Landschaft vorgenommene Veräußerung des Münsterschatzes spiegelt zugleich solche veränderten Identifikationsmuster. Konnte der Schatz im Verlauf des Mittelalters und durch die Zeiten hinweg Symbol sowohl für die städtischen Eliten sein wie auch bis zum Ende des Mittelalters für den Bischof, gab es nach Helvetik und Napoleonismus neue Identifikationswünsche und -notwendigkeiten, die sich auf eine nationale Geschichte ausrichteten oder regionale, auch ökonomische Konfliktmuster bedienten. Vor diesem Hintergrund erwies sich das Gedächtnismotiv des Schatzes, sein imaginäres Bindungspotential, offenbar nicht nur als ungenügend, sondern sogar als Störung oder als willkommenes Instrument, Trennung zu markieren.

Eben dieses Mittelalter aus den Tiefen der Basler Geschichte war es, das jenseits des materiellen Schatzwertes die Käuferseite anzog. Dabei verbanden sich in signifikanter Weise für die Rolle des Imaginären in solchen Anziehungsprozessen frühes Wissenschaftsinteresse, Legitimationsfunktionen und kulturelle Trophäe intensiv miteinander. Es entstand somit ein Motivgeflecht, das sich scheinbar nüchtern sachlich rechtfertigen ließ und doch zugleich auf ganz andere Art kulturell und politisch (dynastisch) Rechtfertigungs- und Legitimationsprojektionen bedienen sollte und konnte. Garant für das Funktionieren dieser Verbindung schienen materielle und wissenschaftlich fundierte, ästhetische Schätzungen des Erwerbs. So entstanden im Zuge der weitgehend fruchtlosen Bemühungen um die Weiterveräußerung der Basler Goldenen Altartafel durch Oberst Victor Theubet – ihrem interimistischen Besitzer – neben den in zahlreiche europäische Sprachen übersetzten (Werbe- und Verkaufs-) Publikationen kunsthistorische Fachgutachten, die die bereits erwähnten Analysen hervorbrachten.

Der Briefwechsel des Oberst Theubet im Zusammenhang mit seinen lange Zeit so spekulativen wie fruchtlosen Veräußerungsversuchen der Altartafel entfaltet ein

umfassendes intentionales wie internationales Tableau. Die Korrespondenzen spiegeln weitausgreifende Verbindungen zu Spezialisten, antiquarischen Gesellschaften und aristokratischen Höfen in ganz Europa. Aus der Veräußerungsgeschichte der Goldenen Altartafel des Basler Münsterschatzes und ihren europäischen Irrungen und Wirrungen erwachsen somit im differierten nationalen Zugriff potentieller Käufer signifikante intentional gesteuerte Neu-Zuweisungen. Hier griffen in ähnlicher Weise wie im Fall der Sammlung Carls von Preußen, jedoch mit differenter Funktion gleichermaßen Wissenschaftsinteresse, Legitimitätsprojektion und Mittelalterbegeisterung ineinander.

In umfassender Weise spielen in allen Figurationen und Zusammenhängen dieser Untersuchung bildmediale und bildästhetische Strategien eine methodologische Leitrolle. Das *Bild* als Repräsentation, als Artefakt und als überwältigende Imagination (verstanden als Rolle des Imaginären) stand im Zentrum dieser kulturanalytisch organisierten Studie. Mit deren zeitlichen Ausgreifen vom Ende des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts sind zugleich kultur- wie kunsthistorische Kategorien berührt, die sich für gewöhnlich mit Begriffen des »Klassizismus« und »Historismus« verbinden, und eine Kombination ästhetischer, kultureller, und politischer normativer Einordnung vorstellen, die nur als Konstrukt erscheinen können.

Mit dem analytisch kategorialen Zusammenhang von Projektion und Imagination bezeichnete diese Studie eine Art »Black Box« für den Umgang mit Artefakten, Bildern und Geschichte im Kontext von Sammlungen, der aber nicht als beliebige Bedeutungslotterie zu verstehen ist. Vielmehr verbindet er sich mit kollektiven Befindlichkeiten der jeweiligen gesellschaftlichen Akteure. Insofern versteht sich diese Studie als Beitrag dazu, den „Gebrauch der Geschichte“ sowie den Funktionsgebrauch von Sammlungen unterschiedlicher Art nicht allein mächtigen Funktionsinteressen zuzuordnen, sondern selbst als Teil eines kulturellen Kontextes wahrzunehmen, der sich sowohl mit den Intentionen als auch mit den Widersprüchen der großen Diskurse verbindet. Das ist die Grundlage für den Vorschlag, die Kategorien Rezeption, Funktion und Gebrauch durch Projektion zu ergänzen oder zum Teil zu ersetzen. Diese ist aber zugleich Teil einer umfassenden konzeptionellen Aneignung: Der Suche nach Möglichkeiten, die Kategorie des »Mittelalters« im Gegensatz zu der in Tiecks *Sternbald* aufgezeigten Fokussierung eines deutschen Mittelalters nicht nur als Abstoßung und Verengung von Geschichte zu assoziieren, sondern zu einem Prozess differenzierter Wahrnehmungen vorzustoßen. Damit ist verbunden, Projektion als subjektiven und zugleich intentionalen Teil dieser Art Wahrnehmung zu verstehen. Erst diese Verbindung ermöglicht es, zu einer Historisierung jedweder Wirkungsgeschichte von Kunst vorzustoßen. Das Nebeneinander von Vergessen und ästhetischer Anziehung wird somit erst im Konstrukt eines »imaginierten Mittelalters« zur Gänze verständlich. Dieser Zugriff auf die Geschichte, die wesentlich als Erzeugnis historischer Imagination verstanden sein will, erweist sich dabei als das genuine Scharnier der Wahrnehmung des Mittelalters sowie der mit ihr verbundenen Mittelalterprojektionen.

Anhang

Anhang I

Verzeichnis der Glasgemälde aus der Sammlung von Johann Martin Usteri [1829]

Zentralbibliothek Zürich. Schriftlicher Nachlass von Johann Martin Usteri, ZBZ,
Ms. U 105.24

Gemahlte Glasscheiben*

fort-laufende No.	No. der Scheibe	Inhalt	Grösse		Alter	Bemerkungen
			Höhe "	Breite "		
1	25	Maria mit dem Christuskind Unterschrift die Kilchen zu Kloten	1 ^{1/2}	8 ^{1/2}		fast ganz conserviert
2	61	Appenzeller Wappen, 2 Hellebardier als Schildhalter	18	13	15tes sacc.	
3	140	Herodias bringt das Haupt des Johannes, oben die Geschichte der Judith				
4	14	St. Antonius (beynache complet)			1498	in Holzrahm
5	15	Kniender Maltheseritter, Andreas Guliman[n] Comthur in Küssnacht complet			1498	in Holzrahm

6	18	Weibliche Heilige mit einer brennenden Kerze in der Hand complet	27 ^{1/2}	13 ^{1/2}	1498	in Holzrahm
7	2	Kniender Churfürst vor Leopold	2 ^{1/4}	2	1500	etwas defect am Rand
8	7	Titus Manlius mit den Wappenschilden von Basel, Freyburg, Solothurn, Schaffhausen und Appenzell	28	21	1500	Einfassung defect
9	1	Pannerherr von Schwyz	2 ^{1/2}	2	1507	etwas defect am Rand
10	19	Kniender geharnischter Ritter Hegenzi, Oberster Meister in deutschen Landen, St. Johannes Ordens (beynahe complet)			1508	in Holzrahm
11	21	Ein Engel, der einen Wappenschild hält	11	9		Fragment einer größern Scheibe
12	17	Johannes der Täufer (incomplet)			1508	in Holzrahm
13	16	St. Margaretha & Bartholomaeus (beynahe complet)			1508	in Holzrahm
14	13	Johannes der Täufer (beynahe complet)			1508	in Holzrahm

15	12	St. Felix (beynahe complet)	27 ^{1/2}	13 ^{1/2}	1508	in Holzrahm
16	20	Ein Reichsadler	19	14	1508	in Holzrahm
17	10	Jörg von Gutwyl, Wappenschild mit Helmzierde, rund, wol conserviert	14 im Diam.		1512	in Holzrahm
18	3	Geschichte des Mucius & Porsenna und die Wappen von Zürich, Bern und Luzern	28	23	erste Hälfte 1500	am Rand etwas defekt
19	4	St. Christoph bey einem Knienden geharnischten Ritter vor einem Crucifix, woneben Maria & Evang. Johannes stehen	28	21	erste Hälfte 1500	Rand defekt
20	5	Judith & ihre Magd im Zelt des Holofernes mit Wappen v. Uri, Schwyz, Solithurn, Zug & Glarus	28	21	1519	beynahe complet

[Seite 2]

fort-laufende No.	No. der Scheibe	Inhalt	Alter	Grösse		Bemerkungen
				Höhe "	Breite "	
21	6	Grosses wappen im rothen Feld mit weissem Kreutz		28	21	defeckt
22	153	Rochius Mollmann, Wappen mit Figuren	1528	8 ^{1/2} Diam.		
23	143	Geschichte der Keuschen Susanna v. Cham	1530			
24	139	Joseph & Potiphar von Haab	1530			
25	138	Wappen von Cham mit einer nakten Frau zur Schildhalterinn, oben Geschichtchen	1533			
26	136	Frau bey einem Brunnen v. Holzhalb	1534	17	13	schön
27	9	Schön gekleideter Mann & Frau, die einen Weggen halten, oben ein Küfertanz, Jacob Ziegler	1536	17	13	ganz conserviert

28	24	Wappen von Thomas Locher & Anna v. Kuelen	1538			
29	22	Runde Scheibe mit Wappen von Luternau und Diessbach	1540		12 Diam.	
30	23	Runde Scheibe mit Wappen von Effinger und Mundbrat	1540		12 Diam.	
31	11	Reichsadler mit 2 Greiffen	Mitte 1500	17	15	fehlt ein Schild v: vieren
32	8	Peter Fuessli & Ludi Stapfer, vorzüglich schön, mit ihren Wappen	1546	10 ^{1/2}	8	in einem Goldrähmchen
33	129	Die drey Schweizer	1571			
34	85	Von Cham und Wellenberg	1570			
35	115	Jacobs Traum, Breitinger	1573			
36	44	Wappen von Stutz mit allerley Umgebung	1574		21 Diam.	

37	45	Wappen von Oeri mit Bauerntanz	1574	21 Diam.	
38	144	Biblische Geschichte, dar mit der Hand warnend geschrieben wird. Mahlzeit. Lochmann	1576	15 Diam.	
39	106	Glas-Escher componiert	1576		
40	147	Ein Amtsgericht zu Regensperg mit vielen Wappen	1579	12	9
41	52	Venerabilis ~ IORIO [=US] ~ Molotori Abbas Monastery, Maitelle[!] mit Wappenschild		12	8
42	50	Wappen von Thurneisen	1588	12	8
43	55	Zürich Wappen, rund	1591	9 Diam.	
44	83	Allegorie, Religion & Justitia mit Heidegger & Maurer-Wappen	1593	12	7

[Seite 3]

fort-laufendeNo.	No. der Scheibe	Inhalt	Grösse		Alter	Bemerkungen
			Höhe "	Breite "		
45	101	Stapfer und von Fulach			1597	
46	54	Wappen von Schmied & Luchs-Escher	12	8	1597	
47	77	Wappen von Kambli & Holzhalb	12	7	1597	
48	93	Schmid und Roust			1597	
49	75	Wappen von Stapfer & Schmid	10	6	1597	
50	76	Wappen von Grebel & Schmid	12	7	1597	
51	80	Wappen von Luchs-Escher, Wirz & Meiss			1597	
52	89	Wappen von Schönau & Schmid			1597	

53	96	Schmid und Scherz			1597	
54	107	Luchs-Escher, Rubli & Cham			1598	
55	82	Wappen von Lavater, Wolf & Sim[m]ler			1598	
56	88	Luchs-Escher			1609	
57	26	Wappen von St. Gallen zweyfach mit Reichsadler und 2 Figuren	18	13		
58	27	Fahndrich von Luzern mit dem Luzernerschild				
59	28	Wappen einer Abtey. Ein Engel mit Abtstab als Schildhalter				
60	29	Zwey Engel mit Wappen von Toggenburg und Appenzell				
61	30	Hellebardier hält ein Schild von Zug				

62	31	Alter Krieger mit einem Schild gelb				
63	32	Wappen eines Abts, von zwey Engeln gehalten				
64	33	Zwey Züricher Wappen, von zey Löwen getragen, fehlt der Reichsadler				
65	34	Wappen von Solothurn und Unterwalden, von zwey Wilden getragen				
66	35	Halbardier als Schildhalter der Zuger Schild mit einer spätern Scheibe de 1705 ergänzt				
67	36	Wappen von Basel von einem Jüngling und einer Jungfrau gehalten				
68	37	Zwey Wappen von Uri, Jüngling und Jungfrau als Schildhalter				
69	38	Wappen von Freyburg mit einem Schildhalter				

fort-laufendeNo.	No. der Scheibe	Inhalt	Grösse		Alter	Bemerkungen
			Höhe "	Breite "		
70	39	Schildhalter mit erneuertem Schilde				
71	40	Bern mit geharnischem Schildhalter				defect
72	41	Viele Wappen mit einer biblischen Geschichte	27	17	wahr- schein- lich von 1600	
73	42	-//-	27	17		
74	43	-//-	27	17		
75	58	Heimkehr des Tobias mit Wappen von Hirzel und Heidegger	15	10	1610	
76	90	Samuel salbt David				
77	57	Wappen von Wolf und Gessner, der alte Tobias wird blind	15	10	1610	
78	102	Bertschinger & Kilchsperger			1612	

79	126	Schaffhausen	8 Diam		1614	
80	148	Ein Schiessent, mit mehreren Wappen	12 Diam.		1615	
81	117	Scheuchzer und Huber			1620	
82	137	Heinrich Escher, Vogt zu Greiffensee				schön
83	128	Tells Schuss Lochmann				
84	87	Jacobs Traum				
85	118	Daniel in der Löwengrube				
86	97	Thurneisen und Leu			1620	
87	84	Haab & Meyer von Knonau			1620	
88	53	Wappen von Kambli & Heidegger	12	8	1620	

89	116	Holzhalb, componiert			1620	
90	156	Hans Meis und von Ulm			1625	
91	51	Zwey Wappen	12	8		
92	48	Vogt Landenberg, dem die Landleute Neujahrgeschenke bringen, mit den Wappen von Eberle, Steiner und Bygel	11 ^{1/2}	8		
93	47	Wappen eines Landvogts der Grafschaft Kyburg	14	10		
94	73	Wappen von Trüb zur Maur, Gemeinde Maur und Schuhmacher zu Maur				defekt
95	46	Die drey Eidsgenossen im 17. Jahrhundert	12	8		defekt
96	49	Wappen der Grafschaft Kyburg	11	10	1657	
97	62	Schaffhauser Wappen	18	13		

98	110	Hofeneg Brunner				
99	86	Wappen mit kleinen Geschichten				defekt
100	154	Wappen mit Figuren				
101	153	Wappen mit Figuren				
102	124	Auditus, Luchs Escher, Kambli, Bonnstetten & Rahn	9 Diam.			

fort-laufendeNo.	No. der Scheibe	Inhalt	Grösse		Alter	Bemerkungen
			Höhe "	Breite "		
103	125	Gustus, Grebel, Holzhalb, Beyer & Maag				
104	130	Erlach und Hertenstein	11 Diam.			
105	121	Von Schönau	16	13		
106	119	Tobias Hochzeit von Schönau				
107	149	[C]ierund Steinin von Cappel				
108	122	Bachus, Heidegger Hottinger & Stoll	12 Diam			
109	112	Kueser				
110	111	Wappen mit 2 an einander geketteten Händ[en]				

111	99	Frölich von Solothurn				
112	120	Rahn & Hirzel				defeckt
113	132	Peyer im Hof & Schulthess				
114	108	Glüksrad, Wuest & Sprüngli				
115	92	Drey Wappen				
116	145	Ein Wappen mit zwey Schildhaltern				
117	131	Zwey Wappen	7 Diam.			
118	60	Drey Reichsadler mit drey Löwen	18	13		
119	134	Gustav Adolf	6 Diam.			
120	133	Von Leer, Heidegger, Amann & Koller				

121	64	Wappen des Geschlechts der Schweizer	14	10 1/2		
122	6363	Französisches Wappen, 2 Engel als Schildhalter	17	13		
123	95	Allegorie auf die Freundschaft mit Wappen von Berger und Winz			1637	
124	91	Hirzel und Wolf			1638	
125	123	Frühling, Grob, Stoll, Steinbrüchel			1599	
126	135	Winter, Kippenhahn, Aeberli & Ambühl	12 Diam.		1599	
127	151	Von Greutt & von Montbrettin			1601	
128	98	Die schlafende Venus mit Wappen Aeberli			1603	
129	72	Gesslers Tod mit Wappen von Baumann, Morf, Dietschi	11	6	1607	
130	71	Tell vor dem gestekten Hut mit Wappen von Heiz und Wydler	11	6	1607	

131	69	Zerstörung von Glanzenberg mit Wappen von Grebel und Landolt	14	8	1640	
132	94	Massigkeit Wappen von Jenner			1641	
133	104	Allegorie, Hoffmann, Bleuler & Bär			1641	
134	142	Fragment einer Allegorie auf Hochmuth				
135	114	Allegorie, Jonathan & David als Freunde, Zehnder & Fries			1643	

fort-laufende No.	No. der Scheibe	Inhalt	Grösse		Alter	Bemerkungen
			Höhe "	Breite "		
136	68	Wappen von Waser	12	7	1643	
137	103	Jacobs Traum, Wappen v. Keller & Fries			1643	
138	78	Faettweiler Schlacht mit Wappen von Burkhard, Nüscheler & Grebel	14	8	1644	
139	79	Mordnacht von Zürich, mit Lavater & zwey Müller Wappen	14	8	1644	
140	127	Schlacht bey Sempach, Walder	8 Diam.			
141	81	Schlacht bey Grynau mit Wappen von Glas- Escher, Rubli & Grebel			1644	
142	70	Einnahme von Uetliberg mit Glas-Escher Wappen	14	8	1644	
143	59	Herzog Albrecht belagert Zürich mit den Wappen von Nüscheler & Glas- Escher	16	10	1644	

144	65	Wappen von Müller, Müller rettet den Rudolf von Habsburg das Leben	13	10	1644	
145	67	Die Böke rauben drey Fuder Wein mit Wappen von Sim[m]ler, Glas Escher, Gyger	14	8	1644	
146	56	Franciscus Javarina pro serenissima Venetiarum Republica apud Dominos Helvetios residens	7 Diam.		1664	
147	141	Hr. Salomon Hirzel, Burgermeisters Wappen			1669	
148	156	Gemeinde Wadenschweil, 2 Kriegsmänner Schildhalter	12	8	1675	
149	113	Aeberhard und Heidegger			1675	
150	74	Wappen von Nüscherer	12	6	1678	
151	66	Wappen von Gossweiler			1681	defekt
152	105	Grebel und Blaarer			1683	
153	152	Müller und Faesi			1685	uncollort

154	109	Keller			1695	
155	146	Frick			1698	
156	100	Jacobs Traum				schlecht

*Anm.: Überall dort, wo keine Maße angegeben wurden und teilweise in der Spalte »Alter« stehen Punkte als Auslassungszeichen im Manuskript.

Anhang 2

Gesuch auf Erhebung in den Adelsstand von Wilhelm Christian Benecke, Gröditzberg, 28. August 1828

GStA, I. HA Rep 89, Nr. 1042, fol. 5r-6r

[fol. 5r]

Allerdurchlauchtigster,
Großmächtigster, Allergnädigster König und Herr!

Durch den Ankauf der Herrschaft Groeditzberg in Schlesien, mit den dazu gehörigen 10 Dörfern:

- Groeditz, Groeditzberg, Geogentahl, Modelsdorf, Wilhelmsdorf,

- Ober und Nieder Alzenau, Ober Leisersdorf, Wittgenau [und] Tschetschkenau,

bin ich in die Reihe Euer Königlichen Majestät allergetreuster Landstände der Provinz Schlesien eingetreten, so daß ich die Rechte rittermäßiger Gutsbesitzer dieser Provinz in Anspruch nehmen darf. –

Um diesen Vorzug meiner Familie zu erhalten, und in der Überzeugung, daß ein bedeutender unveräußerlicher Grundbesitz gleich sehr dem allgemeinen Staatswohl entspricht, als er dem Vortheil und der Erhaltung der Familien förderlich ist, wünsche ich dieses Besitzthum in der Form und Wirkung eines Majorats durch eine Fideicommissarische Familien Stiftung meinen Nachkom[m]en zu übereignen. –

Meine Besetzung, welche zur Zeit eines ihr gedrohten nothwendigen Verkaufs nach mehrjähriger Sequestration doch auf = 388,000 rth.

[fol. 5v]

rth. 388000.– gerichtlich abgeschätzt, von mir demnächst um

rth. 350000.– erworben, und durch die von mir aufgewandten Zukäufe, Bauten, Ablösungen und wirthschaftlichen Verbeßerungen auf einen Werth von

rth. 500000.– gebracht worden ist, darf sich wohl den in Schlesien bereits bestehenden Familien-Majoraten und Fideicom[m]ißbesitzungen anschließen, indem solche zehn einzelne rittermäßigen Güter mit den dazugehörigen Vorwerken umfaßt, wenn übrigens dieselben auch für jetzt noch zur Ausgleichung des Interesse[s] meiner übrigen Kinder mit

125,000 rth in Pfandbriefen und Hypotheken belastet bleibt, so habe ich doch durch ein von dem

Gutswerthe unabhängiges Hülf-Capital von

25000 rth einen Ablösungsfonds gebildet, welcher jene Wertheverminderung ausgleicht, und außerdem zu Gunsten nicht majoratsfähiger Kinder des künftigen Majoratsbesitzers, besondere Verfügungen getroffen.–

In der schlesischen Geschichte wird der Herrschaft Gröditzberg und namentlich der noch in mächtigen Trüm[m]ern vorhandenen alten Burg, welche der Besetzung den Namen gab, nicht ohne bedeutendes Interesse erwähnt, und als frühere Besitzer derselben werden die schlesischen Herzöge aus dem piastischen Stam[m], welche solchen schon vor dem 11ten Jahrhundert gegründet, und über 500 Jahre beseßen haben,

[fol. 6r]

namentlich diejenigen von Liegnitz, hernächst das Oesterreichische Kayserhaus, und die Familien der Grafen von Gall, von Hersan¹ und von Franckenberg genannt; ich aber erkaufte solches von dem Grafen Heinrich VI. von Hochberg auf Fürstenstein; jederzeit gehörten die Besitzer selbst zu den ersten Familien des Landes. –

Somit dürften selbst alle diejenigen Requisite sich vereinigt finden, durch welche der erste schlesische Provinzial Landtag den allerunterthänigsten Antrag auf Bevorzugung? einiger Mitglieder des zweiten? Stands ein Stim[m]recht begründet hath.

Ermuthigt durch die bereits mehrfach erhaltenen Beweise Euer Königl. Majestaet Gnade, und in dem Vertrauen durch das gedachte Besitzthum der Rechte meines Namens und meiner Familie auch äußerlich erhalten zu können, wage ich daher die allerunterthänigste Bitte.

daß Euer Königl. Majestaet geruhen wollen, mir den Namen eines Freiherrn von Groeditzberg allergnädigst beizulegen, und demnächst huldreichst zu gestatten, daß ich als solcher die bereits von mir entworfene Majorats-Stiftung Euer Königl. Majestaet zur allergnädigsten Bestätigung zu Füßen lege.–

Mit Stoltz und Freude soll es mich erfüllen, mich als den Stam[m] vater eines neu erblühenden Geschlechtes betrachten zu können, welches in Treue und Ergebenheit für Euer Königl. Majestaet Allerhöchsten Person und Herrscherhaus gewiß keiner älteren Familie des Landes nachstehen wird.–

In tiefster Devotion ersterbend als Euer Königl. Majestaet

allerunterthänigster
W C Benecke

Groeditzberg am 28. August 1828

1 Für Hrzan bzw. Herzan von Harras.

Anhang 3

Anzeige der Versteigerung des Basler Münsterschatzes im *Unerschrockenen Rauracher* und in Berliner Zeitungen

- (1) Der Unerschrockene Rauracher
- (2) Berlinische Zeitung von Staats- und Gelehrten Sachen
- (3) Allgemeine preußische Staatszeitung
- (4) Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen
- (5) Museum. Blätter für Bildende Kunst

(1) Der Unerschrockene Rauracher¹

No. 24, 26. März 1836, S. 99

No. 25, 30. März 1836, S. 102 (identisch mit dem Text vom 26. März 1836)

Verkauf des Kirchschatzes zu Liestal

Eine Anzahl alter, merkwürdiger, goldener und silberner Kirchengeräthschaften, welche zur Zeit der Reformation in den Kirchen zu Basel gesammelt und bis zur Theilung des vormaligen Gesammtkantons Basel (1834) auf dem Rathhause genannter Stadt aufbewahrt worden und, werden Montags den 23. Mai dieses Jahres in Liestal an öffentlicher Steigerung einzeln aufgerufen und an den Meistbietenden veräußert.

Die Sammlung besteht aus 45 Nummern; darunter ein Altarblatt von in Goldblech getriebener Arbeit, 3 1/2 † hoch 5 † breit, aus dem 11ten Jahrhundert. 8 Monstranzen, 7 Kruzifixe, 2 Rauchfässer, 4 Halsgehänge, 1 Scepter, 1 silberne Platte, 1 Apostel Johannes, 1 heil. Christoph, 2 Heiligenhäupter, 12 Becher und kleine Kannen, 1 großer Becher, massiv aus pomeranzenfarbigem Gold, 5 verschiedene Büchsen, 1 Kästchen mit Schloß, 1 Menschenfuß, 1 Heiligenarm, 2 silberne und 2 eherne Kirchenleuchter, 2 Stäbe zum Aufpflanzen der Kreuze bei Prozessionen.

Alle diese Gegenstände rühren aus der Epoche zwischen dem 11ten und dem 16ten Jahrhunderte her: die meisten sind wohl aus dem 15ten. Sie sind größtenteils aus Silber zum Theil stark vergoldet und öfters mit Edelsteinen (darunter etliche mit antiken Gravierungen) besetzt. Der Styl der Arbeit entspricht der Zeit ihrer Entstehung und

¹ Der Text im *Unerschrockenen Rauracher* ist identisch mit: *Amisblatt für den Kanton Basel-Landschaft*, No. 12, Donnerstag 24. März 1836, S. 256 f. Ebenso die Anzeige im *Schweizerischen Republikaner* No. 28, 5. April 1836, S. 133 f. (Beilage).

ist bei mehreren von ausgezeichneter Vollendung, namentlich zeichnen sich Monstranzen aus, die im zierlichen deutsch-gothischen Baustyle gefertigt sind; nicht weniger interessant sind mehrere aus der Periode des byzantinischen Kunstgeschmacks. Hieran reihen sich noch 1 silberne vergoldete Krone, 1 stark vergoldete silberne Halskette mit 1 "langen Gelenken, als Gehänge, das Bild der Maria und darunter dasjenige eines Schwanes tragend, von fleissiger Arbeit, und endlich 1 massiv goldener dicker Fingerring mit rothem Stein. Alter Sage nach soll die Leiche der Kaiserin Anna, Gemahlin Kaisers Rudolf von Habsburg, die drei letzten Gegenstände auf ihrem Paradebette getragen haben.

Die Versteigerung beginnt an obenerwähntem Tage Vormittags um 10 Uhr. Die Bezahlung der Steigerungssummen geschieht entweder sogleich ganz baar, in franz. Fünffrankenthalern zu 3 1/2 Schweizerfranken oder zu 1/4 gleich baar und 3/4 beim Bezug der ersteigerten Gegenstände, an die Staatskasse unter der weiteren Bedingung, daß insofern die Käufer ihre ersteigerten Gegenstände vor Verfluß der nächsten auf den Steigerungstag folgenden 3 Monate nicht beziehen, der Kauf als aufgehoben betrachtet wird und erstere verpflichtet sind, den bereits bezahlten Viertel des Steigerungspreises als Entschädigung zurückzulassen. – Die gewöhnlichen Steigerungsbedingungen können am Tage der Steigerung selbst vernommen werden.

Liestal den 22. März 1836.

Beauftragt durch E. E. Regierungsrath:

Die Landeskanzlei.

Der zweite Landschreiber: B. Banga

(2) Berlinische Zeitung von Staats- und Gelehrten Sachen

No. 91, 19. April 1836, unpag.

Eine Anzahl alter, merkwürdiger, goldener und silberner Kirchengeschäften, welche zur Zeit der Reformation in den Kirchen zu Basel gesammelt wurde und bis zur Theilung des Staats-Vermögens des vormal. Gesamt-Kantons Basel (1834) auf dem Rathause der Stadt aufbewahrt war, wird Montag den 23. Mai d.J. in Liestal in öffentlicher Versteigerung einzeln veräußert. Die Sammlung enthält 45 Nummern, darunter: Ein Altarblatt, aus Dukatenblech getriebener Arbeit, auf Eichenholz befestigt, in 4 großen Feldern die Bilder des Heilandes, der drei Erzengel und das der heiligen Benedicta, oben das Brustbildchen des Kaisers Heinrich und der Kunigunde, seiner Gemahlin enthaltend. Das Kunstwerk rührt aus dem 11ten Jahrhundert her. Eine silberne Monstranz, in gothischer Turmform, mit Kaiser Heinrichs Bild geziert. Eine Monstranz von zierlicher Arbeit in Silber. Darin war als Reliquie ein Finger Johannes des Täufers verwahrt. Ferner eine silberne, vergoldete Krone, eine stark vergoldete silberne Halskette, und ein massivgoldener Fingerring mit rothem Stein. Alter Sage nach soll die Leiche der Kaiserin Anna, Gemahlin des Kaisers Rudolph von Habsburg, die drei letzten Gegenstände auf ihrem Paradebette getragen haben. Damals war im Baseler Münster auch eine Kaiserliche Gruft.«

(3) Allgemeine preußische Staatszeitung

No. 109, 19. April 1936, S. 449

Eine Anzahl alter, merkwürdiger, goldener und silberner Kirchengeschäften, welche zur Zeit der Reformation in den Kirchen zu Basel gesammelt und bis zur Theilung des Staats-Vermögens des vormaligen Gesamt-Kantons Basel (1834) auf dem Rathhause genannter Stadt aufbewahrt worden sind, werden Montag den 23. Mai dieses Jahres in Liestal in öffentlicher Versteigerung einzeln veräußert. Die Sammlung enthält 45 Nummern, darunter: Ein Altarblatt, enthält, Dukatenblech getriebener Arbeit, auf Eichenholz befestigt, in 4 großen Feldern die Bilder des Heilandes, der drei Erzengel und das der heiligen Benedikta, oben das Brustbildchen des Kaisers Heinrich und der Kunigunda, seiner Gemahlin; das Kunstwerk rührt auf dem 11ten Jahrhundert her, eine silberne Monstranz in Gothischer Turmform mit Kaiser Heinrich's Bild geziert; eine Monstranz von zierlicher Arbeit in Silber, darin war als Reliquie ein Finger Johannes des Täufers verwahrt; ferner eine silberne vergoldete Krone Krone, eine stark vergoldete silberne Halskette, und einen massiv goldenen Fingerring mit rothem Stein. Alter Sage nach soll die Leiche der Kaiserin Anna, Gemahlin des Kaisers Rudolph von Habsburg, die drei letzten Gegenstände auf ihrem Paradebette getragen haben. Damals war im Münster zu Basel eine Kaiserliche Gruft.«

(4) Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen

No. 91, 19. April 1836, unpag.

