

Martina Sitt

Vom Salpetergeschäft zum Sammlerglück

Die Gemäldesammlung
Eduard F. Weber – glanzvoll
und doch verschmäht

Wallstein

Martina Sitt

Vom Salpetergeschäft zum Sammlerglück
Die Gemäldesammlung Eduard F. Weber –
glanzvoll und doch verschmäht

MÄZENE FÜR WISSENSCHAFT

Herausgegeben von Ekkehard Nümann

Neue Folge

Band 4



Martina Sitt

Vom Salpetergeschäft zum Sammlerglück

Die Gemäldesammlung Eduard F. Weber –
glanzvoll und doch verschmäht

WALLSTEIN VERLAG

Gefördert von der  BÖTTCHER
STIFTUNG

Inhalt

Vorwort des Herausgebers	7
Einleitung	9
I Eduard F. Weber als (Sammler-)Persönlichkeit	15
Italienische Anfänge	15
Englische Erfahrungen – über die Familie ins Ausland . . .	21
Erste Begegnung mit Chile und seinen Bodenschätzen . . .	22
In Hamburg sein Haus bestellen	26
Die Sommer mit Henriette im Norden und danach im Osten	33
Um-sammeln – anders sammeln	36
Die Bürgermeister Weber-Stiftung	42
Konsul von Hawaii 1877-1902	43
Angekommen im Hamburger Wappenbuch	44
II Weber als Bauherr (unter Mitwirkung von Alk Arwed Friedrichsen) . .	45
Webers Galerieneubau und die Entscheidung für das Oberlicht	47
III Weber als Initiator von Wissenschaft und Dokumentation . .	59
Das erste Projekt: ein wissenschaftlicher Sammlungskatalog – Karl Woermann	61
Das zweite Projekt: ein Mappenwerk von Kupferstichen – William Unger	67
Das dritte Projekt: Fotografien – Johannes Nöhning und Rudolf Dührkoop	74
IV Weber als Käufer, Leihgeber, Schenker, Spender und Sammler	85
Webers Werke auf Ausstellungen	94
V Wider das Testament – kaufen oder verzichten. 1908-1912	103
Das Ergebnis von »glänzendem Kunst- und Geschäftssinn«	110
Ändert sich die Art des Sammelns?	114

So schließt sich der Kreis ...	116
Nachbemerkung	124
Anmerkungen	125
Dank	145
Anhang	
Verzeichnis der Mitglieder der Familie Weber	146
Eduard F. Webers Lebensdaten im Überblick	148
Quellen und Literatur	149
Bildnachweis	155
Register	157

Vorwort des Herausgebers

Im Jahr 2007 feierte die Hamburgische Wissenschaftliche Stiftung ihr 100-jähriges Bestehen. Das Jubiläumsjahr bot den Anlass, eine Brücke zwischen Vergangenheit und Zukunft zu schlagen. Aus diesem Grund hat die Stiftung die Schriftenreihe »Mäzene für Wissenschaft« aufgelegt, mit der sie ihre Stifterpersönlichkeiten würdigt und an die große Tradition bürgerlichen Engagements für die Wissenschaften in Hamburg erinnert.

Wurden die ersten 21 Porträts der Reihe vom Verlag Hamburg University Press veröffentlicht, so ist diese Publikation über Eduard Weber bereits der vierte Band der Neuen Folge, die beim Wallstein Verlag erscheint. Gewürdigt wird ein Unternehmer, der in jungen Jahren in die chilenische Hafenstadt Valparaíso ging, dort 1856 die Firma Weber, Münchmeyer & Co. gründete, die ab 1861 den Namen Weber & Cia. führte und sich zu einem der bedeutendsten Handelshäuser für Salpeter an der südamerikanischen Westküste entwickelte.

Nach der Rückkehr in seine Heimatstadt Hamburg 1862 avancierte Eduard Weber nicht nur zum Inhaber einer der größten privaten griechisch-römischen Münzsammlungen in Europa, sondern erwarb – und hierauf legt die Autorin Martina Sitt ihr Hauptaugenmerk – die größte deutsche Privatsammlung Alter Meister im Kaiserreich. Er wurde damit gewissermaßen zum »Gegenspieler« Alfred Lichtwarks, der ab 1886 die Geschicke der Hamburger Kunsthalle leitete, gewann doch Webers Sammlung in Hamburg fast die Bedeutung einer staatlichen Gemäldegalerie.

Als Weber 1907 starb, ließ Lichtwark Jahre ins Land gehen, ohne eine öffentliche Anstrengung zu initiieren, um die komplette Gemäldesamm-

lung für Hamburg zu bewahren. Er umging damit bewusst einen Passus im Testament Webers, der dort verfügt hatte, seine vollständige Bildersammlung der Stadt Hamburg für 2,5 Millionen Reichsmark anzubieten. Stattdessen erwarb die Hamburger Kunsthalle auf der Auktion 1912 für rund 770.000 Reichsmark lediglich 34 der insgesamt 360 Werke umfassenden Sammlung Webers.

Eduard Weber ist nicht nur als Sammler, sondern auch als Mäzen der Wissenschaft in Erscheinung getreten, gehörte er doch zu den ersten Donatoren, die mit einer beträchtlichen Summe die Gründung der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung förderten.

Die Absicht, die Reihe »Mäzene für Wissenschaft« herauszugeben, entspringt dem dankbaren Gefühl den Personen gegenüber, die vor mehr als 100 Jahren den Mut hatten, die Hamburgische Wissenschaftliche Stiftung ins Leben zu rufen, und erreichten, dass Hamburg eine Universität erhielt. Verknüpft damit ist die Hoffnung und Erwartung, dass nachfolgende Generationen sich hieran ein Beispiel nehmen mögen.

Dieser Hoffnung hat die Böttcher Stiftung in hochherziger Weise entsprochen und – wie schon so oft – die Finanzmittel für eine Publikation der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung bereitgestellt, wofür wir ihr zu großem Dank verpflichtet sind.

Ekkehard Nümann

Einleitung

Die Gemäldesammlung des Herrn Consuls Ed. F. Weber in Hamburg genießt einen besonderen Ruf unter den privaten Galerien der Hansastadt. Sie ist von allen die reichste an Werken Alter Meister und vornehmlich an Werken aus der Blütezeit der holländischen und flämischen Malerschule. Es sind mit feingebildetem Geschmack auserlesene Werke, theils von großem Reiz der Malerei, theils von mehr kunsthistorischem als ästhetischem Belange [...].¹

Eduard Weber (1830-1907) hat als ambitionierter Kunstsammler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Hamburg eigentlich alles »richtig« gemacht. Richtig im Hinblick auf die Möglichkeiten, die sich ihm boten, um aus eigener Kraft und vorausschauend für seinen Nachruhm als engagierter Sammler zu sorgen: Er hat in hochkarätige Kunst investiert unter guter Beratung und mit eigenem, kontinuierlich erworbenem Sachverstand. Er stellte seine Sammlung hervorragend aus und gewährte einem interessierten Publikum den Zugang. Er engagierte einen renommierten Wissenschaftler, der die Sammlung beschrieb und erforschte, und er sorgte für Reproduktionen durch einen der hoch geschätzten zeitgenössischen Kupferstecher und in der neuartigen Technik der Fotografie auch für gute Aufnahmen eines ambitionierten Fotografen. Dennoch: »Er ist nur wenigen bekannt«, wie ein sehr kurzer Text von 2001 resümiert, der dem Sammler Weber in der Publikation über das Sammeln in Hamburg vor 1933 gewidmet wurde.²

Was ist geschehen – oder vielmehr, was ist nicht erfolgt, was hätte geschehen müssen, damit man Weber kennt als den »Besitzer einer der größten privaten Kunstsammlungen im Kaiserreich vor 1890«?³ Was spricht dagegen, sein Engagement in der Kunst auf gleicher Höhe wie jenes von Maximilian Speck zu Sternburg (1776-1856) oder Conrad Alfred Thieme (1830-1906) in Leipzig einzuschätzen, die man heute

entsprechend würdigt?⁴ Immerhin wurde Weber schon früh bescheinigt, dass seine Sammlung die jener Sammler »an Vielseitigkeit«, Umfang und Universalität übertreffe.⁵

Lag es am Geld? Geld, das die Hamburger Ratsherren nicht für ihre Kunsthalle ausgeben wollten, als Weber ihnen testamentarisch seine Sammlung nach der Schätzung auf 2,5 Millionen Reichsmark zum Kauf anbot. Man lehnte ab, um auf fast schon abenteuerlichen Wegen dann doch in den (teuer bezahlten) Besitz von weniger als zehn Prozent seiner hochkarätigen Kunstwerke zu gelangen – eine spannende Geschichte, die erzählt werden muss.

Lag es an seiner Motivation und seinen Grundsätzen, nach denen er sammelte? Lag es daran, dass Weber etliche Werke »theils von mehr kunsthistorischem als ästhetischem Belange« gesammelt hatte? Lag es an Webers gern überlieferter Ablehnung der »modernen Kunst«, die Heinrich Egon Wallsee (1849-1942), Redakteur der »Hamburger Nachrichten«, als schroff und geradezu feindlich bezeichnete?⁶ Ein Urteil, das es zu relativieren gilt. Oder lag es an Webers Persönlichkeit, seinem Charakter, der gelegentlich als »still und ernst« – und unterschwellig damit als eher schwer zugänglich – beschrieben wurde, wogegen man ihn bei Besuchen in seinen Sammlungsräumen als stets in »angeregten Gesprächen« empfand.

Oder traf Weber einfach in Alfred Lichtwark (1852-1914), der am 3. Dezember 1886 als erster Direktor der 1869 gegründeten Hamburger Kunsthalle sein Wirken begann, zum falschen Moment auf den falschen »Gegenspieler« in Hamburg?

Einige Hauptdarsteller der facettenreichen Geschichte, die sich hinter den offiziellen, wichtigen, aber zunächst unscheinbaren Daten des Schicksals der Sammlung Weber verbergen, sind hier schon benannt. Um die Sammlungsgeschichte in all ihren Höhen und Tiefpunkten zu erzählen, sind trotz der Dissertation von Carla Schmincke von 2004 umfangreiche und aufwendige Forschungen erforderlich gewesen. Bei allem jedoch entzieht sich uns der Sammler Eduard F. Weber selbst hartnäckig. Die erst vor kurzem aufgetauchten Briefe über seine Mutter Henriette und seine Brüder, die Nachfahren dieser Familienlinien aufgehoben haben, geben Auskunft über das familiäre Gefüge und die vielen gemeinsamen Ereignisse, die das Leben »der Webers« in Hamburg ausmachten. Doch bezüglich Eduard Weber sind die überlieferten

Zeugnisse so rar, dass man nur die Erwerbungen befragen kann und die Räume, in denen Weber mit seiner Sammlung lebte. Sie waren Teil seines Alltags, denn die Säle mit »schönen, auserlesenen Bildern Alter Meister« waren zugleich das Wohnzimmer für die Familie und »sind zu dem Ende mit herrlichen altitalienischen Möbeln ausgestattet, die alle dem täglichen Gebrauche dienen.«⁷

Um es kurz vorweg zu nehmen: Weber sammelte bewusst nicht nur einige der schon im späten 19. Jahrhundert hoch geschätzten großen Namen wie Rembrandt, Hals, Mantegna, Palmezzano, Cranach, Tizian, deren Werke sich mit einem Vermerk »Sammlung Weber« heute in den großen Museen der Welt unter anderem in New York, Boston, Paris oder Budapest befinden. Weber sammelte vor allem auch Maler nach Schulen, Werkstätten und kunstgeschichtlich wichtigen (Kunst-) Landschaften (z.B. Lombardei, Ferrara, Flandern, Donauraum usw.) sowie nach historisch interessanten Personen (der Stuttgarter Bürgermeister Welling 1535, eine Freifrau von Münchhausen, die Kinder von Maximilian II. 1566 oder Hans Sachs 1576). Wie kamen die Werke in seinen Besitz, was trieb ihn an und mit welchen Gleichgesinnten stand er im Austausch? Seine Motivationen sind es, die die Frage nach seiner Sammlertätigkeit so interessant machen.

Hier setzt mein besonderes Interesse an diesem Thema und an der dazugehörigen Spurensuche an. Nicht nur, dass es hier auch um eine Frage nach der Entstehung eines Kanons der Kunst für ambitionierte Sammler geht, der parallel zur Professionalisierung der Kunstgeschichte in jenen Jahren von Webers Sammlertätigkeit, also etwa zwischen 1865 bis 1910, geradezu zementiert wird. Darüber hinaus fragte ich mich, was ihn an den einzelnen ausgewählten Werken jeweils begeistert haben könnte, um für den Erwerb weder Geld noch Einsatz zu scheuen. Auf den Marmortafeln in der Rotunde der Hamburger Kunsthalle, unter denen man während der Eröffnung einer Ausstellung so manche Zeit gestanden hatte, scheint Weber als Förderer auf. Auch im Rahmen der Provenienzrecherche zu einzelnen Werken der Hamburger Kunsthalle war mir der Name Weber geläufig. Ab 2000 als Leiterin der Gemäldesammlung Alter Meister engagiert, lag mir die Bearbeitung der Sammlung für einen Bestandskatalog am Herzen, der dann 2007 erschien. Bei der Lektüre des Weber'schen Verzeichnisses kam mir nun,

2020, vor allem ein Bild höchst bekannt vor;⁸ doch hatte ich über den Künstler dieses Werkes – Hans Baldung Grien – nie auch nur eine Zeile geschrieben. Im Rahmen der jetzigen Recherche wurde dann schnell deutlich, wie neue Ab- und Zuschreibungen von Gemälden an einzelne Künstler es erschweren, den Weg der Werke schon nur über mehr als ein Jahrhundert zu verfolgen. Die durchaus aufwendigere Verfolgung des Werkes auf seinem Weg von Bologna über Berlin nach Hamburg und Straßburg zeigte mir den Bezug zu meinem Text von 2007: Aus einem Hans Baldung Grien war inzwischen ein Barthel Beham (1502-1540) geworden, dessen unkonventionelle Gestaltung eines Vanitas-Motivs mich bereits 2004 fasziniert hatte. Auch gehört Rembrandts »Hanna und Simeon im Tempel« zu den Gemälden, die in Lichtführung und Dramaturgie ungemein aufregend gestaltet sind. Mehrfach hatte ich diesen frühen Rembrandt selbst wissenschaftlich behandelt.

Ein weiteres Ereignis aus dem Jahre 2003 rahmt geradezu dieses Buch: Die Kollegen aus dem Berliner Stadtmuseum baten darum, doch einmal ein riesiges Gemälde italienischer Herkunft im dortigen Depot anzusehen. Es trage einen Verweis Richtung Hamburg. Die Inventare und Archive gaben allerdings keine Anhaltspunkte für einen (ehemaligen) Besitz her, das heißt, es gehörte nicht der Kunsthalle. Daher musste dieses dringend restaurierungsbedürftige Werk zu meiner Erleichterung nicht nach Hamburg zurückgebracht werden. Eine Restaurierung wäre vermutlich nicht unter 50.000 Euro zu haben gewesen, was in der Hamburger Sammlung, die zudem keinen Italienschwerpunkt hat, zum damaligen Zeitpunkt nicht denkbar gewesen wäre. Allerdings hatte mich diese ungewöhnliche Darstellung eines Christus am Kreuz sehr fasziniert: Aus dem Querbalken des Kreuzes ragen Menschenarme heraus und halten unter anderem zwei Schlüssel in den Händen. Was für eine metaphorisch deutliche Inszenierung war da für ein theologisch hoch komplexes Thema gelungen! Wer ein solches Werk bestellt oder erwirbt, muss über einen reichen Fundus an Wissen bezüglich christlicher Grundideen verfügen. Ich befürchtete nur, dass dieses reichlich mit Japanpapier provisorisch gesicherte Gemälde kaum eine Chance haben würde, den Weg zurück in die Wahrnehmung durch ein breiteres Publikum zu finden. Am Ende des Buches und im Laufe der Recherchen wird dieses rätselhafte Gemälde eine überraschende Karriere gemacht haben. Das vorliegende Buch soll



Sebastiano Filippi, gen. Bastianino (um 1532-1602), »Das Lebende Kreuz«, 1560-1570, Öl auf Leinwand, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Gemäldezustand 2003

somit auch die Schwierigkeiten reflektieren, die die Zusammenstellung einer solchen persönlichen Sammlung für die Nachwelt bereithält. Was macht man also »richtig«, wenn es um das Sammeln geht?

I Eduard F. Weber als (Sammler-)Persönlichkeit



Johannes Riepenhausen (1789-1860), Die elfjährige Marie Friederike Emilie Weber (1828-1911) und der neunjährige Eduard F. Weber (1830-1907) in Rom, 1839, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

Italienische Anfänge

Zwei aufgeweckte Kinderblicke hat der Maler Johannes Riepenhausen (1789-1860) im Spätsommer 1839 in einem Doppelporträt eingefangen. Der Göttinger Künstler weilte in Rom, und das Ehepaar Weber, Eduards Vater David⁹ und Mutter Henriette, hatte sich einen großen Wunsch erfüllt – eine Italienreise! David (1786-1868) hatte seine Hamburger Geschäfte für eine »Auszeit im Land der Sehnsucht so vieler

Deutschen« an seinen ältesten Sohn übergeben und hielt sich mit seiner Frau Henriette (1792-1886) und den beiden jüngsten Kindern für zwei Winter in Rom auf.

Zwei Jahre blieben meine Großeltern in Italien, hauptsächlich in Rom, wo sie alle Schönheiten der Natur und der Kunst in sich einsogen und im Kreise der deutschen Künstler und Gelehrten, die damals in der Stadt weilten, alle die mannigfaltigen Anregungen in sich aufnahmen, die ihr ganzes späteres Leben bestimmten und auf ihre Kinder und Enkel, auf keinen mehr als mich, zurückwirkten.¹⁰

Von Rom aus führten umfangreiche Reisen sie in den Süden, nach Albano, nach Neapel und wohl auch bis nach Sizilien. In Rom machten sie, ähnlich wie zehn Jahre zuvor das renommierte Hamburger Ehepaar Jenisch,¹¹ bei Atelierbesuchen die Bekanntschaft von einigen dort ansässigen deutschen Malern. Aufgrund zahlreicher Reiseberichte konnte aufwendig rekonstruiert werden, welche deutschen Künstler sich in den Wintermonaten 1839 bis 1840 in Rom aufhielten und wen David Weber kennengelernt haben konnte. Der Düsseldorfer Akademiedirektor Wilhelm von Schadow (1788-1862) war vor Ort ebenso wie die Landschaftsmaler Ernst Willers (1802-1880).¹² Eine italienische Landschaft von Willers fand denn auch den Weg in eines der Gesellschaftszimmer im Hamburger Haus.¹³ Man wollte sich später anhand von Bildern an diese wundervolle Zeit erinnern können und zugleich den Künstler im Ausland unterstützen.¹⁴ In diesem Sinne bat man auch Riepenhausen um ein Gemälde der beiden Kinder, des neunjährigen Eduard und der elfjährige Marie. Das fertige Werk reiste mit nach Hamburg, wo es nach dem Tod der Mutter Henriette im Dezember 1886 in der Sammlung Weber nur kurzfristig präsent war, da man es 1889 mit nach Gut Radschütz in Schlesien nahm.¹⁵ Vor dem Verkauf des Gutes 1925 gelangte es wieder zurück in die Familie nach Hamburg, wo ich es 2020 noch in Augenschein nehmen konnte.

Für den Winter 1839/40 ist das Leben in Rom gut durch Briefe dokumentiert, denn es waren dort »viel treffliche Deutsche versammelt«. ¹⁶ So erwartete Weber in Rom am 1. Januar 1840 den Neujahrsbesuch des Hannover'schen Gesandten August Kestner (1777-1853).¹⁷ Dieser berichtete aus Rom an seine Schwester Charlotte:

Ich hoffe, wir machen uns Ehre gegen diese ganz vortrefflichen Leute, die in ihrer Art zu den größten Vollkommenheiten gehören, welche mir vorgekommen. Lautere Humanität, Güte, wahre Religiosität, Demut, Heiterkeit und sehr reiche Leute. Er [David] hat von der Pieve auf gedient, welches in Ideenkreis, Sprachorgan und Wortausdruck hervorleuchtet, aber welche reine Menschen, wie begabt mit dem vollkommensten Herzenstact! Und leben heiter, nachgiebig, wohlwollend wie Engel zusammen [...] Der Eindruck dieses Hauses allein ist eine Erquickung. Sie thun sehr viel für die jungen Leute durch eine ausgebreitete Gastfreundschaft und bestellen viel bei den Künstlern. Zu ihren Lieblingen gehören Riepenhausen aus alter Freundschaft, Kümmerl¹⁸ und Busse,¹⁹ denen sie viel zu verdienen geben. Sie haben zwei artige Kinder, Sohn und Tochter, und eine excellente Gouvernante. An die Kinder wird alles gewandt und die Mutter lernt alles mit, um den Kindern zu helfen.²⁰

Mutter Henriette unterrichtete ihre Kinder in Literatur und Religion. 1835 hatte sie für die beiden jüngsten Kinder eine französische Gouvernante engagiert. Eduard soll später über seine Mutter geäußert haben:

Sie stellte an alle ihre Kinder hohe Ansprüche, aber ging stets mit gutem Beispiel voran. Große Selbstbeherrschung verleiht ihr einen diplomatischen Charakterzug, und sie wusste so, den ihr verhassten Streit zu vermeiden. Sie erkannte die Schwächen der Menschen, erzog mit Überlegung, indem sie überzeugte ohne Heftigkeit, behandelte jeden individuell, ohne doktrinär aufzutreten. Sie übte aber nach ruhiger Überlegung gegebenenfalls scharfe Kritik.²¹

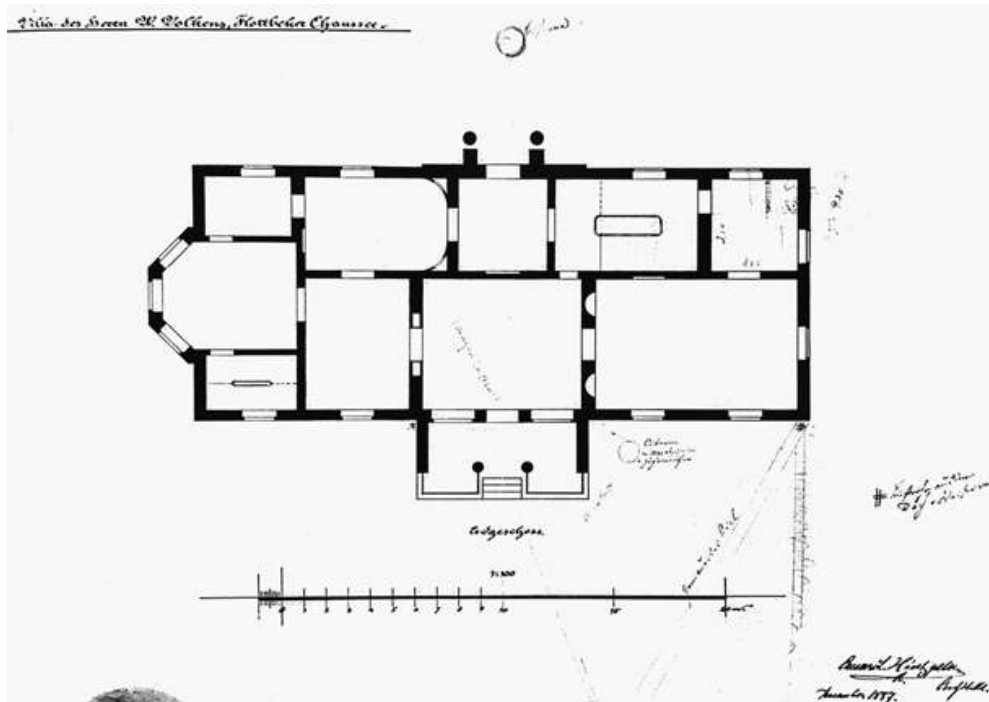
Henriette war eine außergewöhnlich selbstbewusste, im Auftreten gewandte und stets wissensdurstige Frau. Gemeinsam mit ihrem Mann gab sie ihr »eigenes Wissen und ihre Wertschätzung für Bildung und Kunst« an ihre Kinder weiter und förderte deren »wissenschaftlich-künstlerische Interessen und Fähigkeiten.«²² David war übrigens selbst durchaus nicht nur den Künsten zugeneigt, sondern auch zeichnerisch recht begabt und genoss es in Erinnerung an diese glückliche Zeit in Italien, sein Hamburger Landhaus mit Kunst, die man aus Italien mitbrachte, erlesen auszustatten.²³ Ein lebensgroßer, sitzender nackter



David Weber (1786-1868), Kupferhammer bei Bielefeld, 1840, Zeichnung;
links das von Schwiegervater Abraham Nottebohm (1748-1814) erbaute Wohnhaus

Knabe mit einer Hirtenflöte in der Hand war in Rom von Heinrich August Georg Kümmel (1810-1855) geschaffen und dann sorgsam in den Norden transportiert worden. Auch erfreute eine Darstellung Raffaels, wie er gerade die »Sixtinische Madonna« malte.

David war 1814 als Sohn des Bielefelder Leinenhandelskaufmanns David Christian Weber (1760-1836) und seiner Frau Christina Wilhelmina von Laer (1762-1818) aus Bielefeld nach Hamburg eingewandert und hatte mit der Hamburger Dependance des Bielefelder Handelshauses Weber, Laer & Niemann gutes Geld verdient. Man vertrieb Handweberei und kümmerte sich um die Ausfuhr von Leinen. Nachdem David 1836 Königlich Preußischer Kommerzienrat geworden war, beschloss er, auf dem 1829 bei Övelgönne erworbenen Grundstück das vormalige Haus abzureißen und allein für die Sommermonate ein mit sieben Zimmern und einem Gartensaal großzügig bemessenes, zweigeschossiges Domizil zu errichten und angemessen auszustatten. Das im italienischen Stil gehaltene Landhaus Weber²⁴ an der Elbchaussee 153²⁵ war 1837 von Franz Gustav Forstmann (1795-1878)²⁶ konzipiert



Franz Gustav Forsmann (1795-1878), Landhaus Weber, 1837, Grundriss

worden, demselben Architekten, der auch die Villa von Jenisch gebaut hatte, wobei das Weber'sche Anwesen aber nicht »annähernd [über] dessen Eleganz« verfügte.²⁷ Begrüßt wurde man im Entree von einer lebensgroßen klassischen Marmorgestalt einer Flora.