Zu Liestal soll am 23sten k. M. der größere Theil des bei der Theilung ererbten alterthümlichen Kirchenschatzes von Basel, goldene und silberne Gefäße, Kruzifixe, Monstranzen u. s.w., meistens Arbeit von Künstlern aus dem eilften bis zum sechszehnten Jahrhundert, den Meistbietenden versteigert werden.

(5) Franz Kugler: Nachrichten, in: Museum. Blätter für Bildende Kunst 4 (1836), H. 17, Berlin, den 25. April 1836, S. 136

»Eine Anzahl alter merkwürdiger goldner und silberner Kirchengeschäften, welche zur Zeit der Reformation in den Kirchen zu Basel gesammelt wurde und bis zur Theilung des Staatsvermögens des vormal. Gesamt-Cantons Basel (1834) auf dem Rathhause der Stadt aufbewahrt war, wird Montag den 23. Mai d. J. in Liestal in öffentlicher Versteigerung einzeln veräußert. Die Sammlung enthält 45 Nummern, darunter: Ein Altarblatt, aus Dukatenblech getriebener Arbeit, auf Eichenholz befestigt, in 4 grossen Feldern die Bilder des Heilandes, der drei Erzengel und das der heil. Benedicta, oben das Brustbildchen des Kaisers Heinrich und der Kunigunde, seiner Gemahlin, enthaltend. Das Kunstwerk rührt aus dem 11. Jahrhundert her. Eine silberne Monstranz, in gothischer Thurmform, mit Kaiser Heinrichs Bild geziert. Eine Monstranz von zierlicher Arbeit in Silber (darin, als Reliquie, ein Finger Johannes des

Täufers eingeschlossen war). Ferner eine silberne Halskette, und ein massiv goldener Fingerring mit rothem Stein. Alter Sage nach, soll die Leiche der Kaiserin Anna, Gemahlin des Kaisers Rudolph von Habsburg, die drei letzten Gegenstände auf ihrem Paradebette getragen haben. (Damals war im Baseler Münster auch eine kaiserliche Gruft.)«

So wird hier abermals eine Reihe künstlerischer Dokumente, welche für die frühere Culturgeschichte des deutschen Volkes von besonderer Wichtigkeit sein dürften, auf den Markt gestellt; und es ist, nach dem gemeinen Gange der Dinge zu urtheilen, wenig Hoffnung vorhanden, dass in den Augen der Käufer der materielle Werth dieser Denkmale durch ihre innere Bedeutsamkeit werde übertroffen und sie dadurch vor dem Einschmelzen gesichert werden.

Anhang 4

Aufstellung der am 23. Mai 1836 in Liestal versteigerten Objekte aus dem Basler Münsterschatz

Nach den Angaben des *Unerschrockenen Raurachers* No. 41, 25. Mai 1836, S. 165; No. 42, 28. Mai 1836, S. 167 f. Die Schreibung der Käufernamen folgt der Zeitungsausgabe.

Abkürzungen:

Nr. B	Kat.-Nr. nach dem Inventarband des Münsterschatzes von Burckhardt 1933, S. 379–384
Nr. 1827	Nummer nach dem Inventar von 1827 (Druck: Burckhardt 1867)
o. A.	ohne Angabe
Nr. UR	Nummer nach <i>Unerschrockener Rauracher</i>
Nr. V	Nummer der amtlichen Verkaufsanzeige
[]	Angaben in eckigen Klammern eigene Ergänzung

Nr. UR	Nr. V	Nr. 1827	Nr. B	Objekt	Erlös nach UR	Käufer nach UR (mit Angabe der Herkunft)
1	1	56	1	Goldene Altartafel	9050 Fr.	Handmann, Basel
2	ohne	1	63	Hohe silberne Monstranz mit vier vergoldeten Säulen (dt.-got. Kunstepoche)	1799 Fr.	Oppenheim [Frankfurt/M.]
	2	3	40	silberne Monstranz mit Bild Ks. Heinrichs [und Kunigunde, ganz kleine Figuren] (sog. Münchmonstranz)		nicht versteigert, (siehe unten)

Nr. UR	Nr. V	Nr. 1827	Nr. B	Objekt	Erlös nach UR	Käufer nach UR (mit Angabe der Herkunft)
3	3	4	42	Monstranz mit hl. Andreas (innen das Bild Mariens) Reliquie Finger Joh. d. T. (Hüglin-Monstranz)	1201 Fr.	Burckhardt [Basel]
4	4	49	43	silberne Monstranz mit Bildern ds. hl. Theodosius, Ks. Heinrich, Christophorus, oben Georg mit dem Drachen und Christi Geißelung (St. Heinrichsmonstranz = Gegenstück zur Kunigundenmonstranz (vgl. Burckhardt 1933, Nr. 44)	700 Fr.	Arnoldt [Berlin]
5	5	31	64	kl. Turmmonstranz, Silber vergoldet, innen Maria aus Elfenbein, oben Engel	301 Fr.	Gisin, Zürich
	6	7	15	Monstranz silbervergoldet, mit Heinrich und Kunigunde (Kaiserpaarmonstranz)		nicht versteigert
6		II	[2]/48	Heinrichskreuz + Tragestab (aus Nr. V 43 dazu)	942 Fr.	Arnoldt [Berlin]

Nr. UR	Nr. V	Nr. 1827	Nr. B	Objekt	Erlös nach UR	Käufer nach UR (mit Angabe der Herkunft)
7	7		66?	Kruzifix, Silber vergoldet mit Evangelistensymbolen (Vortragekreuz?) (Burckhardt 1933, S. 333 f., notiert für diese Nr. 191 Fr.)	231 Fr.	Burckhardt [Basel]
8	8	52	34?	Kruzifix, Kupfer vergoldet mit Evangelistensymbolen	66 Fr.	Simon, Bezirksrichter Allschwil
9	9	51	71/E	silbernes großes Rauchfass	580 Fr.	J. Schaub, Landwirth, Basel ¹
10	10	38	7	silbernes kleines Rauchfass	91 Fr.	Schmied Papierfabrikant von Basel
11	11	46b	Verl.	rundes Gehäng aus Silber, zwei Engel mit Schweißtuch der Veronika, Inschrift: facies dei salve fac	47 Fr.	Burkhard [Basel]
12	12	35	72	Zepter mit Anbetung Maria und Christus	270 Fr.	Arnold [Berlin]
13	13	39	69?	silberne Abendmahlsplatte	123 Fr.	Handmann [Basel]

1 Nach Burckhardt 1867, S. 20, Schaub von Basel, in Oberdorf.

Nr. UR	Nr. V	Nr. 1827	Nr. B	Objekt	Erlös nach UR	Käufer nach UR (mit Angabe der Herkunft)
	14		16	alte byzantinisch-gotische Monstranz silbervergoldet (Giebelmonstranz) heute sog. Apostelmonstranz		nicht versteigert
14	ohne	45	30	silbervergoldeter Becher mit bischöflich baselschen Wappen (Rotberg Kelch)	253 Fr.	Wilhelm Oser, Basel
15	15	29	24	Statuette Johannes d. T.	425 Fr	Burkhard [Basel]
16	16	26	27	Statuette Christophorus	610 Fr.	Burkhard [Basel]
17	17	8	31	scheibenförmige silberne Monstranz mit goldenem Laubwerk, Agnus Dei Pius II.	1100 Fr.	Arnold [Berlin]
18	18	23 ²	12	Haupt der hl. Ursula	261 Fr.	Oppenheim [Frankfurt/M.]
19	19	48	10	silbervergoldete Krone der Kaiserin Anna	331 Fr.	Oppenheim [Frankfurt/M.]

2 Das Inventar von 1827 nennt unter Nr. 23 das Ursulahaupt zusammen mit der Schwanenordenskette, Burckhardt 1933, S. 375 f., im UR auf zwei Nummern verteilt: Nr. 18 und 20.

Nr. UR	Nr. V	Nr. 1827	Nr. B	Objekt	Erlös nach UR	Käufer nach UR (mit Angabe der Herkunft)
20	20	23	62	silbervergoldete Halskette, mit Bild Maria und Schwan (Schwanenordenskette)	346 Fr.	Carle, Liestal ³
21	21	46 o.)	Verl.	massiv goldener Fingerring mit rotem Stein	205 Fr	Gisin, Goldschmied, Zürich
22	22	54	Verl.	drei kristallene Kannen und Becher mit Silberblech eingefasst	204 Fr.	Oppenheim [Frankfurt/M.]
23	23	33	60	silberner Becher mit wilden Männchen (=Deckelbecher des Domkaplans Eucharius Vol)	180 Fr.	Burckhardt [Basel]
24	24	27	6	Armreliquiar des hl. Rupert (nach Burckhardt 1933, Nr. Walpert, nach Burckhardt 1867, Nr. 27, St. Veltins)	143 Fr.	Siebenpfeifer, Goldarbeiter Lahr [Schwarzwald]
25	25	21	32 [?]	silbervergoldetes Kruzifix mit Bildnis Maria und Joseph (Astkreuz mit Maria und Johannes)	526 Fr.	Burkh. [Basel]

3 Es handelt sich um den Goldschmied Johann Jacob Carlé (Karle), vgl. Barth/Hörack 2013, S. 210.

Nr. UR	Nr. V	Nr. 1827	Nr. B	Objekt	Erlös nach UR	Käufer nach UR (mit Angabe der Herkunft)
26	26	46 k)	Verl.	zwei kleine vergoldete Kreuze an Ketten, eines mit gestochenem Kruzifix, das andere mit Bildnis hl. Ks. Theodosius	37 Fr	Arnold [Berlin]
27	ohne	46 a)	70	kreuzförmige silberne Büchse Vorderseite: Kruzifix mit Maria und Joh. zu Seiten. Rückseite: thronender Gottvater (Reliquienkapsel)	65 Fr.	Burkh. [Basel]
28	28	46 c)	Verl.	silbervergoldete, runde Büchse	32 Fr	Burkh. [Basel]
29	29	12	17	Tabernakel und Kruzifix mit Engelsbildern an den Seiten, Rückseite Agnus Dei (Kapellenkreuz mit Engelpaar)	1800 Fr.	Arnoldt [Berlin]
30	30	44	67	Becher von pomeranzfarbigem Gold (Der goldene Tierstein-Kelch = Messkelch)	956 Fr.	Handmann [Basel]

Nr. UR	Nr. V	Nr. 1827	Nr. B	Objekt	Erlös nach UR	Käufer nach UR (mit Angabe der Herkunft)
31	31	?	[2?]	silbervergoldetes Kruzifix mit vergoldetem Christusbild, mit den vergoldeten Evangelistensymbolen, in der Mitte zwei Partikel des hl. Kreuzes hinter Glas [nach Burckhardt 1933 das Heinrichskreuz]	165 Fr.	Handmann [Basel]
32	32	18	65?	silbernes Kruzifix, teilweise vergoldet, emailliert	94 Fr.	Burkh. [Basel]
33	33	46e	Verl.	silbervergoldeter Anhänger, auf einer Seite betende Maria, auf der anderen Seite Schweißstuch	31 Fr.	Simon [Bezirksrichter, Allschwil]
34	34	46m	Verl.	Kristallkruzifix mit vergoldeten Endbeschlägen ⁴	46 Fr.	Oppenheim [Frankfurt/M.]
	35	55	Verl.	silberne Büchse mit vergoldeten Buchstaben		nicht versteigert

4 Rufenacht/Söll-Tauchert 2012 erwägen die Identität mit dem Neuankauf des HMB.

Nr. UR	Nr. V	Nr. 1827	Nr. B	Objekt	Erlös nach UR	Käufer nach UR (mit Angabe der Herkunft)
36	36	53	38	kupfervergoldetes Kästchen in Gestalt eines Häuschens	52 Fr.	Schmied [Augst] ⁵
37	37	34	68?	silbervergoldeter Hostienbecher mit Deckel, darauf der hl. Andreas (Buckelbecher) (in der Verkaufsanzeige Josephs Bild)	200 Fr.	Carl Nagel, Bamberg
38	38	32	61	größerer silbervergoldeter (Buckel-) Becher mit Deckel und Wappen auf dem Deckel (Becher des Ratsherrn Ulrich zem Luft-Eberler)	215 Fr.	Burckhardt [Basel]
39	39	30	28	Fußreliquiar	562 Fr.	Burckhardt [Basel]
40	40	24	5	Kopfreliquiar Eustachius	217 Fr.	Burkh. [Basel]
41	41	42	Verl.	zwei silberne Kirchenleuchter	109 Fr.	Simon [Bezirksrichter, Allschwil]
42	42	42	Verl.	zwei eherne Kirchenleuchter	16 Fr.	Oppenheim [Frankfurt/M.]

5 Burckhardt 1933, S. 259, Schmid-Ritter in Augst. Burckhardt 1867, Schmid von Augst. Der Ratsherr Emanuel Burckhardt-Sarasin: Schmidt, Papierfabrikant von Augst, vgl. Roda 2001, S. 12. Es handelt sich um den Augster Papierfabrikanten Johann Jakob Schmid.

Nr. UR	Nr. V	Nr. 1827	Nr. B	Objekt	Erlös nach UR	Käufer nach UR (mit Angabe der Herkunft)
43	43		48/ Verl.	Prozessionsstab Los 43 führte eigentlich zwei Prozessionsstangen, der Tragstab für das Heinrichskreuz wurde unter Nr. UR 6 versteigert, hier die zweite Prozessionsstange)	76 Fr	Arnold [Berlin]
44	44	4 ^I	21, 59, 69, Verl	sechs silbervergoldete Kännchen getrennt aufgerufen	a) 65 Fr. b) 37 Fr. c)/d) 43 Fr. e)/f) 113Fr.	a-d) Burkhardt [Basel] e, f) Oppenheim [Frankfurt/M.]
45	45	14	[?]	silbervergoldetes Kruzifix	191 Fr.	Schlosser, Basel
o. Nr.	o. Nr.			silbervergoldetes Bildchen eines knienden Ritters mit Helm, das ursprünglich auf einen Becherdeckel gehörte	50 Fr.	[Wilhelm] Oser [Basel]
o. Nr.	o. Nr.	47?	58?	Corporal mit Seidendamast bezogen auf Deckel mit vergoldetem, versilbertem Laubwerk verziert	9 Fr.	Hug, Landschreiber, Liestal

Insgesamt listet die amtliche Verkaufsanzeige 45 Nummern, die mitunter mehrere Objekte zusammenfassen.

Nicht versteigert wurden: Nr. 2, Nr. 6, Nr. 14, Nr. 35

Nr. 35 in der Zählung *des Unerschrockenen Raurachers* ausgelassen.

Nrn. 2, 6, 14 schließen in der Zählung *des Unerschrockenen Raurachers* auf.

Angabe der Orte, wohin die Objekte mit der Versteigerung gingen:

22 Basel (Burckhardt 14 [17 Obj.], Handmann 4, Schmied 1, Oser 1, Schlosser 1, Schaub 1 (auch möglich Basel Landschaft)

7 Berlin (9 Objekte aus 7 Nummern) (3 Objekte von Oppenheim für Arnoldt ersteigert: insgesamt also: 10 Objekte)

7 Frankfurt/M. (11 Objekte aus 7 Nummern, 3 Objekte an Arnoldt, s. o.)

3 (4 Obj.) Allschwil (BL) (Simon)

2 Zürich (Gisin)

2 Liestal (BL) (Carle, Hug)

2 Augst (Schmid)

1 Bamberg (Nagel)

1 Lahr (Siebenpfeifer)

Anhang 5

Notizen zur Versteigerung des Basler Münsterschatzes von Pater Urban Winistörfer aus dem Zisterzienserkloster Sankt Urban (Kanton Luzern)*

Staatsarchiv Luzern – Signatur: StALU AKT 21/124B.

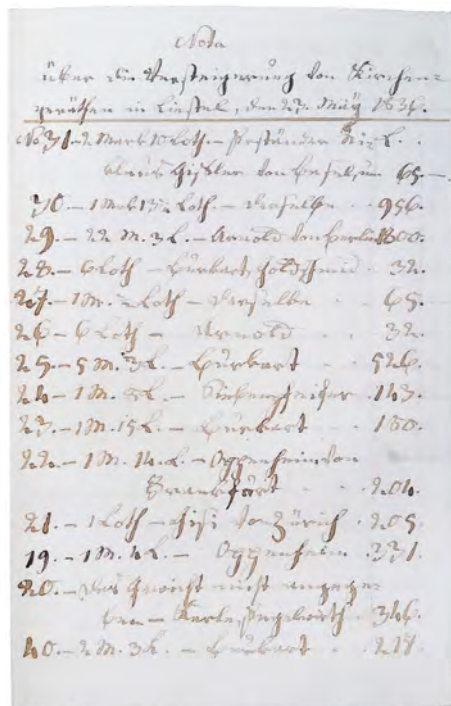
[Spalte 1]

Nota

über die Versteigerung von Kirchenschatzen in Liestal, den 23. May 1836.

No. 31–2 Mark 10 Loth Erstünden Niklaus
Gißler von Basel um 65.–

- 30. – 1 Mark 13 1/4 Loth – derselbe 956.
- 29. – 22 M. 3 L. – Arnold von Berlin 1800.
- 28. – 6 Loth – Burkart Goldschmid 32.
- 27. – 10 M. 1/2 Loth – derselbe 65.
- 26. – 6 Loth – Arnold 32.
- 25. – 5 M. 3 L. – Burkart 526.
- 24. – 1 M. 8 L. – Siebenpfeifer 143.
- 23. – 1 M. 15. L. – Burkart 180.
- 22. – 1. M. 14 L. – Oppenheim von Frankfurt 204.
- 21. – 1 Loth – Gisi von Zürich 209.
- 19. – 1 M. 4 L. – Oppenheim 331.
- 20. – das Gewicht nicht angegeben – Karle
Engelwirth 346.
- 40. – 2 M. 3. L. – Burkart 217.



* Diese Liste ist 1889 von Theodor von Liebenau veröffentlicht worden. Da er aber eine Vereinheitlichung und Sortierung der Nummern vorgenommen sowie nicht angegebene Nummern ergänzt hat, sind manche Angaben verunklärt. Auf dem einfach gefalteten Blatt im Luzerner Staatsarchiv ist von späterer Hand notiert: »Schrift P. Urban Winistörfer, St. Urban«.

[Spalte 2]

18. – 6 Mark – Oppenheim 261.
 42. – derselbe 16.
 41. – mit kupfer Füßen – Simon, Friedens-
 richter von Alschwyl 109.
 32. – 1. Mark – Burkart 94.
 11. – 6 Loth – Burkart 47.
 12. – Gewicht nicht usgemitt.[?] Arnold 270.
 33. – 1 1/2 L. – Simon 31.
 34. – Oppenheim 46.
 36. – Hr. Schmid in Augst 52.
 37. – 1. M. 6 L. Karl Nagel von Bamberg
 200.
 38. – 1 M. 12 L. Burkart 215.
 39. – derselbe 562.
 44. – zusammen 7 Mark
 a) 2 Kännli – Oppenheim 113.
 b) 1 Kännli – Burkart 37.
 c) 2 detto kleine – derselbe 43.
 d) 1 detto, groß – derselbe 65.
 45. – 2 Loth 1 M. 3 1/2 L. – Schlosser von
 Basel 292.

18. – 6 Mark. – Oppenheim 261.
 42. – derselbe 16.
 41. – mit kupf. Füßen – Simon, Fried-
 richter von Alschwyl 109.
 32. – 1 Mark – Burkart 94.
 11. – 6 Loth – Burkart 47.
 12. – Gewicht nicht usgemitt. – Arnold 270.
 33. – 1 1/2 L. – Simon 31.
 34. – Oppenheim 46.
 36. – Hr. Schmid in Augst 52.
 37. – 1 M. 6 L. Karl Nagel von Bamberg 200.
 38. – 1 M. 12 L. – Burkart 215.
 39. – derselbe 562.
 44. – zusammen 7 Mark.
 a) 2 Kännli; – Oppenheim 113.
 b) 1 Kännli; – Burkart 37.
 c) 2 detto kleine – Burkart 43.
 d) 1 detto, groß – Burkart 65.
 45. – 2 Loth 1 M. 3 1/2 L. – Schlosser von
 Basel 292.

7. - 1 M. 4 L. - Burkart 231.
 Ein Kreuz u. Stange dazu - 2 M.
 10 L. Silber, 3 Unzen Gold - Arnold 942.
 8. Simon 66.
 [o. Nr.] Eine Monstranz in 21. M. 4 L.
 - Oppenh. 1799.
 9. - 9 M. - Müller Schaub in Basel 580.
 43. - eine Kreuzstangen - Arnold 76.
 [o. Nr.] Ein kl. Figürlin Fluhbacher Land-
 wirth zu Bubendorf 50.
 10. - 1 M. 4 L. - Hr. Schmid 91.
 5. - 14 Loth - Gisi von Zürich 301.
 13. - 2 M. 14 L. - Gißler 120.
 4. - 6 M. 14 L. - Arnold 700.
 [o. Nr.] Ein Kelch, 2 M. 8 1/2 L. - W. Moser
 v. Bas. 253.
 16. - 5 M. 13 1/2 L. - Burkart 610.
 17. - 9 M. 5 L. Arnold 1100.
 15. - 7 M. 3 L. - Burkart 425.
 3. - 10 M. 4 L. - derselbe 1201.
 [o. Nr.] Eine Büchse - Landschreiber Hug 9.
 1. - Handmann, Goldschm. in
 Basel 9050.

[Spalte 3]

7. - 1 M. 4 L. - Burkart 231.
 [o. Nr.] Ein Kreuz und Stange dazu - 2 M.
 10 L. Silber, 3 Unzen Gold - Arnold 942.
 8. Simon 66.
 [o. Nr.] Eine Monstranz in 21. M. 4 L.
 - Oppenh. 1799.
 9. - 9 M. - Müller Schaub in Basel 580.
 43. - eine Kreuzstangen - Arnold 76.
 [o. Nr.] Ein kl. Figürlin Fluhbacher Land-
 wirth zu Bubendorf 50.
 10. - 1 M. 4 L. - Hr. Schmid 91.
 5. - 14 Loth - Gisi von Zürich 301.
 13. - 2 M. 14 L. - Gißler 120.
 4. - 6 M. 14 L. - Arnold 700.
 [o. Nr.] Ein Kelch, 2 M. 8 1/2 L. - W. Moser
 v. Bas. 253.
 16. - 5 M. 13 1/2 L. - Burkart 610.
 17. - 9 M. 5 L. Arnold 1100.
 15. - 7 M. 3 L. - Burkart 425.
 3. - 10 M. 4 L. - derselbe 1201.
 [o. Nr.] Eine Büchse - Landschreiber Hug 9.
 1. - Handmann, Goldschm. in
 Basel 9050.

Notizen nach Losnummern aufsteigend sortiert

Nr.	Gewicht	Käufer	Preis
1	[o.A.]	Handmann, Goldschm. in Basel	9050
3	10 M. 4 L.	Burkart	1201
4	6. M. 14 L.	Arnold	700
5	14 Loth	Gisi von Zürich	301
7	1. M. 4 L.	Burkart	231
8	[o.A.]	Simon	66
9	9 M.	Müller Schaub in Basel	580
10	1 M. 4 L.	Hr. Schmid	91
11	6 Loth	Burkart	47
12	Gewicht nicht ...	Arnold	270
13	2 M. 14. L.	Gißler	120
15	7 M. 3 L.	Burkart	425

Nr.	Gewicht	Käufer	Preis
16	5 M. 13 1/2 L.	Burkart	610
17	9 M. 5 L.	Arnold	1100
18	6 Mark	Oppenheim	261
19	1 M. 4 L.	Oppenheim	331
20	Gewicht nicht ang.	Karle Engelwirth	346
21	1 Loth	Gisi von Zürich	209
22	1. M. 14 L.	Oppenheim von Frankfurt	204
23	1 M. 15. L.	Burkart	180
24	1 M. 8 L.	Siebenpfeifer	143
25	5 M. 3 L.	Burkart	526
26	6 Loth	Arnold	32
27	10 M. 1/2 Loth	Burkart Goldschmid	65
28	6 Loth	Burkart Goldschmid	32
29	22 M. 3 L.	Arnold von Berlin	1800

Nr.	Gewicht	Käufer	Preis
30	1 Mark 13 1/4 Loth	[Niklaus Gißler von Basel]	956
31	2 Mark 10 Loth	Erstünden Niklaus Gißler von Basel	65
32	1 Mark	Burkart	94
33	1 1/2 L.	Simon	31
34	[o. A.]	Oppenheim	46
36	[o. A.]	Hr. Schmid in Augst	52
37	1. M. 6 L.	Karl Nagel von Bamberg	200
38	1 M. 12 L.	Burkart	215
39	[o. A.]	Burkart	562
40	2 M. 3. L.	Burkart	217
41	mit kupfer Füßen	Simon, Friedensrichter von Alschwyl	109
42	[o. A.]	Oppenheim	16
43	eine Kreuzstange	Arnold	76

Nr.	Gewicht	Käufer	Preis
44	zus. 7 Mark		
44- a	2 Kännli	Oppenheim	113
44- b	1 Kännli	Burkart	37
44- c	2 detto kleine	Burkart	43
44- d	1 detto groß	Burkart	65
45	1 M. 3 1/2 L.	Schlosser von Basel	292
[o.Nr.]	Ein Kreuz u. Stange –2 M. 10 L. Silber, 3 Unzen Gold	Arnold [im UR = Nr. 6]	942
[o. Nr.]	Eine Monstranz in 21. M. 4 L.	Oppenh. [im UR = Nr. 2]	1799
[o. Nr.]	Ein kl. Figürlin	Fluhbacher Landwirth zu Bubendorf	50
[o. Nr.]	Ein Kelch, 2 M. 8 1/2 L.	W. Moser v. Bas. [im UR = Nr. 14]	253
[o. Nr.]	Eine Büchse	Landschreiber Hug [im UR ohne Angabe der Nr.]	9

Die Nummern 2, 6, 14, 35 wurden ausgelassen, der *Unerschrockene Rauracher* gibt in seinem Bericht über die Versteigerung an, dass die Nummern 2, 6, 35 zu Händen des Staates gingen.

Quellen und Literatur

Siglen und Abkürzungen

AAEB	Archives de l'ancien Évêché de Bâle, Porrentruy
Ausst.-Kat.	Ausstellungskatalog
BL	Kanton Basel Landschaft
Dep.	Depositum
GStA	Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin
HStAD	Hessisches Staatsarchiv Darmstadt
Kdm BS	Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel Stadt
Kdm ZH	Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich
Schneider	vgl. Schneider 1970
StABS	Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt
StALU	Staatsarchiv des Kantons Luzern
SPSG	Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg
UB BS	Universitätsbibliothek Basel
UR	Der Unerschrockne Rauracher
ZBZ	Zentralbibliothek Zürich

Handschriften, Archivalia, Konvolute

Historisches Museum Basel

Inv.-Nr. 1922.163–173 – ST-2 L 29 (Zeichnungskonvolut von Reliquiaren des Basler Münsterschatzes)

Staatsarchiv Kanton Basel-Stadt

StABS, Bau JJ 3 Münster, Kirchenschatz

StABS, PA 87 Nachlass Victor Theubet

Universitätsbibliothek Basel

HV 56n Tagebuch des Jakob Christoph Pack

NL 128, Nachlass Emanuel Burkhardt-Iselin B 26

Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin

I. HA Rep 89, Geheimes Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 1042

I. HA Rep 100, Ministerium des königlichen Hauses, Nr. 4059

Hessisches Staatsarchiv Darmstadt

HStAD Bestand D 22 Nr. 10/56 – Inventarium [...] des Schlosses zu Fischbach [...] aufgenommen im October 1852

Privates Familienarchiv – Hanko von Knobelsdorff

Erinnerungen 1851 [Christian Wilhelm Benecke von Gröditzberg]: Erinnerungen aus meinem Leben, besonders meine mercantilischen Verhaeltnisse betreffend, für meine Erben und Nachkommen und vielleicht einmal zur Oeffentlichkeit mit etwaigen Modificationen, welche von der Diskretion gefordert werden, oder zu meiner Rechtfertigung, wenn solche möglich ist, Groeditzberg, den 11. Februar 1851. Benecke v. Gröditzberg (Typoskript von ca. 1920 nach dem Manuskript von 1851)

Staatsarchiv Kanton Luzern

StALU, AKT 21/124B. 2 (1836/Versteigerung des dem Kanton Basel Land zugewallenen Antheils am Kirchenschatz des vormaligen Domstiftes Basel)

Archives de l'ancien Évêché de Bâle (Archiv des ehemaligen Fürstbistums Basel), Porrentruy

Fonds Xavier Kohler

AAEB, FK 17–1.3

AAEB, FK 17–1.4

AAEB, FK 115–17

Graphische Sammlung, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam

Ak. 62, Journal über die täglich vorkommenden wichtigsten Ereignisse am Hofe Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Karl von Preußen, Nr. 3 (1843–1850)

Ak. 66–68, Journal über Glienicke

Fondo Antiquo de la Universidad de Sevilla

Sig. A Carriazo 0057

Kunsthau Zurich, Grafische Sammlung, Zurich

Nachlass Usteri

Zentralbibliothek Zurich

Nachlass Usteri (Ms. U 105)

Publikationen zur Goldenen Altartafel aus dem Basler Münsterschatz
zwischen 1836–1852

1836

Die Goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II. Mit einem lithographirten Umriss die berühmte kaiserliche Votivtafel darstellend, Basel 1836

1837

Die Goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II. 1019. Mit einem lithographirten Umriss, die berühmte kaiserliche Votivtafel darstellend, Basel 1837

1837

Description de la Table d'Autel en Or fin, donnée à la Cathédrale de Bâle par l'Empereur Henri II. en 1019, avec une lithographie de cette table, Bâle 1837

1838

Description de la Table d'Autel en Or fin, donnée à la Cathédrale de Bale par l'Empereur Henri II en 1019, Porrentruy 1838

1838

Il Frontale d'oro presentato al duomo di Basilea dallo Imperatore Arrigo II. l'anno 1019, Basel 1838

1842

Description of the Golden Altar Piece of the Emperor of Germany Henry II and other Objects of the Cathedral of Basle, Paris 1842

1842

Description of the Golden Altar-Piece given to the Cathedral of Basle A. D. 1019 by the Emperor of Germany Henry II. and other Specimens of Art and Antiquity, now exhibiting at 28 Old Bond Street, London: by the Proprietor Colonel V. Theubet (A Native of Switzerland) 1842, London 1842

1843

Description of the Tabula of Gold presented by the Emperor Henry II. to the Cathedral of Basle, communicated to the Society of Antiquaries by Albert Way, Esq., Director, in a Letter to Hudson Gurney, Esq., Vice-President, London 1843 (Vgl. Way 1843)

1844

Letter from Albert Way, Esq. Director, to Hudson Gurney, Esq. Vice-President, descriptive of the Tabula of Gold, presented by the Emperor Henry II. to the Cathedral of Basle, in: *Archaeologia*, 30 (1844), S. 144–148 (Vgl. Way 1844)

1844

Description de la Table d'Autel en Or fin, donnée à la Cathédrale de Bale par l'Empereur Henri II en 1019, Den Haag 1844

1844

Eenige Bijzonderheden Nopens Het Gouden Altaar-Stuk, Door Den Duitschen Keizer Henrik II (de heilige), Bij Deszelfs Leven, De Kreupele, Genaamd, in 1019, Aan De Domkerk Te Bazel Ten Offer, Den Haag 1844

[1851]

Descripcion del retablo o altar de oro fino dado à la Catedral de Basilea en 1019 por el Emperador Enrique II., [Madrid 1851]

1852

Description de la Table d'Autel en Or fin, donnée à la Cathédrale de Bale par l'Empereur Henri II en 1019, avec une lithographie de cette table, Paris 1852

Literatur

Acta Sanctorum

Acta sanctorum, Quotquot toto orbe coluntur [...] Julii [...], T. 3, Antwerpen 1723

Agazzi 2020

Agazzi, Michela: Il mercato antiquariale nella Venezia di Ruskin. L'arte medievale in Germania, in: Emma Sdegno u. a. (Hrsg.): John Ruskin's Europe. A collection of Cross-Cultural Essays, Venedig 2020, S. 223–246

Alex 1983

Alex, Reinhard: Das Gotische Haus im Landschaftspark Wörlitz, Wörlitz 1983

Alex 2005

Alex, Reinhard: Das Gotische Haus – ein Refugium des Fürsten, in: Unendlich schön. Das Gartenreich Dessau-Wörlitz, Berlin 2005, S. 130–142

Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie

[Brockhaus]: Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexikon), 12 Bde., (8. Aufl.) Leipzig 1833–1837

Amweg 1937–1974

Amweg, Gustave: Les arts dans le Jura Bernois et à Bienne, 2 Bde., Porrentruy 1937–1941

Anderson 2019

Anderson, Benjamin: The Prussian Tondo, in: Niccolò Zorzi, Albrecht Berger, Lorenzo Lazzarini (Hrsg.): I tondi di Venezia e Dumbarton Oaks. Arte e ideologia imperiale tra Bisanzio e Venezia, Rom 2019, S. 35–50

Angenendt 1994

Angenendt, Arnold: Der eine Adam und die vielen Stammväter. Idee und Wirklichkeit der *Origo gentis* im Mittelalter, in: Peter Wunderli (Hrsg.): Herkunft und Ursprung. Historische und mythische Formen der Legitimation, Sigmaringen 1994, S. 27–52

Angst 1894

[Angst, Heinrich]: Die Rückführung der Glasgemälde-Sammlung von Johann Martin Usteri von Zürich an ihren ursprünglichen Standort, in: Jahresbericht. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, 3 (1894), S. 59–69

Angst 1895

[Angst, Heinrich]: Anderweitige Vermehrung der Sammlung, in: Jahresbericht. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, 4 (1895), S. 64–75

Angst 1898

Angst, Heinrich: Die Gründungs-Geschichte des Schweizerischen Landesmuseums, in: Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich am 25. Juni 1898, Zürich 1898, S. 1–31

Angst 1903

Angst, Heinrich: Dr. H. Zeller-Werdmüller, in: Jahresbericht. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, 12 (1903), S. 1–10

Archenholtz 1785

Archenholtz, Johann Wilhelm von: England und Italien, Leipzig 1785

Arenhövel 1975

Arenhövel, Willmuth: Der Hezilo-Radleuchter im Dom zu Hildesheim. Beiträge zur Hildesheimer Kunst des 11. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Ornamentik, Berlin 1975

Aretin 1997

Aretin, Karl Otmar von: Das Alte Reich 1648–1806, Bd. 3: Das Reich und der preußisch-österreichische Dualismus (1745–1806), Stuttgart 1997

Arlt 1980

Arlt, Klaus: Heinrich Wagener – der Potsdamer Berater Theodor Fontanes, in: Fontane-Blätter, 4 (1980), H. 7, S. 636–640

Arquié-Bruley 1990

Arquié-Bruley, Françoise: Debruge-Duménil (1788–1838) et sa collection d'objets d'art, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, Serie III, Vol. 20, No. 1 (1990), S. 211–248

Arrigoni/Bertarelli 1931

Arrigoni, Paolo; Bertarelli, Achille: Piante e vedute della Lombardia conservate nella raccolta delle stampe e dei disegni, Mailand 1931

Arslan 1971

Arslan, Edoardo: Das gotische Venedig. Die venezianischen Profanbauten des 13.–15. Jahrhunderts, München 1971

Asutay-Effenberger/Effenberger 2017

Asutay-Effenberger, Neslihan; Effenberger, Arne: Byzanz. Weltreich der Kunst, München 2017

Aukt.-Kat. Bürki 1881

Catalog der Sammlungen des verstorb. Hrn. Alt-Grossrath Fr. Bürki, welche von den Erben am 13. Juni 1881 und folgenden Tagen in Basel, Kunsthalle, [...] zur Versteigerung kommen wird, [Basel 1881]

- Aukt.-Kat. Derschau 1825
 Verzeichniss der seltenen Kunst-Sammlungen von Oehlgemälden, geschmelzten Glasmalereyen, Majolika, Kunstwerken [...] des Hans Albrecht von Derschau, Nürnberg 1825
- Aukt.-Kat. Grünfeld 1894
 Sammlung von alten Glasgemälden, Schweiz XV., XVI., XVII. Jahrhundert aus einer alten, historischen Burg Schlesiens stammend. Sammlung von Miniaturen, Emailen-, Dosen-, italienischen Bronzen, Arbeiten in Eisen etc.. Daran anschliessend der II. Theil Sammlung Torrombro Rom [...] Öffentliche Versteigerung durch J. Grünfeld [...], Berlin 1894
- Aukt.-Kat. Lepke 1876
 Catalog von Oelgemälden. Hinterlassene Sammlung des Herrn Baron von Gröditzberg [...]. Rudolph Lepke [...], (Rudolph Lepke's 183. Kunst-Auction), Berlin 1876
- Aukt.-Kat. Müller 1861
 Verzeichniss der von dem Freiherrn Benecke von Groeditzberg nachgelassenen Oelbilder nebst einigen Aquarell-, Pastell- und Guaschmalereien, welche [...] durch Th. Müller [...] versteigert werden sollen, Berlin 1891
- Ausst.-Kat. Basler Münsterschatz 2001
 Der Basler Münsterschatz, Red. Brigitte Meles, hrsg. vom Historischen Museum Basel, Basel 2001
- Ausst.-Kat. Cranach im Gotischen Haus 2015
 Cranach im Gotischen Haus in Wörlitz, Begleitbuch zur Ausst., hrsg. von der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz (Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz; 35), München 2015
- Ausst.-Kat. Gold und Ruhm 2019
 Gold und Ruhm. Kunst und Macht unter Kaiser Heinrich II., hrsg. von Marc Fehlmann, Michael Matzke, Sabine Söll-Tauchert, München 2019
- Ausst.-Kat. Gruppe XXXVIII 1883
 Special-Katalog der Gruppe XXXVIII: »Alte Kunst«. Offizieller Katalog der Schweizerischen Landesausstellung Zürich 1883, Zürich 1883
- Ausst.-Kat. Hagia Sophia 1999
 Die Hagia Sophia in Istanbul. Bilder aus sechs Jahrhunderten und Gaspere Fossatis Restaurierung der Jahre 1847–1849, hrsg. von Volker Hoffmann, Bern 1999
- Ausst.-Kat. Il mondo nuovo 1988
 Il Mondo nuovo. Le meraviglie della visione dal 700 alla nascita del cinema, hrsg. von Carlo Alberto Zotti Minici, Mailand 1988
- Ausst.-Kat. La Facciata del Duomo di Milano 2002
 La Facciata del Duomo di Milano, nei disegni d'archivio della Fabbrica (1582–1737), hrsg. von Francesco Repishti, Mailand 2002
- Ausst.-Kat. Mythen der Nationen 1998
 Monika Flacke (Hrsg.): Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama, Begl.-Bd. zur Ausstellung, München u. a. 1998

- Ausst.-Kat. Nachlass Usteri 1894
 Ausstellung von Glasgemälden aus dem Nachlasse des Dichters Johann Martin Usteri (1763–1827). Aus Schloss Gröditzberg in Schlesien zurückerworben, im April 1894, Zürich 1894
- Ausst.-Kat. Schloss Glienicke 1987
 Schloss Glienicke. Bewohner, Künstler, Parklandschaft, hrsg. von der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin, Berlin 1987
- Ausst.-Kat. Schwind-Ausstellung 1871
 221. Ausstellung – Österreichischer Kunst-Verein in Wien – Schwind-Ausstellung, 9. April bis 15. Mai 1871, Wien 1871
- Ausst.-Kat. Staufer und Italien 2010
 Die Staufer und Italien: drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa, hrsg. von Alfried Wiczorek, Bernd Schneidmüller, Stefan Weinfurter, 2 Bde., Darmstadt 2010
- Ausst.-Kat. Zeichen der Freiheit 1991
 Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts, hrsg. von Dario Gamboni, Georg Germann, Bern 1991
- Ausst.-Kat. Zeit der Staufer 1977–1979
 Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur, 5 Bde., Stuttgart 1977–1979
- Ausst.-Kat. Zeit Karls des Grossen 2013
 Die Zeit Karls des Grossen in der Schweiz, hrsg. von Markus Riek, Jürg Goll, Georges Descœudres, Selgen 2013
- Badstübner-Gröger 1972
 Badstübner-Gröger, Sibylle: Die Friedenskirche zu Potsdam, Berlin 1972
- Bank der Berliner Kassen-Vereins 1900
 Die Bank des Berliner Kassen-Vereins 1850–1900. Denkschrift zum 1. October 1900; Berlin, Leipzig 1900
- Barbet de Jouy 1866
 Barbet de Jouy, Henry: Notice des antiquités, objets du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes composant le musée des souverains, Paris 1866
- Barbet de Jouy 1868
 Barbet de Jouy, Henry: Notice des antiquités, objets du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes composant le musée des souverains, Paris 1868
- Barth/Hörack 2013
 Barth, Ulrich; Hörack, Christian: Basler Goldschmiedekunst, Bd. 1: Meister und Marken – 1267 bis heute, Basel 2013
- Basedow 1993 [1923]
 Basedow, Heino von: Die Schloß- und Stadtkirche zu St. Marien in Dessau, Dessau 1993 [Diss. phil. Halle 1923]
- Bayle 1702
 Bayle, Pierre: Dictionnaire historique et critique, 2. Aufl., 3 Bde. 1702

Beaumont 1849

Beaumont, Adalbert de: Cérémonie d'inauguration de la Mosquée de Sainte Sophie de Constantinople, restaurée par Messieurs Fossati, in: *L'Illustration. Journal universel*, 13 (1849), S. 405 f.

Behr/Hölscher 1901

Behr, A. v.; Hölscher, K. (Bearb.): *Stadt Goslar (Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover; II, 1, 2)*, Hannover 1901

Bercé 1979

Bercé, François: *Les premiers travaux de la Commission des monuments historiques, 1837–1848. Procès-verbaux et relevés d'architectes*, Paris 1979

Berenhorst Reisejournal 1765–1768, Ed. 2012

Die Grand Tour des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau und des Prinzen Georg durch Europa. Aufgezeichnet im Reisejournal des Georg Heinrich von Berenhorst 1765 bis 1768, 2 Bde. hrsg. von Antje und Christophe Losfeld unter Mitarbeit von Uwe Quilitzsch, Halle an der Saale 2012

Bergdoll 1994

Bergdoll, Barry: *Karl Friedrich Schinkel. Preußens berühmtester Baumeister*, München 1994

Bergemann 1827

Bergemann, Johann Georg: *Beschreibung und Geschichte der alten Burgveste Gröditzberg, Löwenberg* 1827

Berger 1838

Berger [...]: *Denkbuch der Krönung Seiner Majestät Ferdinand I. am 6. September 1838 zu Mailand*, Wien 1838

Bergier 1988

Bergier, Jean François: *Wilhelm Tell. Realität und Mythos*, München 1988

Bernhard 1987

Bernhard, Andreas: *Die Bautätigkeit der Architekten v. Arnim und Petzholtz*, in: *Ausst.-Kat. Schloss Glienicke* 1987, S. 81–108

Bertarelli/Monti 1927

Bertarelli, Achille; Monti, Antonio: *Tre secoli di vita Milanese nei documenti iconografici 1630–1875*, Mailand 1927

Binder 1897

Binder, Franz: *Erinnerungen an Emilie Linder (1797–1867). Zum Säculargedächtnis ihrer Geburt*, München 1897

Birkhäuser 2001

Birkhäuser, Kaspar: *Art: Aenishänslin, Jakob*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 08.08.2001. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/006861/2001-03-08> [20.06.2019]

Bischoff 1884

Bischoff, Gottlieb: Zwei Geschichten aus der Chronik von Jakob Christoph Pack, in: Basler Jahrbuch 1884, S. 237–256

Bisky 2000

Bisky, Jens: Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Bois-serée, Weimar 2000

Bissing 1976

Bissing, Wilhelm Moritz Freiherr von: Sein Ideal war der absolut regierte Staat. Prinz Carl von Preußen und der Berliner Hof, in: Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins, 25 (1976), S. 124–144

Biti 2001

Biti, Vladimir (Hrsg.): Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe, Reinbek 2001

Böbert 1847

Böbert, Karl Friedrich: Über das Modumer Blaufarbenwerk in Norwegen, in: Archiv für Mineralogie, Geognosie, Bergbau und Hüttenkunde, 21 (1847), S. 207–292

Boesch 1934

Boesch, Paul: Ueber eine Schweizerreise des Winterthurer Malers Jakob Rieter: ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Glasgemälde, in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 36 (1934), S. 39–50

Boesch 1937

Boesch, Paul: Schweizerische Glasgemälde im Ausland. Die Sammlung in Nostell Church, in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 39 (1937), S. 1–22, S. 103–123, S. 180–200, S. 257–304

Boesch 1953

Boesch, Paul: Quellen zur Kultur- und Kunstgeschichte: Die Glasgemäldesammlung von Johann Martin Usteri, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 14 (1953), S. 107–110

Boesch 1953a

Boesch, Paul 1953: Schweizerische Glasgemälde im Ausland. Sammlungen in England, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 14 (1953), S. 97–102

Boesch 1954/55

Boesch, Paul: Markgraf Christoph I. von Baden als Scheibenstifter. I, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 15 (1954–1955), S. 20–22

Boesch 1955

Boesch, Paul: Die Zürcherscheiben im Victoria- and Albert-Museum in London, in: Zürcher Taschenbuch, N. F. 75 (1955), S. 68–85

Boettiger 1797, Ed. 1988

Boettiger, Carl August: Reise nach Wörlitz 1797. Aus der Handschrift ediert und erläutert von Erhard Hirsch, hrsg. von den Staatlichen Schlössern und Gärten Wörlitz, Oranienbaum, Luisium, (7. Aufl.) Wörlitz 1988

Boettiger 1799

[Boettiger, Carl August]: Beschreibung des gothischen Hauses im Parke zu Wörlitz aus dem handschriftlichen Tagebuch eines Reisenden, in: Taschenkalender auf das Jahr 1799 für Natur- und Gartenfreunde, S. 13–22

Boisserée Tagebücher

Boisserée, Sulpiz: Tagebücher, hrsg. von Hans-J. Weitz, 5 Bde. Darmstadt 1978–1995

Börsch-Supan 1977

Börsch-Supan, Eva: Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870, München 1977

Börsch-Supan 1977a

Börsch-Supan, Eva: Glienicke, in: Eva und Helmut Börsch-Supan, Günther Kühne, Hella Reelfs: Berlin. Kunstdenkmäler und Museen (Reclams Kunstführer Deutschland; VII), Stuttgart 1977, S. 549–561

Börsch-Supan 1997

Börsch-Supan, Eva; Müller-Stüler, Dietrich: Friedrich August Stüler (1800–1865), 2 Bde., München, Berlin 1997

Börsch-Supan 2002

Börsch-Supan, Eva: Schinkel, Stüler und andere preußische Baumeister im Hirschberger Tal, in: Das Tal der Schlösser und Gärten: das Hirschberger Tal in Schlesien – ein gemeinsames Kulturerbe, (2. Aufl.) Berlin, Jelenia Góra 2002, S. 182–196

Borst 1967

Borst, Arno: Das Karlsbild in der Geschichtswissenschaft vom Humanismus bis heute, in: Wolfgang Braunfels, Helmut Beumann, Percy Ernst Schramm (Hrsg.): Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben, 5 Bde., Düsseldorf 1965–1968, Bd. 4 (1967): Nachleben, S. 364–402

Bosch 1922

Bosch, Reinhold: Aus der Geschichte der Kirche von Seengen, Seengen 1922

Bosch 1927

Bosch, [Reinhold]: Die alte Kirche von Seengen, in: Aarauer Neujahrsblätter, 1 (1927), S. 38–51

Branig 1981

Branig, Hans: Fürst Wittgenstein. Ein preußischer Staatsmann der Restaurationszeit, Köln, Wien 1981

Braun/Gampp 2013

Braun, Patrick; Gampp, Axel Christoph (Hrsg.): Emilie Linder 1797–1867. Malerin, Mäzenin und Kunstsammlerin, Basel 2013

Brenner 1990

Brenner, Peter J.: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte (Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur; 2. Sonderheft), Tübingen 1990

Brentano Briefe IX, 2006

Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 37,1, Briefe IX, hrsg. von Sabine Oehring, Stuttgart 2016

Brentano 2006–2008

Brentano, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 11, 1–2, Romanzen vom Rosenkranz, hrsg. von Dietmar Pravida, Stuttgart 2006–2008

Brossier 2014

Brossier, Hélène: Archives des musées nationaux, Musée des souverains (Série MS), Répertoire numérique n° 20144788, Archives nationales (France), Pierrefitte-sur-Seine, 2014, https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/pdfIR.action?irId=FRAN_IR_053805 [06. 11. 2019]

Brückle 2000

Brückle, Wolfgang: Noblesse oblige. Trojasage und legitime Herrschaft in der französischen Staatstheorie des späten Mittelalters, in: *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Kilian Heck, Bernhard Jahn, Tübingen 2000, S. 39–65

Brückle 2015

Brückle, Wolfgang: Das Mittelalter als Prüfstein der Museumskultur. Szenografische Kontextproduktion seit 1750, in: Wolfgang Brückle, Pierre Alain Mariaux, Daniela Mondini (Hrsg.): *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, Berlin 2015, S. 149–175

Brückle/Mariaux/Mondini 2015

Brückle, Wolfgang; Mariaux, Pierre Alain; Mondini, Daniela (Hrsg.): *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, Berlin 2015

Brun 1933

Brun, Carl: Die Grabdenkmäler im Schloss Hallwil und das Hallwilsche Familienbegräbnis in der alten Kirche von Seengen, in: *Heimatkunde aus dem Seetal*, 7 (1933), S. 1–40

Brunner 1971

Brunner, Herbert: *Kronen und Herrschaftszeichen in der Schatzkammer der Residenz München*, München 1971

Buck 1990

Buck, August (Hrsg.): *Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann*, Tübingen 1990

Burckhardt 1862/67

Burckhardt, C[arl]; Riggerbach, C[hristoph]: *Der Kirchenschatz des Münsters in Basel. Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer*, IX und X Basel 1862/67

Burckhardt Briefe

Jacob Burckhardt: *Briefe. Vollständige und kritische Ausgabe. Mit Benützung des handschriftlichen Nachlasses bearbeitet von Max Burckhardt*, 11 Bde., Basel 1949–1994

Burckhardt 2000

Burckhardt, Jacob: *Die Sammler*, in: ders.: *Das Altarbild. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, aus dem Nachlass hrsg. von Stella von Boch u. a. (Jacob Burckhardt Werke, Kritische Gesamtausgabe; 6) München, Basel 2000, S. 282–471

- Burckhardt 1933
 Burckhardt, Rudolf F.: Der Basler Münsterschatz. Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. 2 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz; 4) Basel 1933
- Burckhardt 1934
 Burckhardt, Rudolf F.: Der Basler Münsterschatz, in: *Das Werk: Architektur und Kunst*, 21 (1934), H. 2, S. 41–47
- Burkart 2001
 Burkart, Lucas: Politische Inverstitutionen. Die Geschichte des Basler Münsterschatzes vom 11. Jahrhundert bis zur Reformation, in: *Ausst.-Kat. Basler Münsterschatz 2001*, S. 230–241
- Burkart 2002
 Burkart, Lucas: »Das crutzsyfix so im munster uff dem letner stund«, Bildersturm als Mediengeschichte, in: *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, hrsg. von Peter Blickle, André Holenstein u. a., München 2002, S. 177–193
- Burkart 2006
 Burkart, Lucas: Das Verzeichnis als Schatz. Überlegungen zu einem inventarium thesauri romane ecclesiae der Biblioteca Apostolica (Cod. Ottob. lat. 2516, fol. 126r–132r), in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 86, 2006, S. 144–207
- Burkart 2007
 Burkart, Lucas: Zwischen Liturgie, Politik und Kunst: Kontinuität, Transformation und Wahrnehmung von Werten im Basler Münsterschatz, 1400–1850, in: *Eule oder Nachtigall? Tendenzen und Perspektiven kulturwissenschaftlicher Werteforschung*, hrsg. von Marie Luisa Allemeyer u. a., Göttingen 2007, S. 186–205
- Burkart 2009
 Burkart, Lucas: *Das Blut der Märtyrer. Genese, Bedeutung und Funktion mittelalterlicher Schätze*, Köln 2009
- Büttner 2007
 Büttner, Frank: *Möbel für das Gartenreich Dessau-Wörlitz*, Wolfratshausen 2007
- Caillet 1985
 Caillet, Jean-Pierre: *L'antiquité classique – le Haut Moyen Age et Byzance au Musée Cluny*, Paris 1985
- Capitani 2000
 Capitani, François de: Das Schweizerische Landesmuseum – Gründungsidee und wechselvolle Geschichte, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 57 (2000), S. 1–16
- Cárdenas 2020
 Cárdenas, Livia: Europäische Odyssee. Die Goldene Altartafel des Basler Münsterschatzes von der Versteigerung bis ins Musée de Cluny, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, 120 (2020), S. 61–100

Cárdenas 2021

Cárdenas, Livia: Das verschollene Kunstwerk. Moritz von Schwinds verlorene Devotio an das Basler Münster, in: *Materialized History. Materielle Kultur und digitale Forschung. Eine Festschrift* 2.0, 2021, <https://mhhistories.hypotheses.org/?p=2393>.

Carqué/Mondini/Noll 2006

Carqué, Bernd; Mondini, Daniela, Noell, Matthias (Hrsg.): *Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, Göttingen 2006

Catalogue Collection Soltykoff 1861

Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la célèbre collection du Prince Soltykoff, Paris 1861

Cepellini 1997

Cepellini, Giovanna: Art.: Buzzi, Carlo, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 15, München, Leipzig 1997, S. 408f.

Cicero

Cicero, Marcus Tullius: *De Inventione/Über die Auffindung des Stoffes*, lat./dt., hrsg. und übers. von Theodor Nüßlein, (Sammlung Tusculum), Düsseldorf, Zürich 1998

Cillessen 1998

Cillessen, Wolfgang: Zur Geschichte der Glasgemäldesammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 40 (1998), S. 99–116

Cladders 2002

Cladders, Brigitta: *Französische Venedig-Reisen im 16. und 17. Jahrhundert. Wandlungen des Venedig-Bildes und der Reisbeschreibung*, Kölner Romanistische Arbeiten NF; 82), Genf 2002

Clemen 1943

Clemen, Paul: Strawberry Hill und Wörlitz. Von den Anfängen der Neugotik, in: *Neue Beiträge Deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Erich Fidder, Königsberg 1943, S. 37–60

Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch

Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände. Leipzig und Altenburg 1814–1819, 10 Bde., (3. Aufl.) Leipzig und Altenburg 1814–1819

Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände [Meyers]

Das große Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände [Meyers]: Das große Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände [...] hrsg. von J. Meyer, Hildburghausen 1840–1852 (1855)

Cornides 1967

Cornides, Elisabeth: *Rose und Schwert im päpstlichen Zeremoniell von den Anfängen bis zum Pontifikat Gregors XIII*, Wien 1967

Cortjaens 2001

Cortjaens, Wolfgang: Die Konstruktion der Einzigartigkeit. Die goldenen Altartafeln von Basel und Aachen in der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, in: *Ausst.-Kat. Basler Münsterschatz 2001*, S. 304–309

- Cortjaens 2002
 Cortjaens, Wolfgang: Rheinische Altarbauten des Historismus. Sakrale Goldschmiedekunst 1870–1918, Rheinbach 2002
- Costantini 1969
 Costantini: Art.: Labus, Giovanni, in: Österreichisches biographisches Lexikon: 1815–1950, hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 16 Bde., Graz, Wien 1957–2022, Bd. 4, 1969, S. 392
- Darcel 1861
 Darcel, Alfred: La Collection Soltycoff, in: Gazette des beaux-arts, 10 (1861), S. 169–178, S. 212–226, S. 291–304
- Darcel 1874
 Darcel, A[lfred]; Basilewsky, A[lexander]: Collection Basilewsky. Catalogue raisonné, Paris 1874
- Debrunner 1996
 Debrunner, Albert: Das »guldene schwäbische Alter«: Johann Jakob Bodmer und das Mittelalter als Vorbildzeit im 18. Jahrhundert, Würzburg 1996
- Dee 1968
 Dee, Elaine Evans: Views of Florence and Tuscany by Giuseppe Zocchi 1711–1767, Ausst.-Kat. The Pierpont Morgan Library, New York 1968
- Dehio-Schlesien 2005
 Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler in Polen. Schlesien, hrsg. von Ernst Badstübner u. a., München, Berlin 2005
- Demps 1997
 Demps, Laurenz: Die Wilhelmstraße in der DDR, in: Helmut Engel, Wolfgang Ribbe (Hrsg.): Geschichtsmeile Wilhelmstraße, Berlin 1997, S. 41–83
- Denkmale in Berlin 2013
 Denkmale in Berlin. Bezirk Steglitz-Zehlendorf, Ortsteil Wannsee, hrsg. vom Landesdenkmalamt Berlin, Petersberg 2013
- Der Blick ins Innere 2008
 Der Blick ins Innere: Verzeichnis der fürstlichen Bibliothek zu Wörlitz 1778, bearb. von Karin von Kloeden unter Mitarbeit von Ute Pott und Uwe Quilitzsch, Dessau 2008
- Didi-Huberman 2010
 Didi-Huberman, Georges: Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg, Berlin 2010
- Dilly/Murnane 2014
 Dilly, Heinrich; Murnane, Barry (Hrsg.): Seltsam, abenteuerlich und unbeschreiblich verschwenderisch: Gotische Häuser um 1800 in England, Potsdam, Weimar und Dessau-Wörlitz, Halle (Saale) 2014
- Dobai 1978
 Dobai, Johannes: Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik. Seine »Allgemeine Theorie der schönen Künste«, 308. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur, 1978

Du Sommerard 1838–1846

Du Sommerard, Alexandre: Les arts au moyen âge en ce qui concerne principalement le Palais romain de Paris, l'Hotel de Cluny, issu de ses ruines, et d'objets d'art de la collection classé dans cet hotel, 5 Bde. Paris 1838–1846, [10 Alben o. J.]