Nach vorn öffnete es sich in beiden Geschossen in wohlgestalteten, auf rotem Grunde pompejanisch bemalten Veranden mit je zwei ionischen Säulen reinster perikleischer Art nach der köstlichen Aussicht auf den von stolzen Schiffen belebten Strom [...]. Von innen wurde das Landhaus aufs schönste ausgestattet. Marmorstatuen von Thorwaldsen-Schülern, Landschaften von Ludwig Richter und [...] treffliche Kopien Raffaelscher Werke schmückten die Räume. Schön wie das Haus [...] war auch der Garten.²⁸

In dieses Domizil mit einem »von italienischen Erinnerungen und Anklängen durchhauchte(n) Garten«²⁹ kehrte man 1841 also viel schneller aus Italien zurück als geplant, nachdem Henriette mit 49 Jahren unerwartet noch einmal schwanger geworden war. Am 28. Mai 1841 war man bereits in Florenz,³⁰ von wo die Rückreise über Genf führte.



Otto Speckter (1807-1871), David und Henriette Weber, 1857, Lithografien, mit handschriftlich notiertem Geburtstag von David Weber auf der Lithografie von David Weber

Eduard Weber konnte durch das florierende Geschäft seines Vaters David eigene Aktivitäten auf einer guten finanziellen Grundlage entwickeln. Als nach der Rückkehr aus Italien in den 1840er-Jahren dann die Ausfuhr von Leinen durch die Baumwollindustrie zurückgedrängt wurde, wurde aus der Leinen exportierenden Firma D.F. Weber & Co. ein allgemeineres Im- und Exportgeschäft.³¹ Hinzu kamen Bankgeschäfte.³² Der Bezug zum lukrativen Kupferhandel war mütterlicherseits durch die Familie Nottebohm begründet.

Das Erlebnis dieser frühen Italienreise mag für Eduard Weber auch Motivation für weitere Fahrten nach Italien in den Jahren 1881 (Oberitalien) und 1893 (auf dem Wege nach Kroatien) sowie 1901 und 1902 gewesen sein, da er mit dem Reisen im Süden und den erforderlichen Fremdsprachen schon seit Kindertagen vertraut war. Nach Aussagen der Familie soll er das Gymnasium in Schwerin bei einem Doktor Huther mit der Unterprima abgeschlossen haben.³³ Es liegt nahe, dass es sich bei der Schule um das altherwürdige und altsprachliche sogenannte

Fridericianum gehandelt haben muss, das auch auswärtige Schüler aufnahm. Der übliche Werdegang eines Sohnes aus einem Handelshause sah nun eine Lehre im Ausland vor.

Englische Erfahrungen³⁴ – über die Familie ins Ausland

Zunächst führte seine weitere Ausbildung den jungen Weber ab 1849 für zwei Jahre nach England, wo ein entfernterer Zweig der Familie Weber ansässig war.³⁵ Eduards Patenonkel aus Antwerpen,³⁶ Karl Eduard Weber (1792-1861),³⁷ scheint ihm den Weg dorthin geebnet zu haben. Der Kaufmann war im Auftrag des Großherzogtums Baden nicht nur in der belgischen Handelsmetropole tätig, sondern auch häufig in England unterwegs.³⁸ Aus den umfangreicheren biografischen Schriften von Marianne Weber, die mit dem Sohn des Cousins von Eduard Weber, dem späteren Soziologen Max Weber, verheiratet war, ergibt sich, dass man intrafamiliär immer ein gutes Verhältnis sowohl zu den belgischen als auch den englischen Familienzweigen hegte. Verwandt war man ferner mit der Familie Amsinck, die in London Handelshäuser betrieb, wie etwa George Stewart Amsinck (1806-1888).³⁹ Nachdem Vater Wilhelm Amsinck (1752-1832) es bis zum Bürgermeister in Hamburg gebracht hatte, erweiterte seine Heirat mit einer geborenen Schuback seine Beziehungen zum Handelshaus Johannes Schuback und Söhne, das in London Bankgeschäfte tätigte. Wilhelms Sohn, ebenfalls namens Wilhelm, trat 1849 in Hamburg in die Firma Schuback ein. Sein Bruder Ludwig Erdwin Amsinck (1826-1897) gründete schließlich in New York das Handels- und Bankhaus L.E. Amsinck & Company und wurde dann auch einer der Mitbegründer der Commerzbank. Sein Nachfahre Oswald Amsinck (1917-2011) beschrieb ihn 2001: »Mit 50 übergab er [Erdwin] die Firma an seinen jüngeren Bruder Gustav, kehrte nach Hamburg zurück, sammelte Gemälde und schenkte sie der Kunsthalle.«⁴⁰ Einige dieser gut arrivierten deutschen Handelsfamilien pflegten somit vor dem Hintergrund einer Geisteshaltung des Kosmopolitismus den »Genuss alles Schönen aller Zeiten und Nationen«,⁴¹ der demonstrativ Geld mit Kultur verband. Es wurden Gemälde gesammelt, man förderte Musik, legte Gewächshäuser an und schätzte Poesie. Etliche Intellektuelle, die die Revolution 1848 ins Ausland getrieben hatte,

blieben in London und bereicherten die dortige Gesellschaft mit ihrem Wirken. Hierzu gehörte 1850 der Musiker Karl Halle (1819-1895). Er gab dort einige öffentliche Konzerte und fiel auch dem Königshaus positiv auf.⁴² In der Folge erweiterte der Deutsche Heinrich Indemaur 1850 sein Klaviergeschäft auf der Charlotte Street 92, Ecke Fitzroy Square. In der lebhaften Gegend um »Fitzrovia's two ruling boroughs, St. Pancras and St. Marylebone« ließen sich etliche deutsche Vereine nieder. Noch 1913 waren dort 40 von 138 Geschäftsnamen deutsch.⁴³ Der vitalste deutsche Treffpunkt in Fitzrovia war jedoch für lange Zeit »Der Verein«, die Kurzbezeichnung für den Communistischen Arbeiter-Bildungs-Verein (CABV). An diesem Ort hörte man ab Herbst 1849 auch Vorträge von Karl Marx (1818-1883), der im August 1849 in London eingetroffen war. Friedrich Engels (1820-1895) folgte ihm im November. Nicht alle Londoner waren überzeugt, dass diese politischen Flüchtlinge in London am richtigen Platz waren. Zwar schätzte »Die Deutsche Londoner Zeitung«⁴⁴ das lebhafte intellektuelle Klima, das nun herrsche, doch ein Autor der »Times« wünschte sich, dass diese Flüchtlinge doch möglichst schnell weiterzögen. Im Jahr von Webers Eintreffen in London 1848 begann man, erstmals die Anzahl der Deutschen zu zählen, die dort nur auf der Durchreise nach New York waren. Bis 1852, so die »Times«, erhöhte sich die Zahl um 1.200 Deutsche wöchentlich. Die Deutsche Stadtmission in London berichtete ausführlich, welche Stimmung die Deutschen motivierte, London dann auch zügig wieder zu verlassen.⁴⁵

Erste Begegnung mit Chile und seinen Bodenschätzen

1851 kehrte Eduard aus London zurück nach Hamburg. Nun reifte der Entschluss, das kaufmännische Glück in Übersee zu (ver-)suchen. Das entsprach dem Werdegang weiterer, zum Teil gleichaltriger Söhne aus Hamburger Kaufmannsfamilien wie Vorwerk, Amsinck oder Münchmeyer. Nach der Rückkehr aus Italien hatte sein Vater David nicht nur die Bankgeschäfte ausgeweitet, sondern war im Oktober 1847 auch in das Reedereigeschäft eingestiegen. Er hatte ein Segelschiff gekauft, um seine Waren günstiger nach Übersee transportieren zu können, und erweiterte seine Flotte in den folgenden Jahren auf insgesamt sechs Schiffe.

Möglicherweise reiste Eduard sogar mit einem Schiff der hauseigenen Reederei, das den Namen seiner Mutter trug: »Die Brigg Henriette, die von 1847 bis 1855 von Hamburg aus den Atlantik querte und um Kap Hoorn herum Kurs auf Chile nahm, trug nicht nur Bielefelder Leinen, sondern auch den Namen der auf dem Kupferhammer bei Brackwede geborenen Henriette Weber hinaus in die Welt.«⁴⁶ 1852 ging Weber zunächst nach Mexiko und schließlich nach Valparaíso in Chile. Mexiko spürte nicht nur die Folgen des jahrelangen Krieges mit den US-Amerikanern, sondern litt auch zu stark unter der generell mangelnden Infrastruktur, um zügig etwas aufzubauen. Den am Schicksal dieses Landes Interessierten in der norddeutschen Heimat sollte 1851 ein Buch des Journalisten George Wilkins Kendall (1809-1867) mit einer Auflage von immerhin 500 Exemplaren mit Illustrationen der Schauplätze der kriegerischen Ereignisse einen Eindruck vermitteln.⁴⁷ Hierzu benutzte Kendall die Reproduktionen von Gemälden des aus Altona gebürtigen Malers Carl Nebel (1805-1855).⁴⁸ Ergänzt wurden dessen Landschaftsgemälde um Schlachtenszenen und Besonderheiten der einzelnen Landstriche nach Zeichnungen von fremder Hand. Ungeachtet der offensichtlichen Fehler in Kendalls Publikation konnte man sich lebhaft vorstellen, dass in diesem Land zu jener Zeit keine Fortune zu machen war. Weber wandte sich daher zunächst nach Peru und schließlich wieder nach Valparaíso in Chile. Am 2. April 1851 hatte ein Erdbeben die Stadt schwer beschädigt. Dennoch waren die nächsten Jahre von einer ungeheuren Aufbruchsstimmung gekennzeichnet. Es entstanden in schneller Folge die Börse und eine große Bank sowie eine Eisenbahnverbindung nach Santiago. 1857 wurde dort sogar unter 1.929 deutschen »Seelen« eine deutsche Schule gegründet.⁴⁹ »Valparaíso hatte sich von einem unattraktiven Hafen zu einer für damalige Verhältnisse modernen Metropole entwickelt.«⁵⁰ Allerdings mag man sich diese auch in späteren Zeiten nicht zu fortschrittlich vorstellen.⁵¹

Webers Nichte Constanze (1860-1942) folgte ihrem Mann Heinrich Schuldt (1845-1930) im Winter 1884 nach Valparaíso. Man suchte ein Haus mit traumhaftem Blick über die Bucht, was sich auch möbliert finden ließ, da der eine oder andere Kaufmann »fallirte«. Doch mehr als der »fantastische« Ausblick, der Constanze »manchmal an das Seetempelchen in Travemünde« erinnerte, beschäftigte sie die beunruhigende Frage nach der Menge an fetten Ratten, die in den meisten alten Häusern

zu Hause waren.⁵² Diesen zwiespältigen Eindruck der eigentlich prosperierenden Stadt verdeutlicht ein Reisebericht von 1893 eines jungen Hamburger Kaufmanns, der bei der Firma Weber seine Empfehlungsbriefe abgegeben und sein Geld abgeholt hatte und nun die Stadt erkundete. Er beschrieb sie kritisch:

[...] das langweilige, unschöne Dorf [...] ist hangaufgebaut an die Berge, welche eine Bucht begrenzen; gerade Strassen, in denen das ganze Geschäftsleben sich zusammendrängt, führen am Hafen entlang. Wirklich hübsche Gebäude habe ich wenige bemerkt, ebenso fehlte der Pflanzenwuchs. Alles scheint kleinstädtisch, und dennoch – welche Millionen-Vermögen sind bei alledem in Valparaiso erworben!⁵³

Eduard Weber hatte offenbar in Valparaíso unverzüglich begonnen, sich mit dem Handel von Salpeter zu beschäftigen. Chilesalpeter war der wichtigste Rohstoff zur Herstellung von Anilinfarben, Sprengstoffen und Düngemitteln, und Deutschlands entstehende Agrarindustrie wurde zum bedeutendsten Abnehmer von Chilesalpeter in Europa. Ab 1853 richtete David Weber eine »regelmäßige Packet- und Passagierfahrt nach Valdivia und Valparaíso« ein, monatliche Fahrten mit Segelschiffen, die man bis 1860 durchführte.⁵⁴ »1864 setzte sich David Weber, inzwischen 78 Jahre alt, zur Ruhe. Da auch sein ältester Sohn Carl das Geschäft nicht mehr weiterführen wollte, erlosch die Firma D.F. Weber & Co. und damit auch die Reederei.«⁵⁵

Mit gerade 26 Jahren hatte Eduard Weber bereits 1856 zusammen mit dem gleichaltrigen Carl Adalbert Robert Münchmeyer (1830-1909) die Firma Weber, Münchmeyer & Co. Im- und Export gegründet, die nach dem Rückzug von Münchmeyer ab 1861 den Namen Weber & Cia. trug. Diese Firma Webers entwickelte sich zu einer der größten an der südamerikanischen Westküste. Durch die Transporte prosperierte vor allem der Hamburger Hafen: Innerhalb von 40 Jahren sollte sich die Einfuhr von Salpeter (25 Prozent des gesamten Salpeterwelthandels) um das knapp 40-Fache auf 509.800 Tonnen im Jahr 1905 steigern, woran neben der »Hauptausfuhrfirma Weber«⁵⁶ auch die Firmen von Hermann Conrad Johannes Fölsch (1840-1920) und dessen Jugendfreund Henry B. Sloman (1848-1931) einen sehr großen Anteil hatten. Weitere Linien wurden von Godeffroy, Balzer, Adolph Vorwerk⁵⁷ sowie



Die »Webertasse« und der »Weberlöffel«, Privatbesitz

Eimbcke und Markt & Co. betrieben.⁵⁸ Diese Überseetransporte machten unter vielerlei Aspekten von sich reden, durchaus auch negativ: Hier kann nur kurz angemerkt werden, dass die unmenschlichen Arbeitsbedingungen sowohl der zigtausend Minenarbeiter in Chile als auch der Schiffsbesatzungen auf den Schiffen von Sloman,⁵⁹ Fölsch⁶⁰ und ab 1862 Carl Laeisz (1828-1901) nicht nur den seit 1893 in Hamburg wirkenden Hafentarzt Bernhard Nocht (1857-1945),⁶¹ sondern auch viele andere Gegner dieses Handels auf den Plan riefen. Der erworbene Reichtum wurde überall sichtbar und zudem gewinnbringend in Hamburg investiert. Weber »segelte« jedoch bis zu einem gewissen Grade mit riesigen Gewinnen ohne zu offensichtliche Demonstrationen des Reichtums unbeschadet durch die »schwere See« negativer Anfeindungen und war so bis zu seinem Lebensende mit eher stillen Aktionen in allen Phasen recht erfolgreich. Weber hatte, so urteilte Marchtaler 1939 in der Sloman'schen Familienchronik, größtes Ansehen in Valparaíso genossen.⁶² Da zwischen Weber und Sloman stets enge geschäftliche Verbindungen bestanden, hatte Weber diesem noch in den Jahren 1902 und 1904 »die notwendigen Kapitalien« zum Bau einer neuen Salpeterfabrik zur Verfügung gestellt.⁶³ Durch Webers höchst besonnene Art,

immer im Hintergrund zu agieren, geriet er offenbar nie in die Schlagzeilen. Sein Unternehmen hatte später trotz des Salpeterkrieges ab 1879 und anderer Ereignisse kaum wirtschaftliche Einbußen zu verzeichnen. Die Gewinne ermöglichten ihm offenbar ohne Probleme 1904 den Ankauf eines Gemäldes für immerhin 4.000 Pfund, was heute ungefähr 500.000 Euro entspräche (siehe S. 111) – wobei dies nicht sein einziger Ankauf in jener Zeit blieb.

In Hamburg sein Haus bestellen

Nachdem Eduard Weber über Cádiz im April 1862 nach Hamburg zurückgekehrt war und dort das auf Salpeter spezialisierte Handelshaus Ed. F. Weber etabliert hatte, beobachtete er aus sicherer Entfernung aufmerksam den weiteren Ausbau der Handelsverbindungen. Die Anzahl an Konkurrenten im Salpetergeschäft aus Webers Heimatstadt wuchs; 1879 bis 1884 erschwerte darüber hinaus noch der sogenannte Salpeterkrieg das Geschäft ganz erheblich, ein Krieg zwischen Chile einerseits und Peru sowie Bolivien andererseits, in dem es unter anderem um die Gebiete im Norden Chiles ging. Gemeinsam mit weiteren Hamburger Firmen stellte er Anträge an den Hamburger Senat und das Auswärtige Amt mit der Bitte, auch deutsche Kriegsschiffe zur Sicherung der Geschäfte mit Chile zu entsenden.⁶⁴ Er war beispielsweise zusammen mit Laeisz Mitunterzeichner der Petition von 1891.⁶⁵ So wollte er die deutschen Interessen während der chilenischen Kriegszeit, die den deutschen Überseehandel lähmten und zu großen finanziellen Verlusten bei den deutschen Firmen führten, sichern.⁶⁶ Das gelang Weber für seine Firmenzweige ausnehmend gut.

In Hamburg galt es nun, »sein Haus zu bestellen«. Dazu gehörte die Hochzeit mit der 15 Jahre jüngeren Mary Elizabeth (Lizzy) Gossler (1845-1927), Tochter des Hamburger Juristen, Kaufmanns und Bankiers Johann Heinrich Gossler (1805-1879), die er einen Tag nach ihrem 18. Geburtstag zur Frau nahm. Keine Frage, dass sie bis dahin keine Möglichkeit hatte, eine facettenreiche eigenständige Persönlichkeit auszubilden, um diesem weitgereisten Mann eine Gesprächspartnerin bei seinen vielfältigen Projekten zu sein. Wann immer man in Briefen auf ihren Namen trifft, ist sie nur in Zusammenhang mit den zehn Kindern ge-

nannt, die sie offenbar umsichtig betreute. »Lizzy kam mit den Kindern« und verbrachte viel Zeit mit ihnen – etwa bei Großmutter Henriette in Travemünde –, meist ohne ihren Mann. Als Begleiterin auf Webers Reisen ist sie nur einmal nachweisbar. Über ihre Mutter, Mary Elizabeth (Lizzy) Bray (1810-1886), die aus einer angesehenen Bostoner Familie stammte – die Heirat der Eltern fand 1829 statt –, hatte Lizzy eine große amerikanische Verwandtschaft. Es scheint jedoch nicht, als ob sie im Laufe ihres Lebens transatlantische Kontakte gepflegt hätte oder in die USA gereist wäre.

Weber zog mit seiner jungen Frau an das Alsterufer 1 und kümmerte sich nach dem Tod des Vaters 1868 auch um das Landhaus Weber an der Elbchaussee. Er begann, die jährlichen Ausstellungen des Hamburger Kunstvereins zu besuchen und kaufte dort offenbar spontan 1864 eine holländische Landschaft von Pieter Lodewijk Francisco Kluyver (1816-1900).⁶⁷ Zwischenzeitlich hatte er das Gespräch mit dem Kunsthändler Johann Christian Meyer (1811-1886) aufgenommen. Den »von Kunstliebe durchdrungenen Kunstmakler« Meyer hatte der Mitbegründer der geplanten Kunsthalle, Georg Ernst Harzen (1790-1863), welcher der Stadt Hamburg das Grundstück für den Bau geschenkt hatte, als ersten Inspektor der Sammlungen dort installiert.⁶⁸ Meyers Spezialisierung war der Kupferstich, doch versuchte er redlich, sich auch um Gemälde zu kümmern. Im Gespräch mit Weber veranlasste er diesen wohl zum Kauf seines ersten Alten Meisters: Die »Ansicht des Pantheon in Rom und der Piazza della Rotonda mit reicher Staffage« erwarb Weber als ein Gemälde von Antonio Canal (1697-1768),⁶⁹ das schon bald Bernardo Bellotto (1721/22-1780) zugeschrieben wurde. Diese Zuschreibung behielt man – obwohl bereits 1891 angezweifelt – bis 1928 bei. Tatsächlich schien das Gemälde der Familie Weber auch nach seinem Tod besonders am Herzen zu liegen, da sie es erst nach Lizzys Tod 1928 bei Lepke versteigern ließ.⁷⁰

Waren zu Beginn für den Sammler Weber das Thema und die Stimmung, Erinnerungsmomente und dekorative Aspekte möglicherweise motivierender für einen Ankauf als Künstlernamen und die Orientierung an einem kunsthistorischen Kanon, so zeigt sich ein Jahrzehnt später, dass 1872 Weber als ein wohlinformierter Kenner an Versteigerungen teilnimmt und zudem auf die Herkunft der Werke achtet, was für einen erfahrenen Sammler wichtig ist. So stammt ein weiterer, früher Kauf



Als Antonio Canal (1697-1768) 1864 gekauft, dann als Bernardo Bellotto (1721/22-1780), seit 2014 Meister der Langmatt Foundation (zwischenzeitlich als Apollonio Domenichini [1715-1770])

Webers aus jener Zeit aus einer Berliner Sammlung und wurde über das Auktionshaus Lepke angeboten. Es handelt sich um eine hochformartige Tischszene von Maerten van Heemskerck (1498-1574). »In einer gewölbten Halle sitzen acht Männer an einer quadratisch gestalteten, weiß bedeckten, reich besetzten Tafel, hinter welcher grüne, gemusterte Vorhänge ausgespannt sind.«⁷¹ In der Mitte einer gedeckten Tafel, die in Aufsicht gezeigt wird, thront der Pharisäer Simon in rotem Gewand und mit roter spitzer Mütze, wogegen Christus mit einem »malerisch behandelten Heiligenschein« links vorn positioniert ist. Er ist mit einem roten Mantel bekleidet und erhebt seine Rechte segnend über Maria Magdalena, die vor ihm kniend mit beiden Händen seinen rechten Fuß umfasst. Sie nimmt den leeren Platz am vorderen Tischende ein, wobei sie der Tischgesellschaft ihren Rücken zuwendet. Vor den Augen des Betrachters am vorderen Bildrand liegen Scherben ihres zerbrochenen Salbgefäßes. Möglicherweise hatte Weber das Werk in dem soeben erschienenen Buch von Gustav Parthey, »Deutscher Bildersaal«, entdeckt.⁷² Dieses viel genutzte Buch befand sich in seiner Bibliothek, und das Gemälde hing zunächst in seinen Wohnräumen. Auf der Auktion



Maerten van Heemskerck (1498-1574), »Christus im Haus des Pharisäers Simon« (Lukas 7, 36-50), 1561, Fotografie aus dem Besitz von Max Friedländer, Standort des Werkes 2021 noch unbekannt

1912 wurde es zu einem niedrigen Preis von 1.500 Reichsmark verkauft und tauchte im Besitz des Dresdners Viktor Klemperer von Klemenau (1876-1943) wieder auf. Nach dem (Not-?)Verkauf dieser erlesenen Sammlung durch die Galerie Max Stern in Düsseldorf vor dem 29. August 1935 ist es verschollen.⁷³

In den 1870er-Jahren ist Weber bei seinen Ankäufen vorrangig an religiösen Themen der Gemälde interessiert. Diese Vorliebe prägt seine gesamte weitere Sammlertätigkeit. Der nächste größere Ankauf 1874 sind Arbeiten eines Italieners aus Venedig, und auch dort handelt es sich

mit den Bildthemen »Kreuztragung« und »Kreuzigung« von der Hand Giovanni Battista Tiepolos (1696-1770) um inhaltlich geradezu schwergewichtige Werke. Sie hängen heute im Saint Louis Art Museum.⁷⁴ 30 Jahre später sollte Weber noch weitere Werke dieses Künstlers erwerben, sodass Tiepolo mit fünf Bildern zu den am häufigsten vertretenen Künstlern in seiner Sammlung wird.⁷⁵ Die beiden frühen Erwerbungen hatten den Weg aus der Sammlung Antonie Brentano (1780-1869) in Wien und Frankfurt am Main⁷⁶ 1872 über den Kunsthändler Charles Sedelmeyer in Paris genommen;⁷⁷ schließlich war es der Wiener Kunsthändler Hugo Othmar Miethke, der sie Weber anbot. Man möchte sich von Tiepolo auch heiterere Gemälde vorstellen als jene. Doch immerhin hatten diese Werke eine fast lückenlose Provenienz, ein Umstand, den Weber zu schätzen wusste. Auf das Jahr 1746 wird eine Radierung von Pietro Monaco (1707/10-1772) der »Kreuztragung« des Giovanni Battista Tiepolo datiert. Eine Fassung dieser Radierung trägt einen Vermerk, der auf den Besitzer oder möglicherweise gar Auftraggeber in Venedig, den Sammler Giacomo Concolo, verweist.⁷⁸ Beide Bilder gehören mit großer Wahrscheinlichkeit zu einem Passionszyklus für die Kirche San Polo Apostolo in Venedig, deren weitere Szenen sich heute in verschiedenen Museen Europas – unter anderem zwei seit 1925 in der Hamburger Kunsthalle⁷⁹ – befinden. Trotz des relativ kleinen Formats haben alle diese Gemälde etwas sehr Monumentales an sich. Weber war seitens seiner Mutter in einem äußerst religiös ausgerichteten Haus aufgewachsen. Als 1864 der protestantische Theologe Christoph Ernst Luthardt (1823-1902) seine Schrift »Apologetische Vorträge über die Grundwahrheiten des Christentums«⁸⁰ veröffentlichte, wurde diese zu einer diskutierten Lektüre für die Familie. Mit Sätzen wie »[...] sobald das Christentum aufhört, sich für die allein wahre Religion zu erklären, [...] vernichtet es eine Kraft und verneint das Recht seiner Existenz«⁸¹ wurde der Anspruch an das »Doppelgebot« von Gottesglaube und Nächstenliebe als unverrückbarer Bestandteil der Lebensführung benannt.