Du Sommerard 1863

Du Sommerard, Edmond: Catalogue et Description des Objets d'Art de l'Antiquité du Moyen Age et de la Renaissance, exposée au musée, Paris 1863

Dülberg 2015

Dülberg, Angelica: Die Gestaltung des zweiten Eingangsraumes im Gotischen Haus, in: Cranach im Gotischen Haus in Wörlitz, Begleitbuch zur Ausst., hrsg. von der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz (Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz; 35), München 2015, S. 37–46

Duthaler 2017

Duthaler, Peter: Kirchenbücher, Volkszählungsverzeichnisse und Familienbücher im Staatsarchiv Basel-Stadt. Ein Beitrag zur Bestandesgeschichte, (2., erw. Aufl.) Norderstedt 2017

Ebhardt 1899/[1903]

Ebhardt, Bodo: Deutsche Burgen, 1899 [Bd. 2 1903]

Effenberger 1989

Effenberger, Arne: Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Africisco zu Ravenna. Ein Kunstwerk in der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, (2. Aufl.) Berlin 1989

Eggart 1986

Eggart, Hermann: Die spätgotischen Wandmalereien, in: Die Pfarrkirche von Eris Kirch, hrsg. von Elmar L. Kuhn u. a. (Kunst am See; 17), Friedrichshafen 1986, S. 20–33

Eggeling 1987

Eggeling, Tilo: Ludwig Persius als Architekt in Glienicke, in: Ausst.-Kat. Schloss Glienicke 1987, S. 63–79

Erb 2014

Erb, Andreas: Aufgeklärter Musterstaat oder Miniaturdespotie? Anhalt-Dessau um 1800, in: Heinrich Dilly, Barry Murnane (Hrsg.): Seltsam, abenteuerlich und unbeschreiblich verschwenderisch: Gotische Häuser um 1800 in England, Potsdam, Weimar und Dessau-Wörlitz, Halle (Saale) 2014, S. 171–181

Erdmannsdorff Journal 1765/66, Ed. 2001

Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Kunsthistorisches Journal einer fürstlichen Bildungsreise nach Italien 1765/66, hrsg. von Ralf Torsten Speler, (Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz; 12), München, Berlin 2001

Escher 1839

Escher, H[einrich]: Politische Annalen der eidgenössischen Vororte Zürich und Bern während der Jahre 1834, 1835 und 1836 aus authentischen Quellen gezogen,

2. Bd. (Schweizerische Annalen oder Die Geschichte unserer Tage seit dem Julius 1830; 7), Zürich 1839
- Fabian 1983
 Fabian, Bernhard: Einführung, in: Marie-Luise Spieckermann (Red.): »Der curieuse Passagier«. Deutsche Englandreisende des achtzehnten Jahrhunderts als Vermittler kultureller und technologischer Anregungen, Heidelberg 1983, S. 7–14
- Fastert 2000
 Fastert, Sabine: Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarischen Malerei des 19. Jahrhunderts (Kunstwissenschaftliche Studien; 86), München, Berlin 2000
- Fechter 1850
 Fechter, Daniel Albert: Das Münster zu Basel, in: Neujahrsblatt für Basels Jugend, 28 (1850)
- Feist 1978
 Feist, Peter H.: Klassizismus und Neugotik in Wörlitz. Das Gotische Haus und sein »Gotisches Zimmer«, in: ders: Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft. Studien zur Kunstgeschichte und Methodologie der Kunstwissenschaft (Fundus-Bücher; 51/52), Dresden 1978, S. 64–77
- Felfe 2003
 Felfe, Robert: Naturgeschichte als kunstvolle Synthese: Physikotheologie und Bildpraxis bei Johann Jakob Scheuchzer, Berlin 2003
- Förster 1871
 [Förster, E.]: Moritz von Schwind, in: Beilage Nr. 73, Allgemeine Zeitung, 14. März 1871, S. 1233 f.
- Forrestiere 1740
 Forestiere Illuminato Intorno Le Cose Più Rare, E Curiose, Antiche E Moderne Della Città di Venezia, Venedig 1740
- Fossati 1852
 Fossati, Gaspare: Aya Sofia, Constantinople, as recently restored by order of H. M. The Sultan Abdul Medjid. From the original drawings by Chevalier Gaspard Fossati, London 1852
- Franceschini 1965
 Franceschini, André: Art.: Daumas, Eugène, in: Dictionnaire de Biographie Française, Bd. 10, 1965, Sp. 276 f.
- Franke 2002
 Franke, Arne: Die Schlösser im Hirschberger Tal. Ein Überblick, in: Das Tal der Schlösser und Gärten: das Hirschberger Tal in Schlesien – ein gemeinsames Kulturerbe, (2. Aufl.) Berlin, Jelinia Góra 2002, S. 321–410
- Freydank 1998
 Freydank, Ruth: Hier wurde Nante geboren. Geschichte des Königsstädtischen Theaters, in: Berlinische Monatsschrift (Luisenstädtischer Bildungsverein), H. 10 (1998), S. 4–15

Friedemann 2014

Friedemann, Peter: Die Politische Philosophie des Gabriel Bonnot de Mably (1709–1785). Eine Studie zur Geschichte des republikanischen und des sozialen Freiheitsbegriffs (Politische Theorie und Kultur; 4), Berlin 2014

Friedjung 1897

Friedjung, Heinrich: Der Kampf um die Vorherrschaft in Deutschland 1859 bis 1866, 2 Bde., Stuttgart 1897

Froesch 2002

Froesch, Annette: Das Luisium bei Dessau. Gestalt und Funktion eines fürstlichen Landsitzes im Zeitalter der Empfindsamkeit (Forschungen zum Gartenreichen Dessau-Wörlitz), München, Berlin 2002

Frühsorge 1983

Frühsorge, Gotthardt: Was der deutsche Baron in England auch sehen konnte: Agrarrevolution und »ökonomische Reise«, in: Marie-Luise Spieckermann (Red.): »Der curieuse Passagier«. Deutsche Englandreisende des achtzehnten Jahrhunderts als Vermittler kultureller und technologischer Anregungen, Heidelberg 1983, S. 47–61

Funk/Scherzer/Sobh 2009/10

Funk, Anne; Scherzer, Gabriele; Sobh, Kinda: Der Klosterhof. Baudokumentation – Schadensermittlung – Maßnahmenplanung, Typoskript, Masterarbeit, Fachgebiet Historische Bauforschung, Technischen Universität Berlin, Wintersemester 2009/10, Berlin 2010

Gagliardi/Forrer 1982

Gagliardi, Ernst; Forrer Ludwig: Katalog der Handschriften der Zentralbibliothek Zürich II, Neuere Handschriften seit 1500, Zürich 1982

Ganz 1921/24

Ganz, Paul: Zwei private Kunstsammlungen aus dem alten Zürich, in: Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz (1921–1924), S. 306–314

Garber 1989

Garber, Jörn: Trojaner – Römer – Franken – Deutsche. Nationale Abstammungstheorien im Vorfeld der Nationalstaatsbildung, in: Nation und Literatur im Europa der frühen Neuzeit, hrsg. von Klaus Garber (Frühe Neuzeit; 1), Tübingen 1989, S. 108–163

Garzoni 1551

Garzoni, Tomaso: La piazza universale di tutte le professioni del mondo, Venedig 1551

Garzoni 1619

Garzoni, Tomaso: Piazza Vniversale, das ist: allgemeiner Schauwplatz oder Marckt vnd Zusammenkunfft aller Professionen, Künsten, Geschäften, Händlen vnd Handtwercken, so in der gantzen Welt geübt werden, Frankfurt/M. 1619,

Garzoni 1641

Garzoni, Tomaso: Piazza Vniversale: Das ist: Allgemeiner Schawplatz, Marckt vnd Zusammenkunfft aller Professionen, Künsten, Geschäften, Händeln vnnnd Handt-Wercken, etc., Frankfurt/M. [bei Matthäus Merian], 1641

Gast 2012

Gast, Uwe: Glasmalerei-Sammlungen um 1750–1850. Formen und Funktionen, in: Tim Ayers, Brigitte Kurmann-Schwarz u. a. (Hrsg.): *Collections of Stained Glass, and their Histories*, Bern 2012, S. 13–26

Gast 2019

Gast, Uwe: The Beginnings of Stained-Glass Collecting in Germany, in: Elizabeth Carson Pastan, Brigitte Kurmann-Schwarz (Hrsg.): *Investigations in medieval stained glass. Materials, Methods, and Expressions*, Leiden 2019, S. 405–417

Gesetze, Verordnungen und Beschlüsse für den Kanton Basel-Landschaft 1838

Gesetze, Verordnungen und Beschlüsse für den Kanton Basel-Landschaft (vom 29. Februar 1832–11. Dezember 1833), 1. Bd., Liestal 1838

Gethmann-Siefert 2011

Gethmann-Siefert, Annemarie: Kunst als Kulturgut, in: *Kunst als Kulturgut*, Bd. 1: die Sammlung Boisserée, hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert u. a., München 2011, S. 9–57

Geyer 1992

Geyer, Albert: *Geschichte des Schlosses zu Berlin*, Bd. 2: Vom Königsschloß zum Schloß des Kaisers (1698–1918), bearb. von Sepp-Gustav Gröschel. Aus dem Nachlaß hrsg. von Jürgen Julier, 2 Teile, Berlin 1992

Giesebrecht 1857

Giesebrecht, Wilhelm von: *Geschichte der deutschen Kaiserzeit*, Bd. 2: Blüte des Kaiserthums, Braunschweig 1857

Giesicke 1991

Giesicke, Barbara: *Glasmalereien des 16. und 17. Jahrhunderts im Schützenhaus zu Basel*, Basel 1991

Goethert 1972

Goethert, Friedrich Wilhelm: *Katalog der Antikensammlung des Prinzen Carl von Preußen im Schloß zu Klein-Glienicke bei Potsdam*, Mainz 1972

Gola/Lawicka 2004

Gola, Agnieszka; Lawicka, Magda: *Kolekcja Witraży Z Grodzca Na Tle Innych Śląskich Kolekcji Witrażowych*, in: *Szkice Legnickie XXV* (2004), S. 187–206

Gottsched 1741–1744

Gottsched, Johann Christoph: *Herrn Peter Baylens weyland Professors der Philosophie und Historie zu Rotterdam Historisches und Critisches Wörterbuch: nach der neuesten Auflage von 1740 ins Deutsche übersetzt; auch mit einer Vorrede und verschiedenen Anmerkungen sonderlich bey anstößigen Stellen versehen*, 4 Bde., Leipzig 1741–1744

Gramaccini 2012

Gramaccini, Norberto (Hrsg.): *Das Bildgedächtnis der Schweiz. Die helvetischen Altertümer (1773–1783) von Johannes Müller und David von Moos*, bearb. v. Andrea Arnold, Basel 2012

Granger 2005

Granger, Catherine: *L'Empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III. (Mémoires et Documents de l'École des Chartes; 79)*, Paris 2005

- Graus 1975
 Graus, František: Lebendige Vergangenheit: Überlieferung im Mittelalter und in den Vorstellungen vom Mittelalter, Köln 1975
- Graus 1989
 Graus, František: Troja und trojanische Herkunftssage im Mittelalter, in: Willi Erzgräber (Hrsg.): Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter, Sigmaringen 1989, S. 25–43
- Groeбner 2008
 Groeбner, Valentin: Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen, München 2008
- Groeбner 2011
 Groeбner, Valentin: »Arme Ritter. Moderne Mittelalterbegeisterungen und die Selbstbilder der Mediävistik«, in: Thomas Martin Buck, Nicola Brauch (Hrsg.): Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit, Münster, New York, Berlin 2011, 335–345
- Gröditzberg: Beschreibung und Geschichte 1860
 Der Gröditzberg: Beschreibung und Geschichte der Burg Gröditzberg, von ihrer Erbauung bis zur Neuzeit, Haynau 1860
- Gröschel, Sepp-Gustav 1987
 Gröschel, Sepp-Gustav: Glienicke und die Antike, in: Ausst.-Kat. Schloss Glienicke 1987, S. 243–267
- Grunewald 2004/05
 Grunewald, Susanne: Der »Klosterhof« im Park Klein-Glienicke. Objektgeschichte und restauratorische Bestandsaufnahme, Typoskript, Facharbeit, Fachhochschule Potsdam, Fachbereich 2, Studiengang Restaurierung, Potsdam 2004/05
- Günther 1999
 Günther, Hubertus: Stilpluralismus in Wörlitz. Verwendung und Bedeutung der Stile, in: Heiterkeit und Munterkeit der Durchsichten. Festschrift für Erhard Hirsch zum 70. Geburtstag, bearb. von Jörn Garber, Dessau 1999, S. 12–30
- Hallensleben 1983
 Hallensleben, Horst: Ein venezianisches Mosaik des Mittelalters in Potsdam, in: Jahrbuch der Max-Planck-Gesellschaft (1983), S. 753–756
- Hallensleben 1985
 Hallensleben, Horst: Die Friedenskirche zu Potsdam und ihre römischen Vorbilder, in: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege, 30/31 (1985), S. 93–100
- Haltrich 1983
 Haltrich, Günther-Alexander: Leo von Klenze. Die Allerheiligenhofkirche in München, München 1983
- Harksen 1939
 Harksen, Marie-Luise: Die Kunstdenkmale des Landes Anhalt, Bd. 2: Landkreis Dessau-Köthen, Teil 2: Stadt, Schloß und Park Wörlitz, Burg bei Magdeburg 1939
- Harksen 1973
 Harksen, Marie-Luise: Erdmannsdorff und seine Bauten in Wörlitz, Wörlitz 1973

Harksen 1975

Harksen, Marie-Luise: Führer durch das Museum Gotisches Haus in Wörlitz, Wörlitz 1975 (verschiedene Auflagen)

Hartmann 2002

Hartmann, Idis B.: Die Besitzer von Buchwald: Friedrich Wilhelm Graf von Reden und Friederike Gräfin von Reden, in: Das Tal der Schlösser und Gärten: das Hirschberger Tal in Schlesien – ein gemeinsames Kulturerbe, (2. Aufl.) Berlin, Jelinia Góra 2002, S. 152–169

Hasenclever 2005

Hasenclever, Catharina: Gotisches Mittelalter und Gottesgnadentum in den Zeichnungen Fridrich Wilhelms IV. Herrschaftslegitimierung zwischen Revolution und Restauration, Berlin 2005

Hasler 1996

Hasler, Rolf (Red.): »Einer Eidgenossenschaft zu Lob«: Entwürfe zu Schweizer Glasgemälden des 16. und 17. Jahrhunderts: die Scheibenriss-Sammlung Wyss, [Ausst.-Kat.], Bernisches Historisches Museum, Bern 1996

Hasler 1996/97

Hasler, Rolf: Die Scheibenriss-Sammlung Wyss, Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft im Bernischen Historischen Museum, 2 Bde., Bern 1996/97

Haubrichs/Engel 2008

Haubrichs, Wolfgang; Engel, Manfred (Hrsg.): Die Erfindung des Mittelalters, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 38 (2008), H. 151

Haupt 2008

Haupt, Sabine: Femme fatale, in: Michael Neumann, Betsy van Schlun (Hrsg.): Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination, Bd. 6: Das 19. Jahrhundert, Regensburg 2008, S. 140–161

Heberer 1610

Heberer, Michael: Aegyptiaca servitus. Das ist Warhafte Beschreibung einer Drey-jährigen Dienstbarkeit So zu Alexandrien in Egypten ihren Anfang und zu Constantinopel ihr Endschaft genommen, Heidelberg 1610

Hecht 2008

Hecht, Michael: Die Kraft der Vergangenheit. Historiographie und dynastische Erinnerung der Askanier im 18. Jahrhundert, in: Das Leben des Fürsten. Studien zur Biografie von Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740–1817), hrsg. von Holger Zaunstock, Halle an der Saale 2008, S. 197–210

Heckmann 2003

Heckmann, Uwe: Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung zwischen 1804 und 1828, München 2003

Heidemann 1989

Heidemann, Wilfried D.: Ein Bock mit Weintrauben. Ein Deutungsversuch eines jetzt im Glienicker Klosterhof befindlichen Gewölbeschlusssteines, in: Berliner Theologische Zeitschrift, N. F. 6 (1989), S. 136–143

Henggeler 1955

Henggeler, Rudolf: Professbücher der Benediktiner Abteien St. Martin in Disentis, St. Vinzenz in Beinwil und U. L. Frau von Mariastein [...] (Monasticon-Benedictinum Helvetiae; 4), Zug 1955

Herder 1882

Herder, Johann Gottfried: Herders Poetische Werke, hrsg. von Carl Redlich, Bd. 2, Berlin 1882 (= Herders sämtliche Werke, hrsg. von Bernhard Suphan, Bd. 26)

Herzog/Koselleck 1987

Herzog, Reinhart; Koselleck Reinhart (Hrsg.): Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, München 1987

Hess 1995/96

Hess, Daniel: »Modespiel« der Neugotik oder Denkmal der Vergangenheit? Die Glasmalereisammlung in Erbach und ihr Kontext, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 49/50 (1995/96), S. 227–248

Hess 2010

Hess, Daniel: Die »Schweizerscheibe« und die Konstruktion einer helvetischen Nationalkultur, in: Bierende Edgar u. a. (Hrsg.): Helvetische Merkwürdigkeiten: Wahrnehmung und Darstellung der Schweiz in der Kunst- und Kulturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert (Neue Berner Schriften zur Kunst; 11), Bern u. a. 2010, S. 173–189

Hess 2010a

Hess, Daniel: Auf der Suche nach einer helvetischen Identität: Die Erfindung der »Schweizerscheibe«, in: Valérie Sauterel (Hrsg.): Les panneaux de vitrail isolés: actes du XXIVe Colloque International du Corpus Vitrearum Zurich 2008, Bern 2010, S. 205–220

Hess 1830

[Hess, David]: Das Leben und die Charakteristik Johann Martin Usteri's von Zürich (Künstler-Gesellschaft in Zürich; Neujahrsstück 26), Zürich 1830

Hess 1831

Hess, David: Einleitung, in: ders.: Dichtungen in Versen und Prosa von Johann Martin Usteri. Nebst einer Lebensbeschreibung des Verfassers, 3 Bde., Berlin 1831, Bd. 1, S. XV–XCVIII.

Hess 2002

Hess, Stefan: Zwischen Verehrung und Versenkung. Zum Nachleben Kaiser Heinrichs II. in Basel, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 102 (2002), S. 83–143

Hesse 2018

Hesse, Jochen: Zürichs »Leute von Genie und Geschmack« und die Kunstsammlungen der Stadt im 18. Jahrhundert, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 75 (2018), S. 215–242

Hinz 1979

Hinz, Berthold: Der Triumph der Religion in den Künsten. Overbecks Werk und Wort im Widerspruch seiner Zeit, in: Städel Jahrbuch N. F. 7 (1979), S. 149–170

Hirsch 1997

Hirsch, Erhard: »AnhaltdeSSaubiederkeit«, Dessau-Wörlitz und die Schweiz zwischen Aufklärung und Empfindsamkeit, Schweizer Einflüsse auf den Dessau-Wörlitzer Kulturkreis, in: Europa in der frühen Neuzeit, Festschrift für Günter Mühlfordt zum 75. Geburtstag, Bd. 2: Frühmoderne, hrsg. von Erich Donnert, Weimar u. a. 1997, S. 197–232

Hirsch 2003

Hirsch, Erhard: Die Dessau-Wörlitzer Reformbewegung im Zeitalter der Aufklärung. Personen – Strukturen – Wirkungen, Tübingen 2003

Hofmann/Syamken/Warnke 1980

Hofmann, Werner; Syamken, Georg; Warnke, Martin (Hrsg.): Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt/M. 1980

Hohenlohe-Ingelfingen 1892–1907

Hohenlohe-Ingelfingen, Kraft Karl August Eduard Friedrich zu: Aus meinem Leben. Aufzeichnungen, 4 Bde., Berlin 1892–1907

Holland 1873

Holland, Hyacinth: Moritz von Schwind, sein Leben und seine Werke, Stuttgart 1873

Holland 1891

Holland, Hyacinth: Art.: Schwind, Moritz v., in: ADB, Bd. 33, 1891, S. 449–469

Hosäus 1869

Hosäus, Wilhelm: Verzeichniß der in den Gebäuden des Herzoglichen Gartens zu Wörlitz aufbewahrten Kunstgegenstände, Dessau 1869

Hosäus 1869a

Hosäus, Wilhelm: Die Glasgemälde des gothischen Hauses zu Wörlitz, in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft 2 (1869), S. 219–233

Hosäus 1888

Hosäus, Wilhelm: Johann Kaspar Lavater in seinen Beziehungen zu Herzog Franz und Herzogin Luise von Anhalt-Dessau, in: Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Geschichte und Altertumskunde, 5 (1888), S. 201–264

Huggel 2010

Huggel, Martina: Die Grabkapelle der Herren von Hallwyl in der Kirche Seengen. Erinnerungskultur eines Schweizer Adelsgeschlecht, in: Peter Niederhäuser (Hrsg.): Die Habsburger zwischen Aare und Bodensee (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich; 77 [174. Neujahrsblatt]), Zürich 2010, S. 239–252

Hundert Jahre Berliner Hagel-Assecuranz-Gesellschaft von 1832

Hundert Jahre Berliner Hagel-Assecuranz-Gesellschaft von 1832, Berlin 1932

Jablonowski 1999

Jablonowski, Ulla: Bausteine zu einer Geschichte der Stadt Dessau. 10. Fürst und fürstliche Stadt in den 60er Jahren des 18. Jh., in: Dessauer Kalender, 43 (1999), S. 34–47

Janecki 1892–1893

Janecki, Marcelli: Handbuch des preußischen Adels, 2 Bde., Berlin 1892–1893

Jent 1970

Jent, Verena: Emilie Linder 1797–1867. Studien zur Biographie der Basler Kunstsammlerin und Freundin Clemens Brentanos, Berlin 1970

Jöchers Allgemeines Gelehrten-Lexicon

Jöcher, Christian Gottlieb: Allgemeines Gelehrten-Lexicon. Darinne die Gelehrten aller Stände sowohl männ- als weiblichen Geschlechts, welche vom Anfange der Welt bis auf ieszige Zeit gelebt, und sich der gelehrten Welt bekannt gemacht; Nach ihrer Geburt, Leben, merckwürdigen Geschichten, Absterben und Schrifften aus den glaubwürdigsten Scribenten in alphabetischer Ordnung beschrieben werden, 4 Bde., Leipzig 1750–1751

Johann Martin Usteri's artistischer Nachlaß 1860

Johann Martin Usteri's artistischer Nachlaß, in: Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich, 20 (1860), S. 17–19

Jörger 1980

Jörger, Albert: Die Standesscheiben von 1507 aus dem Rathaus der Landschaft March in Lachen, Kanton Schwyz, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 37 (1980), S. 1–18

Julier 1987a

Julier, Jürgen: Das Schloß, in: Ausst.-Kat. Schloss Glienicke 1987, S. 9–25

Julier 1987b

Julier, Jürgen: Parkgebäude nach Entwürfen Schinkels, in: Ausst.-Kat. Schloss Glienicke 1987, S. 33–43

Jung 1998

Jung, Joseph: Das imaginäre Museum. Privates Kunstengagement und staatliche Kulturpolitik in der Schweiz. Die Gottfried Keller-Stiftung 1890–1922, Zürich 1998

Kaiser Friedrich III.: Tagebücher von 1848–1866, 1929

Kaiser Friedrich III.: Tagebücher von 1848–1866, hrsg. und eingel. von Heinrich Otto Meisner, Leipzig 1929

Kalm 1994

Kalm, Harald von: Das preußische Heroldsamt (1855–1920). Adelsbehörde und Adelsrecht in der preußischen Verfassungsentwicklung, Berlin 1994

Kapff 2010

Kapff, Sixt von: Guckkastenbilder aus dem Augsburgener Verlag von Georg Balthasar Probst 1732–1801, Gesamtkatalog, Weissenhorn 2010

Kaul 2007

Kaul, Camilla G.: Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser. Bilder eines nationalen Mythos im 19. Jahrhundert (Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte; 4), 2 Bde., Köln, Weimar, Wien 2007

Kdm BS VII

Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt. Bd 7: Die Altstadt von Grossbasel I. Profanbauten von Anne Nagel, Martin Möhle, Brigitte Meles (Die Kunstdenkmäler der Schweiz; 109), Bern 2006

Kdm ZH II, 1943

Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. 2: Hermann Fietz: Die Bezirke Bü-
lach, Dielsdorf, Hinwil, Horgen und Meilen (Die Kunstdenkmäler der Schweiz; 15),
Basel 1943

Kdm ZH III, 1978

Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. 3: Hans Martin Gubler: Die Bezirke
Pfäffikon und Uster (Die Kunstdenkmäler der Schweiz; 66), Basel 1978

Kdm ZH IV, 1939

Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. 4: Konrad Escher: Die Stadt Zürich,
1. Teil (Die Kunstdenkmäler der Schweiz; 10), Basel 1939

Keyßler 1751

Keyßler, Johann Georg: Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die
Schweiz, Italien und Lothringen, Hannover 1751

Klimpert 1896

Klimpert, Richard: Lexikon der Münzen, Maße, Gewichte, Zählarten und Zeit-
größen aller Länder der Erde, (2. Aufl.) Berlin 1896

Klosterhuis 2007

Klosterhuis, Jürgen: Adlers Fittiche. Wandlungen eines Wappenvogels, in: Jahr-
buch Preußischer Kulturbesitz, 44 (2007), S. 323–342

Kobler 1968

Kobler, Friedrich: Das Pisaner Affenkapitell in Berlin-Glienicke, in: *Munuscula
Discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburts-
tag 1966*, hrsg. von Tilmann Buddensieg, Matthias Winner, Berlin 1968, S. 157–
164

Koch 1966

Koch, Georg Friedrich: Karl Friedrich Schinkel und die Architektur des Mittelal-
ters: Die Studien auf der ersten Italienreise und ihre Auswirkungen, in: *Zeitschrift
für Kunstgeschichte*, 29 (1966), S. 177–222

Koelner 1935

Koelner, Paul: Die Safranzunft zu Basel und ihre Handwerke und Gewerbe, Basel
1935

Koelner 1953

Koelner, Paul: Die Zunft zum Schlüssel in Basel, Basel 1953

Kopisch 1854

Kopisch, August: Die Königlichen Schlösser und Gärten zu Potsdam, Berlin 1854

Köpke 1855

Köpke, Rudolf: Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach
dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen, 2 Bde., Leipzig 1855

Köppel 2007

Köppel, Rebekka: Die frühneuzeitliche Schweizer Glasmalerei im Dienste der na-
tionalen Selbstfindung, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunst-
geschichte*, 64 (2007), S. 143–162

Körner 1885

Körner, A.: Glienicke, in: *Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg*, bearb. von R. Bergau, Berlin 1885

Korzus 2008

Korzus, Bernard: Neugotische Architekturen in deutschen Landschaftsgärten des Alten Reiches, in: *Bagno – Neugotik – le Rouge. Beiträge zur europäischen Gartenforschung aus dem Nachlaß von Bernard Korzus*, hrsg. von Michael Niedermeier (Mitteilungen Pückerlgesellschaft; N.F., H. 23), Berlin 2008, S. 27–62

Koselleck 1973

Koselleck, Reinhart: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt/M. 1973

Kraus 2006

Kraus, Hans-Christof: *Englische Verfassung und politisches Denken im Ancien Régime, 1689 bis 1789*, München 2006

Kraus 1966

Kraus, Henry: *Notre-Dame's vanished medieval Glass*, in: *Gazette des Beaux Arts*, 108 (1966), S. 131–148

Kreis 2004

Kreis, Georg: *Mythos Rütli: Geschichte eines Erinnerungsortes*, Zürich 2004

Kroll 1987

Kroll, Frank-Lothar: *Politische Romantik und romantische Politik bei Friedrich Wilhelm IV.*, in: Otto Büsch (Hrsg.): *Friedrich Wilhelm IV. in seiner Zeit. Beiträge eines Kolloquiums*, Berlin 1987, S. 94–106

Kryzanovskaya 1990

Kryzanovskaya, Marta: *Alexander Petrovich Basilevsky. A great collector of medieval and Renaissance works of art*, in: *Journal of the History of Collections*, 2 (1990), S. 143–155

Kučera 2012

Kučera, Rudolf: *Staat, Adel und Elitenwandel: die Adelsverleihungen in Schlesien und Böhmen 1806–1871 im Vergleich*, Göttingen 2012

Kugler 1836

Kugler, Franz: *Nachrichten*, in: *Museum. Blätter für Bildende Kunst*, 4 (1836), No. 17, S. 136; No. 28, S. 223 f.

Kugler 1837

Kugler, Franz: *Kunstliteratur: Die goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II. (10 S. in 4) mit einem lithographirten Umriss (in Fol.) die berühmte kaiserliche Motivtafel darstellend*. Basel, 1836, in: *Museum. Blätter für Bildende Kunst*, 5 (1837), No. 15, S. 114–116

Kugler 1837a

Kugler, Franz: *Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien seit Constantin dem Grossen*, Berlin 1837

Kugler 1838

Kugler, Franz: *Beschreibung der Gemälde-Galerie des Königl. Museums zu Berlin (Beschreibung der Kunstschatze von Berlin und Potsdam; 1)*, Berlin 1838

Kugler 1838a

Kugler, Franz: Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung (Beschreibung der Kunstschatze von Berlin und Potsdam; 2), Berlin 1838

Kugler 1842

Kugler, Franz: Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842

Kugler 1848

Kugler, Franz: Handbuch der Kunstgeschichte. Mit Zusätzen von Dr. Jac. Burckhardt, (2. Aufl.) Stuttgart 1848

Kuhn 1916

Kuhn, G[ottfried]: Die Geschichte der Kirche Maur, Uster, Egg 1916

La Quérière 1821

La Quérière, Eustache de: Description historique des maisons de Rouen, Bd. 1, Paris, 1821

La Roche 1787

La Roche, Sophie von: Tagebuch einer Reise durch die Schweiz, von der Verfasserin von Rosaliens Briefen, Altenburg 1787

Lafond 1960

Lafond, Jean: Le Commerce des Vitraux Etrangers Anciens En Angleterre au XVIIIe et au XIXe Siècles, in: Revue des sociétés savantes de Haute Normandie, 20 (1960), S. 5–15

Lafond 1964

Lafond, Jean: The traffic in old stained glass from abroad during the 18th and 19th centuries in England, in: Journal of The British Society of Master Glass-Painters, 14 (1964), S. 58–67

Lambacher 2001

Lambacher, Lothar: Reliquienkreuz, so genanntes Heinrichs-Kreuz, in: Ausst.-Kat. Basler Münsterschatz 2001, S. 19–24

Langley 1742

Langley, Batty; Langley, Thomas: Ancient Architecture, Restored, and Improved, by A Great Variety of Grand and usefull Designs, Entirely New In the Gothick Mode For the Ornamenting of Buildings and Gardens. London 1742

Langley 1747

Langley, Batty; Langley, Thomas: Gothic Architecture, Improved By Rules and Proportions: In many Grand Designs Of Columns, Doors, Windows, Chimney-Pieces, Arcades, London 1747

Lau 2008

Lau, Thomas: »Stiefbrüder«. Nation und Konfession in der Schweiz und in Europa (1656–1712), Köln u. a. 2008

Lechner 1990

Lechner, Gregor Martin: Zur Bedeutung der Vedutenfolge Lovisas, in: Venezianische Veduten. Ein Cicerone durch das Venedig des frühen 18. Jahrhunderts, Krems 1990, S. 11–18

- Lehmann 1932
 Lehmann, H.[ans]: Das alte Schützenhaus am Platz zu Zürich, sein Fensterschmuck un dessen Ersteller Jos Murer, in: Jahresbericht. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, 41 (1932), S. 39–90
- Lenk 1978
 Lenk, Kurt (Hrsg.): Ideologie. Ideologiekritik und Wissenssoziologie, (8., überarb. Aufl.) Darmstadt 1978
- Lessing 1872
 Lessing, Julius: Führer durch die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Königl. Zeughause, Berlin 1872
- Leuenberger 1996
 Leuenberger, Martin: Frei und gleich ... und fremd. Flüchtlinge im Baselbiet zwischen 1830 und 1880, Liestal 1996
- Liebenau 1889
 Liebenau, Th[eodor] von: Versteigerung des Kirchenschatzes von Basel in Liestal, in: Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, 22 (1889), S. 274–278
- Ligne 1795
 Ligne, Charles-Joseph Prince de: Coup d'œil sur Belœil, et sur une grande partie des Jardins de L'Europe, Bd. 2, Dresden 1795
- Ligne 1799
 Ligne, Charles-Joseph Fürst von: Der Garten zu Belœil, nebst kritischer Übersicht der meisten Gärten Europens übersetzt von W[ilhelm] G[ottlieb] Becker, Bd. 2, Dresden 1799
- Lindner 1829
 Lindner, Heinrich: Katalog der Herzoglichen Bibliothek zu Dessau, Dessau 1829
- Lohse 2019
 Lohse, Tillmann: Welche Rolle spielte Heinrich II. bei der Basler Münsterweihe im Jahr 1019, in: Ausst.-Kat. Gold und Ruhm 2019, S. 224–227
- Lombardo de Ruiz 2009
 Lombardo de Ruiz, Sonia: Trajes y vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp, Madrid 2009
- Louise Henriette Wilhelmine von Anhalt-Dessau, die originalen Tagebücher 1795–1801, Ed. 2010
 Louise Henriette Wilhelmine von Anhalt-Dessau, die originalen Tagebücher der Fürstin, Auszüge aus den Jahren 1795–1801, hrsg. von der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz (Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz; 30), 2 Bde., Berlin 2010
- Louise von Anhalt Dessau Tagebuch 1775, Ed. 2007
 Die Englandreise der Fürstin Louise von Anhalt-Dessau im Jahr 1775, hrsg. von Johanna Geyer Kordes, Berlin 2007
- Louise von Anhalt-Dessau, Tagebuchaufzeichnungen 1756–1805, Ed. 2010
 Der Alltag der Fürstin Louise von Anhalt-Dessau, ihre Tagebuchaufzeichnungen 1756–1805 zusammengefasst von Friedrich Matthisson, hrsg. von der Kulturstiftung

- Dessau-Wörlitz (Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz; 29), Berlin 2010
- Lowenthal-Hensel 1979
 Lowenthal-Hensel, Cecile: Die Erwerbung der Sammlung Solly durch den preußischen Staat. Protokoll einer geheimen Transaktion, in: dies./Friedrich Benninghoven (Hrsg.): *Neue Forschungen zur Brandenburg-Preußischen Geschichte 1* (Veröffentlichungen aus den Archiven Preußischer Kulturbesitz; 14), Köln, Wien 1979, S. 109–59
- Lubich 2018
 Lubich, Gerhard: Den Kaiser bewerten. Heinrich III. in Geschichtsschreibung und historischer Forschung, in: *Ausst.-Kat. Kaiser Heinrich III. Regierung, Reich und Rezeption*, hrsg. von Jan Habermann, Bielefeld 2018, S. 21–31
- Lübke 1866
 Lübke, Wilhelm: *Ueber die alten Glasgemälde der Schweiz: ein Versuch*, Zürich 1866
- Lüdtke 1903
 Lüdtke, G[erhard]: »Gothisch« im 18. und 19. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für deutsche Wortforschung*, 4 (1903), S. 133–152
- Lukatis 2004
 Lukatis, Christiane: Schloss Fischbach im Riesengebirge in der Biedermeierzeit. Seine Baugeschichte, seine Interieurs, seine Bewohner, in: *Interieurs der Biedermeierzeit: Zimmeraquarelle aus fürstlichen Schlössern im Besitz des Hauses Hessen*, Petersberg 2004, S. 121–131
- Lusser 1976
 Lusser, Carl Borromäus: Die goldene Altartafel des Münsters von Basel und das Kloster Mariastein. Eine Episode, Mariastein. *Monatsblätter zur Vertiefung der Beziehungen zwischen Pilgern und Heiligtum*, 22 (1976), H. 2, S. 30–35.
- Lüthi 1927
 Lüthi, Max: *Bürgerliche Innendekorationen des Spätbarock und Rokoko in der deutschen Schweiz*, Zürich 1927
- Lutsch 1891
 Lutsch, Hans: *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien, Bd. 3: Die Kunstdenkmäler des Reg.-Bezirks Liegnitz*, Breslau 1891
- Lütteken 2010
 Lütteken, Anett: Der Wille zur Idylle: Einblicke in Johann Martin Usteris künstlerisches Schaffen, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 67 (2010), S. 113–134
- Maihofer 2013
 Maihofer, Andrea: Emilie Linder. Ein Frauenleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Patrick Braun, Axel Gampp (Hrsg.): *Emilie Linder 1797–1867. Malerin, Mäzenin und Kunstsammlerin*, Basel 2013, S. 16–45
- Maissen 2006
 Maissen, Thomas: *Die Geburt der Republic. Staatsverständnis und Repräsentation in der frühneuzeitlichen Eidgenossenschaft*, Göttingen 2006

- Mango 1962
Mango, Cyril: Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul, Washington 1962
- Mannfeld 1878
Durch's deutsche Land. Malerische Stätten aus Deutschland und Oesterreich in Original-Radirungen von B. Mannfeld. Nebst begleitendem Text von Aemil Fendler u. a., 2 Bde., Berlin 1877–1878
- Marchal 2006
Marchal, Guy P.: Schweizer Gebrauchsgeschichte. Geschichtsbilder, Mythenbildung und nationale Identität, Basel 2006
- Marchal/Mattioli 1992
Marchal, Guy P.; Mattioli, Aram (Hrsg.): Erfundene Schweiz. Konstruktion nationaler Identität, Zürich 1992
- Margutti 1924
Margutti, Albert Freiherr von: Kaiser Franz Joseph. Persönliche Erinnerungen, Wien 1924
- Marks 1993
Marks, Richard: Stained Glass in England During the Middle Ages, London 1993
- Marsch 2010
Marsch, Angelika: Friedrich Bernhard Werner 1690–1776. Corpus seiner europäischen Städteansichten, illustriertem Reisemanuskripte und der Topographien von Schlesien und Böhmen-Mähren, Weißenhorn 2010
- Maurer 1973
Maurer, Emil: Johann Martin Usteri und die Königsfelder Glasmalereien, in: Heimatkunde aus dem Seetal, 46 (1973), S. 71–75
- Maurer 1987
Maurer, Michael: Aufklärung und Anglophilie in Deutschland, Tübingen 1987
- McAndrew 1969
McAndrew, John: Sant'Andrea della Certosa, in: The Art Bulletin, 51 (1969), S. 15–28
- McCarthy 1987
McCarthy, Michael: The origins of the Gothic revival, New Haven u. a. 1987
- Meier 1997
Meier, Nikolaus: Stiften und Sammeln für die Öffentliche Kunstsammlung Basel. Emilie Linder, Jacob Burckhardt und das Kunstleben der Stadt Basel, Basel 1997
- Meiner 2008
Meiner, Jörg: Möbel des Spätbiedermeier und des Historismus. Die Regierungszeiten der preußischen Könige Friedrich Wilhelm IV. (1840–1861) und Wilhelm I. (1861–1888) (Bestandskataloge der Kunstsammlungen, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Angewandte Kunst, Möbel), Berlin 2008
- Melzer 2005
Melzer, Reinhard: Das Gotische Haus als frühe Sammlungsstätte altdeutscher

- Malerei, in: Ausst.-Kat. Cranach. Gemälde aus Dresden, hrsg. von Harald Marx, Ingrid Mössinger, Köln 2005, S. 44–58
- Melzer 2015
 Melzer, Reinhard: Der Cranach-Bestand des Gotischen Hauses, in: Cranach im Gotischen Haus in Wörlitz, Begleitbuch zur Ausst., hrsg. von der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz (Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz; 35), München 2015, S. 149–162
- Mende 2015
 Mende, Martin: Chronik des Vereins für die Geschichte Berlins e.V. (VfdGB) gegründet 1865 (Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins; 63), Berlin 2015
- Merian 1654
 Merian, Matthäus: Topographia Helvetiae, Rhaetiae et Valesiae [...], Frankfurt M. 1642, (2. Aufl.) Frankfurt/M. 1654
- Merimée 1854
 Merimée, Porsper: [Le retable de Bâle], in: Le Moniteur universel, No. 171, 20. Juni 1854, S. 670
- Mertens 1992
 Mertens, Volker: Bodmer und die Folgen, in: Gerd Althoff (Hrsg.): Die Deutschen und ihr Mittelalter: Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter, Darmstadt 1992, S. 55–80
- Mertens 2008
 Mertens, Volker: Bodmers Murmeltier. Möglichkeit und Grenzen der Minnesangrezeption im 18. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (2008), H. 151, S. 52–63
- Meyer 1943
 Meyer, Erich: Der Kaiserstuhl zu Goslar, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 10 (1943), S. 183–208
- Meyer 1884
 Meyer, Hermann: Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom XV. bis XVII. Jahrhundert, Frauenfeld 1884
- Meyer von Knonau 1868
 Meyer von Knonau, Gerold (Red.): Jahrbuch für die Litteratur der Schweizergeschichte, 1 (1867), Zürich 1868
- Mieck 1992
 Mieck, Ilja: Preußen von 1807 bis 1850. Reformen, Restauration und Revolution, in: Otto Büsch (Hrsg.): Handbuch der Preußischen Geschichte, Bd. II., Das 19. Jahrhundert und große Themen der Geschichte Preußens, Berlin, New York 1992, S. 3–292
- Misson 1701
 Misson, Maximilien: Reisen Aus Holland durch Deutschland In Italien, Leipzig 1701
- Misson 1713
 Misson, Maximilien: Reise nach Italien: Mit vilen neuen anmerckungen und figuren vermehret, Leipzig 1713

- Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge 1979–1991
 Kühnel, Jürgen; Mück, Hans-Dieter; Müller, Ursula; Müller, Ulrich (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions, 4 Bde., Göttingen 1979–1991
- Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams 1864
 Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams, 1 (1864)
- Montesquieu 1951
 Montesquieu, Charles Louis de Secondat de: Vom Geist der Gesetze, Bde. I–II, eingel. und hrsg. von Ernst Forsthoff, 2 Bde., Tübingen 1951
- Moschini 1815
 Moschini, Giannantonio: Guida per la città di Venezia, 2 Bde., Venedig 1815
- Motschmann 2015
 Motschmann, Uta: Casino-Gesellschaft, in: Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786–1815, hrsg. von Uta Motschmann, Berlin 2015, S. 717–727
- Müller 2001
 Müller, Achatz von: Der Kirchenschatz als politisches Zeichensystem, in: Ausst.-Kat. Basler Münsterschatz 2001, S. 217–229
- Müller 1837
 Müller, Karl August: Vaterländische Bilder, in einer Geschichte und Beschreibung der alten Burgfesten und Ritterschlösser Schlesiens (beider Antheile) so wie der Grafschaft Glatz, Glogau 1837
- Müller/[von Moos] 1773–1783
 Müller, Johannes:[von Moos, David]: Merckwürdige Überbleibsel von Alterthümern an verschiedenen Orthen der Eydtenosschafft, 12 Teile, Zürich 1773–1783
- Nägeli 1907
 Nägeli, Albert: Johann Martin Usteri (1763–1827), Zürich 1907
- Nehls 1987
 Nehls, Harry: Italien in der Mark. Zur Geschichte der Glienicker Antikensammlung (Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins; 63), Berlin 1987
- Nehls 1987a
 Nehls, Harry: Paralipomena – Glienicker Antiquitäten aus dem Kunsthandel, in: Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, 83 (1987), S. 497–510
- Nehls 1988
 Nehls, Harry: Johann Heinrich Menu von Minutoli (1772–1846). Ein Beitrag zu seiner angeblich italienischen Herkunft, in: Der Herold. Vierteljahrschrift für Heraldik, Genealogie und verwandte Wissenschaften, 12 (1988), S. 193–200
- Nehls 1988a
 Nehls, Harry: Alexander Gilli 1823–1880 – ein vergessener Künstler der Berliner Bildhauerschule, in: Jahrbuch für Brandenburgische Landesgeschichte, 39 (1988), S. 129–143
- Nehls 1991
 Nehls, Harry: Der Altertumsforscher Nicolaus Johann Heinrich Benjamin Freiherr Menu von Minutoli (1772–1846), in: Forschungen und Berichte, 31 (1991), S. 159–168

Nehls 1993

Nehls, Harry: »Mein letzter Wille!« – Das Testament des Prinzen Carl von Preußen, in: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte, 44 (1993), S. 161–175

Nehls 1994

Nehls, Harry: Art.: Minutoli, v. Johann Heinrich, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 17, Berlin 1994, S. 549–551

Nehls 2001

Nehls, Harry: Prinz Carl von Preußen und sein »ganz besonderes Interesse an vaterländischen Alterthümern« zum 200. Geburtstag von »Sir Charles Glienicke«, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, 97 (2001), S. 226–231

Nelson 2004

Nelson, Robert S.: Hagia Sophia, 1850–1950. Holy Wisdom Modern Monument, Chicago, London 2004

Nersessian 1960

Nersessian, Sirarpie der: Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection, in: Dumbarton Oaks Papers, 14 (1960), S. 70–86

Neumeyer 1928

Neumeyer, Alfred: Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Romantik, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 49 (1928), S. 75–128

Niedermeier 2002

Niedermeier, Michael: Germanen in den Gärten: in: Jost Hermand, Michael Niedermeier: *Revolutio Germanica*. Die Sehnsucht nach der »alten Freiheit« der Germanen 1750–1820, Frankfurt 2002, S. 21–116

Niedermeier 2004

Niedermeier, Michael: »Ancient Saxon Architecture ... called Gothic«. Batty Langleys *Ancient Saxon Architecture, Restored, and Improved (1742)* und die politische Begründung der Neugotik, in: *Wege zum Garten*, gewidmet Michael Seiler zum 65. Geburtstag, hrsg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Postdam, Leipzig 2004, S. 98–106

Niedermeier 2008

Niedermeier, Michael: Das Verhältnis zwischen Preußen und Anhalt-Dessau und die politische Zwangsheirat zwischen Fürst Franz und Louise von Brandenburg, in: *Das Leben des Fürsten. Studien zur Biografie von Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740–1817)*, hrsg. von Holger Zaunstock, Halle an der Saale 2008, S. 63–81

Niedermeier 2012

Niedermeier, Michael: *Suggestive Imagination*. Reisebeschreibungen ins Dessau-Wörlitzer »Gartenreich« als Selbstenthusiasmierung der Aufklärer, in: *Reisen in Parks und Gärten. Umriss einer Rezeptions- und Imaginationsgeschichte*, hrsg. von Hubertus Fischer, Sigrid Thielking, Joachim Wolschke-Bulmann, München 2012, S. 159–191

Niedermeier 2015

Niedermeier, Michael: Macht, Memoria und Mätressen. Herrschaftliche Gartenkunst als politische Besetzung der Landschaft in Schwetzingen und Wörlitz, in: Andreas Pečar, Holger Zaunstöck (Hrsg.): Politische Gartenkunst? Landschaftsgestaltung und Herrschaftsrepräsentation des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau in vergleichender Perspektive – Wörlitz, Sanssouci und Schwetzingen, Halle 2015, S. 35–81

Niedermeier/Dorgerloh 2014

Niedermeier, Michael; Dorgerloh Annette: »Meinen Vorfahren«: dynastisch-herrschaftliche Memoria und »Galanterie« im protestantischen Norden und im gotischen Haus in Wörlitz, in: Heinrich Dilly, Barry Murnane (Hrsg.): Seltsam, abenteuerlich und unbeschreiblich verschwenderisch: Gotische Häuser um 1800 in England, Potsdam, Weimar und Dessau-Wörlitz, Halle (Saale) 2014, S. 93–111

Niehr 1999

Niehr, Klaus: Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850, Berlin 1999

Niehr 2001

Niehr, Klaus: Art.: Gotisch, in: Karlheinz Barck (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe, historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 2, Stuttgart, Weimar 2001, S. 862–875

Nuova guida di Milano 1787

Nuova guida di Milano: Per gli Amanti delle Belle Arti, e Delle Sacre, e Profane Antichità milanesi, Mailand 1787

Nurse 2020

Nurse, Bernard: Town. Prints & drawings of Britain before 1800, Oxford 2020

Oexle 1992

Oexle, Otto Gerhard: »Das entzweite Mittelalter«, in: Gerd Althoff (Hrsg.): Die Deutschen und ihr Mittelalter. Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter, Darmstadt 1992, S. 7–28

Olczak 2004

Olczak, Mariusz: Grodziec: zamek – kościół – pałac. Rys historyczny pewnej starej śląskiej warowni wraz z planem zamku, Warschau 2004

Oswald 2017

Oswald, Stephan: Inkognito in Venedig: der Hochadel zu Besuch in der Stadt des Settecento, in: Romedio Schmitz-Esser u. a. (Hrsg.): Venedig als Bühne. Organisation, Inszenierung und Wahrnehmung europäischer Herrscherbesuche (Studi; NF 16), Regensburg 2017, S. 239–256

Pariset 2014

Pariset, Jean-Daniel: Procès-verbaux de la Commission des Monuments historiques de 1848 à 1950, conservés à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (Charenton-le-Pont), École nationale des chartes, Édition électronique par Jean-Daniel Pariset, 2014, <http://elec.enc.sorbonne.fr/monumentshistoriques/index.html> [01.11.2022]

Paladihl 1979

Paladihl, J.: Art.: Fould, Achille-Marcus, in: *Dictionnaire de Biographie Francaise*, Bd. 14, 1979, Sp. 663

Pečar 2015

Pečar, Andreas: England in Wörlitz? Das Gotische Haus und das Ideal der Freiheit, in: *Cranach im Gotischen Haus in Wörlitz, Begleitbuch zur Ausst.*, hrsg. von der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz (Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz; 35), München 2015, S. 64–76

Peirce 1941

Peirce, Hayford; Tyler, Royall: A Marble Emperor. Roundel of the XIIth Century, *Dumbarton Oaks Papers*, Bd. 2, Three Byzantine Works of Art (1941), S. 3–9

Pellissier 2009

Pellissier, Pierre: Prosper Merimée, Paris 2009

Peschken 2001

Peschken, Goerd; Wiesinger, Liselotte: Das königliche Schloß zu Berlin, Bd. 3, Die barocken Innenräume, Textbd., München, Berlin 2001

Pestalozzi 1889

Pestalozzi, Friedrich Otto (Hrsg.): David Heß und Ulrich Hegner. Mittheilungen aus ihrem Briefwechsel in den Jahren 1812–1839, in: *Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1889*, NF 12 (1889), S. 1–95

Pestalozzi

Pestalozzi, H[ans]: Der Bau des Schweizerischen Landesmuseums, in: *Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich am 25. Juni 1898*, Zürich 1898, S. 33–44

Pfeifer 2003

Pfeifer, Ingo: Die Baugeschichte des Gotischen Hauses, in: *Das Gotische Haus in den Wörlitzer Anlagen*, hrsg. von der Kulturstiftung Dessau Wörlitz und der Gesellschaft der Freunde des Dessau-Wörlitzer Gartenreiches, Berlin 2003, S. 6–11

Pfeifer 2015

Pfeifer, Ingo: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff – (K)ein Gotiker, in: *Cranach im Gotischen Haus in Wörlitz, Begleitbuch zur Ausst.*, hrsg. von der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz (Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz; 35), München 2015, 27–36

Pfeifer 2015a

Pfeifer, Ingo: Dynastische Repräsentation im Wörlitzer Gartenreich, in: Andreas Pečar, Holger Zaunstöck (Hrsg.): *Politische Gartenkunst? Landschaftsgestaltung und Herrschaftsrepräsentation des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau in vergleichender Perspektive – Wörlitz, Sanssouci und Schwetzingen*, Halle 2015, S. 25–33

Pfeifer 2017

Pfeifer, Ingo: Das Obergeschoss mit Mezzanin, in: *Schloss Wörlitz: Architektur, Interieur, Sammlungen, Bewohner: das Landhaus des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau (1740–1817)*, hrsg. von der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz (Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz; 37), Halle 2017, S. 166–195

Pfister-Burkhalter 1945

Pfister-Burkhalter, Margarete: Kelterborns frühe Basler Jahre, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 7 (1945), S. 128–134

Pollack 1954

Pollack, Werner: »Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel vom V. bis XII. Jahrhundert« von Wilhelm Salzenberg, 1854«. Geschichte eines Architektur-Werks, in: Römische Quartalschrift, 49 (1954), S. 243–250

Pravida 2005

Pravida, Dietmar: Die Erfindung des Rosenkranzes. Untersuchungen zu Clemens Brentanos Versepös, Frankfurt/M. 2005

Pugh/Weisl 1916

Pugh, Tison; Weisl Angela Jane: Medievalisms: making the past in the present, London 2013

Quast 1842

Quast, Ferdinand von: Die alt-christlichen Bauwerke von Ravenna vom fünften bis zum neunten Jahrhundert, Berlin 1842

Rachel/Wallich 1967

Rachel, Hugo; Wallich, Paul: Berliner Großkaufleute und Kapitalisten, 3 Bde., Berlin 1934–1939, Bd. 3: Übergangszeit zum Hochkapitalismus 1806–1856 (neu hrsg. und erg. v. Johannes Schultze, Henry C. Wallich, Gerd Heinrich, Berlin 1967)

Rahn 1877/78

Rahn, Johann Rudolf: Die Glasgemälde von Maschwanden in der Wasserkirche zu Zürich (Neujahrsblatt der Stadtbibliothek in Zürich), Teil 1, 1877; Teil 2, 1878

Rahn 1883

Rahn, Johann Rudolf: Erinnerungen an die Bürki'sche Sammlung, in: ders.: Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz, Wien 1883, S. 298–345

Rahn 1885

Rahn, Johann Rudolf: Die Glasgemälde im Gotischen Haus zu Wörlitz, in: Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte, eine Festgabe zum 4. Mai 1885 für Anton Springer, Leipzig 1885, S. 176–225

Rahn 1890

Rahn, Johann Rudolf: Die schweizerischen Glasgemälde in der Vincent'schen Sammlung in Constanz, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 22 (1890), H. 6

Rahn 1899

Rahn, Johann Rudolf: Schweizerische Glasgemälde im Auslande, in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde (NF), 1 (1899), S. 134–137

Rahn 1900

Rahn, Johann Rudolf: Denkmalpflege und Erforschung vaterländischer Kunst, in: Paul Seippel (Leitung): Die Schweiz im neunzehnten Jahrhundert, Bd. 2, 1900, S. 433–444

Ranke/Kugler 1838

Ranke, C[arl] F[Ferdinand]; Kugler F[rantz]: Beschreibung der Schloßkirche zu Quedlinburg und der in ihr vorhandenen Alterthümer, hrsg. von W. C. Fricke, Berlin 1838

Ranke 1873

Ranke, Leopold von: Aus dem Briefwechsel Friedrich Wilhelms IV. mit Bunsen, Leipzig 1873

Recke 1815

Recke, Elisa von der: Tagebuch einer Reise durch einen Theil Deutschlands und durch Italien, in den Jahren 1804 bis 1806, hrsg. von Carl August von Böttiger, 3 Bde., Berlin 1815

Reeve 2013

Reeve, Matthew M.: Dickie Bateman and the Gothicization of Old-Windsor: Gothic Architecture and Sexuality in the Circle of Horace Walpole, *Architectural History*, 56 (2013), S. 97–131

Rehm 1930

Rehm, Walther: Der Untergang Roms im abendländischen Denken, Leipzig 1930

Rehm 1939

Rehm, Walther: Europäische Romdichtung, München 1939

Reil 1845

Reil, Friedrich: Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, Herzog und Fürst von Anhalt-Deßau, ältestregierender Fürst in Anhalt, nach Seinem Wirken und Wesen, Dessau 1845

Reiner 1908

Reiner, Otto: Die Burg Gröditzberg, in: *Der Burgwart*, 9 (1908), S. 134–143

Rek 1991

Rek, Klaus: Das Dichterleben des Ludwig Tieck, Berlin 1991

Richard 1766

Richard, Jérôme Abbé: Description historique et critique de l'Italie ou Nouveaux mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce, de la population & de l'histoire naturelle, 6 Bde., Paris 1766

Riehl 1891

Riehl, Wilhelm Heinrich: Kulturgeschichtliche Charakterköpfe. Aus den Erinnerungen gezeichnet, Stuttgart 1891

Riesenfeld 1913

Riesenfeld, E(rich) P(aul): Erdmannsdorff. Der Baumeister des Herzogs Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, Berlin 1913

Rochow/de la Motte Fouqué 1908

Rochow, Caroline von; de la Motte Fouqué, Marie: Vom Leben am Preußischen Hofe. 1815-1852; Aufzeichnungen, Berlin 1908

Roda 1999

Roda, Burkard von: Die Goldene Altartafel (Basler Kostbarkeiten; 20), Basel 1999

Roda 2001

Roda, Burkard von: Die Versteigerung des Basler Münsterschatzes 1836, in: Historisches Museum Basel, Jahresbericht 2001, S. 5–17

Rode 1788

Rode, August: Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz, Dessau 1788

Rode 1798

Rode, August: Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz, (2. Aufl.) Dessau 1798 (weitere Ausgaben u. a. 1814, 1818)

Rode 1801

Rode, August: Leben des Herrn Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Dessau 1801

Rode 1818

Rode, August von: Das Gothische Haus zu Wörlitz nebst Ergänzungen der Beschreibungen des Herzoglichen Landhauses, Dessau 1818

Rössig 2008

Rössig, Anike: Juden und andere Tunnelianer. Gesellschaft und Literatur im Berliner Sonntags-Verein, Heidelberg 2008

Rothkirch 1981

Rothkirch, Malve Gräfin: Prinz Carl von Preußen. Kenner und Beschützer des Schönen 1801–1883, Osnabrück 1981

Rüfenacht/Söll-Tauchert 2012

Rüfenacht, Andreas; Söll-Tauchert, Sabine: Das neu erworbene Reliquienkreuz aus Bergkristall, in: Historisches Museum Basel, Jahresbericht 2012, S. 14–26

Rüffer 1996

Rüffer, Michael: »Grand Tour«. Reisen des Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau und Friedrich Wilhelms von Erdmannsdorff, in: Frank Andreas Bechtoldt (Hrsg.): Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft, Wörlitz 1996, S. 117–130.

Ruoss/Giesicke 2012

Ruoss, Mylène; Giesicke, Barbara: Die Glasgemälde im Gotischen Haus zu Wörlitz, 2 Bde. (Wissenschaftliche Bestandskataloge der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz; 4), Berlin 2012

Ruoss/Giesicke 2015

Ruoss, Mylène; Giesicke, Barbara: »Falls diese Fenster noch zu haben sind ...«. Friedrich Weinbrenners Vermittlung von sechs Straßburger Glasgemälden an den Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, in: Friedrich Weinbrenner 1766–1826. Architektur und Städtebau des Klassizismus (Ausst.-Kat.), Karlsruhe 2015, S. 153–158

Ruoss/Giesicke 2015a

Ruoss, Mylène; Giesicke, Barbara: Die Glasgemälde als Bestandteil der altdeutschen Sammlung im Gotischen Haus zu Wörlitz, in: Cranach im Gotischen Haus in Wör-

- litz, Begleitbuch zur Ausst., hrsg. von der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz (Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz; 35), München 2015, S. 171–178
- Sachsse 1859
- Sachsse, R.: Der Gröditzberg, Löwenberg 1859
- Salzenberg 1854
- Salzenberg, Wilhelm: Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel vom V. bis XII. Jahrhundert, Berlin 1854
- Sandart 1675–1679
- Sandart, Joachim von: L'Academia Todesca. della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675–1679
- Sankey/Schüddekopf 1895
- Sankey, Edward Henry; Schüddekopf, Albert W.: Ancient German Glass in Wargby Church, in: Yorkshire Archeological Journal XIII (1895), S. 416–439
- Sarasin 1839
- Sarasin, Adolf: Versuch einer Geschichte des Baseler Münsters, in: Beiträge zur Geschichte Basels, 1 (1839), S. 1–32
- Savelsberg 2008
- Savelsberg, Wolfgang: Die Italienreise, in: Louise Fürstin von Anhalt-Dessau (1750–1811), Ausst.-Kat. (Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz; 28), München 2008, S. 156–179
- Savelsberg 2015
- Savelsberg, Wolfgang: Hans Holbein d. J. im Gotischen Haus in Wörlitz, in: Cranach im Gotischen Haus in Wörlitz, Begleitbuch zur Ausst., hrsg. von der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz (Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz; 35), München 2015, S. 95–106
- Schellewald 2008
- Schellewald, Barbara: »Le byzantinisme est le rêve qui a bercé l'art européen dans son enfance.« Byzanz-Rezeption und die Wiederentdeckung des Mosaiks im 19. Jahrhundert, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 52 (2008), H. 1, S. 123–148
- Schellewald 2014
- Schellewald, Barbara: Die goldene Altartafel des Münsterschatzes, in: Uni nova, (2014), S. 39–41
- Schlüter 1999
- Schlüter, Sabine: Gaspare Fossatis Restaurierung der Hagia Sophia in Istanbul 1847–49 (Neue Berner Schriften zur Kunst; 6), Bern u. a. 1999
- Schmid 1979
- Schmid, Christoph: Die Mittelalterrezeption des 18. Jahrhunderts zwischen Aufklärung und Romantik, Frankfurt/M. u. a. 1979
- Schmidt 2015
- Schmidt, Georg: Ein Vaterland? Fürstenbund und Reichsreform, in: Cranach im Gotischen Haus in Wörlitz, Begleitbuch zur Ausst., hrsg. von der Kulturstiftung

- Dessau-Wörlitz (Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz; 35), München 2015, S. 237–247
- Schneider 2002
 Schneider, Eva-Maria: Herkunft und Verbreitungsformen der »Deutschen Nationaltracht der Befreiungskriege« als Ausdruck politischer Gesinnung, Diss. phil., 2 Bde., Bonn 2002
- Schneider 1926
 Schneider, Fedor: Rom und Romgedanke im Mittelalter, München 1926
- Schneider 1970
 Schneider, Jenny: Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, 2 Bde., Zürich 1970
- Schneider 1876
 Schneider, Louis: Das Buch vom Schwarzen Adler-Orden, Berlin 1876
- Schneider 1879–1880
 Schneider, Louis: Aus meinem Leben, 3 Bde., (2. Aufl.) Berlin 1879–1880
- Schoeps 2001
 Schoeps, Hans Joachim: Unbewältigte Geschichte. Stationen deutschen Schicksals seit 1763 (Hans-Joachim Schoeps: Gesammelte Schriften; 10), Hildesheim u. a. 2001
- Schroth 2005
 Schroth, Eva: Politisches Programm oder persönlicher Geschmack? Die Glasmalereien im Gotischen Haus, in: Heinrich Dilly, Holger Zaunstöck (Hrsg.): Fürst Franz, Beiträge zu seiner Lebenswelt in Anhalt-Dessau, 1740–1813, Halle 2005, S. 42–55
- Schrott 1871
 [Schrott, Johannes]: Die Künste im Dienst der Religion. Gemälde von Moritz v. Schwind, in: Beilage 19, Augsburg Postzeitung, 14. April 1871, S. 73 f.
- Schudt 1959
 Schudt, Ludwig: Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana; 15), Wien, München 1959
- Schuffenhauer 1996
 Schuffenhauer, Werner (Bearb.): Ludwig Feuerbach. Briefwechsel (1853–1861), Bd. 4, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften durch Werner Schuffenhauer (Gesammelte Werke; 20), Berlin 1996
- Schultze 1964
 Schultze, Johannes: Karl Georg v. Raumer, in: ders.: Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte. Ausgewählte Aufsätze, Berlin 1964, S. 287–297
- Schummel 1776
 Schummel, Johann Gottlieb: Fritzens Reise nach Dessau, Leipzig 1776
- Schütte 1987
 Schütte, Margret: Prinz Friedrich Carl Alexander von Preußen, in: Ausst.-Kat. Schloss Glienicke 1987, S. 191–209
- Schwarz 2009
 Schwarz, Birgit: Geniewahn: Hitler und die Kunst, Wien, Köln, Weimar 2009

Schweinitz 2004

Fürst und Föderalist, Tagebücher einer Reise von Dessau in die Schweiz 1783 und der Bund der Eidgenossen als Modell im Alten Reich, hrsg. u. kommentiert von Anna Franziska von Schweinitz, Worms 2004
Schwind Briefe 1924

Schwind Briefe 1924

Moritz von Schwind. Briefe hrsg. von Otto Stoessl, Leipzig [1924]

Segesser 1869

Segesser, Anton Philipp von (Bearb.): Amtliche Sammlung der ältern Eidgenössischen Abschiede, Bd. 3, Abt. 2, T. 2 (1869) Die eidgenössischen Abschiede aus dem Zeitraume von 1500 bis 1520, Luzern 1869

Seiler 1986

Seiler, Michael: Die Entwicklungsgeschichte des Landschaftsgartens Klein-Glienicke 1786–1883, Diss. phil. Hamburg 1986

Seiler 1987

Seiler, Michael: Die Entstehungsgeschichte des Landschaftsgartens Klein-Glienicke, in: Ausst.-Kat. Schloss Glienicke 1987, S. 109–156

Shaw 1851

Shaw, Henry: The Decorative Arts, Ecclesiastical and Civil, of the Middle Ages, London 1851

Siebel 1999

Siebel, Ernst: Der großbürgerliche Salon 1850–1918, Geselligkeit und Wohnkultur, Berlin 1999

Sievers 1928

Sievers, Johannes: Das Palais des Prinzen Karl von Preussen erbaut von K. F. Schinkel, Berlin 1928

Sievers 1942

Sievers, Johannes: Bauten für den Prinzen Karl von Preußen (Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk). Berlin 1942

Sievers 1942a

Sievers, Johannes: Schicksale des Goslarer Kaiserstuhls, in: Weisse Blätter 1942, S. 78–86

Signori 2001

Signori, Gabriela: Vorsorgen, Vererben, Erinnern: Kinder- und familienlose Erblasser in der städtischen Gesellschaft des Spätmittelalters, Göttingen 2001

Skalweit 1980

Skalweit, Stephan: Art.: Klewitz, Wilhelm v., in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 12, Berlin 1980, S. 60f.