Die Webers engagierten sich auch wohl­tätig. Eduard wurde 1877 Jahresverwalter der Niederländischen Armen-Casse.⁸² Diese Stiftung wurde 1585 von niederländischen Kaufleuten gegründet, die dauerhaft in Hamburg lebten. Das Ziel war und ist es, mithilfe finanzieller Unterstützung und persönlicher Betreuung durch die Vorstandsmitglieder und ihre Frauen bedrückende Lebensumstände von Bedürfti-



Haus der Familie Weber, Neuer Jungfernstieg 11, Ort der Weber-Abende, Hamburg, Fotografie, 1870

gen zu mildern. Im März veranstaltet die Stiftung ein Jahresessen am Neuen Jungfernstieg, um Spenden einzuwerben. Man bezeichnet sie als »Leuchtturm, ein Pionier der karitativen und Gemeinwohlarbeit«, da seit Jahrhunderten im Ehrenamt »unverbrüchliche Solidarität mit hilfebedürftigen und von Schicksalsschlägen heimgesuchten Mitmenschen« praktiziert werde.⁸³ Noch im 19. Jahrhundert zogen zwei Mitglieder mit der von Ludwig Friedrich Blohm (1837-1911) gespendeten silbernen Büchse in den guten Vierteln Hamburgs von Haus zu Haus. Ging es zunächst um Niederländer, so wurde die Landeszugehörigkeit immer weniger zum Kriterium der Fürsorge, mehr die Tatsache, dass man ohne eigenes Verschulden in Not geraten und schließlich, dass man lutherischen Glaubens war, was Juden als Bedürftige ausschloss. Den Kindern der Bedürftigen vermittelte man nach Möglichkeit eine Anstellung im Haushalt (oft bei dem Vorsteher) oder eine Lehre.⁸⁴

Religiöse Themen wurden auch auf Einladung Henriettes vor allem im Winter bei den sogenannten Weber-Abenden diskutiert, die jeden zweiten Mittwoch im Haus am Neuen Jungfernstieg 11 stattfanden.⁸⁵



Zeichnung des Vortragszimmers, rückseitig beschriftet: »Gemalt von Julie Schröder. Zimmer im Hause der lieben Frau Weber in dem wir so viele schöne Vorträge gehört haben.« Album »Erinnerung an die Weber-Abende für Mary Merck«, 1868

Dorthin waren Webers 1851 aus ihrem ursprünglichen Geschäfts- und Wohnhaus am Grimm 8 (wo sie ab 1834 residierten) gezogen. (Auf dem einstigen Grundstück der Villa am Neuen Jungfernstieg steht seit 1904 das Hotel Vier Jahreszeiten.) Im Festsaal stellte »das lange Hauptbild im Saale [...] Bonifaziuz, ›den Apostel der Deutschen‹ dar, wie er, die alten Hessen zu bekehren, deren Wodanseiche fällte«. Über die Abende seiner Großeltern hielt Woermann später fest: »Bei ihrem ausgesprochenen religiösen Sinn spielten die Theologen eine Hauptrolle in ihrem geselligen Kreise.«⁸⁶ Bis zu Henriettes Tod lasen Eduard und seine Frau Lizzy ihr regelmäßig und besonders zu Festtagen und Silvester »eine erbauliche Betrachtung oder gar Predigt vor«.⁸⁷ So ergaben sich vielfach auch Anregungen für das Programm eines solchen Weber-Abends, wie man aus Henriettes Briefen erfährt.⁸⁸ »Sie galt als eine geistig ungemein lebendige, hochgebildete Frau«, notierte Eduard später.⁸⁹ So diskutierte sie angeregt und auch nach seiner Übersiedelung

nach Berlin 1859 mit Johann Hinrich Wichern (1808-1881) und ihrem Schwiegersohn, dem Theologen Hans Hinrich Wendt (1853-1928), und bat etwa Carl Mönckeberg (1807-1866), einen der Pastoren an der Hauptkirche St. Nikolai, um einen Vortrag. Eduard berichtete auch von einem Briefwechsel zwischen Amalie (1794-1859) und Karl Sieveking (1787-1847) mit August Neander (1789-1850), bei dem es um die Erweckungsbewegung ging, eine eher reformerische Strömung im Protestantismus, die die konfessionellen Grenzen überschreiten sollte. Doch auch das Kulinarische, das Henriette in einem Brief 1872 als »Kulturbrötchen« bezeichnete und ab zehn Uhr serviert wurde, kam hier nicht zu kurz. Ihre Schwester Caroline von Laer schickte ihr dazu westfälisches Pumpnickel.⁹⁰ Julie Schröders (1822-1889) Zeichnung lässt zahlreiche Landschaftsansichten erkennen. Bei den Abenden galt es in mehrfacher Hinsicht, den Blick in den Raum zu weiten, neuen gesellschaftlichen Impulsen nachzugehen.

Die Sommer mit Henriette im Norden und danach im Osten

Zu Henriette war die Beziehung stets eng, »sie war von Herzen demütig, aber streng gegen sich und ihre Kinder«. Eduard Weber berichtete, sie »hatte einen starken, zum Herrschen geneigten Geist, mit dem sie in ihrer ganzen großen Familie und auch im weiteren Freundeskreis einen bestimmenden Einfluss ausübte«.⁹¹ Stets verbrachte Eduards Familie auch nach dem Tod des Vaters im November 1868 jedes Jahr ab 1. Juli gemeinsam eine lange, gesellige Ferienzeit gemeinsam in Travemünde, wo Henriette über ein »ständiges, gemüthliches Quartier« im Hause Bargmann verfügte, in dem auch mehrere Logiorgäste untergebracht werden konnten.⁹² Lizzy war dort oft allein mit den Kindern, da Eduard nur von Sonnabend bis Montag anreiste.⁹³ Familienfeiern, Familientage, Festtage und Ferientage⁹⁴ – Henriette scharte bis zu ihrem Tod 1886 in festen Verabredungen die Söhne um sich. Insbesondere sonntags war immer (mindestens) einer ihrer Söhne bei ihr.⁹⁵ So kam Eduard 1876 am 15. Juli ohne Lizzy und nur mit den Kindern, um der Großmama auf ihren Spaziergängen »den Arm zu reichen«.⁹⁶ Es gab zu Lebzeiten der Mutter kaum Möglichkeiten, den zahlreichen familiären Geselligkeiten und Sommerfrischen zu entgehen. Erst nach ihrem Tod änderte Eduard



Gut Wilhelmsburg und Burg Nimmersath, heute Zamek Niesytno, um 1870

die Himmelsrichtung, in der nun die Sommeraufenthalte stattfanden: Er erwarb mehrere Rittergüter in Schlesien, so etwa 1886 in Radschütz (heute polnisch Radoszyce), das man dann regelmäßig im Sommer aufsuchte. 1888 kam dann das Gut Wilhelmsburg mit Schloss und Burg-ruine Nimmersath hinzu.⁹⁷ Hier verbrachte Weber seine Sommer am liebsten. Es wurde 1909 an den Grafen von Saurma-Jeltsch verkauft.⁹⁸ Einem Brief vom 25. September 1909 an den Installateur einer Berliner Heizungsbaufirma, die Umbauarbeiten auf dem Schloss vornahm, ist zu entnehmen, dass es auf Wilhelmsburg wohl zu Webers Zeiten noch recht rustikal zugeht, denn erst zu diesem Zeitpunkt wurden eine »Central-Warmwasser-Heizung« und eine Warmwasserleitung installiert.⁹⁹

1895 erwarb Weber zu Radschütz und Nistitz (Nieszczyce) noch das südlich von Posen gelegene Gut Gurkau (Górka Wąsoska), wo sein Sohn Alfred (1871-1934) bis zu seinem Tod 1934 lebte.

Erst dessen Sohn Friedrich-Carl (1898-1958) musste die Güter 1945 endgültig aufgeben und verlassen.¹⁰⁰ Man versuchte, mit dem in Schle-



Gut Wilhelmsburg und Burg Nimmersath vor dem Wiederaufbau, Fotografie



Gut Gurkau im Wiederaufbauprozess, Fotografie

sien früh überlassenen Erbe zurechtzukommen, merkte jedoch bis zum gewissen Grade verbittert an, dass das Land für die Landwirtschaft nicht sehr tauglich sei. Hinzu kämen aus dem Osten häufig eiskalte Winde, die regelmäßig zur Auswinterung der Saaten führten, billige Fleischimporte und andere Nachteile. »Die Güter fallen in der jetzigen flauen Zeit auch sehr«, ¹⁰¹ heißt es bereits in einem Brief aus dem Dezember 1878 von Webers Cousin Adolf nach Hamburg. Schon diese Generation war verärgert, im Osten zwar das Land zu erben, ohne dass jedoch ein Geldbetrag zum Wirtschaften vorgesehen war. Für die Söhne Eduards war daher aus der Perspektive der »Gutsbesitzer« die Sorge um die väterliche Gemäldesammlung in Hamburg sehr nachrangig. Auch war die Erhaltung der einst schönen Herrenhäuser in Wilhelmsburg und Radschütz zunehmend schwierig, sodass sie die Kriegszeit dann vollständig in Ruinen verwandelte. In diesem Zustand sind diese Gebäude heute noch aufzufinden. Da jedoch einige dieser Bauwerke inzwischen von der polnischen Denkmalpflege untersucht werden, könnten sich in den nächsten Jahren möglicherweise noch weitere Hinweise auf das Leben der Webers in diesen Orten, das fast ein Vierteljahrhundert umfasste, ergeben.

Um-sammeln – anders sammeln

Ein sehr kenntnisreicher Rezensent der »Kunstchronik« berichtet im Juni 1877 über eine Tugend des Sammelns, die Weber beherrsche: »[...] einsichtsvolle Ausscheidung der schwächeren und glücklichen Ankauf besserer Bilder«; dies allein diene dazu, dass die Sammlung von Jahr zu Jahr an »geschlossenem Gehalt« gewinne. ¹⁰² Schon 1875 trennte sich Weber endgültig von den ersten Stücken seiner frühen Sammlertätigkeit. Er hatte in Mexiko und Chile im Jahr 1852 kleine Figuren erstanden, außerdem ein Pferdegeschirr – »Landesfabrikat der Eingeborenen von Chile, und daselbst auf dem Lande sowie bei den Indianern gebräuchlich. Mitgebracht 1854«, so der Eintrag dazu – sowie Tongefäße und »ein Paar gestickter Frauenschuhe, wie das Volkswieb in Lima solche trägt, mitgebracht von Lima 1856«. Diese hatte er in einem Brief von 1875 an den Direktor Justus Brinckmann (1843-1915) dem Hamburger Kunstgewerbemuseum als Schenkung angekündigt.

Alsterufer 18. Oktober 75.

P. P.

An den Gewerbe-Meister
Herrn

Da ich die das Morgenland
als Geschenk zu haben:

1, eine antike Merikamerische Jagdmantel
aus Lima gefunden, von mir erworben
in Mexico 1852. -

2, ein Paar gestickte braune Handschuhe,
wie das Volkswort in Lima folgt
trägt; mitgebracht von Lima 1856. -

3, Ziegel, Steinzeug ^{Porzellan} und Zugsalzen
(für Feuer) aus geflossener Leinwand
Landfabrik der Fingertorner von
Chile, mit Aufschrift auf dem Leinwand
sein bei der Fingertorner gebrüht.
Mitgebracht 1854. -

Es werden möglichst viele
Tongefäße aus dem Fingertorner
von Central America folgen, und
möglichst ist mir zu wünschen

Gefasst von

Ed. Weber

Brief von Eduard Weber, Alsterufer 2, vom 18. Oktober 1875 an Justus Brinckmann im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

Auch von seiner Reise nach Panama 1854 hatte er drei kleine Gefäße aus alten Indianergräbern, die er dort erworben hatte, mitgebracht und nun für das Museum vorgesehen.¹⁰³

1877 ist ein wichtiges Jahr im Leben von Eduard. Nach seiner Heirat war er zunächst in das Haus am Alsterufer 1-2 eingezogen. Seine inzwischen vier Kinder und die Kunstsammlung brauchten jedoch zunehmend Platz, und so hatte er sich schon 1876 nach einem größeren Grundstück zwischen Alstertwiete und Gurlittstraße umgesehen.¹⁰⁴ Er beauftragte den in Hamburg bekannten Architekten Hugo Stammann (1831-1909) mit der Konzeption eines neuen Hauses An der Alster 58. Stammann und Gustav Zinnow (1846-1934) hatten sich soeben mit weiteren Architekten zum sogenannten Rathausbaumeisterbund zusammengeschlossen, um den Neubau des Hamburger Rathauses (der erst ab 1886 erfolgte) voranzutreiben. Das Haus, das Stammann 1877 für Weber fertiggestellt hatte, beschreibt der junge Max Weber bei einem Besuch als »einigermaßen große[n] Palast« mit einem sehr ausgedehnten Garten.¹⁰⁵ »Das Gebäude rührt von Herrn Architekten Stammann, seine malerisch dekorative Ausschmückung von dem Maler H.C. Krohn her [...] Den Speisesaal seines geräumigen und schönen Hauses an der Alster [hat er] von zwei jüngeren Weimarer Künstlern mit Wandgemälden und Dekorationen schmücken lassen«, berichtet die »Kunstchronik« im Juni 1877.¹⁰⁶ Hier waren Franz Gustav Arndt (1842-1905), Professor an der Weimarer Kunstschule,¹⁰⁷ und der Hamburger Künstler Christian Krohn (1843-1910) gefordert, eine Gemeinschaftsarbeit »aus einem Guß«¹⁰⁸ zu erschaffen, wobei Arndt vermutlich eher für die landschaftlichen Szenen und Krohn für die figürlichen zuständig war. Es geht im Großen und Ganzen um die vier Jahreszeiten, die mit allegorischen und realistischen Momenten dargestellt werden. »Man muss die Bilder gesehen haben, um sich zu überzeugen, wie hübsch sie schon dem Inhalt nach zwischen der Scylla einer monumentalen Realistik und der Charybdis zopfiger Allegorie hindurchsteuern.«¹⁰⁹

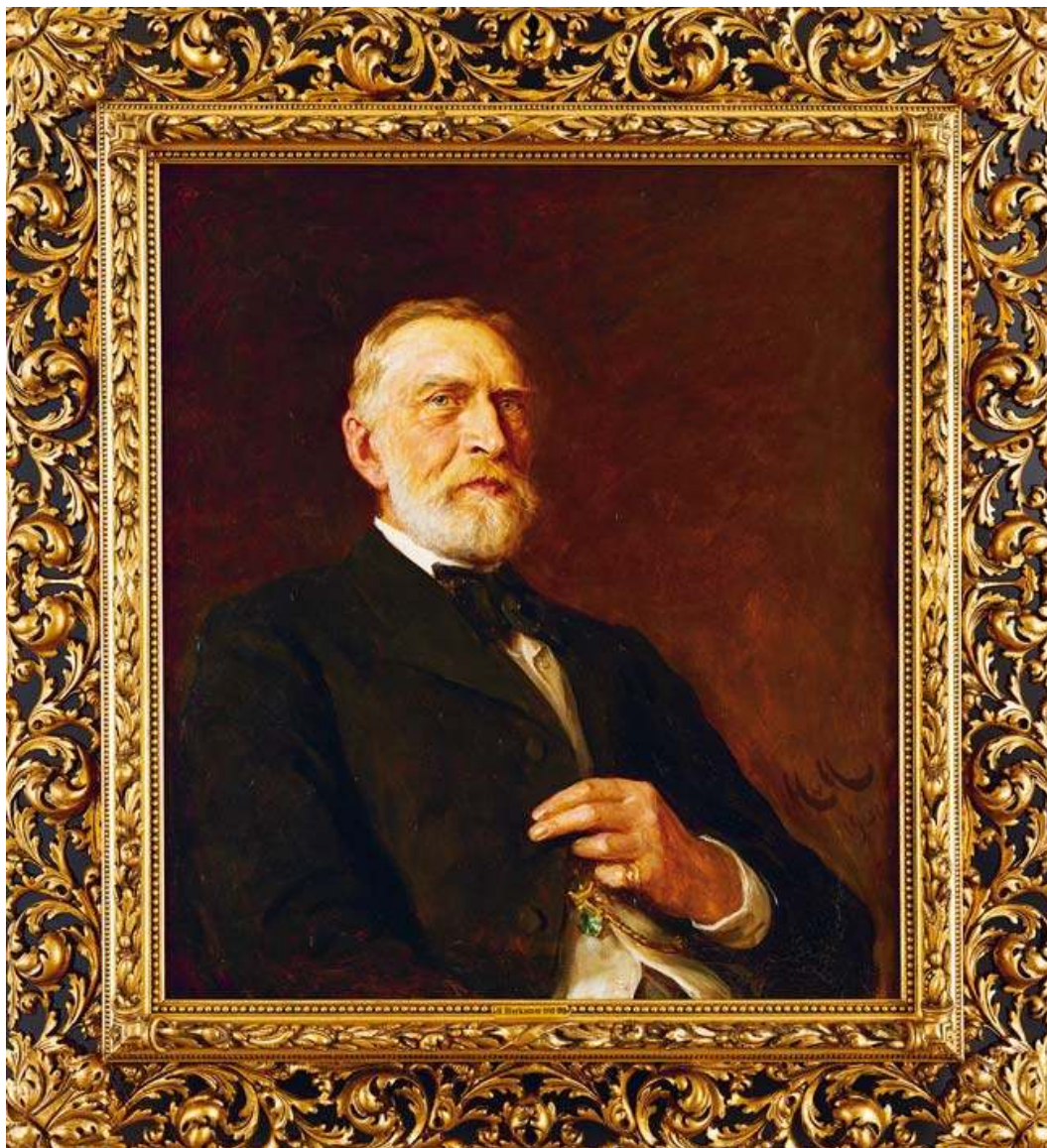
Noch zwei weitere Ausstattungsdetails des Weber'schen Wohnzimmers bedürfen der Erwähnung: Kunstwerke je einer Künstlerin namens Hermine.

Das eine Gemälde erinnerte Weber an die Lagune von Venedig. Aus der Jahresausstellung 1876 hatte er dieses Gemälde der Hermine Lang-

Laris (1842-1913) erworben. Als eine der frühen Studentinnen an der Wiener Akademie der Künste war Laris, in deren Werken »ein schönes Talent unverkennbar sich ausspricht«, seit 1863 regelmäßig auf Wiener und zunehmend auch europäischen Ausstellungen vertreten.¹¹⁰ 1893 sollte sie zu den wenigen Malerinnen gehören, deren Werke auf der Weltausstellung in Kolumbien gezeigt wurden.¹¹¹ Man begegnet ihr etwa mehrfach in den Tagebüchern der Jahre 1871 bis 1878 der Dichterin Marie von Ebner-Eschenbach (1830-1916).

Die andere Hermine war nicht nur als Malerin, sondern auch als Literatin und Frauenrechtlerin in Erscheinung getreten. Den Weber'schen Kamin im Wohnzimmer flankierte ein Ofenschirm der Hermine (später auch Hermione) von Preuschen (1854-1918).¹¹² Die Gestaltungen von Ofenschirmen, die »sogar« für die Kaiserin bestimmt waren, hatten in der Presse zu flammenden Kommentaren geführt. Die Kritik schwankte von »talentlos« bis »dilettantisch«.¹¹³ Von Preuschen hatte 1869 an der Karlsruher Kunstakademie bei dem renommierten Historienmaler Ferdinand Keller (1842-1922) ein Studium begonnen und nach ausgiebigen Reisen eigenwillige Erfindungen wie etwa das »Historische Stilleben« propagiert. Obgleich Weber sich durchaus auch für die aktuellen Ausstellungen des Kunstvereins interessierte, erfolgten weitere Käufe dort erst 1888 und weitere zehn Jahre später bei der Frühjahrsausstellung mit Werken der Vereinsmitglieder, die in der Kunsthalle stattfand.

Auf dem internationalen Parkett waren für ihn seine früh geknüpften Verbindungen nach London besonders wichtig. Über seine langjährige Liebe zu Münzen und Medaillen tauschte er sich vermutlich intensiver mit seinem Cousin aus, dem begeisterten Numismatiker Hermann David Weber (1823-1918), Leibarzt der Königin Victoria.¹¹⁴ Holländische und flämische Malerei war Gesprächsthema mit dem seit 1846 in London ansässigen, flämischen Künstler Christian Johannes Nieuwenhuys (1799-1883).¹¹⁵ Dieser war Mitglied der Royal Academy of Arts und agierte auch als Kunsthändler. Die Auktion aus dessen Nachlass veranlasste Weber zu umfangreichen Käufen. Für die große Versteigerung in Schloss Blenheim am Samstag, den 26. Juni 1886, wird er wohl persönlich in die britische Hauptstadt gereist sein. Man mag vermuten, dass sich Weber das Vergnügen gönnte, so kapitale Werke wie die eines Annibale Carracci, Anton van Dyck, Carlo Maratta, Jacob Jordaens



Hubert von Herkomer (1849-1914), »Eduard Friedrich Weber«, 1900, Öl auf Leinwand, Museum für Hamburgische Geschichte, Leihgabe 1959 von Erdwin Weber, Hamburg

sowie Peter Paul Rubens¹¹⁶ in London eigenhändig zu ersteigern. Aus englischem Besitz hat Weber zumindest zu Anfang weit über ein Fünftel seiner Sammlung bezogen.¹¹⁷

Aus England kam auch ein Maler nach Hamburg, den Lichtwark im Sommer 1900 sogleich als sehr hilfreich empfand in einem Streit – der sogenannten Petersen-Affäre – um das Porträt des Hamburger Bürgermeisters Carl Friedrich Petersen (1809-1892). Petersen weigerte sich vehement, sein 1891 von Max Liebermann (1847-1935) gemaltes Bild-



Hubert von Herkomer (1849-1914), »Lizzy Weber«, 1900,
Öl auf Leinwand, Museum für Hamburgische Geschichte,
Leihgabe 1959 von Erdwin Weber, Hamburg

nis¹¹⁸ öffentlich zeigen zu lassen, ein Verbot, das er sogar auf seinem Sterbebett noch einmal bestätigen sollte. Bis eine öffentliche Präsentation 14 Jahre später doch gelang, musste ein weiteres Porträt für Lichtwarks »Sammlung von Bildern aus Hamburg« entstehen, und hier kam der erfolgreiche, deutsch-britische Maler Hubert von Herkomer (1849-1914), der aus Berlin nach Hamburg zur Sommerfrische gereist war, gerade recht.¹¹⁹ Zunächst führte dieser als Kooperationsauftrag und als Erwerbung durch den Kunstverein und den Verein der Kunstfreunde ein Porträt des hochgeschätzten Landschaftsmalers Valentin Ruths (1825-1905) aus, der einst das Treppenhaus der Kunsthalle gestaltet hatte. Von privater Seite ergingen an den berühmten und vielgefragten Herkomer drei Porträtaufträge in Hamburg: Er malte Konsul Weber und seine Frau sowie die Frau des reichen Zuckerhändlers Friedrich August Neubauer (1815-1900), der sich wenig später bei Bargtheide

mit dem Jagdschloss »Malepartus« ein im englischen Landhausstil ausgebauten Domizil errichten lassen sollte. So hielten die Webers auch Eingang in das Werkverzeichnis von Herkomer, ein »Who's Who« nicht nur der britischen Gesellschaft.¹²⁰

Die Bürgermeister Weber-Stiftung

Durch den Tod seines Bruders Hermann (1822-1886), der am 9. September 1886, noch vor seiner Mutter, plötzlich starb und erst im Jahr zuvor als Erster Bürgermeister der Hansestadt amtiert hatte, musste Eduard sich auch um dessen Witwe Louise geb. Vorwerk kümmern. Sie gründete unverzüglich eine Bürgermeister Weber-Stiftung, die von 1886 bis 1929 existierte. Mit deren Verwaltung war Eduard im Vorstand intensiv beschäftigt. Die Stiftung spezialisierte sich auf die Förderung von jungen Menschen, die eine Ausbildung an einer Kunst- oder Musikschule oder wissenschaftlichen Hochschule erstrebten, jedoch nicht über die hinreichenden Mittel dafür verfügten. Weber stockte das Kapital des Gründungsjahres von 20.000 noch um weitere 5.000 Reichsmark auf.¹²¹ Das Engagement und Ausmaß der Förderung scheint bisher zu Unrecht unterschätzt worden zu sein. Auch zwei Frauen, die offenbar das Potenzial zu einer erfolgreich abzuschließenden Ausbildung hatten, kamen in den Genuss der Förderungen.¹²² Die eine, Elisabeth Steiner, könnte aus der verarmten Hamburger Unternehmerfamilie Steiner stammen; sie wäre dann die Schwester der Franziska Wilhelmine (Helma) Steinbach, geb. Steiner (1847-1918), die ursprünglich als Schneiderin arbeiten musste, sich zu einer flammenden Gewerkschaftsfunktionärin sowie Mitbegründerin der Hamburger »Produktion« entwickelte und 1897 von sich reden machte. Ulrike (Ulli) Wolters (1865-1934), eine Porträtmalerin, war offenbar die Nichte des Marinemalers Georg Wolters (1866-1943).¹²³ Sie lässt sich heute mit einer Arbeit sowohl in einem Künstlerinnenverzeichnis der Museen der Stadt Köln als auch der Kölner LETTER Stiftung nachweisen.¹²⁴ Insgesamt gibt es jedoch keine tragfähigen Hinweise, dass Weber sich auch für die Arbeit von Künstlerinnen interessiert hat.