Skwirblys 2017

Skwirblys, Robert: Altitalienische Malerei als preußisches Kulturgut. Gemäldesammlungen, Kunsthandel und Museumspolitik 1797–1830, Berlin u. a. 2017

Speler 1981

Speler, Ralf Torsten: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Begründer der klassizistischen Baukunst in Deutschland. Leben und Werk unter besonderer Berück-

sichtigung der Nachlaß- und Familienakten, der Italienbriefe und unveröffentlicher Manuskripte sowie einer Auswahl des zeichnerischen Oeuvres zu den Italienreisen, 2 Bde., Typoskript, Phil. Diss. Marin Luther Universität Halle-Wittenberg, 1981

Speler 2001

Speler, Ralf Torsten: Zur Einführung, in: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Kunsthistorisches Journal einer fürstlichen Bildungsreise nach Italien 1765/66, hrsg. von dems., (Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz; 12), München, Berlin 2001, S. 21–77

Sperlich 1987

Sperlich, Martin: Nicht Schloß, sondern Villa, in: Ausst.-Kat. Schloss Glienicke 1987, S. 27–31

Staniszewska 1995

Staniszewska, Wiesława: Der Umbau des Schlosses Fischbach, in: Lothar Hyss (Hrsg.): Schinkel in Schlesien: deutsch-polnisches Symposium in der Vertretung des Landes Niedersachsen beim Bund; Vorträge und Berichte, Königswinter 1995, S. 81–87

Steinsvik 2000

Steinsvik, Tone Sinding: Die Kobaltgruben und das Königsblau aus Norwegen – ein Teil der großen Welt, Modum/Norwegen, [s.l.] 2000

Strauß 1847

Strauß, David Friedrich: Der Romantiker auf dem Throne der Cäsaren, oder Julian der Abtrünnige, Mannheim 1847

Sulzer 1771

Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste [...], Bd. 1, Leipzig 1771

Summarischer Bericht der Theilungs-Ausschüsse 1835

Summarischer Bericht der Theilungs-Ausschüsse an E. E. Grossen Rath des Kantons Basel-Stadttheil über die Theilungs-Verhandlungen und deren Ergebnis, Basel 1835

Sutter 2011

Sutter, Christiane: Die Kreuzfahrerrezeption in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts (Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte; 5), Berlin 2011

Świechowski 1977

Świechowski, Zygmunt: Venetobyzantinische Fassadenreliefs im Klosterhof zu Berlin-Glienicke, in: Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag hrsg. von Lucius Griesebach, Konrad Renger, Frankfurt/M. 1977, S. 62–71

Świechowski 1982

Świechowski, Zygmunt; Rizzi, Alberto: Romanische Reliefs von venezianischen Fassaden. »Patere e Formelle«, in Zusammenarbeit mit Richard Hamann-Mac Lean, Wiesbaden 1982

Tagebuch der Prinzessin Marianne von Preußen, Ed. 2006

Tagebuch der Prinzessin Marianne von Preussen geb. von Hessen-Homburg: 1. Januar – 21. Juli 1822, hrsg. von Horst Häker, Heilbronn 2006

Teatro delle fabbriche 1740

Teatro delle fabbriche più cospicue in prospettiva sì pubbliche, che private della città di Venezia, presso Giambattista Albizzi q. Girolamo, o. J. [ca.1740]

Thiel 2015

Thiel, Jens: Berlinisches Bürgerrettungs-Institut, in: Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786–1815, hrsg. von Uta Motschmann, Berlin 2015, S. 892–910

Tieck 1835

Tieck, Friedrich Christian: Verzeichniß von Werken der della Robbia, Majolica, Glasmalereien u. s.w. welche in den Neben-Sälen der Sculpturen-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin aufgestellt sind, Berlin 1835

Tieck 1843

Tieck, Ludwig: Franz Sternbald's Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte, Ludwig Tieck's Schriften, Bd. 16, Berlin 1843

Treydel 2014

Treydel, Renate: Art: Kelterborn, Ludwig Adam, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 80, Berlin 2014, S. 43

Treydel 2017

Treydel, Renate: Art: Perelle, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 95, Berlin 2017, S. 85–87

Triet/Marrer/Rindlisbacher 1980

Triet, Max; Marrer, Pius; Rindlisbacher, Hans (Hrsg.): Die Matrikel der Universität Basel, 1460–1818. Bd. 5: 1726/27–1817/18, Basel 1980

Ulrich 1990

Ulrich, Conrad: Vorwort zu: Johann Martin Usteri. Der Maler, hrsg. von dems., Zürich 1990

Umbach 2000

Umbach, Maiken: Federalism and Enlightenment in Germany, 1740–1806, London 2000

Umbach 2000a

Umbach, Maiken: Reich, Region und Föderalismus als Denkfigur in politischen Diskursen der Frühen und der Späten Neuzeit, in: Deutschlandkonzepte von der Reformation bis zum Ersten Weltkrieg, hrsg. von Dieter Langewiesche, Georg Schmidt, München 2000, S. 191–214

van Kempen 1923

van Kempen, Wilhelm: Art.: Hesekiel, Georg Christoph, in: Thieme-Becker, Bd. 16, Leipzig 1923, S. 573

van Kempen 1925

van Kempen, Wilhelm: Dessau und Wörlitz, Leipzig 1925

Varnhagen von Ense 1861–1870

Varnhagen von Ense, Karl August: Tagebücher, aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense herausgegeben von Ludmilla Assing-Grimelli, 14 Bde., Leipzig 1861–1870

Viel Castel 1884

Viel Castel, Horace de: Mémoires du Comte Horace de Viel Castel sur le Regne de Napoléon III (1851–1864), Bd. 2, (3. Aufl.) Paris 1884

Vogel 1845

Vogel, Friedrich: Die alten Chroniken: oder Denkwürdigkeiten der Stadt und Landschaft Zürich von den ältesten Zeiten bis 1820, Zürich 1845

Vögelin 1883

Vögelin, Friedrich Salomon: Die Glasgemälde aus der Stiftspropstei, von der Chorherrenstube und aus dem Pfarrhause zum Großmünster (Neujahrsblatt der Stadtbibliothek in Zürich), 1883

Vogt 1935–1940

Vogt, Albert (Hrsg.): Constantin VII Porphyrogénète: Le Livre des Cérémonies. Texte établi et traduit par Albert Vogt, 2 Bde. und 2 Bde. Kommentare, Paris 1935–1940

Volkmann 1770–1771

Volkmann, Johann Jacob: Historisch-kritische Nachrichten von Italien, 3 Bde., Leipzig 1770–1771

Voorhoeve 2010

Voorhoeve, Jutta: Romantisierte Kunstwissenschaft. Franz Sternbalds Wanderungen von Ludwig Tieck und die Emergenz moderner Bildlichkeit, München 2010

Wegelin 1836

W[egelin], P[eter]: Die Buchdruckereien der Schweiz: mit erläuternden und ergänzenden Anmerkungen [...], St. Gallen 1836

Wackernagel 1855

Wackernagel, Wilhelm: Die deutsche Glasmalerei: geschichtlicher Entwurf mit Belegen, Leipzig 1855

Wagener 1882

Wagener, Heinrich: Klein-Glineke, Schloß und Park Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Karl von Preußen, in: Der Bär. Berlinische Blätter für vaterländische Geschichte und Altherthumskunde, 8 (1882), S. 567–571, S. 578–580

Wagner 1989

Wagner, Monika: Allegorie und Geschichte: Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland; von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära, Tübingen 1989

Walpole 1762–1763

Walpole, Horace: Anecdote of Painting in England, 4 Bde. Strawberry Hill 1762–1763

Walpole 1774

Walpole, Horace: A Description of the Villa of Horace Walpole, Youngest Son of Sir Robert Walpole Earl of Orford, at Strawberry-Hill, near Twickenham. With an Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities, etc., Strawberry Hill 1774, (2. Aufl. 1784)

Walther 1993

Walther, Gerrit: Niebuhrs Forschung, Stuttgart 1993

Wanner 1976

Wanner, Gustav Adolf: Zunftkraft und Zunftstolz, Basel 1976

Wappenbuch der Preussischen Monarchie 1832

Wappenbuch der Preussischen Monarchie, 35 Bde., Nürnberg 1828–1872, Bd. 2, 1832

Way 1843

Way, Albert: Description of the Tabula of Gold presented by the Emperor Henry II. to the Cathedral of Basle, communicated to the Society of Antiquaries by Albert Way, Esq., Director, in a Letter to Hudson Gurney, Esq., Vice-President, London 1843

Way 1844

Way, Albert: Letter from Albert Way, Esq. Director, to Hudson Gurney, Esq. Vice-President, descriptive of the Tabula of Gold, presented by the Emperor Henry II. to the Cathedral of Basle, in: *Archaeologia*, 30 (1844), S. 144–148

Wayment 2005

Wayment, Hilary G.: The Medieval Stained Glass, in: *History of the Stained Glass of St George's Chapel, Windsor Castle*, hrsg. von Sarah Brown, Windsor 2005, S. 1–63

Weber 1996

Weber, Bruno: *David Herrliberger und die Gerichtsherrschaft Maur, Maur* 1996

Weber-Oeri 1957

Weber-Oeri, Alfred R.: Antistes Hieronymus Falkeisen (1758–1838) und die Falk-eisen-Sammlung, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, 56 (1957), S. 119–136

Weigmann 1906

Weigmann, Otto (Hrsg.): *Schwind – Des Meisters Werke*, Stuttgart, Leipzig 1906

Weiß 1834

Weiß, [Johann] Heinrich: *Verzeichniß sämmtlicher Bischöffe Basels, mit einigen Eräuterungen über den Kirchenschatz im Münster nebst Benennung der Stifter unserer Stipendien auf Burg, Universität u. im Collegio Alumnorum*, Basel 1834

Weiß 1834

Weiß, [Johann] Heinrich: *Versuch einer kleinen und schwachen Beschreibung der Kirchen und Klöster in der Stadt und Landschaft Basel: nebst derselben Lehrer und Vorsteher*, Basel 1834

Weiß 1836

Weiß, [Johann] Heinrich: *Neuestes Baseler Bürgerbuch: enthaltend die seit ältesten Zeiten bis zum Jahre 1836*, Basel 1836

Weiss 1997

Weiss, Thomas: »J'eus le bonheur de vous accopagnez ...« Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorffs Reisenotizen des Jahres 1764, in: Ursula Bode, Michael Stürmer, Thomas Weiss (Hrsg.): *Den Freunden der Natur und Kunst. Das Gartenreich des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau im Zeitalter der Aufklärung (Katalog der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz; 3)*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 30–71

Weiss 1999

Weiss, Thomas: »No. 225. Anmerkungen und Risse das Schloß Worlitz bey Dessau betreffendt.«, in: *Heiterkeit und Munterkeit der Durchsichten. Festschrift für*

- Erhard Hirsch zum 70. Geburtstag, bearb. von Jörn Garber, Dessau 1999, S. 31–103
- Weiss 2012
 Weiss, Thomas: Geleitwort, in: Mylène Ruoss, Barbara Giesicke: Die Glasgemälde im Gotischen Haus zu Wörlitz (Wissenschaftliche Bestandskataloge der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz; 4), 2 Bde., Berlin 2012, S. 7–9
- Wernicke 1880
 Wernicke, Ewald: Gröditzberg. Geschichte und Beschreibung der Burg, Ortsnachrichten aus der Umgegend, Bunzlau 1880
- Wernicke 1884
 Wernicke, Ewald: Gröditzberg. Geschichte und Beschreibung der Burg, Ortsnachrichten aus der Umgegend, (2. Aufl.) Bunzlau 1884
- Wernicke 1897
 Wernicke, Ewald: Gröditzberg. Geschichte und Beschreibung der Burg, Ortsnachrichten aus der Umgegend, (3., gänzl. umgearb. Aufl.) Bunzlau 1897
- Weyl 1842
 Weyl, Louis: Der Führer durch die Kunstsammlungen Berlins, Berlin 1842, Bd. VIII: Privat-Kunstsammlungen, S. 5–29 f., Nr. I: Waffenhalle Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Carl von Preußen
- Wirkus 2003
 Wirkus, Bernd (Hrsg.): Fiktion und Imaginäres in Kultur und Gesellschaft, Konstanz 2003
- Wischermann 2006
 Wischermann, Clemens u. a. (Hrsg.): Geschichtsbilder. 46. Deutscher Historikertag vom 19. bis 22. September in Konstanz, Berichtsband, Konstanz 2006
- Wittkower 1974
 Wittkower, Rudolf: Gothic versus Classic. Architectural Projects in Seventeenth Century Italy, London 1974
- Wolters 1976
 Wolters, Wolfgang: La scultura veneziana gotica (1300–1460), 2 Bde., Venedig 1976
- Wulff 1904
 Wulff, Oskar: Das ravennatische Mosaik von S. Michele in Affricisco im Kaiser Friedrich-Museum, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 25 (1904), S. 374–401
- Wurstisen 1577
 Wurstisen, Christian: Epitome historiae Basiliensis [...], Basel 1577
- Wurstisen 1580
 Wurstisen, Christian: Baszler Chronick, [...]. Basel 1580
- Wysling 1983
 Wysling, Hans: Die Literatur, in: ders. (Hrsg.): Zürich im 18. Jahrhundert, Zürich 1983
- Wyss 1826
 Wyss, J[ohann] R[udolf]: Ueber die neuerstandene Glasmalerey in Bern, in: Kunstblatt, 20 (1826), S. 77 f., Nr. 21, S. 81–84, Nr. 22, S. 85–88

Yacono 1977

Yacono, Xavier: Art.: Melchior, Joseph, Eugène Daumas (1803–1871), in: *Hommes et destins: dictionnaire biographique d'outre-mer (L'Académie des sciences d'outre-mer)*, Bd. 2,1, Paris 1977, S. 244–247

Zardetti 1843

Zardetti, Carlo: *Monumenti cristiani nuovamente illustrati*, Mailand 1843

Zedlers Universal-Lexicon

Zedler, Johann Heinrich: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Halle, Leipzig 1731–1754

Zeller, Rosemarie 2013

Zeller, Rosemarie: »Sie versteht alles und ist nie superklug«, Emilie Linder, Brentano und ihr Münchner Salon, in: Patrick Braun, Axel Christoph Gamp (Hrsg.): *Emilie Linder 1797–1867. Malerin, Mäzenin und Kunstsammlerin*, Basel 2013, S. 107–124

Zeller-Werdmüller 1885

Zeller-Werdmüller, H[einrich]: *Das Ritterhaus Bubikon*, in: *Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, 21 (1881), H. 5, (1885)

Ziegner 1990

Ziegner, Thomas: *Ludwig Tieck. Proteus, Pumpgenie und Erzpöet. Leben und Werk*, Frankfurt/M. 1990

Ziemer 2015

Ziemer, Elisabeth: *Der Münsterschatz zwischen Basel und Berlin: »... wahre Verdienste um die Landes- und Kunstgeschichte ...«*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, 115 (2015), S. 155–192

Zuchold 1984

Zuchold, Gerd-H.: *Byzanz in Berlin. Der Klosterhof im Park Glienicke* (Berliner Forum; 4/84), Berlin 1984

Zuchold 1986

Zuchold, Gerd-H.: *Prinz Karl von Preußen und der Goslarer Kaiserstuhl, Kunstgeschichte und Denkmalpflege in Berlin und Preußen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Mitteilungen der Pückler-Gesellschaft; N. F. 5); Berlin 1986

Zuchold 1987

Zuchold, Gerd-H.: *Der »Klosterhof« im Park von Schloß Glienicke: privates Refugium oder Ausdrucksträger eines konservativen Staatsmodells*, in: *Ausst.-Kat. Schloss Glienicke 1987*, S. 237–242

Zuchold 1987a

Zuchold, Gerd-H.: *Friedrich Wilhelm IV. und die Byzanzrezeption in der preußischen Baukunst*, in: Otto Büsch (Hrsg.): *Friedrich Wilhelm IV. in seiner Zeit. Beiträge eines Kolloquiums*, Berlin 1987, S. 205–231

Zuchold 1993

Zuchold, Gerd-H.: *Der »Klosterhof« des Prinzen Karl von Preußen im Park von Schloß Glienicke in Berlin* (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin: Beiheft; 20/21) 2 Bde, Berlin 1993

Zuchold 2010

Zuchold, Gerd-H.: Friedrich Wilhelm IV. und das byzantinische Gott-Königtum. Seine Kirchenentwürfe als Modell einer »Kirche der Zukunft« in Preußen, in: zeitenblicke 9, Nr. 3, URL: http://www.zeitenblicke.de/2010/3/Zuchold/index_html [23.12.2010]

Bildnachweis

- Abb. 1, 2, 7, 9, 10, 99–103, 108, 109, 111, 115, 120, 128: Foto: Livia Cárdenas
- Abb. 3: Pfeifer 2003, S. 6
- Abb. 4: Calli e Canali in Venezia, Venedig 1891, Technische Universität Berlin, FG Bau- und Stadtbaugeschichte: Rara KB 800
- Abb. 5: Teatro delle fabbriche [...], Venedig [ca. 1740], Universitätsbibliothek Basel, UBH Steff 1703
- Abb. 6 a u. b: unter Verwendung eines Grundrisses aus: Niehr 1999, S. 140
- Abb. 8, 11–14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 51–53: Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Bildarchiv, Foto: Peter Dafinger
- Abb. 15: Gotisches Haus, Kirchensaal, aus: Reinhard Alex: Gärten um Wörlitz, Leipzig 1994, S. 41
- Abb. 17, 23, 29: © The Trustees of the British Museum
- Abb. 19: Veues des Belles Maisons de France, um 1680, Universitätsbibliothek Heidelberg; Sig. A 1211 Gross RES, <https://doi.org/10.11588/diglit.18605#0056> [30.10.2020]
- Abb. 21: © Royal Academy of Arts, London, Foto: Prudence Cuming Associates Limited
- Abb. 25: Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Belinda L. Randall from the collection of John Witt Randall, Photo: President and Fellows of Harvard College, R2718 © President and Fellows of Harvard College, R 2718
- Abb. 27: Bernard Nurse: Town. Prints and drawings of Britain before 1800, Oxford 2020, Abb. 19
- Abb. 31–33: Arrigoni/Bertarelli 1931
- Abb. 34–37, 39–50, 55–57: CVMA Deutschland, Freiburg i. Br., Foto: Andrea Gössel
- Abb. 38: Foto: Jack Pease, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Georges_Chapel_Windsor_Castle.jpg [30.10.2020]
- Abb. 54: Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Bildarchiv, Foto: Heinz Fräßdorf
- Abb. 58, 59: Foto: Bernisches Historisches Museum
- Abb. 60: Schweizerisches Nationalmuseum/Depositum Bundesamt für Kultur, Gottfried Keller-Stiftung, DEP-20, Foto: Donat Stuppan
- Abb. 61: Schweizerisches Nationalmuseum/Depositum Bundesamt für Kultur, Gottfried Keller-Stiftung, DEP-21, Foto: Donat Stuppan
- Abb. 62: Merckwürdige Überbleibsel von Alterthümern an verschiedenen Orten der Eydtenosschafft, [Zürich, 1773–1783], Teil 1, 1773, Tf. 24, ETH-Bibliothek Zürich, Rar 301 <https://doi.org/10.3931/e-rara-12837> [09.11.2020]
- Abb. 63: Schweizerisches Nationalmuseum/Depositum Bundesamt für Kultur, Gottfried Keller-Stiftung, DEP-17, Foto: Donat Stuppan
- Abb. 64: Schweizerisches Nationalmuseum/Depositum Bundesamt für Kultur, Gottfried Keller-Stiftung, DEP-18, Foto: Donat Stuppan

- Abb. 65: Stifterscheibe des Andreas Gubelmann, 1498, Schweizerisches Nationalmuseum/Depositum Bundesamt für Kultur, Gottfried Keller-Stiftung, DEP-19, Foto: Donat Stuppan
- Abb. 66: Merckwürdige Überbleibsel von Alterthümmeren an verschiedenen Orthen der Eydtgenosschafft, [Zürich, 1773–1783], Teil 2, 1774, Tf. 18, ETH-Bibliothek Zürich, Rar 301, <https://doi.org/10.3931/e-rara-12837> [09.11.2020]
- Abb. 67: Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, Nachlass Usteri L 47
- Abb. 68: Merckwürdige Überbleibsel von Alterthümmeren an verschiedenen Orthen der Eydtgenosschafft, [Zürich, 1773–1783], Teil 6, 1776, Tf. 2, ETH-Bibliothek Zürich, Rar 301, <https://doi.org/10.3931/e-rara-12837> [09.11.2020]
- Abb. 69: Schweizerisches Nationalmuseum/Depositum Bundesamt für Kultur, Gottfried Keller-Stiftung, DEP-41, Foto: Donat Stuppan
- Abb. 70: Schweizerisches Nationalmuseum/Depositum Bundesamt für Kultur, Gottfried Keller-Stiftung, DEP-40, Foto: Donat Stuppan
- Abb. 71: Schweizerisches Nationalmuseum/Depositum Bundesamt für Kultur, Gottfried Keller-Stiftung, DEP-39, Foto: Donat Stuppan
- Abb. 72–77, 79, 81, 82, 84, 85, 97: Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, Nachlass Usteri L 10
- Abb. 78: Schweizerisches Nationalmuseum, AG-1166, Foto: Donat Stuppan
- Abb. 80: Schweizerisches Nationalmuseum, AG-1165, Foto: Donat Stuppan
- Abb. 83: Hasler 1996/97, Kat. Nr. 598, S. 214
- Abb. 86: Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, Nachlass Usteri L 52
- Abb. 88: Schweizerisches Nationalmuseum/Depositum Bundesamt für Kultur, Gottfried Keller-Stiftung, DEP-24, Foto: Donat Stuppan
- Abb. 89: Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, Nachlass Usteri L 13
- Abb. 90: GStA, I. HA Rep 100, Nr. 4059
- Abb. 91, III: Bildarchiv: Livia Cárdenas
- Abb. 92: Schweizerisches Nationalmuseum/Depositum Bundesamt für Kultur, Gottfried Keller-Stiftung, DEP-42, Foto: Donat Stuppan
- Abb. 93: Wernicke 1884, S. 50
- Abb. 94: Borussia: Museum für preußische Vaterlandskunde, 3 (1842), 6. Lfg., Beilage 3
- Abb. 95: Cooper-Hewitt, Smithsonian Design Museum, Thaw Collection; 2007-27-39 <http://cprhw.tt/0/2DThz/> [09.11.2020]
- Abb. 96: Schweizerisches Nationalmuseum/Depositum Bundesamt für Kultur, Gottfried Keller-Stiftung, DEP-49, Foto: Donat Stuppan
- Abb. 97: Schweizerisches Nationalmuseum/Depositum Bundesamt für Kultur, Gottfried Keller-Stiftung, DEP-50, Foto: Donat Stuppan
- Abb. 98: Universitätsbibliothek Basel, UBH VB R 13:1897 Juli/Aug.
- Abb. 104: Andreas F. E. Bernhard, Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klein-Glienicke_Klosterhof_Grundriss.jpg?uselang=de [30.10.2020]
- Abb. 105–107, 121, 131, 132: Foto: Dirk Schumann
- Abb. 110: © Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington, DC

- Abb. 112–114, 116, 119, 122: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Foto: Daniel Lindner
- Abb. 117: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Foto: Fa. Linsinger GmbH
- Abb. 118: Foto: Joana Pomm 2018
- Abb. 123: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hagia_Sophia_Imperial_Gate_mosaic.jpg [09.11.2020]
- Abb. 124: Library of Congress, Washington D.C., Illus. in NA5870.S3F8 (Case Y) [P&P] www.loc.gov/item/2004666281/ [09.11.2020]
- Abb. 125: Library of Congress, Washington D.C., Illus. in NA5870.S3F8 (Case Y) [P&P] <https://www.loc.gov/item/2004666257> [09.11.2020]
- Abb. 126, 127: ETH-Bibliothek Zürich, Rar 9985 <https://doi.org/10.3931/e-rara-56427> [09.11.2020]
- Abb. 129: Rechtsarchäologische Sammlung Karl von Amira, <https://amira.digitale-sammlungen.de/blatter/blatt.php?id=1283> [09.11.2020]
- Abb. 130: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Foto: Hans-Joachim Bartsch
- Abb. 133, 134: Tagebuch Jakob Pack, Universitätsbibliothek Basel, UBH HV 56n
- Abb. 135: Universitätsbibliothek Basel, UBH NL 128, Nachlass Emanuel Burkhardt-Iselin B 26
- Abb. 136: Musée de Cluny – Musée national du Moyen-Âge, Inv. Nr.: Cl. 2350
- Abb. 137: Ausst.-Kat. Basler Münsterschatz 2001, S. 83
- Abb. 138: Historisches Museum Basel, Alter Bestand 1922.163, ST-2 L29
- Abb. 139: Henry Shaw: The Decorative Arts, Ecclesiastical and Civil, of the Middle Ages, London 1851
- Abb. 140, 145: Universitätsbibliothek Basel, UBH VB W III 23
- Abb. 141: Universitätsbibliothek Basel, UBH AG VI 11
- Abb. 142: Universitätsbibliothek Basel, UBH Sar 447
- Abb. 143: Zentralbibliothek Zürich, 4^o 1837/11
- Abb. 144: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Don.Lud. XVII, 28
- Abb. 146: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, C 1029 gr-9
- Abb. 147: Universitätsbibliothek Basel, UBH EM 186:37
- Abb. 148: Madrid, Biblioteca Complutense: BH DER 17143, <https://hdl.handle.net/2027/ucm.5320299145?urlappend=%3Bseq=779> [30.10.2020]
- Abb. 149, 150: Universitätsbibliothek Basel, UBH EM 186:37
- Abb. 151, 152: Historisches Museum Basel, Inv. Nr. 2009.307
- Abb. 153: Koninklijke Bibliotheek, National Biblioteek: broch 25203
- Abb. 154: Niedersächsisches Landesmuseen Braunschweig, ZR 213
- Abb. 155: Library of Congress, Washington D.C., LOT 11373 [H]
- Abb. 156: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, NUM 8 PIECE 1465
- Abb. 157: Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne, C 4= 648-29
- Abb. 158, 159: StALU, AKT 21/124B. 2

Register

Namenregister

- Abano, Pietro von → Pietro d'Abano
Abdülmeçid I., Sultan 220 f.
Abegg (Familie) 177
Abraham 171
Adam 41–43
Addison, Joseph 118
Aeberhard (Familie) 337
Aeberli (Familie) 177, 334
Aeneas 167
Aenishänslin, Jakob 255
Agatha, hl. 124 f., 138
Agnelli, Federico 51
Albert, Prinz von Sachsen-Coburg-
Gotha 190
Albrecht I., römisch-deutscher König
128, 130 f., 336
Alexander II., Kaiser von Russland
292
Alexander III., Kaiser von Russland
265
Alexandra Feodorowna, Kaiserin von
Russland, (Charlotte, Prinzessin von
Preußen) 220
Albrecht von Brandenburg, Erzbischof
von Magdeburg und Mainz 99
Altenstein, Karl vom Stein zum 152
Amann (Familie) 333
Ambühl (Familie) 334
Andreas, hl. 261, 346, 352
Angelico (Giovanni da Fiesole,
gen Fra A.) 299
Angst, Heinrich 15, 164, 168, 171–183
Anhalt, Louise Gräfin von 66
Anna von Habsburg, römisch-deutsche
Königin 235 f., 257, 262, 342–344, 348
Anna, Prinzessin von Preußen (Tochter
von Carl von Preußen) 190
Antonius, hl. 319
Apone, Peter von → Pietro d'Abano
Aponus, Petrus → Pietro d'Abano
Archenholtz, Johann Wilhelm von
29, 63
Arminius 43
Arnim, Ferdinand von 185, 192 f.
Arnold, Augustin 261
Arnoldt, Joseph 235 f., 261 f., 264, 271 f.,
296, 346–348, 350, 353–361
Artois, Henri d', Duc de Bordeaux,
Comte de Chambord 296
Asciotti (Kunsthändler) 113 f.
Augusta von Sachsen-Weimar-Eisenach,
Deutsche Kaiserin, Königin von
Preußen 190
Bär (Familie) 335
Baker, Joseph 50, 54 f.
Baldamus, (Max Karl) 286, 288, 304,
310, 312, 268–271, 274
Banga, Benedikt 255, 342
Barby, Agnes Gräfin von 41, 71
Barby, Wolfgang Graf von 71
Bartholomäus, hl. 121, 320
Basilewsky, Alexander 265, 292
Basilus von Caesarea, hl. 44
Bassani, Cesare 51
Bateman, Richard 113, 114
Baumann (Familie) 334
Baumgarten, Konrad 80–82, 84, 97
Baur, Fritz 175
Bayle, Pierre 209, 212