Konsul von Hawaii 1877-1902

Eine besondere ehrenamtliche Auszeichnung wurde Weber 1877 verliehen.¹²⁵ Diesmal war sein Schwiegervater, der Bankier Johann Heinrich (Henry) Gossler, von 1853 bis 1876 sein Vorgänger im Amt des Hamburgischen Generalkonsuls, das Weber insgesamt 25 Jahre innehaben sollte.¹²⁶ Aufgrund der Handelsbeziehungen der Firma seines Vaters gab es auf dem Gebiet des Textilhandels bereits seit 1826 Geschäftsbeziehungen zu den Hawaii-Inseln.¹²⁷ Weber vertrat Hawaii konsularisch genau in jener Epoche, in der den USA 1887 nicht nur das alleinige Nutzungsrecht für das Areal, auf dem später der Marinestützpunkt Pearl Harbor entstehen sollte, vertraglich zugesichert wurde, sondern auch die Repräsentanten des Königreichs Hawaii abdanken mussten und die USA den Inselstaat schließlich 1898 annektierten. Bereits 1880 war mit dem Deutschen Reich ein umfangreicher Freundschafts-, Handels-, Schifffahrts- und Konsularvertrag abgeschlossen worden,¹²⁸ der die bilateralen Beziehungen regelte.¹²⁹ In den Artikeln 10 bis 25 des Vertrags wurde die Anerkennung der konsularischen Vertretung ausgiebig behandelt, unter anderem auch das Führen von Archiven des Konsulats, in die der Regierung von Hawaii keine Einsichtnahme gewährt werden sollte. Weber scheint den Handel mit Hawaii auf den Anbau und Verschiffung von Kaffee und Reis ausgedehnt zu haben. Im Kaffeehandel waren die Nottebohms, die Familie mütterlicherseits, in Hamburg führend.¹³⁰ Bedenkt man, dass sich der Kaffeeconsum auf dem Kontinent zwischen 1865 und 1891 verdoppelte und zugleich 19 Prozent des Kaffeehandels in Hamburg über London abgewickelt werden mussten, so bot die Gründung einer Kaffeebörse in Hamburg enorme Gewinnmargen. In nur wenigen Jahren stieg Hamburg zum wichtigsten europäischen Einfuhrhafen für Kaffee auf. Vor allem »Zentralamerika konnte seinen Anteil auf dem Hamburger Kaffeemarkt ab 1879 kontinuierlich steigern und erreichte 1885 erstmals einen Anteil von über 10 Prozent.«¹³¹ Dass die einflussreichen und umsatzstarken Familienbetriebe wie Nottebohm sich auch durch diplomatische Vertreter wie Weber gestärkt fühlten respektive die Konsuln aus dem familiären Umfeld rekrutierten, lässt Eduards Repräsentanz hier mitklingen.

Angekommen im Hamburger Wappenbuch

1890 schließlich erschien ein von Eduard Lorenz-Meyer (1856-1926) und Oscar L. Tesdorpf (1854-1933) im Selbstverlag herausgegebenes Verzeichnis »Hamburgische Wappen und Genealogien«. Unter den dort aufgeführten 50 Familien war die Familie Weber, obwohl erst in zweiter Generation in der Stadt ansässig, mit aufgenommen. In den Fällen, in denen noch kein altherwürdiges Wappen vorlag, entwickelte und stilisierte Lorenz-Meyer, der als einer der besten Heraldiker seiner Zeit galt, das notwendige Wappen. 1889 hatte er die bronzene Medaille der Hamburgischen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung »für sinnreich erfundene und in heraldischem Sinne tüchtig stilisierte Wappen« verliehen bekommen.¹³² Gesellschaftlich hatte Weber damit erreicht, im Gefüge der Hamburger Gesellschaft eine gut sichtbare Rolle zu spielen.¹³³ Nun wollte er auch als Bauherr in der Hansestadt in Erscheinung treten.



Wappen der Familie Weber aus dem Hamburger Wappenbuch 1890

II Weber als Bauherr (unter Mitwirkung von Alk Arwed Friedrichsen)

Weber kannte die vielfältigen Arten der Präsentation der Gemälde verwandter und befreundeter Familien in Hamburg. Manche hatten ihre Gemälde in den Kontoren, manche in den repräsentativeren Sitzungsräumen oder in den sogenannten Gartenhäusern an der Elbchaussee aufgehängt. Auch hatte er lange Jahre mitverfolgt, wie ein Kreis kunstliebender Bürger um Georg Ernst Harzen einschließlich seines engagierten Bruders, Bürgermeister Hermann Weber, sich seit 1858 im »Comité für die Erbauung der Kunsthalle« für den Bau eines Hamburger Kunstmuseums eingesetzt hatte.¹³⁴ Doch war es für Weber in den 1870er-Jahren noch viel zu früh, seine Werke für längere Zeit aus der Hand zu geben. Allerdings beteiligte er sich sehr aktiv an der Planung und Umsetzung der Ausstellung 1879 (siehe S.95). ~~Äst~~ während des An- respektive Neubaus seines Hauses verließ er dann mittels einer offenbar durch seinen Bruder eingefädelten Vereinbarung seine Werke für eine längere Zeit an die Hamburger Kunsthalle. Man will es gern für einen sehr unglücklichen Zufall halten, dass sich jene Zusammenarbeit mit der Hamburger Kunsthalle und deren (neuem) Direktor Lichtwark für Weber als Fiasko entpuppte.

Tatsächlich hatte man offenbar vor dem Amtsantritt von Lichtwark beschlossen,¹³⁵ dass ab Ostern 1887 eine umfangreiche Ausstellung der Sammlung Weber in der Hamburger Kunsthalle stattfinden sollte. Bedauerlicherweise sind die Protokolle der Sitzungen der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle im Hamburger Staatsarchiv für das Jahr 1886 lückenhaft beziehungsweise fehlen für 1887 ganz. Eigentlich war diese Präsentation der Sammlung Weber auf mehrere Jahre konzipiert. Überraschenderweise wurde aber die Kooperation bereits 1889 beendet,

was unter anderem daran gelegen haben könnte, dass Lichtwark offensichtlich nicht begeistert war, Räume für diese private Sammlung zur Verfügung zu stellen. Alte Meister waren zu jener Zeit keineswegs Lichtwarks vorrangiges Interesse. Er sorgte sodann auch dafür, dass für die auf 40 Werke reduzierte Auswahl der Ausstellungsstücke¹³⁶ nur ein sehr begrenzter Raum zur Verfügung stand. Sperrige Schließzeiten der Räume, umständliche Anmeldemodalitäten für Interessierte und mangelhafte Beleuchtung erschwerten den Besuch und die Betrachtung der Sammlung zusätzlich. Trotz eines publizierten »Führer[s] zur Ausstellung alter Gemälde, welche der Hamburger Kunsthalle von Herrn Consul Ed. F. Weber leihweise übergeben sind« bekam die Öffentlichkeit kaum mit, dass diese Schätze zu besichtigen waren. Weber hat sich dennoch 1887 höflich für die interimistische Präsentation seiner Werke bei der Hamburger Kunsthalle mit einem nicht kleinlichen Geschenk bedankt: dem Gemälde »Judith mit dem Haupte des Holofernes« von Horace Vernet (1789-1863).¹³⁷ Er hatte es 1886 aus dem Besitz des Prinzen August von Preußen (1779-1843) bei der Auktion der Sammlung durch die Tochter Mathilde von Waldenburg für 1.800 Reichsmark erworben.¹³⁸ Es wurde umgehend mit 5.000 Reichsmark durchaus höherpreisig versichert, doch übergab Lichtwark es 1912 an den Hamburger Kunsthändler Louis Bock (1836-1919) – vermutlich im Tausch.¹³⁹

In der italienischen Fachpresse wurden die besonderen Umstände dieser offensichtlich spannungsreichen Kooperation konkret angesprochen: Man habe zwar mit Lichtwark einen guten Mann für die Moderne eingestellt, aber immerhin habe man ja in dieser Stadt einen Sammler wie Consul Weber, der die größte und bedeutendste Galerie der Alten Meister besitze, die der Rezensent überhaupt in Deutschland kenne.¹⁴⁰ Fritz (von) Harck (1855-1917), Architekt und promovierter Kunsthistoriker, fasste für italienische Leser die außerordentlichen Qualitäten der Sammlung zusammen. Harck gelang es durch seine Publikation in italienischer Sprache, die Sammlung Weber mit ihren oberitalienischen Meistern – er nennt immerhin 50 der 68 italienischen Werke – auch in den aktuellen, internationalen Kunstdiskurs einzubringen. Dort sei sie doch bisher kaum bekannt. Abgesehen von einer Besprechung durch den in Tübingen lehrenden Kunsthistoriker Julius Pflugk-Harttung (1848-1919) im »Repertorium für Kunstwissenschaft« 1885 fehlte tatsächlich eine publizistische Verbreitung des Anliegens von Weber,

»ästhetisch und kulturgeschichtlich wichtige Stücke in sicherer Reihenfolge zu erwerben, solche, die an sich eine Zierde und Freude sind, wogegen Raritäten und Curiositäten mehr zurücktreten mussten«. ¹⁴¹ Nachdem Eduard Weber erstmals 1882 eine Inventur seiner Sammlung durchgeführt hatte und zu jenem Zeitpunkt auf einen Wert von stattlichen 350.000 Reichsmark kam, beschloss er nun: Eine solche Sammlung erfordere eine angemessene, moderne und eindrucksvolle architektonische Umgebung.

Webers Galerieneubau und die Entscheidung für das Oberlicht ¹⁴²

In einer Biografie des »Rembrandt-Schülers« Govaert Flinck weist der Kunstschriftsteller Arnold Houbraken 1721 darauf hin, dass dieser sich »einen großen Gemaldesaal mit Oberlicht gebaut hatte«. ¹⁴³ Was schon im 17. Jahrhundert als ideale Beleuchtung für Gemälde galt, erfreute sich bei den Museumsarchitekten des frühen 19. Jahrhunderts einer systematischen Rezeption. Die Gemäldemuseen in Berlin (1830) und München (1836) hatten bereits ihre großen Sammlungsräume entsprechend konzipiert; auch die Kunsthändler wie Eduard Schulte in Düsseldorf zogen 1840 nach, und das Frankfurter Städel behielt schon 1833 seine Oberlichtsäle der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vor ¹⁴⁴ (siehe Abb. S.53 unten).ÄÄ

Offensichtlich hatte Weber sich vorher gut umgesehen und mit seinem Hamburger Architekten Martin Haller (1835-1925) besprochen. Dieser war der Konstrukteur des bemerkenswerten Anbaus von 1889, den das Wohnhaus auf dem benachbarten Grundstück An der Alster 59 mit einem eigenen, repräsentativen Eingangsbereich und einem eigenen Treppenhaus, das die Hälfte der Straßenfront einnahm, erhielt. Haller passte dabei seine eigene »Handschrift« der des von Stammann gebauten Wohnhauses so sehr an, dass die Erweiterung von außen nicht wie ein eigenständiger Bau wirkte. Das erstaunt deswegen, weil einerseits das Büro Stammann & Zinnow in dieser Zeit auch selbst hätte beauftragt werden können und weil andererseits das Grundstück groß genug für eine freistehende Villa gewesen wäre. Die Pläne für den Anbau, die 1974 dem Staatsarchiv in Hamburg übergeben worden

sind,¹⁴⁵ weisen aber eindeutig auf Haller als Entwerfer hin. An einer Stelle an der Fassade scheint auch durch, dass er sich bereits 1862 als ganz junger Architekt an dem Wettbewerb für die neu zu bauende Hamburger Kunsthalle beteiligt hatte.¹⁴⁶ Er konnte sich damals allerdings nicht durchsetzen. Weber bot ihm nun die Chance, in einigen Bereichen der Galerie auch ganz spezielle Details einzubringen.

Anders, als der äußere Eindruck vermuten lässt, hat Haller das Innere des Hauses keineswegs als bloße Erweiterung des Wohnhauses von Nr. 58 angelegt, sondern als ein eigenständiges Gebäude konzipiert, das vom Wohnhaus aus aber in jedem Geschoss über einen repräsentativen Zugang betreten werden konnte. Es entstand so »die eigentliche« Galerie, wie Woermann sie bezeichnete, eine Folge von sehr großzügigen Sälen und kleineren Räumlichkeiten, die den neuen Bedürfnissen einer Sammlung in Beleuchtung, Beheizung, Belüftung, Beseitigung und Besuchskomfort entsprechen konnten. Als »Krönung« hatte Haller ein recht spektakuläres aufgesetztes Rundtürmchen vorgeschlagen, das sich im Entwurf andeutet. Von diesem ließ er in der Zeichnung den Bauherrn aus luftiger Höhe über Hamburg blicken.¹⁴⁷ Ausgeführt wurde letztlich aber eine wesentlich nüchternere Variante.

Hatte Weber an dieser Stelle möglicherweise doch die Kosten bremsen wollen, so wurde weder an den zwei eindrucksvollen Oberlichtsälen noch an einer der breiten doppelläufigen Podesttreppen zu den oberen Galerien links und rechts gespart, die aus dem hinteren Saal in die obere Galerie führten. Auch investierte man in gewisse Besonderheiten hinsichtlich der erforderlichen Belüftung der Räume. Dafür wurde neben dem Oberlicht ein großes Fenster nach Osten zu einer Loggia vorgesehen, die, mit einer verborgenen kleinen Öffnung nach Süden ergänzt, für Durchluft sorgen konnte. Im Übrigen wurde im quadratischen ersten Saal mit rund 75 Quadratmetern und einer Raumhöhe von 6,70 Metern¹⁴⁸ statt mit Fenstern nur mit drei schmalen Lüftungsschächten¹⁴⁹ gearbeitet, die sich fast unsichtbar hinter der Fassade verbargen. Geheizt wurde hingegen je Saal über zwei durchaus opulente Heizkörper, die zwischen den beiden Sälen rund um die Schiebetür angeordnet waren.¹⁵⁰ Diese Schiebetür in der Mitte zwischen den beiden großen Sälen hatte aufgezogen nur eine Breite von 1,50 Metern. Zieht man hier den notwendigen technischen und gestalterischen Aufwand in Betracht, so verwundert eines besonders:

Die Zugänge zu den Galerieräumen waren denkbar schmal (unten waren die Türöffnungen nur 93 Zentimeter breit) und oben vom Treppenhaus aus durch zwei schräg gesetzte Türen von jeweils nur einem Meter Breite zugänglich. Dies steht in eklatantem Widerspruch zu der Raumhöhe und der aufwendigen Treppensituation zur Balustrade im zweiten Saal.

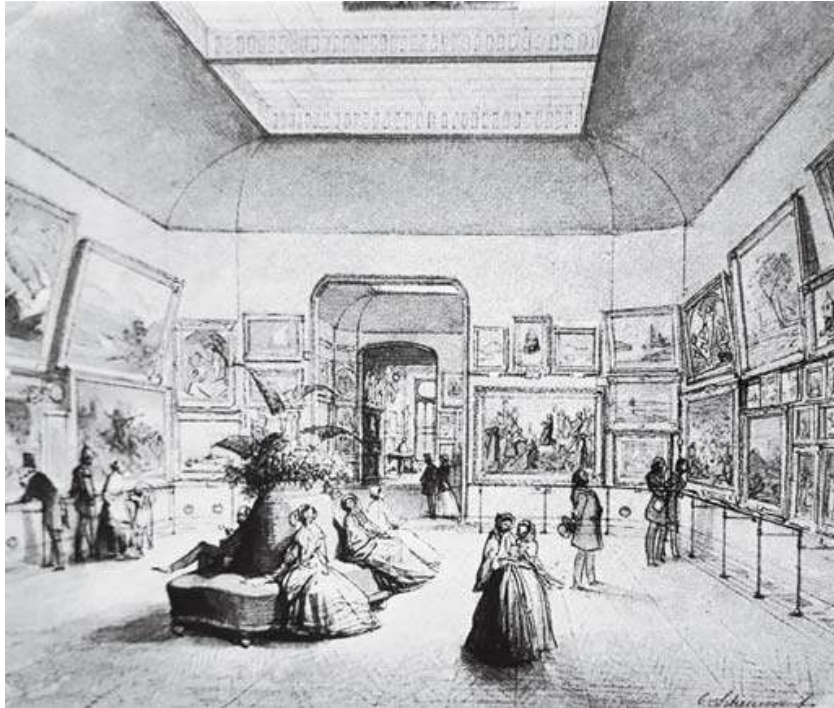
Im Gegensatz zu der sehr unspektakulären Eingangssituation im Obergeschoss ist der separate Eingang im Erdgeschoss, unter einer Loggia gelegen, mit einer hohen Tür von 5,94 Metern etwas Besonderes. Sie konnte am Ende eines breiten Treppenhauses für die externen Besucher geöffnet werden. Dieser Eingangsbereich des »Museums« war mit einem Toilettenraum, einer separaten Garderobe und einem Windfang ausgestattet. Das Treppenhaus wurde durch ein Fenster im Obergeschoss erhellt und verfügte über ein Gaslicht pro Stockwerk. Trotzdem hatte man hier nicht den Fehler gemacht, das »Auge des Besuchers« durch ein »zu helles Treppenhaus zu wenig auf die Helligkeit der Säle vorbereitet« zu haben. Schon bei der Eröffnung des Städel Museums 1834 hatte man überlegt, wie man den »mannichfaltigen Ansprüchen des Publikums, verbunden mit den Ansprüchen der architektonischen Schönheit« in einem solchen Raum gerecht werden könnte.¹⁵¹

Die Qualität der Errungenschaft hinsichtlich der Beleuchtung der Gemälde in den »beiden hohen schönen Oberlichtsälen«¹⁵² lässt sich auch im Kontext verstehen. Wie die kürzlich erfolgte Rekonstruktion der Hängung des Städelischen Kunstinstituts in seinen 1833 gebauten neuen Räumen in der Mainzer Landstraße mit einer Simulation des Lichteinfalls von der Südseite erkennen lässt und man ja auch im Nachfolgebau heute noch erleben kann, hinterlassen die Dachstreben ein Muster auf dem Boden und den Wänden. Es scheint Haller ebenfalls gelungen zu sein, das Licht angemessen zu streuen. Die künstliche Beleuchtung etwa am Spätnachmittag respektive im Winter war neben dem Oberlicht¹⁵³ genauestens berechnet. Im Geländer der Balustrade war eine Gasleitung verborgen, welche die vier Gasleuchter belieferte. Im vorderen, fensterlosen Oberlichtsaal gab es sogar fünf. Da der vorgelagerte Achtecksaal im ersten Geschoss ebenfalls nur zwei Fenster hatte, erhellten Gasleuchter bei abnehmender Helligkeit den Raum. Im Hauptsaal des Erdgeschosses waren nach der Mode der Zeit



Doppelläufige Treppe zum oberen Galeriesaal; Weber mit dem Gemälde seiner Frau Lizzy rechts, Fotografie

Glühlampen ohne Schirme in den Deckenstück eingearbeitet, und in der Deckenmitte hing ein mächtiger Leuchter mit sechs Glühlampen und jeweils eigenen Reflektoren.¹⁵⁴ Da keine Informationen über den Glaslieferanten ausfindig zu machen waren, kann kaum etwas über die Lichtqualität ausgesagt werden. Vermutlich hatte das einfallende Sonnenlicht einen eher grünlichen Farbstich.¹⁵⁵ Das durchgehende Eichenparkett brachte einen warmen Farbton in die Räume. Die äußeren Bereiche, Treppen und Zwischenräume waren hingegen mit Terrazzo bestückt.



Caspar Scheuren, »Oberlichtsaal der Galerie Eduard Schulte in Düsseldorf«, 1855, Zeichnung



Lichteinfall gemäß der Rekonstruktion des Oberlichtsaals von 1833 im Städelmuseum, Frankfurt am Main, Fotografie



Unterer Saal in Webers Galeriebau mit Eichenparkett und Deckenlampe, Fotografie



Lichteinfall und Beleuchtungsanlage im Sammlungsraum im Erdgeschoss, Fotografie



An der Alster 58, Gartenseite, Fotografie



An der Alster 58, Straßenseite mit Eingang rechts in die Galerie, Fotografie

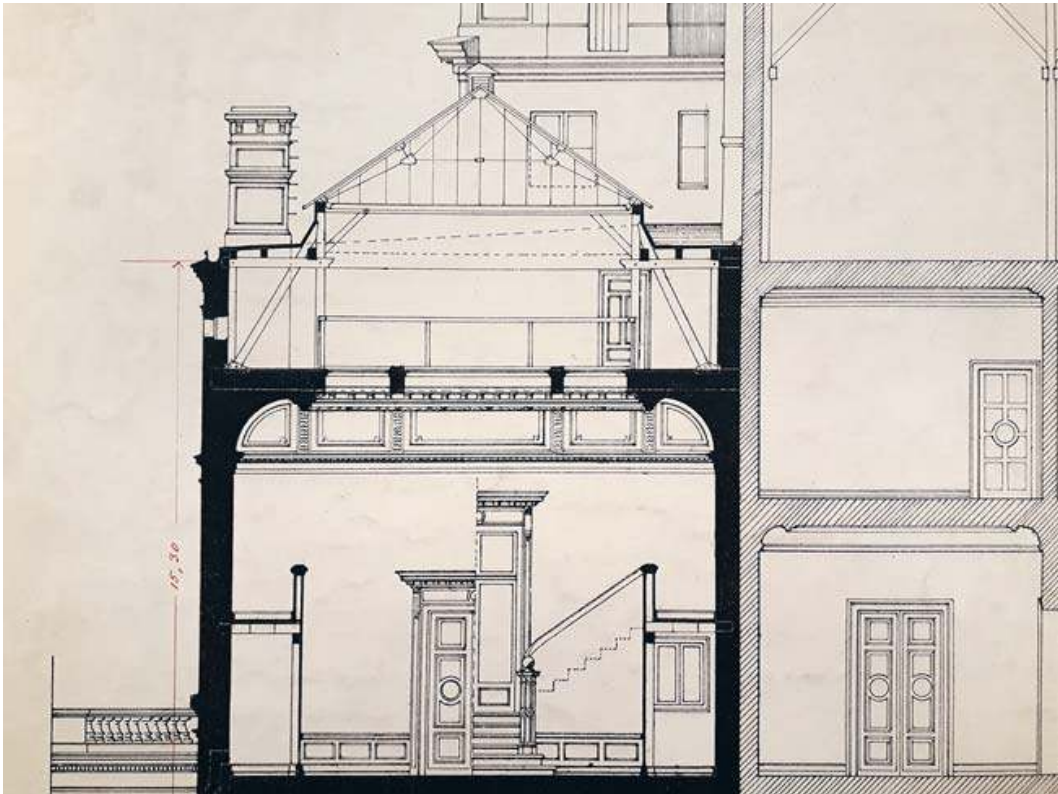
Obwohl das eigentliche Dach eine Holzkonstruktion war, handelte es sich bei dem darauf aufgesetzten Tragwerk des Glasdaches zweifelsfrei um eine Stahlkonstruktion, bei der die vier Eck-(»Grat«)Träger die Last aus den horizontalen Holmen aufnehmen und zwecks Gewichtsminderung unterspannt sind. Interessant ist, dass in diesem pyramidenförmigen Dach oben eine Entlüftungshaube eingebaut werden sollte, was die Gefahr von Schwitzwasserbildung deutlich mindert.¹⁵⁶ So bot Hallers Entwurf für eine solche Sammlung genügend Raffinesse bei pragmatischem Rückgriff auf den Standard, der auch in Oberlichträumen anderer Bauten üblich war.

Die optische »Bespielung« der Räume, gemeint ist die Hängung der Bilder, die auch immer wieder einmal einen Wechsel verlangte, wurde höchst umsichtig erleichtert. Hier weisen die Pläne einen Bilderlift aus dem Keller in das erste Obergeschoss aus. Mit einer Länge von 230 Zentimetern und einer vermutlichen Höhe von etwa 250 Zentimetern war es durch diesen schmalen Lift leicht möglich, aus dem Keller auch größere Bilder in die Ausstellungsräume zu befördern.

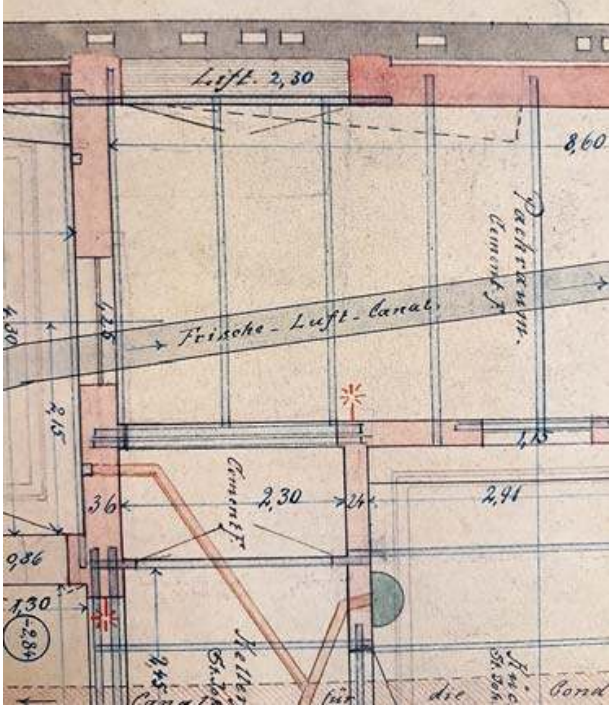


Plan Martin Hallers mit Straßenseite mit Eingang rechts in die Galerie

Im Keller war ein spezielles Lager für Bilder vorhanden, das direkt von außen durch eine zweiflügelige Tür angesteuert werden konnte. Dort lagerten wohl nur die größeren Werke. Um kleinere Gemälde zwischenzulagern und auch kurzfristiger hervorholen zu können, waren im hinteren Saal unter der Galerie an den Längsseiten jeweils Abseiten mit



Treppenhaus Eingangsbereich



Plan mit Gemädelift

Holzwänden abgetrennt. Diese knapp bemessenen Lagerflächen von 1,25 Metern Tiefe reduzierten den Hauptraum auf eine Raumbreite von 6,05 Meter. Die Länge der beiden Säle in Achsenrichtung betrug immerhin 8,60 Meter. Der vordere Saal hatte mit 8,60×8,60 ~~ÄÄÄÄ~~ einen quadratischen Grundriss. Zur Einrichtung der Säle äußerte sich Woermann eher allgemein:

Der Hauptsaal des Erdgeschosses dieses mit dem Weber'schen Wohnhause durch Zwischenhöfe verbundenen stattlichen Galeriegebäudes wurde hauptsächlich den Gemälden des 14. und 15. Jahrhunderts sowie den Deutschen und Niederländischen Werken des 16. Jahrhunderts eingeräumt. Von den beiden hohen schönen Oberlichtsälen des 1. Stockwerks aber beherbergt der erste hauptsächlich die Italiener und Spanier des 16. und 17. und 18. und der zweite die Flamen, Holländer und Deutschen des 17. und 18. Jahrhunderts.¹⁵⁷

Einer der wenigen Kunsthistoriker, der sich schon früh zu den Problemen einer Betrachtung von Alten Meistern unter ungünstigen Lichtverhältnissen geäußert hatte, Jacob Burckhardt, hätte hier vermutlich weit mehr erkennen können als in den herkömmlichen Präsentationen üblich. Er hatte schon 1855 im »Cicerone« dafür plädiert, »Wohlräumigkeit und gedämpftes Oberlicht«, aus seiner Sicht »mächtige Dinge« für eine gelungene Rezeption der Kunstwerke, in Betracht zu ziehen, wenn man Kommentare zur Wirkung von Gemälden verfasste.¹⁵⁸ Auch was die Farbigkeit der Wände angeht, so dürfe nicht eines das andere übertönen, nur dann wolle man vor den Gemälden mit Vergnügen verweilen. Man entnimmt den überlieferten Berichten der Besucher der Sammlung, dass man sich in den Räumen während der Betrachtung durchaus wohlfühlte.

III Weber als Initiator von Wissenschaft und Dokumentation

»Weber in Hamburg« – ihm wie 13 weiteren Leihgebern könne man »nicht genug dankbar sein, dass sie sich monatelang von denselben [ihren Schätzen] trennten, um uns solchen Genuss zu verschaffen«, schrieb der Herausgeber der Zeitschrift »Die Kunst für alle«, Friedrich Pecht (1814-1903), nach der II. Internationalen Kunstausstellung in München im Herbst 1892.¹⁵⁹ Dies geschah gerade in jenem Oktober, in dem Hamburg sich wegen der dort seit dem 15. August anhaltenden schweren Choleraepidemie in Quarantäne befand.¹⁶⁰ War in Hamburg das öffentliche und kulturelle Leben längst zum Erliegen gekommen, so konnte Weber in München als einer der Sammler, dem »diese unvergleichlichen Schätze gehören«, besonderes Lob erfahren.¹⁶¹

Nach der in Hamburg für Weber hinreichend unbefriedigenden Erfahrung mit dem örtlichen Museum muss ihn die Ausstellungsmöglichkeit, die sich ihm in München bot, besonders gefreut haben. Im Juni 1892 realisierte der Maler Franz von Lenbach (1836-1904) dort ein Ausstellungsprojekt, das ihm sehr am Herzen lag, und hatte dafür unbekannte(ere) Werke aus bedeutenden Privatsammlungen gewählt, die nun unter besten Bedingungen in den Blick gerückt werden sollten – und Webers Sammlung war mit dabei:

Ein Hauptanziehungspunkt der diesjährigen Münchner Ausstellung wird ein Gemäldeaal sein, dessen Anordnung und Ausstattung Professor F. von Lenbach übernommen hat. Der Meister will dort seine Ideen über die Ausstellung und Vorführung von Kunstwerken, wie sie nötig ist, um den ästhetisch feinsten Genuß zu gewähren, zum öffentlichen Ausdruck bringen und ein Vorbild für weitere Kreise

schaffen. Der Saal selbst, an dessen Ausstattung Professor Gabriel Seidel hervorragenden Anteil hat, wird durch Farbenabstimmung der Plafonds und der mit Stoffen bekleideten Wände in seiner ganzen Stimmung auf die Nerven der Beschauer wirken und ihn zum Genuss der ausgestellten Schätze empfänglich stimmen. Die ausgestellten Werke werden ausschließlich aus weniger bekannten Stücken alter Meister bestehen, die F. von Lenbach aus dem Besitz ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich, der Herren Professor Knaus, Thiem, Wesendonck, Hainauer, Generalkonsul Thieme in Leipzig, Consul Weber in Hamburg und Doktor Fiedler von München zur Verfügung gestellt worden sind. Plastische und kunstgewerbliche Meisterwerke in harmonischer Gruppierung werden den Reiz des Ganzen beleben. Die glückliche Idee, deren Ausführung in so ausgezeichneten Händen liegt, wird nicht verfehlen, weit und breit Aufmerksamkeit zu erregen und unsere Kunstmäzene sicher zur Nacheiferung veranlassen.¹⁶²

Weber mag sich hier einmal in der richtigen »Liga« verortet gefühlt haben. Schon Harck hatte ihn auf eine Stufe mit der Sammlung Wesendonck¹⁶³ gestellt, nun kam er noch in die Gesellschaft des nicht minder berühmten Sammlers und Kunsthistorikers Dr. Conrad Fiedler (1841-1895).¹⁶⁴

Diese mediale Aufmerksamkeit hatten Sammler wie Weber sorgsam vorbereitet. Nachdem in der zeitgenössischen Presse bereits mehrfach über Kunstsammler auch unter den Hamburger Kaufherren und Bankiers berichtet worden war, traten einige von ihnen nun mit aufwendig gestalteten und zum Teil opulent bebilderten Katalogen ihrer Werke an die Öffentlichkeit. Nicolaus Hudtwalcker (1794-1863) hatte seine hervorragende Sammlung Alter Meister schon früh katalogisieren lassen (1854 und erneut 1861). Der Stiefsohn seiner Schwester Susette, Karl Johann Wesselhoeft (1816-1903), dem die Sammlung 1863 zufiel, war 1885 mit einer Spende von 2.000 Mark der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst beigetreten,¹⁶⁵ was sich schon bis Herbst 1886 in der Druckausgabe seiner Bildwerke in fünf Heften der sogenannten »Bilderlese aus kleineren Gemälde-Sammlungen in Deutschland und Österreich« niederschlug.¹⁶⁶ Die Einleitung hatte kein geringerer verfasst als Wilhelm von Bode (1845-1929), seit 1883 als Direktor an den Berliner Museen tätig.¹⁶⁷ Direkt in Webers Umfeld wurde 1891 die

Gemäldesammlung Eduard Ludwig Behrens (1824-1895), Inhaber des Bankhauses L. Behrens & Söhne in Hamburg, in einem aufwendigen Buch publiziert. Behrens hatte sich für die Publikation den noch relativ jungen Kunstkritiker Emil Heilbut (1861-1921) gewählt. Dieser hatte offenbar zunächst als Maler impressionistischer Landschaften sein Glück gesucht, war dann als Kunsthändler und in begrenztem Umfang als Sammler in Erscheinung getreten¹⁶⁸ und hielt Ende der 1880er-Jahre Vorträge zur Kunstgeschichte.¹⁶⁹ 1889 begann Heilbut zudem in Hamburg, Ludwig Erdwin Amsinck (1826-1897) und seine Frau Antonie, geb. Lattmann (1848-1921), zu beraten.¹⁷⁰ Amsinck gehörte als Handelsbankier schließlich auch zu den Gründern der Commerzbank. Seine beachtliche Gemäldegalerie mit einem geschätzten Marktwert von 4,5 Millionen Reichsmark ging nach Antonies Tod vollständig an die Kunsthalle.¹⁷¹

In diesem »Wettbewerb« mit Konvoluten von Hudtwalcker-Wesselhoeft, Amsinck und Behrens, die schließlich an die Kunsthalle verkauft wurden, fand sich Weber als wichtiger Sammler Alter Meister, wohingegen Lichtwark die Unterstützer der Moderne mehr am Herzen lagen. So beschloss Weber, seiner Sammlung auf verschiedenen Wegen zu mehr Aufmerksamkeit zu verhelfen: einmal in einem wissenschaftlichen Katalog ohne Abbildungen, aber mit Abzeichnungen von Signaturen, Literaturangaben, Hinweisen zur Provenienz und Ähnlichem. Zum anderen sorgte er für Abbildungen seiner Sammlungsstücke in der Form eines als Tafelwerk veröffentlichten Reproduktionsprojekts. Parallel wandte er sich aber auch dem neuesten Vervielfältigungsmedium, der Fotografie, zu und beauftragte Fotografien von 100 ausgewählten Werken. Damit stellte Weber seine Informationen in drei ganz unterschiedlichen Medien und Vermittlungsebenen einem interessierten Publikum zur Verfügung.

Das erste Projekt: ein wissenschaftlicher Sammlungskatalog – Karl Woermann

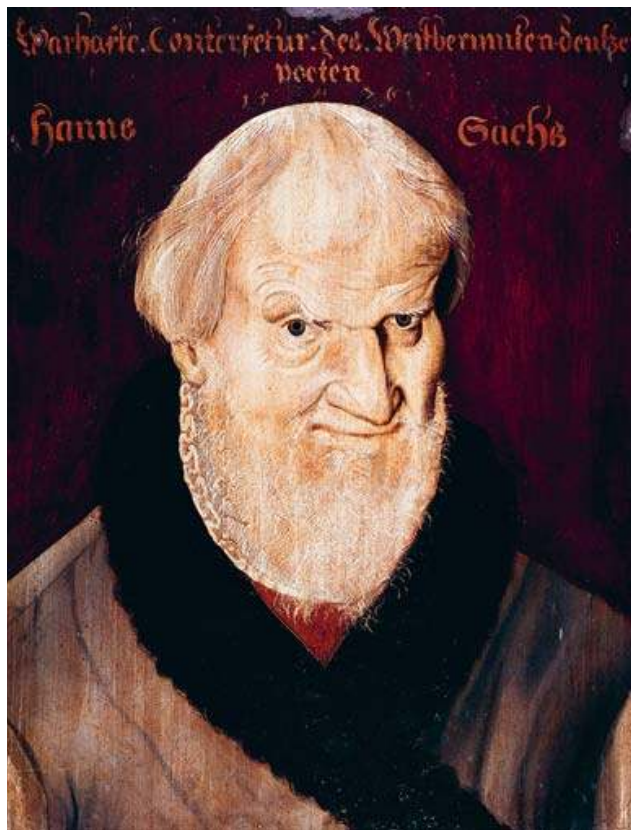
Für den wissenschaftlichen Katalog war Weber gar nicht erst genötigt, sich in der Zunft lange umzusehen, denn er kannte bereits die Arbeiten seines Neffen Karl Woermann (1844-1933). Der Sohn seiner früh verstorbenen ältesten Schwester Clara (1818-1860) hatte zunächst 1868

mit einem Dr. jur. in der Tasche in Hamburg eine Rechtsanwaltspraxis eröffnet. Doch schon zwei Jahre später wurde er in Kunstgeschichte mit einer Arbeit »Ueber den landschaftlichen Natursinn der Griechen und Römer« promoviert.¹⁷²

Nachdem er sich dann mit einer dreibändigen Geschichte der Malerei (1878) und einer der Düsseldorfer Kunstakademie (1880) einen Namen gemacht hatte, beschäftigte ihn die klassische und aufwendige Arbeit eines Bestandskataloges: 1882 war er zum Galeriedirektor der Gemäldegalerie in Dresden ernannt worden und begann, sich mit den Werken in Sälen und Depot auseinanderzusetzen. Einer, der 1856 mit einem Verzeichnis schon den ersten Schritt für eine solche Bestandsgeschichte getan hatte, war sein Vorgänger. Seit 1871 war der aus der Düsseldorfer Kunstakademie hervorgegangene Maler Julius Hübner (1806-1882) zunächst Professor an der Dresdner Kunstakademie und schließlich auch Direktor der Königlichen Gemäldegalerie in Dresden.¹⁷³ Woermann erweiterte mit ausführlichen Bildbeschreibungen, neuen Zuschreibungen und Namensgebungen und der Verarbeitung aktueller Literatur bis 1887 den Katalog der Gemäldegalerie zu einem Muster neuerer Kunstgeschichtsforschung in Museen.¹⁷⁴ Er war mit dieser Erfahrung geradezu prädestiniert für die Aufgabe, die sich ihm in der Weber'schen Sammlung stellte. Der Kunsthistoriker Max Friedländer wird noch 1912 in der Vorrede zum Auktionskatalog der Sammlung Weber an dem Woermann'schen Verzeichnis loben, dass in der Regel »bei unsicheren Bezeichnungen die Zweifel an der Richtigkeit nicht verschwiegen und die Gründe und Vergleichsbeispiele dargelegt [würden], wie es zu der jeweiligen Bezeichnung kam«. ¹⁷⁵ Woermann hatte es hier Anfang der 1890er-Jahre neben herausragenden Einzelstücken mit vielen Werken zu tun, die für den Sammler vor allem deshalb wichtig waren, weil sie einen bestimmten Schritt in der Geschichte der Malerei verbildlichten. Dass viele Klassifizierungen dieser Werke heute eine Neubewertung erfahren, zwischendurch aber eher als solche zweiten Ranges klassifiziert wurden, macht allenfalls die Recherche sehr aufwendig, schmälert aber erst einmal nicht die Bedeutung, die der Sammler dem jeweiligen Werk zu seiner Zeit zumaß.

Meist ist in jener Epoche mit der Klassifizierung eines »Ranges«, die den Bekanntheitsgrad eines Künstlers mit der »Raffinesse« der Lösung der künstlerischen Aufgabe im Sinne der Burckhardt'schen Aufgaben-

stellung zusammen denkt, noch kein Urteil über die Qualität und den Preis einhergegangen. Dazu wurden noch ständig neue Namen und Werke in die aktuelle Diskussion eingebracht. Dass Weber sich mit den durch ihn popularisierten Künstlernamen oft und durchaus länger in »guter Gesellschaft« befand, mag das Beispiel der Erwerbung eines Porträts von Hans Sachs zeigen, das Weber von einer Versteigerung der Sammlung der preußischen Familie von Nagler mit nach Hause brachte. Carl Ferdinand Friedrich von Nagler (1770-1846), der unter anderem als Begründer des modernen Postwesens in die Geschichte einging, hatte in den 1810er-Jahren eine bedeutende Sammlung von Gemälden, aber vor allem Kupferstichen und Handschriften der deutschen Renaissance aufgebaut.¹⁷⁶ Das mochte Weber als Garantie dafür nehmen, dass die »Warhafte Conterfetur des weitberumbten Deutzen poeten Hanns Sachs« – so die Aufschrift auf dem Gemälde – tatsächlich in Zusammenhang mit dem bis dahin wesentlich bekannteren Kupferstich von Jost Amman (1539-1591) von 1576 zu sehen war. Dieser sollte – natürlich seitenverkehrt – den Nürnberger Dichter in seinem 81. Jahr zeigen.¹⁷⁷ Die Inschrift des Stiches gibt auch den Inventor des Bildes an: »Von Andres Herrneysen abgemalt«. Ein Gemälde von 1574, heute in der Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, zeigt Andreas Herneisen (1538-1610) beim Porträtieren des Sängers.¹⁷⁸ Im Übrigen kennt man Herneisen heute als Maler etwa des Windsheimer Konfessionsbildes von 1601 oder jenes in Kasendorf von 1602.¹⁷⁹ Webers Sachs-Porträt wurde als Nr.60 A bei Lepke 1912 durch das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg ersteigert. Dieses hatte sich schon 1900 ausführlich mit der Darstellung des Hans Sachs beschäftigt und Webers Gemälde hinzugezogen, um sich mit der Frage auseinanderzusetzen, welche Rolle dieser »Kleinmeister« Herneisen in der Nürnberger Malerei seit Dürer spielte.¹⁸⁰ Der Autor Hans Stegmann diskutierte um 1900 Webers Fassung von Hans Sachs, die ihm in einer vortrefflichen Fotografie von Johannes Nöhring (1834-1913)¹⁸¹ vorliege: »Ohne die künstlerische Bedeutung des Bildes zu überschätzen, darf man wohl behaupten, dass es mit einfachen Mitteln eine starke, naturalistische Wirkung erreicht. Die Greisenhaftigkeit des Dargestellten ist mit außerordentlicher Wahrheit wieder gegeben«, befand er.¹⁸² Stegmann schilderte ausführlich Herneisens Verdienste und Werke bis hin zu der Tatsache, dass dieser 1596 bis 1600 offenbar der erste »Vorsteher« der Nürnberger Berufsgenossenschaft war (gemeint



Andreas Herneisen (1538-1610), »Hans Sachs«,
Sammlung Weber

ist vermutlich die Malergilde).¹⁸³ Was Stegmann offenbar bei seinem Ankauf der Weber'schen Fassung für 1.400 Mark für das Nürnberger Museum 1912 entgangen war, ist die Tatsache, dass im Nürnberger Stadtmuseum, heute Fembo-Haus, wohl längstens schon eine zweite Version (?) eben dieses Porträts aufbewahrt wurde.¹⁸⁴

20 Jahre zuvor hatte Woermann die Fakten zu dem Bild erstmals übersichtlich zusammengefasst.¹⁸⁵ Nachdem er auch das Wolfenbüttler Bild genannt hatte, das den Maler mit dem Porträtierten zusammen zeigt, beeilte er sich nochmals zu betonen: »Das Original zu Amman's bekanntem Stich aber ist anerkanntermaßen das unsere [Weber].«¹⁸⁶ Dass man heute dieser Beteuerung nicht mehr zustimmen würde, ist das Eine, doch bereits diese wenigen Anmerkungen Woermanns verdeutlichen, wieviel unendlich mühsame Recherche allein schon in diesem kurzen Eintrag für ihn steckte. Somit bedeutete dies für ihn, dass er erhebliche Forschungsarbeit in den Katalog investieren musste, was



Andreas Herneisen (1538-1610), »Hans Sachs wird von Herneisen porträtiert«, 1574, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel

sich auch in seiner eigenen Publikationsliste niederschlug. Während seiner Arbeit für Weber von 1887 bis 1892 pausierte er mit eigenen Veröffentlichungen. Warum dann diese mit aufwendiger Forschung verbundene Publikation von Woermann zu der Sammlung Weber in der damals auflagenstärksten Kunstzeitschrift »Kunst für alle« nie erwähnt wird, verwundert. Lichtwark traf Woermann am 6. Juni 1892, wobei mit Sicherheit die Publikation und die Sammlung Weber angesprochen wurden.¹⁸⁷ Woermann erarbeitete auch noch die zweite Auflage, die kurz nach Webers Tod 1907 erschien. Hier kamen neue Werke hinzu, Zuschreibungen wurden diskutierte beziehungsweise geändert, obwohl »die Benennungen der Bilder [...] kritisch nachzuprüfen, nicht zu den dem Verfasser gestellten Aufgaben« gehörte, wie Woermann eingangs extra festhielt.¹⁸⁸ Weber, der über reiche Kenntnisse der kunsthistorischen Zusammenhänge verfügte, hatte selbst zu den Neueren Meistern allein 26 der 123 Einträge verfasst und übergab sie Woermann »noch

am Tage vor seinem Hinscheiden« zum Abdruck.¹⁸⁹ Diese beiden Verzeichnisse sind aus rein kunsthistorischem Interesse entstanden und nicht, weil man sich von dem Besitz trennen wollte. Die exquisite Auswahl der in der Sammlung vorhandenen Werke sollte für ein breiteres Publikum dokumentiert werden.¹⁹⁰ Woermann begleitete somit die Sammlung Weber in ihrem Wachsen. Er begründete auch ausführlich seine Anordnung der Werke in seinem Verzeichnis:

Der Verfasser hält nichts für pedantischer als die Meinung, dass alle Kataloge der Welt nach demselben System angeordnet sein müssten, nichts für irriger als dass dieses überhaupt zweckmässig wäre. [...] Gerade die Vielseitigkeit der Galerie Weber aber drängte von selbst zur historischen und geographischen Anordnung; und der praktischen Benutzbarkeit des Verzeichnisses in der Sammlung selbst kommt diese Anordnung ganz besonders in diesem Falle zugute, da, von unvermeidlichen Ausnahmen abgesehen, die Reihenfolge der Bilder im Verzeichnis auf diese Weise ihrer Reihenfolge in den Sälen, wenigstens einer fortschreitenden Betrachtung vom ersten, unteren Hauptsaal zuerst in den vorderen, dann in den zweiten oberen Saal entspricht.¹⁹¹

Woermann hob somit besonders die handliche und leicht im Durchschreiten der Räume nutzbare Aufteilung des Buches hervor, gerade auch für einen Besucher, der nicht das Vergnügen einer persönlichen Führung durch den Sammler genießen konnte. Die Zeitgenossen bewunderten zudem die Vielseitigkeit der Sammlung, da die Liebe ihres Besitzers sich nicht nur auf eine Epoche oder gar Schule und noch weniger auf ein bestimmtes Land beschränke, sondern sich auf fast alle Gebiete der Kunstgeschichte erstreckte.¹⁹² Dem wurde in der Publikation entsprechend Rechnung getragen, denn die Sammlung Weber hebe sich auch durch die Art ihrer Zusammensetzung von anderen Privatsammlungen ab, wie der erfahrene Kunstsammler Fritz von Harck betonte. Weber hatte also offenbar den richtigen, nämlich in der Zunft schon hinreichend angesehenen Kunsthistoriker Woermann beauftragt, seine Sammlung in umfassender Buchform zu besprechen.

Das zweite Projekt: ein Mappenwerk von Kupferstichen – William Unger

In vielen Fällen erfolgten umfangreiche Reproduktionsaufträge bei bedeutenden Sammlungen erst, wenn man sich von den Werken endgültig trennen musste. Eindrückliche Berichte von Versuchen, die Kunstwerke über Reproduktionen unsterblich zu machen, liefern etwa 1763 Horace Walpole (1717-1797) oder 1821 Sulpiz Boisserée (1783-1854). Walpole hielt 1747 bei einem seiner letzten Besuche in Houghton Hall, dem Stammsitz der Familie, fest:

Man wird das meiste verkaufen müssen, insbesondere die Kunstsammlung, die mein Vater, Sir Robert Walpole, in seiner Zeit als erster Premierminister Großbritanniens aus allen Ländern Europas zusammengetragen hat. Einige der Gemälde hatten einst sogar noch in dem legendären Haus Downing Street 10 gehangen, das mein Vater 1732 von König George II. als persönliches Geschenk erhalten und knapp sieben Jahre bewohnt hatte.¹⁹³

Nun sollte alles schnell durch den renommiertesten Kupferstecher in England, Richard Earlom (1743-1822), reproduziert werden, denn niemand konnte damit rechnen, die bedeutende Sammlung, die an Zarin Katharina II. (1729-1796) ging, nach der Verschiffung nach St. Petersburg noch einmal in Augenschein nehmen zu können. Daher rührte die Motivation zu einem umfangreichen Reproduktionsauftrag. Auch bei dem großen Lithografiewerk der Brüder Boisserée von 1821, für das 114 Kunstwerke als Einzelblätter in 38 Lieferungen entstanden,¹⁹⁴ war der Ausverkauf das entscheidende Motiv. Nachdem ihre Sammlung ab 1815 vergeblich zum Kauf angeboten worden war, begann man durch die Reproduktionen, die potenziellen Interessenten auch ohne eine Besichtigung vor Ort auf die wertvollen Schätze aufmerksam zu machen. 1827 schließlich gelang der Verkauf der Sammlung Boisserée an den bayerischen König Ludwig I. (1786-1868), wodurch die großartige Sammlung heute den Grundstock der Bestände der Alten Pinakothek München bildet.

Weber hatte bei seinem Auftrag für eine Reproduktion von Spitzenstücken seiner Sammlung nichts von alledem im Hinterkopf. Seine

besten Werke sollten in hervorragender Qualität in ein Medium übersetzt werden, welches für ihre Bekanntheit sorgen würde. In den Fachorganen wie der Zeitschrift »Die graphischen Künste« lobte der Kunsthistoriker Richard Graul (1862-1944) die bahnbrechende Leistung des gelernten Kupferstechers William Unger (1837-1932): »Die reproducirende Radirung in Deutschland feierte [durch ihn] ihre Wiederauferstehung.«¹⁹⁵ So ging Webers Auftrag an den bekannten Radierer. Der Kontakt zwischen Unger und Weber war wahrscheinlich über seine Beziehung zur Galerie Miethke in Wien eingefädelt worden. Der engagierte österreichische Kunsthändler Hugo Othmar Miethke (1834-1918) hatte sich in Hamburg mit der Vermittlung des großen Bildes von Hans Makart (1840-1884) »Einzug Kaiser Karl V. in Antwerpen« aus dem Jahr 1878 an die neu eröffnete Kunsthalle einen Namen gemacht. Nicht nur hatte er die Ausstellung des in Wien gefeierten Bildes in der Glashalle des Hotels Victoria¹⁹⁶ am Jungfernstieg organisiert, sondern auch nach deren sensationellem Erfolg die Verhandlungen mit der Hamburger Bürgerschaft über den Ankauf des Bildes geführt. Schließlich erwarb man den Makart für die damals enorme Summe von 50.000 Reichsmark. Schon in den späten 1860er-Jahren hatte Miethke sich in Wien mit seiner Galerie am Neuen Markt/Ecke ~~Ä~~ankengasse mit Versteigerungen bedeutender Wiener Gemäldesammlungen Alter Meister einen guten Namen gemacht. Vor der jeweils eigentlichen Auktion im neuen Künstlerhaus war die Sammlung zunächst gegen Einlasskarten, dann auch für die gesamte Öffentlichkeit zugänglich.¹⁹⁷ Unger hatte seine tiefere Geschäftsbeziehung zu Miethke aufgebaut, nachdem er für seine Tätigkeit für die Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst 1871 nach Wien übersiedelt war und dann bis Frühjahr 1872 für den Leidener Verleger Albertus Willem Sijthoff (1829-1913)¹⁹⁸ zu den Bildern von Frans Hals (1580-1666) in den Niederlanden arbeitete und reiste. Mit der Wiener Galerie kam es zu einem für ihn hilfreichen Arrangement: Miethke hatte sich verpflichtet, einigen Künstlern – darunter auch Unger – »per Jahr gegen ein Fixum Alles abzunehmen, was sie producieren wollten, und gab ihnen von den Verkäufen dann noch die Hälfte. An mir war es, die Preise hoch zu halten, den Künstler nicht drücken zu lassen. Dies ist eine Hauptaufgabe, denn der Künstler kann für sich selbst nichts dazu thun. Er bliebe ewig ein Spielball der Verhältnisse.«¹⁹⁹

Unger war inzwischen als Reproduktionsgrafiker hochgradig ausgewiesen durch seine fast elf Jahre währende Beschäftigung mit Reproduktionsstichen nach den Werken Alter Meister. Er hatte bereits für die 1865 gegründete »Zeitschrift für bildende Kunst« Radierungen hergestellt, zunächst für das Wiener Belvedere, 1868 zur Braunschweiger Gemäldegalerie, die 1870 auch als großformatiges Album mit Kommentaren renommierter Autoren herausgegeben wurden.²⁰⁰ Wichtig waren darüber hinaus seine über drei Dutzend Abbildungen der Kasseler Gemäldegalerie, die 1870 im Leipziger Seemann-Verlag in der »Zeitschrift für Bildende Kunst« erschienen.²⁰¹ Aus dem Verzeichnis von Webers umfangreicher Bibliothek erkennt man, dass der Sammler diese Renommierprojekte alle verfolgt hatte.²⁰² Ungers Schwerpunkt lag vornehmlich bei den holländischen Malern des 17. Jahrhunderts, und so wurde bei seiner Ernennung zum Ehrenmitglied der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst 1927 seine Technik gerade mit Blick auf diese Epoche als »hervorragend malerisch« bezeichnet.²⁰³

Bereits 1872 vermittelte Unger an Weber ein Gemälde von Frans Hals, das später zu den teuersten Werken seiner Sammlung zählen sollte.