- Beaumont, Adalbert de 221
 Beckmann, Johann Christoph 43
 Begas, Karl 196
 Behr, Anton von 228
 Bellini, Giovanni 33, 68, 298
 Belsazar 84
 Benecke (Familie) 153, 157, 176
 Benecke von Gröditzberg, Wilhelm
 Christian 10, 14 f., 118, 151–161, 164 f.,
 167–172, 313 f., 339 f.
 Benecke, Michael Christian 152 f.
 Benecke, Wilhelm Christian → Benecke
 von Gröditzberg, Wilhelm Christian
 Benedikt, hl. 268, 287, 342 f.
 Bentley, Richard 109
 Berenhorst, Georg Heinrich von 46 f.,
 51, 74, 97
 Bergemann, Johann Georg 160, 170
 Berger (Familie) 177, 334
 Bernoulli (Familie) 65
 Bertschinger (Familie) 177, 328
 Beuth, Christian Peter Wilhelm 220
 Beyer (Familie) 332
 Blaarer (Familie) 337
 Bleuler (Familie) 177, 335
 Bodmer, Johann Jakob 118 f., 121, 246
 Böcklin, Arnold 268
 Böhmer, Johann Friedrich 298
 Boettiger, Carl August 11, 36 f., 41, 43,
 74, 105, 107, 109–111
 Boisserée, Melchior 259
 Boisserée, Sulpiz 250, 258 f., 298
 Bonaparte, Louis Napoléon →
 Napoléon III.
 Bonstetten (Familie) 331
 Bora, Katharina von 37
 Bosse, Robert 179
 Bourdeille, Pierre de 71
 Bowles, Thomas 50, 56
 Brantôme → Bourdeille, Pierre de
 Breitinger (Familie) 323
 Breitinger, Johann Jakob 118 f.
 Brentano, Clemens 210 f., 264, 298 f.
 Brühl, Carl Graf von 235, 272
 Brun, Friderike 32
 Brunelleschi, Filippo 47
 Brunner (Familie) 331
 Bruyn, Barthel (Bartholomäus)
 d. Ä. 68
 Bülow, Hans Graf von 154
 Bürki, Friedrich 117 f., 180–183
 Bunsen, Karl Josias von 226
 Burckhardt, Jacob 11, 17, 268, 271, 273,
 295 f.
 Burckhardt, Jacob d. Ä. 268, 301 f., 305
 Burckhardt, Johann Friedrich II. 262,
 265 f., 281 f., 346–360
 Burckhardt, Johann Jakob 301 f., 305
 Burckhardt, Samuel 265 f.
 Burckhardt-Sarasin, Emanuel 17, 259 f.
 Burgdorfer, Johann Heinrich 151
 Burkhard (Familie) 336
 Buzzi, Carlo 51, 57, 60
 Bygel (Familie) 330
 Cäcilia, hl. 299 f.
 Campbell, Archibald, Duke of Argyll
 34
 Canaletto, Antonio 46
 Canot, Pierre-Charles 34
 Cardon, Antoine Alexandre Joseph 46
 Carini, Principe de → La Grua, Antonio
 Carl, Prinz von Preußen 10, 15 f.,
 185–187, 189–198, 201, 203, 206,
 208 f., 213 f., 217, 224, 226–233, 235 f.,
 238–240, 242, 245 f., 272, 296, 313–
 316
 Carlé, Johann Jacob 349, 354 f., 359
 Carl August, Großherzog von Sachsen-
 Weimar-Eisenach 65, 172
 Carl Friedrich, Großherzog von
 Baden 66, 68
 Carracci, Annibale 172
 Cattaneo, Gaetano 276
 Cham, Anthoni von 168 f.
 Cham, Susanna von 322

- Cham, von (Familie) 323, 326
 Chambers, William 33
 Charlotte, Prinzessin von Preußen →
 Alexandra Feodorowna
 Chateaubriand, François-René
 Vicomte de 296
 Chodowiecki, Daniel 119
 Christoph I., Markgraf von Baden
 130, 162, 163, 173
 Christoph, Herzog von
 Württemberg 71
 Christophorus, hl. 130, 162, 163, 173,
 265, 321, 341, 346, 348
 Chute, John 109, 114
 Cicero, Marcus Tullius 38
 Cima, Giovanni Battista 33
 Clara, hl. 130
 Clemens II., Papst 230
 Clesius, Bernhard 107
 Cobham, Lord → Temple, Richard
 Coligny, Gaspar II. Comte de 71
 Conegliano, Cima da → Cima,
 Giovanni Battista
 Cornelius, Carl Adolf 300
 Cornelius, Peter von 298
 Coronelli, Vincenzo Maria 188
 Correggio (Antonio Allegri) 172
 Cort, Cornelis 37, 38
 Cranach, Lucas d. Ä. 13, 78f., 99, 101
 Cromwell, Oliver 97
 Curtius, Marcus → Marcus Curtius

 Dal Re, Marc'Antonio 57, 58, 60
 Daniel (Prophet) 171, 329
 Daumas, Eugène 305–307
 David 171, 328, 335
 Delbrück, Friedrich 195
 Derschau, Hans Albrecht von 151f.
 Didron, Adolphe-Napoléon 294
 Diepenbrock, Apollonia 264
 Diessbach, von (Familie) 323
 Dietler, Anselm 301, 304
 Dietschi (Familie) 334

 Dionysius, hl. 162
 Dollmann, Karl Friedrich von 300
 Du Sommerard, Alexandre 277f.,
 293f., 304, 307
 Du Sommerard, Edmond 304, 307,
 309
 Dürer, Albrecht 9, 99, 298
 Dupin, Louise 97
 Dutitre, Marie Louise 153, 157
 Dyck, Daniel van den 33

 Eberli, von (Familie) 330
 Eduard III., König von England 76, 77
 Effinger, von (Familie) 323
 Eleonora, Prinzessin von Württemberg,
 Fürstin von Anhalt, Landgräfin von
 Hessen 71
 Elisabeth, Prinzessin von Bayern,
 Königin von Preußen 190
 Engelmann, Godefroy 279
 Erasmus von Rotterdam 99
 Erdmannsdorff, Friedrich Wilhelm von
 13, 25–28, 30–32, 34, 44–46, 50f.,
 62–65, 74, 76f., 105–109, 111
 Erlach, von (Familie) 332
 Eschenbach, Wolfram von 119
 Escher, Alfred 173
 Escher vom Glas (Familie) 177, 324,
 336f.
 Escher vom Luchs (Familie) 177, 325f.,
 331
 Escher vom Luchs, Heinrich 329
 Escher von Berg, Hans Georg 124
 Essenwein, August 181
 Estrées, Gabrielle d' 41
 Euenos von Askalon 217
 Eustachius, hl. 352
 Eva 41–43

 Faesi (Familie) 337
 Falkeisen, Hieronymus 248, 263
 Falkeysen → Falkeisen
 Félibien, Jean François 29

- Felix, hl. 8I, 88 f., 12I, 162, 173
 Felix, Eugen 178
 Ferdinand, Landgraf von Hessen-Homburg 190
 Ferdinand I., Kaiser von Österreich 275, 291
 Ferdinand VII., König von Spanien 274
 Feuerbach, Ludwig 194
 Fialin, Victor Duc de Persigny → Persigny, Victor
 Fischer, Johann 34, 45–47, 108
 Floris, Frans 37
 Fluhbacher (Landwirt aus Bubendorf) 357, 361
 Fossati, Gaspare 220–224
 Fossati, Giuseppe 220
 Fould, Achille 309 f.
 Frankenberg, von (Familie) 340
 Frankenberg, Hans Wolf von 167
 Frankenberg, Otto von 167
 Franz (Fürst) → Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau
 Franz Joseph I., Kaiser von Österreich 194
 Franz Sternbald → Sternbald, Franz
 Frundsberg → Frundsberg
 Frick (Familie) 177, 338
 Fricke, Karl 272
 Friedrich I. Barbarossa, römisch-deutscher Kaiser 19
 Friedrich (III.) I., König in Preußen, Kurfürst von Brandenburg 239
 Friedrich II., der Große, König von Preußen 66
 Friedrich III., Deutscher Kaiser, König von Preußen 179, 197
 Friedrich III., der Weise, Kurfürst von Sachsen 99
 Friedrich, Erbprinz von Anhalt-Dessau 44, 66
 Friedrich, Markgraf von Baden 68
 Friedrich Karl, Prinz von Preußen 197
 Friedrich Leopold (d. J.), Prinz von Preußen 203
 Friedrich Wilhelm II., König von Preußen 66, 239
 Friedrich Wilhelm III., König von Preußen 15, 154–157, 170, 194 f., 236, 272, 339 f.
 Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen 15 f., 189, 191, 193–196, 208, 214, 217, 220, 224–226, 232, 236, 238 f., 272–274, 291 f.
 Fries (Familie) 335, 336
 Fries, Küngolt 171
 Fries, Maria 171
 Frölich (Familie) 333
 Frundsberg, Ulrich von 121
 Füssli, Johann Caspar 180
 Füssli, Peter 137, 323
 Fulach, von (Familie) 325
 Funk, Johann Friedrich (I) 115
 Funk, Johann Friedrich (II) 115
 Gabriel (Erzengel) 219, 222
 Gall, von (Familie) 340
 Galla Placidia, römische Kaiserin 214
 Gansel, Friedrich Engelhardt 160
 Garzoni, Tommaso 115 f.
 Georg, hl. 77, 126 f., 166, 203, 346
 Georg, Herzog von Sachsen 9I, 96 f.
 Gessner (Familie) 328
 Gessner, Salomon 119
 Geyer, Alexius 221
 Giavarina, Francesco 337
 Gibbs, James 114
 Giesebrecht, Wilhelm von 230
 Gilli, Alexander 190
 Giovanni da Fiesole → Angelico, Fra
 Gisi → Gisin
 Gisin (Goldschmied in Zürich) 346, 349, 354 f., 357–359
 Gislser, Niklaus 355, 357 f., 360
 Görres, Joseph von 298
 Goethe, Johann Wolfgang von 9, 64 f.

- Götschi, Nikolaus 146
 Gossweiler (Familie) 337
 Gottsched, Johann Christoph 212
 Graf, Urs 180
 Grebel (Familie) 177, 325, 332, 335–337
 Gregor, der Große, Papst, hl. 44
 Gregor VII., Papst 242
 Gregor XVI., Papst 277, 290 f., 301 f.
 Gregor von Nazianz, hl. 44
 Greuth, von (Familie) 334
 Grillo, Clelia Borromeo del 60
 Grob (Familie) 334
 Groeningen, Gerhard von 38
 Grünfeld, J. (Kunstauktionshaus)
 172–174
 Gubelmann, Andreas 125–127, 138 f.,
 168, 319
 Gugelberg von Moos, Hans Luzi
 142, 144 f.
 Gull, Gustav 173
 Gurney, Hudson 286
 Gustav II. Adolf, König von Schweden
 97, 333
 Gutwyl, Jörg von 321
 Gyger (Familie) 337
- Haab (Familie) 168 f., 177, 322, 329
 Haab, Hans 169
 Haab, Urs 169
 Hagnauer (Familie) 142 f.
 Handmann, Johann Jakob III. 254,
 262, 265, 268, 270, 272–274, 345, 347,
 350 f., 354, 357 f.
 Hans Jürge → Johann Georg, Prinz von
 Anhalt-Dessau
 Hardenberg, Carl August Fürst von
 154, 185
 Harms, Friedrich 194
 Hartig, Franz Graf von 276
 Heberers, Michael 73
 Heggenzi von Wasserstelz,
 Johannes 121–123, 138, 140, 168, 320
 Hegner, Ulrich 151, 250
- Heidegger (Familie) 324, 328 f., 332 f.,
 337
 Heidegger-Usteri, Hans Heinrich 142,
 146
 Heinrich II., römisch-deutscher Kaiser, hl.
 10, 17, 227, 233–237, 240, 245 f., 257,
 259, 261, 264, 268–271, 273, 275–280,
 283, 285 f., 288–290, 292–295,
 299–310, 314 f., 342 f., 345 f., 353
 Heinrich III., römisch-deutscher Kaiser
 229–233, 242
 Heinrich IV., römisch-deutscher Kaiser
 231, 242
 Heinrich IV., König von Frankreich 41
 Heiz (Familie) 334
 Helena, Kaiserin, hl. 195
 Heller, Joseph 152
 Henckel von Donnersmarck, Leo Graf
 160 f., 172, 175–177
 Henfflin, Ludwig 217
 Henri IV., König von Frankreich →
 Heinrich IV.
 Henri d'Artois, Duc de Bordeaux →
 Artois, Henri d'
 Henriette Katharina von Oranien-Nassau,
 Fürstin von Anhalt-Dessau 41
 Herder, Johann Gottfried von 9, 217
 Hermann IV., Landgraf von Hessen-
 Kassel 71
 Herodias 319
 Herrliberger, David 117
 Hertenstein, von (Familie) 332
 Herzan von Harras (Familie) 340
 Hesekeel, Georg Christoph 105
 Hess, David 14, 119 f., 137, 148 f., 151,
 250
 Hetzenecker, Karoline 300
 Hirt, Aloys 33
 Hirzel (Familie) 177, 179, 328, 333 f.
 Hirzel, Salomon 337
 Hitler, Adolf 300
 Hochberg-Fürstenstein, Hans Heinrich
 VI. Graf von 154, 156, 160, 340

- Hölscher, Uvo 228
Hoffmann (Familie) 335
Hohenlohe-Ingelfingen, Kraft Prinz zu 196
Hohensax, Ulrich von 124
Holbein, Hans d. J., 68, 78 f., 99, 180 f., 250
Holofernes 130 f., 133, 136, 161 f., 164, 321
Holzhalb (Familie) 322, 325, 330, 332
Honegger, Wilhelm 255
Horatius Cocles 84
Hosäus, Friedrich Wilhelm 12, 44 f., 65–67, 69, 71, 74, III
Hottinger (Familie) 332
Huber (Familie) 329
Hudson, Thomas 33
Hüglin, Konrad 281 f., 284, 346
Hug, Landschreiber Liestal 353 f., 357, 361
Humboldt, Alexander von 196, 224
Isabella II., Königin von Spanien 291, 301 f., 304
Jakob (Erzvater) 170 f., 323, 329, 336, 338
Jakobus, hl. 127
Jenner (Familie) 335
Joachim Ernst, Fürst von Anhalt 41, 71
Joanes, Juan de → Masip, Vicente Juan
Jode, Gerard 38
Johann, der Beständige, Kurfürst von Sachsen 96
Johann Friedrich, der Großmütige, Kurfürst von Sachsen 91, 96 f.
Johann Georg II., Fürst von Anhalt-Dessau 41, 43
Johann Georg, Prinz von Anhalt-Dessau, (Hans Jürge) 47, 74, 97
Johanna I., Königin von Kastilien 286
Johannes Evangelist, hl. 162 f., 173, 341, 349, 350
Johannes der Täufer, hl. 41, 33, 121 f., 138, 162, 164, 173, 203, 217, 226, 257 f., 319–321, 342–344, 346, 348
Johannes II. Comnenus, byzantinischer Kaiser 202 f.
Jonathan 171, 335
Jordan, Max 198
Joseph, hl. 261, 349, 352
Joseph, Patriarch 168 f.
Judith 130 f., 133, 136, 161 f., 164, 319, 321
Julian Apostata, römischer Kaiser 194
Justinian I., römischer Kaiser 222
Kambli (Familie) 325, 329, 331
Karl der Große, fränkischer König, römischer Kaiser 19, 88, 90–93, 108, 130, 219, 299
Karl V., römisch-deutscher Kaiser 286, 309
Karl VI., römisch-deutscher Kaiser 57, 60
Karl I., König von England, Schottland und Irland 97
Karl IV., König von Frankreich 71
Karl III., Herzog von Savoyen 130, 162, 164
Karle → Carlé, Johann Jacob
Keller (Familie) 336, 338
Keller, Oswald 171
Kelterborn, Ludwig Adam 268 f.
Keyßler, Johann Georg 31, 47, 50, 212
Kilchen zu Kloten (Familie) 319
Kilchsperger (Familie) 328
Kippenhan (Familie) 334
Klaproth, Martin Heinrich 228, 242
Klewitz (Klewiz), Wilhelm Anton von 228
Klopstock, Friedrich Gottlieb 119
Klose, Friedrich Wilhelm 166
Knipperdolling, Bernhard 99–101
Kohler, Xavier 304, 305

- Koller (Familie) 333
 Konrad II., römisch-deutscher Kaiser 245
 Konstantin I., römischer Kaiser, hl. 195, 214, 222
 Konstantin IV., Pogonatus, byzantinischer Kaiser 222
 Konstantinos VII., Porphyrogennetos, byzantinischer Kaiser 232
 Kopisch, August 192
 Koselleck, Reinhart 20
 Kowalski, Ludwig Peter 199
 Kretzschmar, Samuel Friedrich 66
 Kretzschmar, Friedrich 66
 Kreuzer, Heinrich 259
 Krüger, Franz 196
 Kuelen, Anna von 323
 Kugler, Franz 17, 234–236, 257, 261–263, 271–273, 312, 343
 Kunigunde, römisch-deutsche Kaiserin, hl. 235, 257, 264, 299, 300, 342 f., 345 f.
 Kuser (Familie) 332

 La Grua, Antonio Principice de Carini 302
 La Quérière, Eustache de 117
 La Roche, Sophie von 68
 Labus, Giovanni 276
 Landenberg, von (Familie) 330
 Landolt (Familie) 335
 Langley, Batty 33, 34
 Langlois, Nicolas 47
 Laplante, *Edouard* 279
 Lassaulx, Ernst von 298
 Lavater (Familie) 326, 336
 Lavater, Johann Caspar 12, 65–67, 73, 101, 104, 112, 119, 126
 Le Poer, Gaetano 60 f.
 Leer, von (Familie) 333
 Lehmann, Hans 12, 71, 73, 123
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 90
 Lenné, Peter Joseph 196

 Leonardo da Vinci 9
 Leonidas von Tarrent 217
 Leopold, hl. 320
 Leopold I., Fürst von Anhalt-Dessau 41, 47, 71
 Leopold II. Maximilian, Fürst von Anhalt-Dessau 41
 Leopold III. Friedrich Franz, Fürst/Herzog von Anhalt-Dessau 10–14, 25–28, 31–38, 41, 43–47, 50 f., 57, 60, 62–69, 71, 73–79, 84, 88, 91, 97, 99, 101, 104–114, 116–118, 122 f., 137, 149, 168, 313 f.
 Lepke, Rudolph 172
 Leprévost, Auguste 277
 Lepsius, Karl Richard 196
 Leu (Familie) 329
 Leyden, Lucas van → Lucas van Leyden
 Lichtenhahn, Karl Johann 274
 Liebenau, Theodor von 355
 Ligne, Charles-Joseph Prince de 105, 109 f., 112
 Linder, Emilie 264 f., 296, 298–300
 Livius, Titus 84, 86, 130, 209
 Locher (Familie) 177
 Locher, Thomas 323
 Lochmann (Familie) 177, 324, 329
 Lochmann, Hans Heinrich 140
 Lombardo, Pietro 187
 Louis-Philippe I., König der Franzosen 277 f.
 Louise von Brandenburg Schwedt, Fürstin/Herzogin von Anhalt-Dessau 32–34, 44–46, 65–67, 74, 106 f.
 Lovisa, Domenico 31
 Lucas van Leyden 9
 Ludwig I., König von Bayern 19, 226, 258 f., 268
 Lübke, Wilhelm 181
 Luft-Eberler, Ulrich zem 352
 Luise, Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz, Königin von Preußen 194
 Lukas, hl. 299

- Luther, Martin 37, 99
Lutternau, von (Familie) 323
- Maag (Familie) 332
Mably, Gabriel Bonnot de 97
Magniac, Hollingworth 265
Manlius, Titus 130–132, 168, 320
Mannfeld, Bernhard 203 f., 213
Manuel gen. Deutsch, Niklaus 181
Marcus Curtius 86
Margaretha, hl. 121, 320
Margutti, Albert Freiherr von 194
Maria Theresia, Kaiserin, Erzherzogin von Österreich 57
Maria, Mutter Jesu 93, 95, 130, 162 f., 173, 198 f., 203, 205 f., 217, 219, 222, 226, 298 f. 319, 321, 342, 346 f., 349–351
Marianne, Prinzessin von Hessen-Homburg, Prinzessin von Preußen 155, 165 f.
Marie, Prinzessin von Sachsen-Weimar-Eisenach, Prinzessin von Preußen 190, 195 f.
Marieschi, Michele 46
Martin, hl. 93, 95
Masip, Vicente Juan 286
Matthisson, Friedrich von 32
Maurer (Familie) 324
Meis, Hans 330
Meiss (Familie) 177, 325
Melanchthon, Philipp 99
Merian, Matthäus d Ä. 73, 115 f.
Merimée, Prosper 308–310, 312
Mertz (Merz), Johann Georg 60
Meyer, Hermann 181 f.
Meyer von Knonau (Familie) 329
Meyer zum Hasen, Jakob 78
Meyerbeer, Giacomo 196
Minutoli, Johann Heinrich Menu von 195, 228, 242
Misson, Maximilien 31
Möser, Justus 91
Mollmann, Rochius 322
- Monogrammist IG 42
Montbrettin, von (Familie) 334
Montesquieu, Charles Louis de Secondat, Baron de 63
Montfaucon, Bernard de 149
Moos, David von 121, 126 f., 130
Morf (Familie) 334
Morgenstern, Karl 44
Moschini, Giannantonio 187
Moser, W. → Oser, Wilhelm
Moses 41
Mucius Scaevola 84, 86, 91, 96, 130 f., 134 f., 161 f., 173, 321
Müller (Familie) 336 f.
Müller, Jakob 337
Müller, Johannes 121, 126–128, 130, 132
Müller, Theodor 172
Müntz, Johann Heinrich 33
Muhr, Joseph 235
Mundbrat (Familie) 323
Muller, Harmen Jansz. 37 f.
Muralt, Beat Ludwig von 63 f.
Murer, Jos 73
Murillo, Bartolomé Esteban 286
- Nagel, Carl (Antiquar in Bamberg) 261, 352, 354, 356, 360
Nagler, Karl Ferdinand Friedrich von 152, 236
Napoléon III., Kaiser der Franzosen 305, 306, 311
Naudaeus → Naudé, Gabriel
Naudé, Gabriel 212
Neustück, Johann Heinrich 289
Niebuhr, Barthold Georg 232
Nikolaus I., Kaiser von Russland 213, 220 f., 291 f.
Noah 214, 217
Novalis (Friedrich von Hardenberg) 65
Nüscheler (Familie) 171, 177, 336 f.
- Oeri, von (Familie) 177, 324
Olfers, Ignaz von 189, 196

- Olivier, Heinrich 298
- Oppenheim, Nathan Marcus 235 f.,
259, 261 f., 345, 348 f., 351–357, 359–361
- Oser, Wilhelm (Bürger in Basel) 348,
353 f., 357, 361
- Otto II., römisch-deutscher Kaiser
307
- Overbeck, Friedrich 298 f.
- Pack, Jakob Christoph 248–250, 252,
255, 264
- Paff, Johann Jakob 254
- Pajaro, Francesco 189
- Palladio, Andrea 26 f.
- Parzival 118
- Paulus, hl. 41
- Peintner, Johann Blasius 167
- Perelle, Adam 47, 49
- Perelle, Gabriel 47, 49
- Perelle, Nicolas 47, 49
- Perponcher-Sedlnitzki, Wilhelm
Graf von 224
- Persigny, Victor Fialin Duc de 307
- Persius, Ludwig 185, 189, 208
- Pestalozzi, Hans 175
- Petrus, hl. 41
- Peyer im Hof (Familie) 177, 333
- Pfluger, Friedrich 261
- Pffor, Franz 298
- Piasten (Herzöge von Schlesien) 156,
159, 340
- Pietro d'Abano 205, 207, 209–214,
238, 240, 315
- Piombo, Sebastiano del 286
- Pippin III., fränkischer König 88, 91,
92, 93
- Piranesi, Giovanni Battista 46
- Pius II., Papst, (Enea Silvio
Piccolomini) 236, 348
- Pleydell-Bouverie, Jacob, Earl of Radnor
114
- Pordenone (Giovanni Antonio de Sacchi)
33
- Porsenna 86, 96, 130 f., 134 f., 161 f., 173,
321
- Potiphar, Frau des 168 f., 322
- Probst, Georg Balthasar 60
- Probstatt, Hans 148
- Puhl & Wagner (Firma) 199
- Quast, Ferdinand von 214, 218 f.
- Rabe, Johannes 197, 203, 205 f.
- Radziwill, Luise Fürstin, geb. Prinzessin
von Preußen 155
- Radnor, Lord → Pleydell-Bouverie,
Jacob
- Raffael (Raffaello Sanzio) 9, 172, 298
- Rahn (Familie) 331, 333
- Rahn, Johann Rudolf 12, 93, 113 f., 116,
118, 130 f., 151, 173–176, 180 f., 183
- Rainer, Erzherzog von Österreich,
Vizekönig von Lombardo-Venetien
276, 290
- Ranke, Leopold von 230
- Rauch, Christian Daniel 190, 196
- Raumer, Karl Georg von 157
- Recke, Elisa von der 213
- Reden, Friederike Gräfin von 155
- Reden, Friedrich Wilhelm Graf von
155
- Regula, hl. 81, 88 f.
- Reich von Reichenstein, Hans Jakob
116
- Reil, Friedrich 25, 27, 62, 64, 105–107,
109
- Reisenti, Giovanni 60
- Reiske, Johann Jacob 232
- Remondini (Familie) 60
- Remus 84
- Reuchlin, Johannes 99
- Richard, Jérôme (Abbé) 29, 31, 47
- Riehl, Wilhelm Heinrich 300
- Ringseis, Johann Nepomuk 298
- Robertson, William 91
- Rochow, Caroline von 195

- Rode, August von 12, 35, 37, 41, 43–45,
68 f., 71, 73 f., 78, 97, 99, 101, 105–111
- Röust (Familie) 168 f., 325
- Romieu, Auguste 304–306, 311
- Romulus 84
- Rubens, Peter Paul 286
- Rubli (Familie) 326
- Rudolf I., römisch-deutscher König 19,
235, 257, 337, 342–344
- Ruge, Arnold 194
- Rupert, hl. 261, 349
- Sachsse, R. 160 f., 167, 170, 172
- Sallust (Gaius Sallustius Crispus) 93
- Salomo 259
- Salzenberg, Wilhelm 217, 219 f.,
224–226
- Salzmann, Joseph Anton (Bischof von
Basel) 301, 305
- Samuel, (Prophet) 328
- Sandby, Thomas 34
- Sandart, Joachim von 73
- Sartre, Jean-Paul 7
- Saulus 128
- Sayn-Wittgenstein-Hohenstein,
Wilhelm Fürst von 154, 156 f.
- Schadow, Dietrich 239
- Schaub, J. (Bürger in Basel) 347, 354,
357 f.
- Schellenberg, Johann Ulrich 142
- Schellendorf, von (Familie) 170
- Schelling, Friedrich Wilhelm 298
- Schenk von Landegg, Anton 142 f.
- Scherz (Familie) 326
- Scheuchzer (Familie) 329
- Scheuchzer, Johann Jakob 246
- Schilling, Diebold 149
- Schinkel, Karl Friedrich 16, 60, 170,
185, 195 f.
- Schinz, Wilhelm 126
- Schlosser (Bürger in Basel) 353 f., 356,
360 f.
- Schmid (Familie) 177, 325 f.
- Schmid (Schmidt, Schmied), Johann
Jakob (Papierfabrikant in Augst)
347, 351, 354, 356–358, 360
- Schmied (Familie) 325
- Schmied, Abraham 248
- Schneider, Louis 186, 191 f., 211, 239
- Schnorr von Carolsfeld, Julius 298
- Schnyder, Bernhard 254
- Schoch, Johann Leopold Ludwig 33, 38,
40
- Schoch, Louise 33
- Schönau, von (Familie) 325, 332
- Schorn, Ludwig 250
- Schreiber, Heinrich 262, 268, 271, 273
- Schrott, Johannes 298–300
- Schuhmacher (Familie) 330
- Schulthess (Familie) 333
- Schummel, Johann Gottlieb 44, 45
- Schweizer (Familie) 177, 334
- Schwind, Moritz von 296–300
- Scott, Walter 287
- Seillière, Florentin-Achille Baron 265
- Shaw, Henry 265, 267
- Siebenpfeifer (Goldschmied in Lahr)
261, 349, 354 f., 359
- Sievers, Johannes 16
- Sigismund, römisch-deutscher Kaiser
239
- Simmler (Familie) 326, 337
- Simon (Bezirksrichter, Allschwil) 347,
351 f., 354, 356–358, 360
- Smith of Derby, Thomas 50, 52, 53
- Solly, Edward 153
- Soltykoff, Pierre Prince 265
- Sonnenschein, Valentin 119
- Spohr, Louis 211
- Spondanus, Henricus → Sponde, Henri de
- Sponde, Henri de 212
- Sprüngli (Familie) 333
- Stadler, Jakob 145
- Stampa, Carlo Gaetano 57, 58
- Stapfer (Familie) 325
- Stapfer, Ludi 137, 323

- Steele, Richard 118
 Steinbrüchel (Familie) 334
 Steiner (Familie) 330
 Sternbald, Franz 9, 316
 Stoll (Familie) 332, 334
 Strauß, David Friedrich 194
 Stückelberger, Ernst 268
 Stüler, Friedrich August 193, 196, 208,
 224 f., 220, 239
 Stüssi, Rudolf 81, 82, 84, 85
 Stukeley, William 117
 Stutz (Familie) 323
 Sulzer, Johann Georg 27, 107, 111
 Susanna 168, 169

 Tanneguy, Charles Marie, Comte
 Duchâtel 277 f.
 Taylor, Isidore Baron 277
 Tell, Wilhelm 79–82, 84, 93, 97, 329, 334
 Temple, Richard, Viscount Cobham
 114
 Thekla, hl. 279–281, 283 f.
 Theodosius, hl. 346, 350
 Theophanu, römisch-deutsche Kaiserin
 307
 Theubet de Beauchamp → Theubet,
 Victor
 Theubet, Victor 268, 273–281, 283,
 285 f., 288–296, 301 f., 304–310, 315
 Thurneysen (Familie) 324, 329
 Tieck, Christian Friedrich 190
 Tieck, Ludwig 9, 65, 210 f., 213, 316
 Tilly, Johann Tserclaes Graf von 97
 Titus Livius → Livius
 Titus Manlius → Manlius
 Tobias 328, 332
 Trüb (Familie) 330
 Tzschoppe, Gustav Adolph 157