Unger hatte es in der Familie des Haarlemer Historikers Adriaan van der Willigen (1810-1876) aufgefunden, der auch als Sammler bekannt geworden war. 1870 war dessen Buch über die Haarlemer Maler erschienen, in dem von zwei Halbfigurenporträts des Frans Hals aus seiner Sammlung die Rede ist. Das eine, das vermutlich den Maler Vincent Laurensz. van der Vinne (1628-1702) im Jahr 1655 zeigt, ist heute in der Art Gallery of Ontario in Toronto zu finden. Das andere, dem er »facilité et l'esprit avec lesquels le sujet est traité« zubilligt,²⁰⁴ wurde 1891 von Unger reproduziert. Obwohl das noch 1891 erwähnte Monogramm von Frans Hals 1912 nicht mehr zu identifizieren ist,²⁰⁵ gehörte das Gemälde auf der Auktion bei Lepke zu den teuersten, als es für beachtliche 195.000 Reichsmark in die noch im Aufbau begriffene Sammlung des Ungarn Marczell Nemes (1866-1930) gelangte, der später wegen seiner zahlreichen El Grecos berühmt wurde, das Bild aber nur ein Jahr behielt.²⁰⁶ Seit 1955 ist dieses Gemälde von Frans Hals in San Diego, Kalifornien, im Timken Museum of Art, zu sehen.²⁰⁷

Unger beschäftigte sich mit den Gemälden in den verschiedenen Sammlungen und unter jeweils unterschiedlichen Präsentationsbedingungen hinsichtlich der Hängung, Beleuchtung und des Zustands der



William Unger (1837-1932), »Bildnis eines Mannes, nach Frans Hals, aetatis suae 48 datiert 1634, 1891, Radierung, Hamburger Kunsthalle, nach dem Gemälde von Frans Hals«, das sich heute in der Putnam Foundation, Timken Museum of Art in San Diego befindet

Werke. Er eignete sich dabei eine sehr individuelle Auffassung des Pinselduktus, der Lichtverhältnisse, der Oberflächenstruktur und kompositionellen Dramaturgie von Vorder- und Hintergrund an. So lobte der Kunsthistoriker Carl von Lützow (1832-1897) die 23 Tafeln nach den Weber'schen Werken bei ihrem Erscheinen 1892, es seien »nicht nur treue Übersetzungen, sondern fein empfundene Nachdichtungen der alten Kunstwerke, welche er uns in diesen Blättern bietet«. ²⁰⁸ Später hielt Unger hierzu fest:

Für mich war es nun zum Prinzip geworden, mich nicht an eine Methode zu binden, sondern mich nur durch die Malweise des betreffenden Künstlers beeinflussen zu lassen und diese, mich ganz in dessen Empfinden hineinlebend, in charakteristischer Weise zeichnerisch wiederzugeben. Ich bemühte mich bei der Anwendung der technischen Mittel, dies zu erreichen, mich nicht durch überkommene beengende Methoden binden zu lassen, benutzte jedes Mittel, um Töne durch irgendwelche Verletzung der polierten Fläche des Kupfers zu erzielen, wie es mir zweckentsprechend erschien [...] – ob mittels feiner Feilen oder Pinsel, die ich mir aus feinen Nadeln zusammenband, oder durch Säuren, Schwefel etc. Ich wurde erfinderisch und erzielte Effekte, die vielleicht mit vieler Mühe nicht den Reiz bekommen hätten, wie durch diese mit wenig Mühe gut angewendeten Hilfsmittel.²⁰⁹

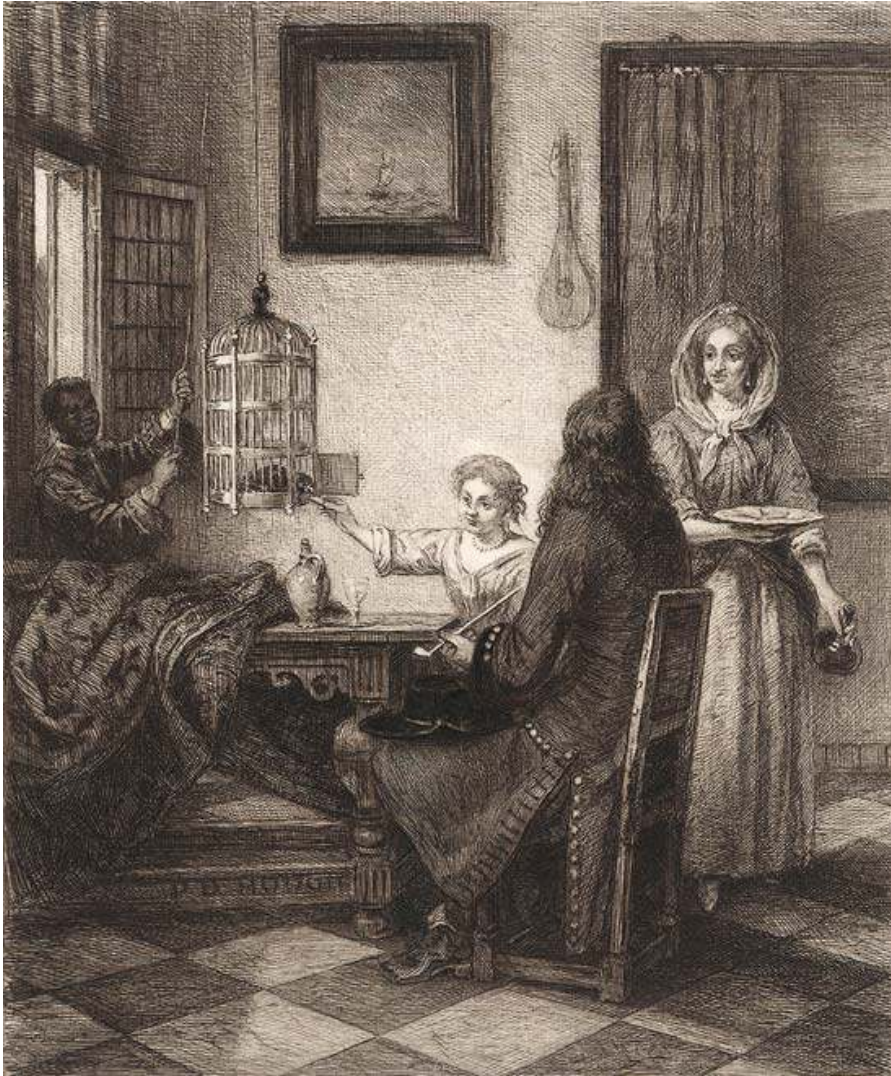
Angesichts von so viel »Erfindungsreichtum« des Radierers steht in Frage, inwieweit der »Verfertiger des Kupferstiches vollständig in den Hintergrund [tritt] gegen den Meister des Originalen«, denn »wir verlangen vor Allem diesen zu sehen und zur alleinigen und voller Geltung gebracht«.²¹⁰

Die reproduzierende Radierung als virtuose Wiedergabe eines Gemäldes ist in der zweiten Jahrhunderthälfte wie kaum eine andere künstlerische Arbeit mit dem Problem der Originaltreue beschäftigt.²¹¹ Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte Johanna Schopenhauer (1766-1838) beim Anblick »eine[r] der schönsten Federzeichnungen Albrecht Dürers, das Porträt des Erasmus von Rotterdam« im Museum in Darmstadt festgehalten:

Der daneben hängende, in seiner Art recht schöne Kupferstich dieses höchst vollendeten und geistreichen Kunstwerks war mir ein neuer augenscheinlicher Beweis, wie viel jede Zeichnung unter der Radirnadel verliert und verlieren muß. Die Kupferstecher, dünkt mir, sind dem Maler und Zeichner höchstens das, was der Uebersetzer dem Poeten ist.²¹²

In der zweiten Jahrhunderthälfte erhöhte sich der Bedarf an reproduzierten Vorlagen »in guter Übersetzung« zum gemeinsamen Betrachten, worin Verleger wie Ernst Arthur Seemann (1829-1904) in Leipzig ein höchst profitables Geschäft sahen.²¹³ »Seemann erkannte sofort in den ersten

Anfängen das eminente Talent Ungers, dessen Ruhm als Radierer längst die Grenzen Deutschlands überschritten hat«, betonte Carl Berendt Lorck (1814-1905) schon 1879. Unter den durchaus zahlreichen Kupferstechern, die diesem illustrativen Bedürfnis nachkamen, nahm Unger insofern eine besondere Rolle ein. In seiner Autobiografie hielt er später fest: »[...] das Interesse für die alte Kunst hatte sich inzwischen, nicht zum wenigsten durch die Publikationen der *Zeitschrift für bildende Kunst* angeregt, wesentlich gehoben [...].«²¹⁴ Mit seiner Auffassungsweise verstand er, einem Bedürfnis entgegenzukommen; denn »das Interesse wuchs für diese Reproduktionen alter Meister, die besonders den Künstlern durch die charakteristische Wiedergabe von malerischer und koloristischer Wirkung sowie Form auffielen und durch die Neuheit der freien Behandlung ihren Beifall fanden.«²¹⁵ Nimmt man einmal seine 1892 angefertigte Reproduktion des Gemäldes der »Gesellschaft mit einem schwarzen Pagen und einer Frau, die einen Papagei füttert« von Pieter de Hooch aus der Sammlung Weber – »von ganz besonderer Zartheit«, wie Carl von Lützwow lobte –, so kann selbst der heutige, reproduktionsverwöhnte Betrachter trotz aller Vorbehalte noch erkennen, mit wieviel Einfühlungsvermögen das Lichtspiel in dem geöffneten Fenster und auf dem Fliesenboden wiedergegeben wurde.²¹⁶ Auch Ungers Art, die feine Binnenstruktur des Fensterglases und die nicht minder kleinteilige Dichte der Käfigstäbe mit einem fast schon nervösen Strich einzufangen, unterstreicht noch einmal den Eindruck der latenten Spannung, der in dieser ikonografisch ohnehin schon deutlich aufgeladenen Szene herrscht. Der scheinbaren Alltäglichkeit des Zusammenseins widerspricht die ungewöhnliche Personenkonstellation. Der gut ausgeleuchteten Raumsituation stehen die Rätselhaftigkeit von dunkel gehaltener Rückenfigur und die Unachtsamkeit des geöffneten Vogelkäfigs bei offenem Fenster entgegen, indem willentlich mit dem drohenden Verlust des Vögelchens gespielt wird. Angesichts dieser Feinheit der Übersetzung ist man schon beinahe mit dem seit 1884 nur in Privatbesitz befindlichen und seit 1980 nicht weiter lokalisierbaren Werk insofern versöhnt, dass man, irritiert durch die offensichtlichen Ungereimtheiten wie etwa den harten Schatten hinter dem Kopf des Kindes oder die eigentümliche Haltung der Frau und schließlich die irritierende Anbringung einer Signatur »P. de Hooch« auf der unteren Querstrebe des Tisches, nur ungern die überlieferte Zuschreibung in Zweifel ziehen möchte.



William Unger (1837-1932), »Gesellschaft mit einem schwarzen Pagen und einer Frau, die einen Papagei füttert, nach Pieter de Hooch«, 1892, Radierung, Hamburger Kunsthalle

»William Unger [musste] die reproducierende Radierung in Deutschland förmlich neu entdecken. In Deutschland hat er keinen Vorgänger [...] Im Vertrauen aber auf die künstlerische Kraft in seinem Innern und auf den Ernst seines Strebens ist ihm diese Wiedergeburt der reproducierenden Radierung gelungen.«²¹⁷ Weber scheint Unger bei dieser Arbeit für die 23 Radierungen so gut kennengelernt zu haben, dass Unger ihn in seiner Autobiografie mehrfach als seinen Freund bezeichnete, der ihn auch nach einer schweren Operation zusammen mit seiner Frau

1893 für zwei Wochen im kroatischen Lovran (Draga di Lovrana), dem Rückzugsort Ungers, besuchte.²¹⁸ Weber war durchaus stolz auf Ungers Mappe. Auch der Hamburger Kunsthalle wollte er sie unverzüglich zum Geschenk machen, wie ein Schreiben vom 30. Mai 1891 belegt.²¹⁹ Die Auflage betrug nur 150 nummerierte Exemplare, »75 auf Pergament und 75 auf Japanpapier zu je 240, respektive 300 Reichsmark«. Da er für die Einleitung zu diesem Werk allerdings nicht etwa den Hamburger Museumsdirektor Lichtwark, sondern den Kunsthistoriker der Schweriner Sammlung, Friedrich Schlie (1839-1902), um einen kurzen Text gebeten hatte, mag die Schenkung in der Kunsthalle nicht unbedingt mit Wohlwollen entgegengenommen worden sein.

Für den Erfolg des aufwendig gestalteten Werkes war es besonders wichtig, dass die Presse schon im Vorfeld darauf hinwies: »Unger, der auf der Höhe seines Schaffens steht, hat die Feinheit seines Auges, die Eindringlichkeit seiner Auffassung und die geistvolle Leichtigkeit seiner Hand [...] von neuem bewiesen.«²²⁰

Das dritte Projekt: Fotografien – Johannes Nöhring und Rudolf Dührkoop

Weber blätterte vermutlich durch den Katalog der Sammlung von Behrens (siehe S.61), die mit Reproduktionen von Adolphe Braun (1812-1877) opulent bebildert worden war. Ein solches Unterfangen schien ihm auch für seine Sammlung höchst angemessen. Der gelernte Musterzeichner und Gebrauchsgrafiker Braun hatte 1866 begonnen, Kunstreproduktionen aus den großen Sammlungen von verschiedensten Fotografen herstellen zu lassen und äußerst geschickt zu vermarkten.²²¹ Da er die Kunstwissenschaftler als Kunden im Blick hatte, legte er besonderen Wert auf die händische Retusche des Negativs.²²² Hierfür wurden Hunderte an Mitarbeitern beschäftigt. »Die großen Kunstverlage wie Braun in Dornach und Hanfstaengl in München forschten im Geheimen intensiv an der Verbesserung der Farbempfindlichkeit.« 1878 erreichte schließlich »die korrekte Blau- und Gelbwirkung das Staunen der Fachwelt«. Braun hatte dafür orthochromatisches Kolloidum verwendet.²²³ Die Aufnahmen aus dem Pariser Louvre brachten für Braun den Durchbruch. Schon 1886 hatte der mit Weber gut

bekannte Kasseler Sammler Eduard (Edward) Habich (1818-1901), der mit dem Kunstschriftsteller Giovanni Morelli (1816-1891) nach Paris gereist war, darüber berichtet, wie man tagsüber den Louvre besuchte und den Abend »mit dem Durchmustern der Braunschen Photographien der italienischen Meister« verbrachte.²²⁴ Doch Braun wird 1892 in der Publikation der Sammlung Weber nur einmal als Referenz der Vergleichsaufnahme zu einem Werk von Rubens angeführt.²²⁵

Weber engagierte schließlich doch nicht Braun, vielmehr wurde seine Sammlung von dem Lübecker Fotografen Johannes Nöhring (1834-1913) fotografiert. Bereits 1873 hatte dieser in Wien eine Medaille für gelungene Aufnahmen von Architekturen und Reproduktionen von Gemälden erhalten.²²⁶ Im Norden wirkte Nöhring als Fotograf und Verleger an der staatlichen Inventarisierung der Kulturgüter in Mecklenburg – in Zusammenarbeit mit Schlie – und in Lübeck mit. Nun sollte Nöhring bis 1898 auch 100 Lichtdrucke nach seinen Fotografien der Weber'schen Gemälde in vier Lieferungen à 25 Blatt herstellen.²²⁷ Die Fotografien der Werke sind 1907 in der zweiten Auflage des Verzeichnisses von Woermann der Sammlung Weber nur in sieben Fällen angegeben.²²⁸ Friedländer besprach die Publikation zeitnah 1898 und urteilte etwa über »interessante Gemälde, in buntem Beieinander, aus fast allen Schulen und Zeiten«. ²²⁹ Er hob hervor, dass sich die neuen Lichtdrucke »wie alle Arbeiten der Lübecker Anstalt durch eine schlichte Solidität« auszeichneten, »die künstlichen Aufputz vermeidet und auf das sonst vielfach beliebte Retuschieren und ›Verschönern‹ der Nachbildungen grundsätzlich verzichtet. Für wissenschaftliche Zwecke namentlich sind die Blätter mustergültig.«²³⁰

Auf der Basis dieser durchaus in der Fachwelt wahrgenommenen Arbeiten und Mappen bewarb Nöhring sich dann zwischenzeitlich in Köln beim Wallraf-Richartz-Museum um weitere Aufträge. Dort holte man zunächst den Rat der Museumskollegen anderer Häuser ein, hatte man doch inzwischen gar zu Schlimmes von dem sonderlichen Gebaren solcher Fotografen gehört:²³¹ Zur Belebung des farblichen Eindrucks sollten diese die oben hängenden Werke auf schwankenden Leitern stehend sogar mit einer Mixtur aus Terpentinöl mit Kopaivabalsam²³² einstreichen wollen, um sie etwas »aufzufrischen«. Im Übrigen ging dieser Ruf nicht ganz zu Unrecht auch den Radierern voraus. Als Moritz Geyger (1861-1941) sein großartiges Blatt nach Sandro Botticelli

erarbeitete, das Lichtwerk zu Recht als »gleich staunenswerth als Interpretation und Ausführung« charakterisierte, berichtete er: »Der Frühling ist entsetzlich schmutzig und mit einer [...] artig aussehenden Dreckschicht bedeckt. Durch Anreiben von etwas Oel wird man die Blumen etwas hervorheben können.«²³³ Zu jener Zeit wusste man allerdings noch nicht, dass sich dieses ätherische Kopaivabalsamöl praktisch nicht verflüchtigen kann. Einmal aufgetragen, wirkt es permanent als Weichmacher der Farbschicht und befördert unter Umständen auch eine starke Dunklung der Malschicht. Befürchtet wurde also seitens der Kustoden eine irreversible Maßnahme an den Kunstwerken, die motiviert war von dem Wunsch, diese einer Öffentlichkeit in dem neuen Medium bestmöglich zugänglich zu machen. In den zahlreichen Dokumenten der Archive, die das damalige Misstrauen der Kustoden gegenüber dem Vorgehen der Fotografen erkennen lassen, offenbart sich darüber hinaus ein Hiatus der Haltungen im Umgang mit den Werken, der bis heute nicht ganz beseitigt scheint.

Schneller in der Umsetzung der Fotografien als Nöhring war sein Konkurrent, der Maler, Lithograf und schließlich auch Fotograf Franz Hanfstaengl (1804-1877) in München mit einer Sammlung von Kohledruckfotografien nach einigen der bedeutendsten, größeren Bilder der Galerie Weber.²³⁴ Hanfstaengls Unternehmen hatte man unter der Leitung seines Sohnes Edgar (1842-1910) in eben diesem Jahr 1892 den Titel »Königlich bayerische Hofkunstanstalt« verliehen.

Die reproduzierenden Medien standen zeitweise in erbitterter Konkurrenz. Es war durchaus üblich, detaillierte Verträge über den Umfang der Arbeiten zu schließen, und gelegentlich endete ein Versuch, den einen oder anderen Auftrag als Reproduzent oder Fotograf zu erhalten, auch vor Gericht. So erging es der von Weber sehr geschätzten Kunsthandlung Miethke in Wien.²³⁵ Der Kunstverlag Miethke & Wawra hatte ein Jahrzehnt lang die Konzession der Aufnahmen im damaligen Belvedere besessen. Es wurde sogar berichtet, dass die nachgedunkelten Bilder nicht von der Wand genommen und nur von Leitern oder Gerüsten aus fotografiert werden durften. Unter diesen Umständen war eine starke zeichnerische Nachhilfe unvermeidlich.

Die grundsätzliche Diskussion betraf natürlich ebenso wie bei der Reproduktion durch die Radierung die Frage nach dem Kunststatus – einerseits der Fotografie, andererseits des um seine Aura vermeintlich

beraubten Originals – oder, wie es in der zeitgenössischen Presse hieß: »Es schädigt auch direkt durch ihr Wesen die Kunst.«²³⁶ Allerdings eröffneten die Fotografien den Wissenschaftlern die Möglichkeit, nunmehr entfernt vom Originalstandort des Werkes nach Vergleichbarem in der Kunstgeschichte zu suchen, Zuschreibungen anzuregen oder erst einmal auch »visuell« zu begründen und oftmals sehr unsichere Künstlernamen mit meist doch noch uneindeutigeren Abbildungen von Werken zusammen zu denken. Dies soll an einem interessanten Fall vor Augen geführt werden. Eine Zusammenarbeit des erprobten Duos Nöhring und Schlie hat in der Kombination von inhaltlich noch nach dem Künstler suchendem Text und höchst undeutlichem Bild in der Forschung unmittelbar zu einer folgenschweren Diskussion geführt. Der Kunsthistoriker und Experte für spätmittelalterliche Tafelmalerei Adolph Goldschmidt (1863-1944) hatte sich 1898 mit einem »Überrest eines Altarschreins des Hamburger Meisters« beschäftigt.²³⁷ Dabei versuchte er, ein Gemälde der Kreuzigung aus der Kirche in Preetz, bei dem »eine photographische Aufnahme die Composition nur undeutlich wiedergab«, mit einer Aufnahme von Nöhring eines Gemäldefragments einer Kreuzigungsgruppe in Hamburg zu vergleichen. Letzteres musste wohl von der Hand eines Meisters stammen, der »offenbar zu den besten in Deutschland« aus dem frühen XV. Jahrhundert gehörte. Die Diskussion von Schlie, Goldschmidt und wenig später auch Lichtwark, die im Wesentlichen auf der Basis von Fotografien befeuert wurde, drehte sich dabei um die Einschätzung der malerischen Leistung und Qualität eines Malers, der zunächst als Hamburgischer Meister von 1435 und schließlich auf Drängen Lichtwarks – »wir brauchen einen Namen« – als Meister Francke bezeichnet wurde.²³⁸ Dabei versuchte man ferner, anhand kursierender Fotografien von Werken aus verschiedenen Museen ein Œuvre eines solchen Meisters zu arrondieren. Für Nöhrings Foto ist das Fragment der Kreuzigungsszene offensichtlich im Rahmen aufgenommen und dann an den Rändern beschnitten worden. Die damalige Abbildungsqualität eröffnet zudem keinerlei Indiz für die wenig später festgestellte Übermalung des Hintergrundes der Tafel. Bei der Abnahme der Farbschicht kam in der Tiefe des Bildes hinter der Schulter des Johannes der erhobene Huf eines Schimmels heraus, der eine Bewegung des Tiers nach rechts signalisiert.



Hamburger Meister, »Beweinungsgruppe einer Kreuzigungsszene«, um 1424-1426, Öl auf Holz, Hamburger Kunsthalle

Nur noch im Anschnitt erkennbar ist im Original ein weiteres Tier: der Rücken und Unterleib eines Windhundes. Goldschmidt störte sich somit berechtigterweise an dem quadratischen Format des Gemäldes, das ursprünglich nur das Foto suggerierte. Ohne Farbe entfielen natürlich auch Hinweise, wie die Mitglieder der Beweinungsgruppe untereinander zugeordnet wurden. Gänzlich ungewöhnlich an dieser Art der Darstellung der Trauernden ist sicherlich die ausgestreckte, geradezu frech entspannte Haltung des Johannes, dessen nackte Füße links hell aus der Gruppe herausragen. Auch dieses Detail geht in einem Foto damaliger Qualität fast völlig unter. Jacob Burckhardt sprach als einer der ersten



Preetz, Altar: »Kreuzigung«, Öl auf Holz, Studienaufnahme des kunstgeschichtlichen Seminars Hamburg; das Gemälde befindet sich heute im Designmuseum Danmark, Kopenhagen (früher: Det danske Kunstindustrimuseum). Man muss sich vor Augen halten, dass Stilvergleiche zu Webers Zeiten wenn nicht vor dem Original, dann mit derartigen Abbildungen von höchst problematischer Qualität vorgenommen wurden.

Kunsthistoriker offen darüber, dass die Fotos die Originale keineswegs adäquat abbilden und folglich die aus der Betrachtung gezogenen Schlüsse in ihrer wissenschaftlichen Bedeutung beeinträchtigen können. Seine legendäre, 15.000 Abbildungen umfassende Fotosammlung ist gut überliefert.²³⁹

Als geradezu besessener Sammler von Fotografien war er sich der Problematik dieses neuen Mediums hoch bewusst, thematisierte dies auch im Gespräch mit den Anbietern von Fotos (Alinari, Braun, Hanfstaengl und andere), konnte aber der Versuchung, ein Gemälde als Foto mit nach Hause zu tragen, nie widerstehen.

Ganz absurd sind die Photographien nach den Originalien, welche retouchiert verkauft werden, nämlich mit säuberlicher Übermalung und Unkenntlichmachung aller jener Risse, Retouchen etc., welche gerade die Photographie mit einer sonst in allen anderen Beziehungen von der Erde verschwundenen Redlichkeit wiedergibt. Ich steckte dem Kunsthändler bei diesem Anlaß ein Licht darüber auf, daß in Italien gerade diese Dinge in den Photographien gesucht werden.²⁴⁰

Es hat Burckhardt aber keineswegs daran gehindert, das Medium als das zu seiner Zeit geeignetste anzusehen, um die Diskussion über die Kunst voran zu treiben – »soweit er nach einem Photo urtheilen dürfe«, wie Wilhelm von Bode in einem Brief vom 7. November 1884 an Burckhardt über Morelli lästerte.²⁴¹

Neben Nöhrings 100 Fotos erstellte auch Rudolf Dührkoop (1848-1918) Anfang des neuen Jahrhunderts mehrere Aufnahmen für Weber. Hierbei handelt es sich zunächst um Aufnahmen der Familie. Dührkoop, der für die »lebenswahre« Anmutung der Abgebildeten bewundert wurde, hatte sich spätestens 1898 einer neuen Arbeitsweise beim Fotografieren zugewandt. Immer wieder erläuterte er dies auch in Fachvorträgen.²⁴² Im Rahmen eines größeren Projektes »Hamburgische Männer und Frauen am Anfang des 20. Jahrhunderts« hielt Dührkoop Weber und dessen Frau im Foto fest.²⁴³ In dieser Fotomappe fanden sich Weber und seine Frau dann in alphabetisch veranlasster, aber höchst illustrer Nähe zu Max Warburg und zu seinem Verwandten und Geschäftspartner Adolph Woermann wieder.

Webers Frau Lizzy porträtierte Dührkoop am Fuße der Treppe des Galeriehauses stehend in ganzer Figur. Sie trägt ein schweres Kleid mit einer Schleppe aus einem dunklen Samt. Ihr Umfeld bietet keinerlei möglicherweise auch ikonografisch zu deutende Hinweise. Sie ist eine der zehn Frauen, die bei Dührkoop unter den 110 Fotografien zu sehen ist. Dazu gehören etwa Emmy Burchard (1854-1924), geb. Amsinck, die als Brustbild wiedergegeben wurde; Elise Averdieck (1808-1907) sieht man schreibend und Antonie Milberg (1854-1908) in halber Figur mit Hut. Ähnlich selbstbewusst, aufrecht stehend in ganzer Figur wie Lizzy Weber erblickt man nur die Schauspielerinnen Franziska Ellmenreich (1847-1931) und Adele Doré (1869-1918).²⁴⁴ Ebenso mit einem nach



Rudolf Dührkoop (1848-1918), Lizzy Weber am Fuße der Galerietreppe, Fotografie, 1905



Julius Geertz (1837-1902), »Lizzy Weber«, 1884, Dauerleihgabe seit 1959 im Museum für Hamburgische Geschichte

rechts aus dem Bild gewandten Blick hatte der Maler der Düsseldorfer Malerschule Julius Geertz (1837-1902) Lizzy als Kniestück 1884 vor einem Wandpaneel stehend porträtiert. Dührkoop verbindet nun in seinem Lichtbild von Lizzy gekonnt einen Einblick in das repräsentative Ambiente des Familienbesitzes mit einem Blick auf ihre Persönlichkeit. Die Kritik urteilte über seinen geschickten Blick und das große »Verständnis für das Wesentliche in der Erscheinung jeder Persönlichkeit«, die Aufnahmen seien in Stellung, Charakteristik und Umgebung mit [...] feinem künstlerischen Geschmack hergestellt«. ²⁴⁵

Im Jahr von Webers Tod nahm Dührkoop auch noch 18 Werke aus der Sammlung auf. ²⁴⁶ Dazu gehörte eine erneute Aufnahme des Gemäldes »Die Heilige Familie mit Maria Magdalena« von Andrea Mantegna, das bereits 1904 von Wilhelm von Bode in der »Kunstchronik« mit



Henry Ludwig Geertz (1872-1930), »Eduard Weber«, 1884, Dauerleihgabe seit 1959 im Museum für Hamburgische Geschichte

Nöhrings Abbildung der Wissenschaft vor Augen gestellt wurde.²⁴⁷ Der Auktionskatalog von Lepke 1912 bediente sich im Abdruck primär in 13 Fällen der Fotos von Dührkoop und erst in zweiter Linie der von Nöhring. Die fotografische Aufnahme des Mantegna von Dührkoop mit dem spektakulären Rahmen wurde unterfüttert von der knappen Besprechung durch Wilhelm von Bode und einer gewagten Spekulation.



Andrea Mantegna (1431-1506), »Die Heilige Familie mit Maria Magdalena«, Öl auf Holz, einst Sammlung Weber, heute Metropolitan Museum, New York; für den Mantegna wurde 1912 der bisher höchste Preis auf einer europäischen Bilderauktion erzielt.

Von Bode sah in den beiden Figuren im Hintergrund Mantegna und dessen Frau statt einer heiligen Maria Magdalena.

Webers intensives Bemühen, seine Sammlung auf verschiedenen, höchst fortschrittlichen Wegen für die wissenschaftliche Diskussion aufzubereiten, trug langfristig somit auch dazu bei, den Spitzenstücken bis heute einen Platz im internationalen Kunstdiskurs zu sichern.

IV Weber als Käufer, Leihgeber, Schenker, Spender und Sammler

Schon in den ersten Jahren als Sammler gelang Weber 1881 der Ankauf eines Gemäldes, das auf besondere Weise sein Gespür für kunsthistorische Zusammenhänge erkennen lässt. Es ist eine kleine, hochformatige Szene, die – 1627 datiert – zu den frühesten bekannten Werken von Rembrandt gezählt wird. Den Titel »Hanna und Simeon im Tempel« trug es offenbar schon 1777, wie der Auktionskatalog der Sammlung des niederländischen Statthalters Frederik Hendrik (1584-1647) erkennen lässt. 1774 war es bereits als Teil einer Atelierszene von Jan Stolker (1724-1785) im Hintergrund zu sehen.

Rembrandt fasziniert hier mit einer besonderen Art der Lichtführung. Diese dient zunächst der Inszenierung der vier Figuren. Die Prophetin Hanna wird in ihrem voluminösen Gewand als Zentrum einer Gruppe gezeigt, die diese mit ausdrucksstarker Gestik nach hinten abschließt. Vor ihr kniet betend Maria, wohingegen der greise Simeon das Kind auf dem Schoß hält. Als Rückenfigur, die der Betrachter nur aus der Dunkelheit wahrnehmen kann, ist Joseph, ebenfalls betend, auszumachen. Möglicherweise wurde Simeon ursprünglich mit etwas weiter nach hinten gestrecktem Kopf porträtiert. Dies würde in der ikonografischen Tradition stehen, in welcher das Gemälde gleichen Themas in Den Haag von 1631 aufgefasst ist. Dort preist Simeon Gott (Lukas 2, 29-32); hier aber spricht er deutlich Maria an (Lukas 2, 34, 35). Der Ort scheint abseits des Tempelgeschehens lokalisiert, nur von einer Säule ausgezeichnet. Die Konturen der Figuren sind in ein einziges Lichtspiel eingebettet, und die Stoffe sind im Unterschied zu den darauf folgenden Werken hier noch darin einbezogen. Es dominieren Intimität und neben der Haltung des Bekennens eine tiefe Innigkeit der Eltern.



Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), »Hanna und Simeon im Tempel«, 1627, Öl auf Holz, Hamburger Kunsthalle

Wie Röntgenanalysen, die Infrarotbetrachtung und Nachzeichnungen belegen, ist dieses Gemälde einer Reihe von Änderungen unterworfen gewesen. In der Wiedergabe von Stolker weitet sich der Raum erheblich. In dem Nachstich von 1775 setzt sich hingegen die eindrucksvoll



Jan Stolker (1724-1785), »Fantasieportret van Rembrandt in zijn atelier«, 1774, Zeichnung; im Hintergrund auf der Staffelei das Gemälde »Hanna und Simeon im Tempel«

wirkende Linie des Lichtes von der oberen Bildkante in dem Holz der Treppe des Hintergrundes in abfallender Linie fort. So vermochte Rembrandt in diesem kleinen Format mit geringen Mitteln das Auge auf das zu lenken, was zur Dichte und unglaublichen Präsenz der Figuren für den Betrachter beiträgt: Dieses Frühwerk erzählt von dem besonderen Licht, das Jesus schon in frühester Jugend in die Welt bringt, und von der Freude des greisen Simeon, dass sich seine Erwartung erfüllt hat: »Herr, nun lässt du deinen Diener in Frieden fahren [...] denn meine



Blick in den oberen Galerieraum mit der schmalen Eingangssituation. Mitte links das Gemälde von Alessandro Moretto (S. 93); darüber die italienische Vedute (S. 28).

Augen haben deinen Heiland gesehen, [...] ein Licht zur Erleuchtung der Heiden und zum Preis deines Volkes Israel« (Lukas 2, 29-32).

Weber begegnete diesem Werk wohl erstmals im »Verzeichnis der Gemäldesammlung Sr. Hoh. des Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen«, als diese Kollektion 1855 vom Stammsitz Sigmaringen mit dem letzten ihrer Fürsten nach Löwenberg in Schlesien übersiedelte.²⁴⁸ Weber besaß aufgrund seiner ersten Erfahrungen mit dem Kunstmarkt durchaus ein Bewusstsein für namhafte Stammbäume, die sich in der Provenienz seiner Werke niederschlagen sollten. Schon im Juni 1877 lobte man, dass Webers Sammlung »durch einsichtsvolle Ausscheidung der schwächeren und glücklichen Einkauf besserer Bilder von Jahr zu Jahr an Gehalt gewinnt«. ²⁴⁹ Der Verkauf der Sammlung des Fürsten erfolgte dann nicht erst 1890,²⁵⁰ sondern durch einen der Söhne von Friedrich Wilhelm Konstantin von Hohenzollern-Hechingen (1801-1869) bereits über Jahre zuvor, denn nachdem



»Kunstchronik«, 17, 1882, Sp. 13-14, Ausschnitt

Konstantin von Hohenzollern-Hechingen 1850 eine morganatische Ehe eingegangen war, wurde der Besitz in einzelnen Tranchen veräußert.²⁵¹ Von der Möglichkeit, den frühen Rembrandt aus der Sammlung von Hohenzollern-Hechingen zu erwerben, scheint Weber vielleicht sogar über seinen Hamburger Nachbarn Karl Triepel an der Alstertwiete 17 erfahren zu haben. So liest man es in der »Kunstchronik« von 1882. Darin wird die Notiz von Wilhelm von Bode über die Veräußerung der Sammlung durch ein Detail berichtet. Die Mitteilung ist von Karl Triepel unterzeichnet, ursprünglich einem Versicherungsmakler, der aus dem schlesischen Grünberg stammte und dann in Hamburg wohl mit Anilinfarben handelte.²⁵² Er teilte 1881 öffentlich mit, dass insgesamt sieben Werke aus diesem Verkauf, den er gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Karl Förster in München abgewickelt hatte, »in den Besitz des bekannten Kunstfreundes und Sammlers Herrn Consul Ed. Weber in Hamburg übergegangen« seien.²⁵³

Parallel zu Erwerbungen bedeutender Alter Meister behielt Weber auch die lebenden Künstler im Auge. Er war durchaus auf der Suche nach faszinierenden Bildern von Zeitgenossen, deren Anteil an seiner Sammlung ebenso wuchs. Dazu gehörte auch der berühmteste Vertreter der Düsseldorfer Malerschule, Andreas Achenbach (1815-1910). Dessen »Strand von Scheveningen«, 1853 entstanden, gehörte mit der eindrucksvollen Silhouette eines Fischerbootes inmitten des »brandenden Meers« auf der einen Seite und einer friedlichen Dünenküste auf der anderen²⁵⁴ zu den erfolgreichsten Kompositionen des Landschaftsmalers. Der Kauf dieser Version aus der Sammlung des russischen Grafen Basil Naryschkin (1841-1906) bei der Auktion im Hause Drouot in Paris am 8. April 1883 brachte Weber zugleich in das Umfeld eines höchst bedeutenden Kunstfreundes.²⁵⁵ Basil Naryschkin hatte in Heidelberg studiert.²⁵⁶ Schon Basils Großvater, der kaiserlich russische

Oberhofmarschall Fürst Cyrill Naryschkin (1786-1838), war durch deutsche Erzieher mit Land und Kultur vertraut.²⁵⁷ Die kunstliebenden Fürsten Naryschkin verfügten seit mehr als einem Jahrhundert offenbar über reiche Schätze, die jedoch schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in alle Winde zerstreut wurden oder, wie der Berichterstatter 1883 schrieb, »disperses au feu des enchères«. Bei der folgenden Analyse des Sammlerprofils von Naryschkin durch den Autor Jean Reynard meint man fast eine Vorahnung dessen zu bekommen, was der Sammlung Weber nahezu drei Jahrzehnte später widerfahren sollte. Auch wenn man Weber sicher nicht »Dandyismus« vorwerfen kann wie jenem Spross der Familie Naryschkin,²⁵⁸ aber die Tatsache, dass man scheinbar nach eigenem Gusto und einem zweifellos als sehr erlesen zu bewertenden Geschmack durch alle Epochen und Gattungen hindurch zu kaufen versuchte, wird doch eher zu einem Kriterium, das zur Skepsis gegenüber dem Sammlungsgut führen konnte: »sans plus se soucier des écoles et des époques«, fehle die »fixation«, die Kontinuität: Mal handele es sich beim Erwerb um Spitzenstücke, die den Rang unter den unzweifelbaren Schätzen der Kunstwelt beanspruchen könnten,²⁵⁹ aber ebenso auch manchmal um Objekte, für die der Sammler schlicht eine Leidenschaft hegte. So wechselte Naryschkin von den Holländern und Flamen geradezu en passant zu den Zeitgenossen. Die »Gazette des Beaux-Arts« bezeichnete ihn daher als Eklektiker.²⁶⁰ Schließlich traf der Fürst auch gar keine wirkliche Vorsorge für das Wohl seiner Sammlung: Als er aus seinem Palais an der Champs-Élysées auszog und nach Lausanne übersiedelte, ließ er einfach in Absentia alle 87 in Frankreich erworbenen Werke versteigern und somit auch seine Sammlung »durch das Auktionsfeuer« in alle Richtungen zerstreuen.

Webers zunehmend enge Vernetzung in der Welt auch der kunstgeschichtlichen Forschung kann hier stellvertretend durch einen Ankauf aus dem Jahr 1885 verdeutlicht werden. Das Werk befindet sich heute im Metropolitan Museum in New York: eine Beweinung Christi von Moretto da Brescia beziehungsweise Alessandro Bonvicino (1498-1554), datiert 1554.²⁶¹ Es wurde nach Webers Tod 1912 durch den New Yorker Kunstmäzen Benjamin Altman (1840-1913) angekauft und gelangte mit dessen Nachlass 1913 in das Metropolitan Museum.²⁶² In diesem Zusammenhang lässt sich für die Erwerbung eine Spur verfolgen, die wieder zu dem Kasseler Sammler Habich führt, der Weber das

Werk 1885 aus der Sammlung von Friedrich Frizzoni-Salis (1807-1893) in Bergamo vermittelte.²⁶³

Der Kunstsammler Habich kam wie Weber aus einer Familie, die ihr Vermögen unter anderem mit Salpeterhandel gemacht hatte. Er war 1840 nach Paris und 1845 nach New York gegangen und hatte nach einigen missglückten Unternehmungen schließlich in Boston mit einer Brauerei überraschend großen Erfolg.²⁶⁴ Ab 1859 wohl zurück in der Heimat,²⁶⁵ begann Habich, inzwischen einer Freimaurerloge beigetreten,²⁶⁶ um 1866 in Berlin »vergleichende Sprachwissenschaften, Literatur und Geschichte« zu studieren. Er reiste viel, um Ungarisch sowie Arabisch und mit 75 Jahren noch Russisch zu lernen, und gründete in Kassel ein italienisches und spanisches Lesekränzchen. Zudem versuchte er, die klassische Schlegel-Tieck-Übersetzung von Shakespeares Werk zu verbessern.²⁶⁷

Bevor Weber sich für einen Ankauf interessierte, müssen ihm auch genauere Informationen wie offenbar auch Fotografien zur Verfügung gestanden haben. Habich verfügte einerseits über eine umfangreiche Fotosammlung,²⁶⁸ andererseits arbeitete er eng mit Morelli an einer Veröffentlichung der in Braun'schen Reproduktionen begutachteten Kunstwerke mit den entsprechenden Kommentaren zu Echtheit oder Fälschung. Hierzu reiste er im März 1884 mit Morelli durch Oberitalien, unter anderem nach Ferrara, Modena und Brescia.²⁶⁹ Vor dieser Reise hatte er in Kassel über seinen guten Kontakt zu dem Direktor der dortigen Kunstsammlung Oscar Eisenmann (1842-1933) den Kunsthistoriker Jacob Burckhardt (1818-1897) kennengelernt, der sich mehrfach in der Kasseler Galerie zu Studien aufgehalten hatte. Ein Brief aus Mailand vom 13. Februar 1884 beschreibt, dass Burckhardt zahlreiche angenehme Stunden auch mit Habich in Kassel verbracht hatte.²⁷⁰ Burckhardt war der Künstler Moretto da Brescia ebenfalls schon bekannt.

Die gemeinsame Publikation von Habich und Morelli erschien nach Morellis Tod 1891 im März 1892.²⁷¹ Zuvor hatte Morelli wohl Habich mit seinem Buch »Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch« (1880) auf den Maler Moretto erstmals aufmerksam gemacht, denn »Moretto war außerhalb des Bezirkes von Brescia wenig bekannt«. ²⁷² Morelli betonte: »Die vorzüglichsten Werke Moretto's finden sich in den Kirchen von Brescia (S. Nazaro, S. Clemente, S. Giovanni Evangelista [Chor], S. Eufemia)

und im Auslande in der Belvederegalerie zu Wien.«²⁷³ Heute gibt das Metropolitan Museum als Herkunft ihres aus der Sammlung Weber stammenden Moretto bis 1826 die Kirche San Giovanni Evangelista an. Anschließend soll das Gemälde sich etwa 30 Jahre in der Sammlung Friedrich Frizzoni befunden haben.

Angesichts der Tatsache, dass keineswegs allein diese sehr persönliche Kontaktaufnahme bei der Wahl des Werkes für Weber eine Rolle spielte, stellt sich hier die Frage, was ihn an dieser Komposition des Moretto da Brescia so besonders faszinierte. Bei dem Gemälde handelt es sich um eine Beweinung des toten Christus. Nicht nur das Thema entsprach Webers religiösem Interesse, das man ja auch bei anderen Werken in seinem Besitz mit dem Motiv der Beweinung ablesen kann. Da die Figurenkonstellation mit den fünf überlebensgroßen Personen, die in auffallend kostbare Gewänder gekleidet sind, trotz der beachtlichen Größe des Formats mit 240 × 191 Zentimetern geradezu auf engem Raum kondensiert wirkt, scheint sich Weber möglicherweise vor allem von der ungewöhnlichen Betrachterposition und dem für die Zeit recht unvermittelten, direkten Blick aus dem Bild seitens der Maria Magdalena angesprochen gefühlt zu haben.²⁷⁴ Vor düsterem Hintergrund, der links die drei Kreuze auf Golgata erkennen lässt und rechts einen Felsen mit einem Zugang zur Grabeshöhle, hält Maria bildmittig positioniert ihren toten Sohn umfassen. Er wird dem Betrachter des Gemäldes frontal dargeboten. In der abfallenden Linie des erschlafte[n] Körpers wirkt dieser wie auf der unsichtbaren Diagonale des Bildes angeordnet und stabilisiert; gleichzeitig hinfällig und standhaft. Seine Arme sind wie Flügel ausgebreitet, was den Eindruck der Unmittelbarkeit für den Betrachter, der unterhalb des Bildes gestanden haben muss, erhöhte. Maria und Jesus werden von Maria Magdalena zu seiner Linken und Johannes zu seiner Rechten umfasst. Hinter diesen beiden befinden sich in der linken Bildhälfte Joseph von Arimathia, traditionell in einem Umhang mit einem Hermelinkragen und der Dornenkrone in der Hand dargestellt, und rechts der Pharisäer Nikodemus, der eine Zange hält. Auffällig in diesem Bild ist, dass Moretto hier an zwei Stellen mit dem zu seiner Zeit durchaus beliebten Mittel der beschrifteten Zettel und Schrifttafel arbeitet, die beide am unteren Bildrand positioniert sind. Das Gemälde soll Moretto kurz vor seinem Tod 1554 geschaffen haben, da auf dem Zettel das Datum »ANO DOM MDLIV mens oct« steht.²⁷⁵



Alessandro Moretto da Brescia, gen. auch Bonvicino (1498-1554), »Beweinung Christi«, 1554, Öl auf Holz, Metropolitan Museum, New York

Der Text auf der Steintafel zu Füßen Christi stammt aus einem Brief des Apostel Paulus an die Philipper, 2.8. Der Satz über den bedingungslosen Gehorsam wurde leicht verkürzt zu »Factus est obediens usque ad mortem« (er erniedrigte sich selbst bis zum Tode). Woermann hatte weder

die lateinischen Texte erläutert, noch die Personen erklärt; die beiden Personen mit den Folterwerkzeugen in den Händen im Mittelgrund bezeichnete er als »zwei befreundete Männer« und die Farbigkeit der Gewänder gab er etwas merkwürdig »ungerührt« über den Erhaltungszustand bei Maria als »dunkelgrün-blauen Mantel« an. Offenbar war das (nicht so kostbare) Blaupigment einst vergrünt; denn der Mantel ist heute nach einer Restaurierung wie zu erwarten (wieder) blau.

Weber stand auch später noch mit Habich in engem Austausch. Dies verdeutlichen zwei weitere Erwerbungen, die Woermann in seinem Verzeichnis dann als »unter der Hand weitergegeben« bezeichnete. Aus seiner Sicht waren diese Werke offenbar nicht mit ausreichend Gespür für Qualität erworben worden. Einmal betrifft dies 1891 ein Stillleben, das zur Zeit des Erwerbs aus Wien auf dem Messergriff die verschlungene Signatur P.C. Årug,²⁷⁶ die als Pieter Claesz (1596-1661) gedeutet wurde. Auch einen frühen Ankauf von 1877, ein weibliches Bildnis, das später in eine Berliner Privatsammlung gelangt sein soll, hatte Woermann einst so charakterisiert.²⁷⁷ In Bezug auf Habich war hier 1885 die Erwerbung einer Lukrezia²⁷⁸ von Sodoma und einer Heiligen Familie von Beccafumi gemeint.²⁷⁹ Weber behielt offenbar die Sammlung von Habich genau im Auge. Als jener im Alter von 75 Jahren beschloss, seine Schätze, von denen 150 Werke seit 1881 in der Kasseler Gemäldegalerie ausgestellt waren, 1892 öffentlich zu versteigern, erwarb Weber dort sieben weitere Gemälde, darunter die bemerkenswerte sogenannte »Grabtafel des Stuttgarter Bürgermeisters Sebastian Welling« von 1535, die heute zur festen Präsentation der Hamburger Kunsthalle gehört.²⁸⁰

Webers Werke auf Ausstellungen

Eine erste Möglichkeit, seine noch junge Sammlung anhand von 25 ausgewählten Gemälden, Aquarellen und Handzeichnungen einem größeren Publikum vorzustellen, eröffnete sich Weber 1879, als es um eine Ausstellung von Werken aus Hamburger Privatbesitz ging, die zugunsten der Finanzierung eines Denkmals für den Dichter und »Hamburger Dramaturgen« Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) durchgeführt wurde.