 Ulm, von (Familie) 330
 Ulrich-Schoch, Rudolf 175, 176
 Ursula, hl. 195, 262, 348
 Usteri, Hans Martin 119 f.
 Usteri, Heinrich 119
 Usteri, Johann Martin 10, 13–15, 67,
 73, 118–130, 137–140, 142–152, 159,
 161 f., 168, 170–174, 176–180, 182, 246,
 250, 313 f., 319
 Usteri, Paulus 119

 Valentin, hl. 281, 283, 284
 Vanbrugh, John 108
 Vandich, Dominico → Dyck, Daniel
 van den
 Varnhagen von Ense, Karl August
 196 f., 272
 Velázquez, Diego 286
 Veltin, hl. 261
 Verena, hl. 279 f., 283
 Veronika, hl. 347
 Victoria von Großbritannien und Irland,
 Deutsche Kaiserin, Königin von
 Preußen (Kaiserin Friedrich) 179
 Viktoria, Königin des Vereinigten
 Königreichs Großbritannien und
 Irland 190, 291
 Vincent, Johann Nikolaus 180, 182
 Vitruv (Marcus Vitruvius Pollio) 26
 Vivares, François 50, 52–55, 61
 Vögelin, Salomon 183
 Vol, Eucharius 349
 Volkmann, Johann Jacob 212 f.
 Voll, Eckhard → Vol, Eucharius
 Voltaire (François-Marie Arouet) 63

 Waagen, Gustav 196
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich 9, 65
 Wackernagel, Wilhelm 181
 Wagener, Heinrich 191 f., 243
 Wagner (Firma) 199
 Wahl, Alexander 257 f., 263 f.
 Wahl, Baruch 257 f., 263 f.
 Walder (Familie) 336
 Waldersee, Franz von 66–68
 Wallenstein, Albrecht, Herzog von
 Friedland 97

- Walpert, hl. 261, 349
Walpole, Horace, Earl of Orford 31, 33,
78, 109, 113 f., 246
Walpurgis, hl. 261
Walther von der Vogelweide 118 f.
Waser (Familie) 177, 336
Way, Albert 286 f., 289–291, 293 f., 312
Weinbrenner, Friedrich 68
Weiß, Johann Heinrich 248, 251–255
Wellenberg (Familie) 323
Welti-Escher, Lydia 173
Werdenberg-Albeck, Rudolf Graf von
124 f., 127, 138 f.
Werner, Friedrich Bernhard 60
Wernicke, Ewald 14, 154, 160–162, 164,
167–172, 179
Widerad von Fulda 230
Wildenbruch, Louis von 224
Wilhelm I., Deutscher Kaiser, König
von Preußen 190 f., 196 f., 242, 272
Wilhelm I., der Eroberer, König von
England 76
Wilhelm II., König der Niederlande
292, 294
Wilhelm, Prinz von Preußen 155, 165 f.,
272
Winckelmann, Johann Joachim 26 f.,
106, 108
Winistörfer, Urban 261, 355
Winkelried, Struthan 79, 81–84, 86
Winn, Charles 67
Winn, John 67
Winn, Rowland, Baron St Oswald 67
Winz (Familie) 334
Wirz (Familie) 177, 325
Wiß, Hans Jakob 126
Wittgenstein, Wilhelm Fürst von →
Sayn-Wittgenstein
Witzleben, Job von 154
Wolf (Familie) 326, 328, 334
Wolfenschiessen (Vogt) 80–82, 84
Wood, Robert 69
Woollett, William 34
Wüst (Familie) 333
Wurstisen, Christian 247, 264, 291
Wydler (Familie) 334
Wyss, Johann Emanuel 144, 146
Wyss, Johann Rudolf 151
Zardetti, Carlo 274, 287 f., 312
Zehnder (Familie) 335
Zehnder, Christoph 171
Zeiner, Lukas 121, 126
Zeller-Werdmüller, Heinrich 175 f.,
179, 151
Ziegler, Jakob 178, 322
Zocchi, Giuseppe 46–48
Zucchi, Francesco 31 f.
Zwingli, Huldrych 99

Ortsregister

- Aachen 231
Aarau, Kanton Aargau 69, 248
Abbotsford 287
Ägypten 252
Allschwil, Kanton Basel-
Landschaft 347, 351 f., 354, 356, 360
Altmark 354
Amsterdam 151, 276, 289, 294, 312
Andelfingen, Kanton Zürich 142, 146
Anhalt(-Dessau) (Fürstentum, Land)
10, 12, 23, 25, 27, 43, 71, 74, 78, 97
Ansbach (Markgrafschaft) 239
Appenzell (Kanton) 131, 319 f., 326
Arnheim 292

- Aschaffenburg 294
 Augsburg 60, 251, 254, 294
 Augst, Kanton Basel-Landschaft 352,
 354, 356, 360
 Avenches 65
- Babel 84
 Baden 121
 Bamberg 261, 352, 354, 356, 360
 –, Dom 271, 279, 281
 Bamberg (Bistum/Hochstift) 261,
 299
 Basel (Stadt/Kanton) 17, 23, 65, 67,
 69, 115 f., 131, 175, 227, 233, 236, 245,
 247–252, 254–259, 262–265, 268,
 270, 273 f., 281 f., 284, 286, 289–291,
 293–296, 298–302, 304 f., 309, 315,
 320, 327, 341–358, 360 f.
 –, Münster 268, 284, 299, 342–344
 –, Münsterschatz 10, 15 f., 17–18, 24,
 227, 233–236, 245–316, 341–361
 –, Schützenhaus 116
 Basel-Landschaft (Kanton) 17, 233,
 247 f., 252, 254–258, 262–264, 308 f.,
 341, 354
 Bassano 60
 Bayern 254, 257 f., 263, 268, 291 f.,
 294, 298
 Bayreuth 251, 254
 Bayreuth (Markgrafschaft) 239
 Bellinzona, Tessiner
 Kantonsarchiv 220
 Berlin 14 f., 17, 45, 50, 118 f., 151–154,
 172–175, 178 f., 190–192, 196, 206,
 220 f., 234–236, 251, 257, 261 f., 264 f.,
 271, 312–314, 341–343, 346–350,
 353–355, 359
 –, Akademie der Künste 272
 –, Dom 193
 –, Königl. Museum/Museen 152 f.,
 189, 235, 272 f., 310
 –, Königliche Porzellanmanufaktur
 206
 –, Königstädtisches Theater 154
 –, Kunstgewerbemuseum 152
 –, Kunstkammer 152, 236, 273
 –, Palais Prinz Carl/
 Johanniterordenspalais (Wilhelmsplatz)
 195 f., 227, 231, 236
 –, Schloss 239, 242 f.
 –, Zeughaus 232
 Berlin-Wannsee, Klein-Glienicke →
 Glienicke
 Bern (Stadt/Kanton) 65, 69, 74 f., 81,
 87 f., 114 f., 126, 131, 144, 146, 151, 162,
 179 f., 182 f., 274, 295, 321
 Besançon 80–82
 Birmingham 63
 Böhmen 216, 294
 Bolesławiec → Bunzlau
 Brandenburg (Mark) 191, 239
 Breda 292
 Breslau (Wrocław), Museum
 Schlesischer Altertümer 179
 –, Rathaus
 British Empire 254, 291
 Brno → Brünn
 Brünn (Brno) 294
 Brüssel 119
 Bubendorf, Kanton Basel-Landschaft
 357, 361
 Bubikon, Kanton Zürich 124 f., 138
 Bunzlau (Bolesławiec) 160
 Burgund 230
 Byzanz (Byzantinisches Reich) 10,
 202 f., 217–227, 239 f., 242, 269, 286,
 288, 311 f.
 Byzanz (Stadt) → Konstantinopel
- Certosa di Venezia (Insel) 186–188
 Cirencester Park, Alfred's Hall 33
 Claremont 108
 Cobham (Painshill) 108
 Coleshill, Berkshire 114
 Colmar 69
 Cork 25

- Delémont, Kanton Jura 245
 Den Haag 276, 289, 292–294, 304, 312
 Derby 63
 Dessau 12, 26, 44, 47, 76
 –, Luisium 43, 45 f., 107 f.
 –, Schloss 33, 37, 40, 44
 Deutschland 22, 25, 61 f., 68, 78, 88, 99, 113, 115, 119, 123, 151, 172, 181, 194, 230, 242, 269, 271, 287, 294, 312
 Dresden 119, 210
 –, Antikensammlung 11, 36
 Dumbarton Oaks 203, 205

 Edinburgh 63
 Elsass 23, 250 f.
 England 13, 25, 27, 29, 33 f., 46, 61–64, 74, 76–78, 97, 106, 108, 111, 113, 117, 146, 153, 176, 190, 251, 265, 272, 277 f., 285, 287, 296, 312
 Eriskirch 216
 Ermensee, Kanton Luzern 121
 Esher Place 108

 Fahr Windisch, Kanton Aargau 130
 Fischbach in Schlesien (Karpniki) 155, 165–167, 171
 Flandern 113 f.
 Florenz 46 f., 62
 –, Baptisterium 48
 –, Dom (Santa Maria del Fiore) 44–48, 61, 64
 Fountains Abbey 44 f., 50, 52, 61
 Fränkisch-deutsches Reich 88
 Franken 254, 275 f.
 Frankfurt am Main 119, 235, 259, 261, 287, 289 f., 345, 348 f., 351–353, 355, 359
 –, Städelches Kunstinstitut 296/298
 Frankfurt (Oder) 152
 Frankreich 16, 19, 22, 25, 29, 41, 45, 62, 69, 77, 113 f., 116 f., 144 f., 159, 221, 228, 257 f., 263 f., 268, 272–274, 277 f., 294–296, 307–312, 334

 Freiburg im Breisgau 268
 Freiburg, Schweiz (Fribourg) (Stadt/Kanton) 131, 309, 320, 327
 Fürstenstein in Schlesien (Książ) 156, 340
 Fulda 230

 Genf (Stadt/Kanton) 65, 195, 309
 Georghenthal bei Goldberg in Schlesien (Jurków [Warta Bolesławiecka]) 339
 Glanzenberg, Kanton Zürich, Burg 335
 Glarus (Stadt/Kanton) 131, 171, 321
 Glasgow 63
 Glienicke (Klein-Glienicke, Berlin-Wannsee), Klosterhof 15 f., 185–243, 313 f.
 –, Loggia Alexandra 190
 –, Schloss und Park 185 f., 189–191, 196, 213
 Goslar 228–233, 239, 242, 314
 Greifensee, Kanton Zürich, Schloss 329
 Griechenland 196
 Grodziec → Gröditz
 Gröditz bei Goldberg in Schlesien (Grodziec) 160, 339
 Gröditzberg (Herrschaft, Burg/Schloss [Zamek Grodziec]), Schlesien 14, 154–161, 164–172, 175–177, 179 f., 313, 339 f.
 Grynau, Kanton Schwyz 336

 Haideburg (Heideburg) bei Wörlitz 13
 Halle (Saale) 99
 Hamburg 119, 153, 251, 254, 257, 263
 Hannover (Kurfürstentum) 66
 Harzburg 229
 Havel (Fluss) 185
 Heidelberg 118
 High Wicombe 46
 Hirschberg in Schlesien (Jelenia Góra) 220
 Hirschberger Tal (Schlesien) 155
 Holland → Niederlande

- Hull 254
- Inzlingen, Schloss 116
- Irland 63
- Istanbul → Konstantinopel
- Italien 16, 25, 30, 32, 34 f., 37, 47, 62, 70, 106, 108, 114, 116, 172, 179, 181, 185, 189, 205, 210–212, 216, 230, 269, 273, 288
 –, Ober-, Norditalien 216, 312
 –, Unter-, Süditalien 288, 312
- Jelenia Góra → Hirschberg in Schlesien
- Jurków (Warta Bolesławiecka) →
 Georghenthal
- Kap Sunion, Poseidontempel 198
- Kappel, Kanton Zürich, Kloster 121
- Karlsruhe 68, 119
- Karpniki → Fischbach in Schlesien
- Kempten 254
- Kew Gardens → London
- Kilchberg, Kanton Zürich,
 Porzellanmanufaktur Kilchberg-
 Schooren 19
- Kirkstall Abbey → Leeds
- Klein-Glienicke → Glienicke
- Knonau, Kanton Zürich 68, 84, 140
- Köln 195
- Königsfelden, Kanton Aargau 66, 121,
 127–129, 138
- Konstantinopel (Byzanz, Istanbul) 198,
 213 f., 218–221, 224, 226, 269, 271, 310
 –, Hagia Sophia 217–226
 –, Kaiserpalast 232
- Konstanz 22, 180, 182, 216
- Kronberg im Taunus, Schloss
 Friedrichshof 179
- Książ → Fürstenstein in Schlesien
- Küsnacht, Kanton Zürich 125, 319
- Kyburg (Grafschaft) 330
- Lachen, Kanton Schwyz, Rathaus der
 Landschaft March 124, 148, 162, 171
- Lahr (Schwarzwald) 261, 349, 354
- Lausanne, Kanton Waadt 65
- Lausitz 154
- Leeds, Kirkstall Abbey 44 f., 50, 53
- Leipzig 119, 156, 178
- Liestal, Kanton Basel-Landschaft 17,
 235, 248, 252, 254–264, 271, 282, 296,
 298, 310 f., 341–343, 345, 349, 353 f.
- Lincoln, Kathedrale 44 f., 50, 54
- Lincolnshire, Usher Gallery 50
- Linz 294
- Lombardo-Venetien (Provinz) 276,
 288, 302
- London 63 f., 196, 221, 265, 267, 274,
 276, 284–287, 289–291, 296, 312
 –, British Museum 47
 –, Kew Gardens 33
 –, South Kensington Museum (Victoria
 and Albert Museum) 265
 –, St. Margaret's Church 50
 –, St. Martin's Lane 114
 – St. Paul's Cathedral 61
 –, Westminster Abbey 34, 44, 50, 56,
 105
- Lübeck 119
- Luzern (Stadt/Kanton) 69, 131, 261,
 321, 326
- Lyon 65, 119
- Madrid 302
- Mähren 294
- Maienfeld (Herrschaft), Kanton
 Graubünden 144 f.
- Mailand 51, 57–59, 274–278, 287 f.,
 290 f., 294 f., 302, 304, 312
 –, Dom 44 f., 50 f., 57, 59–62, 64
- Mannheim 18
- March (Landschaft), Kanton Schwyz
 124
- Mariastein (Kloster), Kanton Solothurn
 301 f.
- Maur, Kanton Zürich 101, 116 f., 330
- Menzingen, Kanton Zug 179

- Merseburg, Dom 269
 Mexico 274
 Mitteldeutschland 69
 Modelsdorf bei Goldberg in Schlesien
 (Modlikowice) 339
 Modlikowice → Modelsdorf
 Modum, Norwegen,
 Blaufarbenwerk 153, 159
 Mount Edgcombe, Block House 46
 Mühlhausen, Elsass 257
 München 251, 257 f., 287, 294, 298–300
 –, Bayerisches Nationalmuseum 17
 –, Allerheiligenhofkirche 226
 –, Schatzkammer der Residenz 299
 –, Theatinerkirche 299
 Münster, Westfalen 99
 Murano, San Cipriano 208
- Neapel 46, 288
 New York, Metropolitan Museum of
 Art 17
 –, Pierpont Morgan Library 47
 Nieder Alzenau bei Goldberg in
 Schlesien (Olszanica) 339
 Niederlande 9, 34, 37 f., 68 f., 74, 78,
 113 f., 119, 172, 181, 291–294, 296
 Niederrhein 16
 Niederschlesien 154
 Norddeutschland 34
 Norwegen 156, 159
 Nostell Priory, West Yorkshire 67
 Nürnberg 107, 152, 254, 294
 –, Germanisches Nationalmuseum 181,
 191
- Ober Alzenau bei Goldberg in Schlesien
 (Olszanica) 339
 Ober Leisersdorf bei Goldberg in
 Schlesien (Uniejowice) 339
 Obersalzberg, Berghof 300
 Obwalden (Kanton) 146
 Österreich 65, 128, 194, 239, 274 f., 291,
 294, 302, 340
- Old Windsor 114
 Olszanica → Nieder/Ober Alzenau
 Osnabrück 91
 Overijssel 292
- Padua 205, 209, 212 f., 240
 Painshill 108
 Palästina 252
 Palermo 288
 Paris 47, 97, 119, 228, 250, 265,
 274, 276–279, 283, 285 f., 291, 302,
 304–306, 308, 312
 –, Louvre (Museum) 277, 308 f., 311
 –, Musée de Cluny 17, 265, 277, 294 f.,
 304 f., 307–312
 –, Notre Dame 44, 47, 49, 61, 64,
 117
 Pavia 276
 Pisa 240 f.
 Polen 14, 274
 Porrentruy, Kanton Jura 245, 273 f., 276,
 285, 293, 305
 Potsdam 185 f., 188, 190–192, 213
 Potsdam-Sacrow, Heilandskirche 193
 Potsdam-Sanssouci,
 Friedenskirche 193, 208 f., 226 f.
 Preußen 10, 15 f., 23, 25, 41, 65 f., 152–156,
 179, 185, 189, 194 f., 197, 217, 224 f.,
 228, 234 f., 239, 257, 262, 272, 291, 341,
 343
- Quedlinburg 272
- Rapperswil, Kanton St. Gallen 69
 Ravenna 107, 189, 214, 217–219, 225 f.
 –, Kathedrale 107
 –, Mausoleum der Galla Placidia 214
 –, Sant' Apollinare in Classe 107
 –, Sant' Apollinare Nuovo 107, 217
 –, San Michele in Africisco 189, 225 f.
 –, San Vitale 107
 Regensburg 251, 263
 –, Schottenkirche 271

- Regensberg, Kanton Zürich 324
 Reinach, Kanton Basel-
 Landschaft 264
 Rheinlande (Provinz) 195
 Rimini, San Francesco 27, 108
 Rom 26, 28, 33, 46, 84, 86, 96, 218 f.,
 230, 240, 284
 –, San Clemente 208
 –, St. Peter 51, 302
 Rottweil 71
 Rouen 117
 Rüti, Kanton Zürich, Kloster 137
 Russland 220 f., 265, 272, 274, 291 f.
- Sachseln, Kanton Obwalden,
 Pilgergasthof zum Kreuz 146–148
 Sachsen 66, 78, 96 f.
 Sacrow → Potsdam-Sacrow
 Sarnen, Kanton Obwalden, Historisches
 Museum 146
 Saint Ursanne, Kanton Jura 245
 Salzburg 19, 221
 Sankt Urban, Kanton Luzern, Kloster
 261, 355
 Schaffhausen (Stadt/Kanton) 69, 91,
 93, 94, 131, 320, 329 f.
 –, Rheinfall 65
 –, Münster 116
 Schinznach, Kanton Aargau 119
 Schlesien 154–156, 159, 170, 173 f., 314,
 339 f.
 Schottland 63, 91
 Schweiz 9 f., 12–15, 21–24, 34, 65–69,
 73 f., 77, 79–82, 84, 86–88, 91, 93–95,
 113–120, 128, 131, 137 f., 140, 142,
 146 f., 149, 151 f., 159–161, 168, 172–177,
 180–184, 195, 245–248, 254, 256, 263,
 275, 294, 301, 305, 309, 313, 337, 341 f.
 Schwetzingen 65
 Schwyz (Stadt/Kanton) 81, 87, 131, 148 f.,
 168, 320 f.
 Seengen, Kanton Aargau,
 Pfarrkirche 125–127
- Sempach, Kanton Luzern 79–82, 86,
 127 f., 336
 Sens, Kathedrale 278
 Sevilla 304
 Shotover Park, Gothic Temple 33
 Siebenbürgen 294
 Siena 108
 Sins, Kanton Aargau 67
 Sizilien 288, 302
 Solothurn (Stadt/Kanton) 301, 321, 327
 Spanien 274, 286, 291, 300–302, 304
 St. Gallen (Gemeinde/Kanton) 74,
 254, 256, 326
 St. Petersburg 190, 220, 265
 Stamford, Lincolnshire, All Saints
 117
 –, St. George's Church 117
 Stein am Rhein, Kanton Schaffhausen
 121
 Stowe, Temple of Liberty 33, 114
 Straßburg 65, 69, 151, 161, 250 f., 257,
 305 f., 308
 –, Münster 64 f., 69
 Strawberry Hill 31, 33, 78, 109, 113
 Stuttgart, Landesmuseum 18
 Süddeutschland 9, 69, 116, 152, 216
 Sunion → Kap Sunion
 Sursee, Kanton Luzern 69, 254
- Tangermünde, Rathaus 34
 Tessin (Kanton) 220
 Thun, Kanton Bern 179
 Toggenburg, Kanton St. Gallen 326
 Trient 107
 Trier 231
 Triest 26
 Troja 43
 Tschetschenau bei Alzenau (Olszanica)
 bei Goldberg in Schlesien 339
 Türkei 221
 Twickenham 33, 34, 46
 Uetliberg, Kanton Zürich 336

- Uniejowice → Ober Leisersdorf
- Unterwalden 79, 131, 327
- Uri (Kanton) 69, 71, 81, 87, 91, 93, 95, 131, 321, 327
- Valais (Kanton) → Wallis
- Venedig 26, 28–32, 34, 46, 105, 186–189, 198, 201, 240, 242, 337
- , Dogenpalast 30, 32
- , Madonna dell'Orto 28, 30–33
- , San Giorgio Maggiore 46
- , San Giovanni e Paolo 32
- , San Marco 29 f., 188, 278
- Venezien (Veneto) 10
- Vereinigte Staaten von Nordamerika 113
- Vicenza, Palazzo della Ragione 27
- , Teatro Olimpico 26
- , Villa Rotonda 26
- Vlissingen 292
- Wädenswil, Kanton Zürich 337
- Wald, Kanton Zürich, Pfarrkirche 121 f., 138, 162
- Wallis (Kanton) (Valais) 294
- Wartburg 175
- Weimar 11, 175, 206
- Westphalen (Königreich) 228, 242
- West Wycombe Park 46
- Wexford 254
- Whitton bei Twickenham 34, 46
- Wien 152, 221, 263, 277, 294, 309
- , Hofburg 194
- Wilhelmsdorf bei Goldberg in Schlesien (Sędzimirów) 170, 339
- Wilkanowo → Wittgenau
- Windsor 74
- , Schloss 77
- , St. George's Chapel 74, 76 f.
- Windsor Park, Fort Belvedere (Shrubs Hill) 34, 46
- Winterthur, Kanton Zürich 142
- Wittgenau bei Grünberg in Schlesien (Wilkanowo) 339
- Wörlitz 25, 101, 104 f., 108, 113, 175
- , Gotisches Haus 10, 11–13, 24, 25–113, 116 f., 123, 126 f., 175, 313
- , Graues Haus 68
- , Marstall 105
- , Park 13, 25, 27, 31, 35, 45, 74, 101, 106, 111
- , Schloss 26–28, 33–36, 45 f., 106
- Wragby Church, West Yorkshire 67
- Wrocław → Breslau
- Würzburg 254
- York, Kathedrale 44 f., 50, 55
- , Yorkshire Museum 50
- Zürich (Stadt/Kanton) 10, 12, 13–15, 23, 65–67, 69, 73, 75, 81 f., 84 f., 88, 91–93, 116, 118–124, 126–129, 131, 137 f., 140, 142, 146, 151, 162, 168, 171, 173–183, 221, 246, 254, 256, 268, 294 f., 310, 313 f., 321, 324, 327, 336, 346, 349, 354 f., 357–359
- , Augustinerkloster 130 f., 137, 139, 162
- , Fraumünster 116, 146, 176 f.
- , Grossmünster, Stiftspropstei 142
- , Schützenhaus am Platz 71–73, 122
- , Schweizerisches Nationalmuseum/Landesmuseum Zürich 10, 12, 14 f., 140, 142, 164, 172–180, 182–184, 313 f.
- Zug (Stadt/Kanton) 69, 79–82, 87, 131, 326

Dank

Petrarca nannte seine Bücher *comites latentes*. Aber auch jedes Buch hat verborgene Gefährten, die seine Entstehung begleiten. Das sind die, mit denen wir streitbare Gespräche führen und gemeinsam denken und die uns an ihrem Wissen teilhaben lassen. Die, die uns das unbeschwertere Forschen ermöglichen, die uns die Türen zu versteckten oder nur schwer zugänglichen Orten öffnen, zu den Tresoren, Archiven und Bibliotheken, und die, mit denen wir Etappen und Ergebnisse feiern. Hier, am Ende dieses Buches, ist der Ort, ihnen für die gemeinsame Wegstrecke zu danken.

Am Anfang standen Seminare am Historischen Seminar der Universität Basel, nicht zuletzt auch gemeinsame mit Achatz von Müller, zu übergreifenden Aspekten von Geschichte und Kunstgeschichte sowie zu Epochenkonstrukten und deren materiellen Bedingtheiten. Er und eine Reihe weiterer Kolleginnen und Kollegen begleiteten sodann diese Arbeit mit Rat und zugewandtem Gespräch bis zu ihrem Abschluss. Kunsthistorisch fachliche und institutionelle Unterstützung erhielt ich insbesondere von Barbara Schellewald (Basel), Gregor Wedekind (Mainz) und Michael Niedermeier (Berlin) sowie Pascal Griener (Neuchâtel), der nicht nur ein Gutachten für den Forschungsfonds der Universität Basel beisteuerte, sondern mich auch großzügig an seinen Trouvaillen zu dem Abenteurer und Kunstspekulanten Victor Theubet teilhaben ließ. Jan Rüdiger (Basel) und André Holenstein (Bern) eröffneten mir mit der gemeinsamen Eingabe eines Projektes die Möglichkeit, meine Forschungen mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds umzusetzen.

Für die selbstverständliche kollegiale Hilfe und den unkomplizierten Zugang zu ihren Sammlungen und Archiven danke ich Jonas Beyer, Grafische Sammlung des Kunsthauses Zürich, für die Öffnung des künstlerischen Nachlasses von Johann Martin Usteri, Sabine Söll-Tauchert, Historisches Museum Basel, für die gemeinsame Suche nach Akten und Briefen in den Tiefen des Magazins und des Archivs des Historischen Museums, Ute Joksch, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, für das mehrfache Öffnen der Pforten des Glienicker Klosterhofes und die Unterstützung bei der Bildbeschaffung. Hanko von Knobelsdorff machte mir die lange gesuchten Lebenserinnerungen des preußischen Bankiers Wilhelm Christian Benecke von Gröditzberg aus seinem Familienarchiv zugänglich.

Im Rahmen des Projektes hatte ich die Möglichkeit zwei Tagungen zu veranstalten, deren Themen ich ganz und gar auf meine Forschungen ausrichten konnte. Allen Beteiligten danke ich dafür, dass sie sich darauf eingelassen haben und so das Feld noch einmal in neuen Perspektiven weiteten.

Dieses Buch entstand zu seinen größten Teilen während meiner Zeit am Departement Geschichte der Universität Basel. Die Mitarbeiterinnen des Departements, allen voran die Geschäftsführerin Olivia Hochstrasser sowie Agnes Weidkuhn, ermöglichten in professioneller wie freundschaftlicher Weise eine von administrativen Fra-

gen unbeschwerter Arbeits- und Forschungszeit. Im Basler Vormoderne Kolloquium konnte ich Teile aus meiner Arbeit vorstellen und diskutieren. Für die vielen Gespräche und geistreichen Abende am Rhein geht mein Dank an meine Basler Kolleginnen und Kollegen, insbesondere an Anna Becker, Maike Christadler, Martin Gaier, Jörn Happel, Alexis Hofmeister, Nicolai Kölmel, Jessika Nowak und Anja Rathmann-Lutz.

Meinen Kolleginnen und Kollegen am Leuphana College danke ich für die Erdung im universitären Alltag, vor allem Pia Rudzinski, von deren Freundschaft, Schnelligkeit und Energie ich so oft profitieren durfte.

Unschätzbare Unterstützung bei der Durchsicht und Korrektur des Manuskriptes erhielt ich von Anna Becker, Anja Rathmann-Lutz, Tilmann Lahme und Uwe de la Motte. Peter Bahl half mir über die Fallstricke des Namenregisters hinweg und erstellte mit größter Umsicht das Ortsregister. Karsten Hommel redigierte meine Transkriptionen und Markus Hilbich bearbeitete die Fotos.

Diese Arbeit wurde als Habilitationsschrift an der Leuphana Universität Lüneburg eingereicht. Zu Dank verpflichtet bin ich Wolfgang Kemp (Lüneburg), Daniela Mondini (Mendrisio) und Achatz von Müller (Hamburg/Basel), die die Gutachten verfassten, sowie der Habilitationskommission unter der Leitung von Beate Söntgen, die das Verfahren in der Fakultät Kulturwissenschaften wohlwollend gefördert hat.

Finanziert wurden meine Forschungen durch den Forschungsfonds der Universität Basel und den Schweizerischen Nationalfonds, der zugleich großzügig die Veröffentlichung möglich machte. Die Miranda Floh Stiftung unterstützte in gewohnt diskreter und zuvorkommender Weise die Drucklegung. Für die Aufnahme in sein Programm danke ich dem Wallstein Verlag, für die ansprechende Gestaltung Anna-Theresa Kölzner.

Was wäre ein Buch ohne Freundinnen und Freunde, die auf anderen und denselben Wegen unterwegs sind. Ich danke der *accademia dantesca* für inspirierende Abende und den Great Coddiwomples für das Zusammenhalten.

Und schließlich möchte ich meiner Familie danken, der großen und insbesondere der kleinen, meiner Mutter Marguerite Blume-Cárdenas sowie meiner Schwester Sonia Cárdenas und immer wieder Dirk Schumann. Sie haben das Roadmovie von Fürst Franz zu Johann Martin Usteri, von Prinz Carl zu Victor Theubet und die Objektverlagerungen von Süd nach Nord und zurück und in Europa im Kreis herum im Namen des Mittelalters wie einen Fortsetzungsroman verfolgt und keine Episode verpasst, mich immer und überall unterstützt und stets an das gute Ende geglaubt.

Dieses Buch widme ich den Frauen meiner Familie.
Berlin, im April 2024

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Livia Cárdenas 2024

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2024
www.wallstein-verlag.de

Zugl.: Habilitation, Leuphana Universität Lüneburg,
Fakultät Kulturwissenschaften, 2022

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf
Umschlagabbildung: Glienicke, Klosterhof, Narthex, Affenkapitell,
ursprünglich Campanile des Doms zu Pisa, um 1175;

Foto: Dirk Schumann

Lithografie: SchwabScantechnik, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-5542-2

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8036-3

DOI <https://doi.org/10.46500/83535542>