Lessing hatte von 1767 bis 1770 am neu eröffneten Hamburger Nationaltheater gewirkt. Zunächst wurden am 6. November 1878 die

Entwürfe der fünf beteiligten Künstler für das Denkmal in Form von Modellskizzen einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt. Der Korrespondent der »Kunstchronik« sah angesichts dieser Präsentation der Entwürfe schon einige der Probleme der unzweifelhaft kommenden Debatte voraus: »Schließlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß die Ausstellung sich in dem denkbar elendesten Lokale, mit schlechtem Lichte, befindet und schon dadurch an und für sich einen unerquicklichen Eindruck macht.«²⁸¹ Es entbrannte eine heftige Auseinandersetzung über Aussehen und Wirkung der Statue. Der Berliner Bildhauer Fritz Schaper (1841-1919), Professor und Leiter des Aktsaales für Bildhauerei an der Akademie der Künste, war als Gewinner aus der 1878 ausgeschrieben Konkurrenz hervorgegangen. Man stritt sich zeitweise sogar weniger um den Geldbetrag von 70.000 Mark Materialkosten, der für die Bronzeskulptur aufgebracht werden musste, als um die Haltung der Figur des Poeten, ob sitzend oder stehend. Immerhin sollte das Denkmal zum 100. Todestag des Dichters 1881 bereits enthüllt werden, wobei der Grundstein am Gänsemarkt jedoch erst am 15. Februar 1881 gelegt werden konnte; die Enthüllung erfolgte dann im September 1881.²⁸²

Flankiert wurden diese Aktivitäten durch eine Ausstellung mit Leihgaben von Förderern und Spendern, die 1879 in der Hamburger Kunsthalle insgesamt 1.083 Werke zeigte. Justus Brinckmann hatte mit Weber über die Auswahl der Werke gesprochen.²⁸³ Passend zum Anlass wurden 25 Werke von »Zeitgenossen« ausgewählt. Dazu gehörten vor allem Gemälde der Düsseldorfer Malerschule wie der Brüder Andreas und Oswald Achenbach, eine Landschaft von Carl Friedrich Lessing (1808-1880), aber auch aus München ein Gemälde von Peter von Cornelius (1783-1867) oder von Wilhelm von Kaulbach (1805-1874). Somit trat Weber hier durchaus als Förderer zeitgenössischer deutscher Maler in Erscheinung. Von Andreas Achenbach war vermutlich jene frühe Grafik von 1839 zu sehen, ein »geistreiches Blatt«, das ein Fischweib zeigt,²⁸⁴ und ein 1879 erworbener Platanenhain von 1868, ein Gemälde, das bis 1928 die Wohnung der Webers schmückte.²⁸⁵ Von dem zweiten der berühmten Heroen der Düsseldorfer Malerschule, Carl Friedrich Lessing, hatte Weber 1872 eine »Ansicht einer Burgruine in einer Eifelandschaft« direkt beim Künstler aus dem Atelier erworben.²⁸⁶ Lessing, aus Düsseldorf 1858 als Professor an die Karlsruher Kunstakademie gewechselt, hatte mit seinem Sohn Konrad noch im August bis Oktober



Carl Friedrich Lessing (1808-1880), »Burg in der Eifel«, Öl auf Leinwand, 1871, erworben 1938 aus der Galerie Commeter in Hamburg für die Alte Nationalgalerie in Berlin

1871 eine längere Eifelreise unternommen und die zahlreichen Skizzen unter anderem in diesem Gemälde verarbeitet. Seine stimmungsvollen Ruinen auf schroffen Felsen basieren auf genauen geologischen Studien. Die entsprechenden Zeichnungen befinden sich heute zum größten Teil im Cincinnati Art Museum, Ohio.²⁸⁷

Zu weiteren Neueren Meistern in Webers Besitz zählten neben Oswald Achenbach auch Werke von Mihály von Munkácsy (1844-1900), von den dereinst höchst gesuchten Malern Eduard Schleich (1812-1874) und Franz Defregger (1835-1921), aber auch von Charles-François Daubigny (1817-1878) und Gustave Courbet (1819-1877). Über ein frühes Werk von Arnold Böcklin (1827-1901) im Besitz Webers urteilte Lichtwark, als es 1894 in München ausgestellt war, anerkennend: »[...] es ist sehr schön und für die Entwicklung des Meisters sehr wichtig. Die Ferne hat etwas von Poussin.«²⁸⁸ Als zehn Jahre später nochmals Neuere Meister aus der Sammlung für die Hamburgische Gewerbe- und Industrie-Ausstellung in der Patriotischen Gesellschaft angefragt wurden, beteiligte Weber sich mit immerhin 77 Leihgaben.²⁸⁹

1895 lieh Weber zwei seiner Werke zu der Ausstellung für »Kunst und Altertum Elsass-Lothringens« im Rahmen der Industrie- und Gewerbeausstellung. Diese wurde am 4. Juli in der Orangerie in Straßburg eröffnet. Der Katalog dazu wurde erst nach Eintreffen der Werke verfasst, wie man im Vorwort entschuldigend schrieb; denn ohne Prüfung der Objekte sollte keine Katalogisierung derselben erfolgen.²⁹⁰ Weber musste bis Ende Oktober auf seine Leihgaben verzichten und erhielt sie dann gewissermaßen »anders« zurück, als er sie eingesandt hatte. So wird ihn der Werkeintrag vor allem zu der schmalen, hochformatigen Holztafel »Maria mit dem Kind«²⁹¹ (Nr. 1134) mit nur einer Zeile Text wenig erfreut haben. Für das als Hans Baldung Grien eingelieferte Gemälde einer »Vanitas«, datiert 1540, hatte man einen ernüchternden Kommentar: Die Komposition sei »zu schwach für Baldung« und die Landschaft »nicht charakteristisch genug«, ²⁹² urteilte der österreichisch-ungarische Kunsthistoriker Gábor von Térey (1864-1927), der 1894 sein »Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung Grien« veröffentlicht hatte. Nach seinem Studium bei Burckhardt in Basel ab 1888 hatte er sich in Freiburg 1894 mit einer Arbeit über Baldungs Handzeichnungen habilitiert und galt als vielzitiertes Kenner des Malers. Woermann hatte 1892 die Landschaftsdarstellung gelobt und das Gemälde trotz der »sehr kräftigen Färbung« als »schönes, charakteristisches, für die späte Zeit besonders gediegen behandeltes Bild des Meisters« gewürdigt.²⁹³ Térey sprach sich nun gegen die Zuweisung an Baldung aus. In dem 1907 kurz vor Webers Tod verfassten Katalog wurde das Bild nur mehr als »Art H. Baldung Grien« bezeichnet und in der Literaturangabe mit einer gewissen trotzigsten Note der Kenner Theodor von Frimmel 1899 angegeben: »Anm.: echt.«²⁹⁴ Weber, der das Werk »freihändig aus Berlin«²⁹⁵ 1884 erworben hatte, hätte es vermutlich gefreut, dass dieses Bild 1912 doch den Weg in die Hamburger Kunsthalle fand, wo es mit der inzwischen erfolgten, aber nicht ganz gesicherten Zuschreibung an den Nürnberger Maler Barthel Beham ständig in den Schauräumen hängt und 1999 als »Prezioso im Sinne eines Kunstkammerbildes« bezeichnet wurde.²⁹⁶ Es ist auf Pappelholz gefertigt, was für eine Entstehung in Italien spricht, wohin Beham seine letzte Reise vor seinem Tod unternahm und im Entstehungsjahr dieser Vanitas 1540 in Bologna starb. Die Komposition vermittelt in ihrer ganz eigenen Mischung von gereihten, ikonografisch besonders sinnfälligen Motiven (Iris, Venus pudica mit



Barthel Beham (ehemals als Hans Baldung Grien), Vanitas, 1540, Öl auf Holz, Hamburger Kunsthalle (Titel bei Weber: Leben und Tod. Sinnbildliche Darstellung: Sogenannte Vanitas)

Sensenmann und weiblicher Leiche) vor einer Landschaft im Hintergrund, die an Italien denken lässt, eine sehr ausdrucksstarke Stimmung. »Während die Landschaft in farblich gestaffelte Hell-Dunkel-Schichten horizontal gegliedert ist, bietet der knorrige Baumstamm in der Mitte mit seiner strengen Vertikale den Figuren mit ihren divergierenden Bewegungsrichtungen einen stabilisierenden Halt.«²⁹⁷ Die Art, wie der Tod der jungen Schönheit drohend über die Schulter blickt, unterstreicht hinreichend schauerlich die Fragilität alles Irdischen ebenso, wie es die Worte Jesajas tun, die auf dem Sockel zitiert werden: »Alles Fleisch ist Heu, und alle seine Güte ist wie eine Blume auf dem Felde. Das Heu verdorret, die Blume verwelket [...]« (Jesaja 40, V. 6-8).

Trotz dieser sicherlich eher als enttäuschend empfundenen Erfahrung mit der noch recht ungewohnten Welt der internationalen Kunstausstellungen zögerte Weber nicht, sich gleich dreimal, 1902 und 1904 in Paris sowie 1907 in Brügge, mit mittelalterlichen Werken zu beteiligen. Gerade die erste Schau zu diesem Themengebiet ist bis heute geradezu legendär. Die über 400 in Paris gezeigten Werke wurden zwischen dem 15. Juni und 5. Oktober 1902 von über 35.000 Besuchern betrachtet. Die internationale Forschergemeinde nahm zahlreiche Umbenennungen und Neuzuschreibungen vor, und Johan Huizinga (1872-1945) soll von dem Erlebnis der Werke motiviert worden sein, erste Notizen zu seinem später hochberühmten Buch »Herbst des Mittelalters« (1919) zusammenzutragen.²⁹⁸ In Paris wurde das »Flügelaltärchen in gotischer Vierpassform« als Hauptwerk für die Geschichte der französischen Malerei bezeichnet: »Pièce capitale pour l'histoire de la peinture française.«²⁹⁹ Nachdem sich eine umfangreiche Zuschreibungsdiskussion um diese Trinitätsdarstellung entsponnen hatte, resümierte der Weber'sche Katalog 1907 etwas unentschieden: »Das wichtige, offenbar frankoflämische Bild der vor-van Eyckschen, noch von Italien beeinflussten Richtung kann allerdings sowohl in Dijon wie in Paris entstanden sein.«³⁰⁰ Lichtwark hatte es auf dieser Pariser Ausstellung gesehen und berichtete, wie sich seine Einschätzung der Bedeutung dieses Diptychons änderte, als er es im Kontext der Ausstellung erstmals vergleichend betrachten konnte: »Unter den wenigen Bildern vor 1400 ist das von Konsul Weber geliehene Diptychon das Interessanteste. Ehe ich die verwandten Sachen hier gesehen, war ich anderer Meinung.«³⁰¹ Es stammte wohl aus der Karthause Champmol bei Dijon. Gottvater sitzt mit ausgebreiteten

Armen auf einem Thron und hält »mit beiden Händen vor sich das Holz, an dem der Gekreuzigte mit leicht geneigtem Haupte hängt.«³⁰² Und dieses für die Geschichte der französischen Malerei ausschlaggebende, wohlerhaltene Werk »von großer koloristischer Schönheit hat der französische Staat [...] einem deutschen Privatmann [gemeint ist hier Weber] überlassen. Das wäre heute undenkbar«, betonte Lichtwark.³⁰³ Weber und vor ihm Henri Baudot (1799-1880) und andere besaßen also etwas, was nach Auffassung des Museumsdirektors keineswegs in private Hände gehört. Es musste Lichtwark später also eigentlich freuen, dass dieses kapitale Werk im Zuge der Auflösung der Sammlung Weber nach 1912 in der Berliner Gemäldegalerie hängen sollte. Doch bevor es soweit kam, gingen nach Webers Tod noch viereinhalb Jahre ins Land. Lichtwark hatte in Edinburgh am 22. September 1907 durch »Zufall [die] Nachricht vom Ableben erfahren«: »Wenige Hamburger seiner Generation haben auf dem Gebiet seiner künstlerischen Neigungen, ganz besonders der Münzsammlung, auch nur angestrebt, was er erreicht hat. Seine Lebensleistung ist sehr viel bedeutender, als man in Hamburg allgemein zu glauben scheint.«³⁰⁴

Nach den Klängen des Chorals »Jerusalem Du heilige Gottesstadt« reflektierte der Theologe und Hauptpastor der St. Michaeliskirche in Hamburg, Georg Behrmann (1846-1911), über das Leben Webers, den Sohn einer »wahren Patriarchin, Henriette Weber, und als Bruder eines hochverdienten Bürgermeisters«. Ihm gelang so Vieles, resümierte Behrmann, inmitten der Galerieräume stehend. »Die sterbliche Hülle des Heimgegangenen hatten die Angehörigen in seinem einstigen Lieblingsraum, im großen Saale seine herrlichen Gemäldegalerie aufgebahrt, deren farbenvolle Kunstwerke von dem hellen Sonnenschein des schönen Herbsttags mit magischen Lichte übergossenen wurden.«³⁰⁵ »Mit welchen Kunstschatzen sein Haus sich füllte, davon redet alles Rings um uns hier. Wohl kaum ein anderer Privatmann in unseren Vaterlande, so ist von kundiger Seite geurteilt worden, hat eine Gemäldesammlung mit so viel Bewusstsein geschichtlicher Grundsätze, mit so viel Sachkenntnis und Geschick aufgebaut, eine Sammlung, [...] [in der] jedes Gemälde für sich und als Gebiet des kostbaren Ganzen wirkt.«³⁰⁶

Als Weber am 19. September 1907 starb, gab es ein Testament, das verfügte, das ganze Konvolut aufgrund einer Schätzung, die alsbald durch Friedländer und Lichtwark erfolgte, der Kunsthalle zum Kauf

für die Annothalle in Hamburg
 Auktionsgewinn der Gularia Weber (Stat. 1834) vom 20-22. Febr.
 1911

Nr. 36	Hans Holbein d. a.	Vorpellung Spielt im Tempel	1 7850 -
" 37	A. Vurer	Mann mit dem Rinde	7350 -
" 39	Martin Schaffner	Grundbesitz Seb. Walling	2 7825 -
" 45	Hans Bungekmaier, d. a.	Spielt im Tempel	1 2175 -
" 49	Art Hans Baldung Grien	Leben mit Tod	2150 -
" 50	Hans Muelich	Münchens Spiel	3 2550 -
" 80	Jean Grevost, von Grevost	Von jüngster Maria	2 4775 -
" 102	Cornelius Hebel	Spiel der Susanna Fayon	5 3550 -
" 105	Sebastian Vranc	Luggeraus	2520 -
" 111	Tiziana Tecelli Da Cadore	Von dem Lory Landtspiel	2 3625 -
" 113	Lorenzo Luth	Von jil. Lory Landt im Gensade	5350 -
" 165	Franciscu Guardi	Johannessen Reiman	5350 -
" 185	Franciscu Jose Goya	Spiel von Tomas Perez Estala	7 9800 -
" 192	Adam Willaerts	Jungfrauen	4300 -
" 196	Daniel Seghers	Mineraleinrichtung	1050 -
" 198	Jacob Fordaens	Von Lory Landt Spiel	- 1 3600 -
" 200	" "	Von Lory Landt Spiel	3675 -
" 209	David Teniers, d. J.	Von Lory Landt	3500 -
" 217	Joris van Son	Von Lory Landt Spiel	5280 -
" 234	Pieter Janz Laomedam	Münchens zu Utrecht	1 0600 -
" 246	Dierk van Delen	Von Lory Landt Spiel	2520 -
" 247	Gerard Honckheest	Von Lory Landt Spiel	2830 -
" 248	Kempand Laemeryn	Spiel im Tempel	2 5625 -
" 260	Harmon Fals	Von Lory Landt Spiel im Fenster	1 2075 -
" 268	Emanuel de Witte	Von Lory Landt Spiel zu Delft	6400 -
" 282	Wilhelm Stalf	Von Lory Landt Spiel - Willabau	3675 -
" 291	Paulus Potter	Von Lory Landt Spiel	7 3000 -
" 291	Jan Steen	Von Lory Landt Spiel	4 3000 -
" 293	Wilhelm van Aelst	Jugendstück	2100 -
			<hr/>
			822875 -

anzubieten. Die geschätzte Summe belief sich auf 2,5 Millionen Reichsmark. Lichtwark besprach dies auch mit Woermann, den die Familie allerdings wohl nicht in die Verhandlungen einbezogen hatte.³⁰⁷

Die Zeitungen berichteten, dass eine Bedingung im Testament vorhanden sei. Demnach müsse die Sammlung nur als Ganzes übergeben werden, »da ihr Wert zu einem großen Teil in der Vollständigkeit der in ihr vertretenden Meister besteht«. ³⁰⁸ Man war sich 1908 allseits einig, dass »die Sammlung Hamburg erhalten« bleiben sollte, hatte allerdings – so der Journalist Wallsee am 22. Januar 1908 – auch vier Monate nach dem Ableben des Konsuls noch keinerlei Initiative oder Reaktion gezeigt.³⁰⁹

V Wider das Testament – kaufen oder verzichten 1908-1912

Hat man so etwas schon mal gehört? – Der Direktor eines Museums geht zur größten Privatbank vor Ort und bittet um einen persönlichen Kredit, der seine finanziellen Möglichkeiten um ein Vielfaches übersteigt, um Kunst für »sein« Museum in seiner Heimatstadt zu erwerben. Denn bei einer Auktion braucht es Bargeld, das ihm nicht so schnell von öffentlichen Stellen zur Verfügung steht. Der Bankier reagiert erst skeptisch, dann aufgeschlossen, denn der Kunde möchte das Geld schließlich nicht einmal für sich selbst, sondern für eine gute Sache: Es geht um den Kauf von Gemälden, die sich jahrzehntelang in der Stadt befanden, der Stadt und ihrer Museumssammlung bereits zum Kauf angeboten worden waren, aber abgelehnt wurden und nun in einer spektakulären Auktion in der Hauptstadt des Deutschen Reiches angeboten werden.

Dem Museumsdirektor bricht es das Herz (allerdings erst nach jahrelangem Nachdenken), diese Schätze trotz seiner anfänglich sehr zurückhaltenden Bemühungen für sein Museum schon verloren zu geben. »Der letzte Akt des Weber-Dramas [...] der traurige Teil jenes pomposen Schauspiels, das vom Hamburger Glück und Berliner Ende handelt, soll nun mit einem Hammerschlage anheben. Die Galerie Weber ist keine Kunstausstellung mehr. Wer sie geliebt, das System ihrer Einheit und Reinheit im Kopfe oder im Herzen bewahrt hat, erkennt sie nicht wieder. [Sie] ist Ware nichts als Ware geworden.«³¹⁰ Der Wiener Korrespondent Anton Lindner (1874-1928) hofft schließlich, dass »die Galerie [Weber] in ihrem unrühmlichen Tode noch Gutes bewirken möge«, indem sie »das schläfrige Gewissen der anderen Kunstsammler zu wecken vermag«.³¹¹

Die Liste der anwesenden Mitbieter bei der Auktion ist lang und renommiert. Der Museumsdirektor ist anwesend, konstatiert der österreichische Berichterstatter. Jener hatte aber für das Auktionsgeschehen insofern Vorsorge getroffen, als man nicht sofort erkennen sollte, wann die Hamburger Kunsthalle an einem Objekt Interesse hatte und mitbot. In dieser Absicht des Verschleierns war der Museumsdirektor dann doch wohl nicht der einzige, wie Lindner süffisant kommentiert: »Da sieht man Bürokraten und Eigenbrötler, die sich um alles in der Welt nicht verraten wollen. Dort hocken Diplomaten und Duckmäuser, die ihre Geheimagenten in den Kampf schicken und selber mit scheinbar unbeteiligter Miene dem Gemetzel zuschauen.« 354 Bilder werden in zwei Tagen »durch geklopft«. ³¹² Hierzu bescheinigt Lindner dem Museumsdirektor, dass auch er zu denjenigen gehöre, die »auf Filzsohlen in die Schlacht« gezogen seien. »Zielbewußt arbeitet er hinter den Kulissen, obzwar er vor aller Welt in der ersten Pultreihe sitzt und lautlos dem Trubel zuschaut.« Der Berichterstatter schließt liebenswürdig: »Wir wollen die Anonymität seines Treibens respektieren.« ³¹³

Es scheint also ein Glücksfall für sein Museum, dass der Museumsdirektor letztendlich so beherzt gehandelt hat. Schließlich erwarb er ja am Ende knapp zehn Prozent der Sammlung für fast 30 Prozent der ursprünglich geforderten Summe ... Um allerdings der Geschichte das Anrührende dann doch etwas zu nehmen: Der Hamburger Museumsdirektor Lichtwark hatte jegliches Handeln zugunsten der Sammlung hinausgezögert und es zeitweise sogar ganz bewusst auf eine öffentliche Versteigerung abgesehen, wohl wissend, dass dabei »die Konkurrenz gerade diese Bilder [die er erwerben möchte] umlagern« würde. ³¹⁴ »Eine Sammlung von 360 Gemälden höchster Qualität zusammen zu bringen, übersteigt die Kraft fast aller kontinentaler Vermögen.« Da »für den öffentlichen Besitz nicht das geschichtliche Interesse, sondern der künstlerische Wert [eines Werkes] den Ausschlag geben muss«, kalkulierte Lichtwark, dass weder deutsche Museen noch Kunsthändler die ganze Sammlung erwerben wollen und somit die Chancen für Einzelkäufe sehr gut stehen. ³¹⁵ Vor 1909 vermutete er aber keine derartige Aktivität. Somit spekulierte er geradezu auf eine Verschleppung der Angelegenheit und hatte die Idee des Kredits, der bei einer Auktion größere Flexibilität ermöglichen würde, schon 1908 erwähnt.

Die Fakten hinter diesen vielschichtigen Ereignissen sind nicht ganz einfach zusammenzutragen.³¹⁶ Unzählige Dokumente bergen viele kleine, überraschende Geschichten. Immerhin hatten auch Stimmen nicht nur in der örtlichen Presse inzwischen nachgefragt, ob es nicht »vielmehr eine dankbare Aufgabe für die Hüter und Förderer des öffentlichen Kunstwesens gewesen wäre, die Anstrengung zu machen, diesen unersetzlichen Verlust zu verhindern«. ³¹⁷ Zum Ende seines sehr ausgewogenen Artikels über die Frage der Qualität der Weber'schen Sammlung hoffte Moritz Nordheim (1873-1938), dass »noch zur Abwendung dieses Unglücks in zwölfter Stunde etwas geschehen könnte«. ³¹⁸ Lichtwark verhinderte vielmehr 1908, dass die zuständige Kommission den Senat um Geld für den Erwerb bat, wie man dann 1911 auf eine dringliche Anfrage des Mitglieds der Bürgerschaft, des Arztes Dr. Leo Leistikow (1862-1917), erfuhr. ³¹⁹ Die »Hamburger Nachrichten« kommentierten:

Die Gelegenheit, eine Sammlung zu erhalten, in der Meister wie Rembrandt, Velásquez [sic], Rubens, Tizian, Hobbema, Teniers, Ostade, Ruisdael, Murillo, Goya, Mantegna u.a.m. ~~Teil~~ teilweise mehrfach und mit hervorragenden Stücken vertreten sind – eine solche Gelegenheit dürfte kaum wieder einem Staat geboten werden. Es würde bitteren Spott erregen, wenn es wahr wäre, dass die geforderte Summe bei weitem nicht die Summe erreicht, die kürzlich für den Neubau der Kunsthalle bewilligt wurde. Was hat es für einen Sinn, ein Gebäude zur Aufnahme von Bildern zu errichten, wenn man es verabsäumt, Kunstwerke zu erwerben, deren Besitz Hamburg zur höchsten Zierde gereichen würde. Wenn diese Werke erst für ungeheure Summen in den Sammlungen amerikanischer Millionäre verschwunden sein werden – sie sollen demnächst versteigert werden – wird man mit Bedauern sich erinnern, dass sie ohne unerschwingliche Opfer der deutschen Kultur zu erhalten gewesen wären. ³²⁰

Tatsächlich ließ Lichtwark aber vier Jahre ins Land gehen, ohne eine öffentliche Anstrengung zu initiieren, um die Sammlung für Hamburg zu bewahren. Zwischenzeitlich schlug er dem Testamentsvollstrecker, Webers Neffen David Friedrich (1863-1912), ³²¹ verschiedene Lösungen vor, die dieser verständlicherweise alle ablehnte. Allerdings habe man

die Vorstellung der Familie für ein »besonderes Museum« zurückweisen müssen, wie Lichtwark am 28. Dezember 1911 der Kommission berichtete.³²² Nachdem ihm hauptsächlich das Gemälde von Rembrandt (ausführlich in diesem Buch, S.85f., ~~Abb. S.86~~, ~~Abb~~ Herzen lag, versuchte er, die Familie zu einer Schenkung auch nur dieses einen Gemäldes an die Kunsthalle zu überreden.³²³ Als dies nicht gelang, schlug er vor, dass die Familie respektive der Testamentsvollstrecker das Bild für die Kunsthalle auf der Auktion erwerben sollte, wofür Lichtwark »bis zum letzten Tag vor der Auktion« noch eine »größere Summe« zusammenbringen würde.³²⁴ Lichtwark erweckte durch die Hervorhebung der Bedeutung des Rembrandt-Bildes nun auch bei dem Testamentsvollstrecker den Wunsch, »dass es zu begrüßen sei, wenn dieses vorzügliche Bild in Hamburg bleiben sollte«.³²⁵ Zwar war die Familie nicht mehr zu Regelungen in allerletzter Minute bereit, doch spendete die Witwe Lizzy der Kunsthalle die Summe von 50.000 Reichsmark. Sie hatte auch bereits Friedländer (nicht etwa Lichtwark) gebeten, das Vorwort für den Katalog der Auktion in Berlin zu verfassen. Hierfür erhandelte sich der Mitarbeiter an der Berliner Gemäldegalerie des Kaiser Friedrich Museums einen bemerkenswerten »Deal«, wie Lichtwark leicht eingeschnappt seiner Kommission berichtete: Als Belohnung für Friedländers Vorrede erhielt die Berliner Galerie noch vor der Auktion das Flügelaltärchen aus Champmol und einen weiteren Altar zugesichert.³²⁶ Immerhin entsprächen Friedländers »Preisungen der Galerie nicht ganz der tatsächlichen Qualität der Sammlung«, monierte Lichtwark etwas säuerlich.³²⁷ Dieser habe selbst gegenüber Fachkollegen kritisch geäußert, dass die Sammlung Weber »überaus mittelmäßig sei, daß sie meistens authentisch unechte Bilder« enthalte, wie Max Liebermann an Lichtwark noch am 19. Januar 1912 berichtete.³²⁸ Dessen Stellungnahme an den Hamburger Senat aus dem Januar 1912, als die inzwischen groß beworbene Auktion direkt vor der Tür stand, haftete noch etwas schwerfällig Optimistisches an. Er versuchte zu begründen, inwiefern Werke aus Webers Sammlung »die bereits stattliche Galerie Alter Meister [der Hamburger Kunsthalle] auffüllen und abrunden« würden. Wenige Tage vor der Auktion versuchte Lichtwark dann in einer Denkschrift die Dringlichkeit des Handelns zu begründen. Er führte ins Feld, dass Weber Werke besitze, die geradezu eine »notwendige Ergänzung« für die Bestände der Kunsthalle darstellten. Er erinnerte an den 1888

erfolgten Ankauf der Sammlung Hudtwalcker-Wesselhoeft, »einer der Glücksfälle der letzten Jahre«, sprach von Steigerung des Wertes und der Anziehungskraft einer solchen Sammlung. Ein einziges Bild aus der Sammlung Hudtwalcker-Wesselhoeft – etwa der Pieter de Hooch – »würde heute annähernd so viel kosten, wie damals die Sammlung« [man zahlte rund 300.000 Reichsmark].³²⁹ Mit diesen Ausführungen traf er auch fünf Jahre nach Webers Tod 1912 keineswegs auf taube Ohren. Als Nicolaus Hudtwalckers hervorragende Sammlung Alter Meister, die nach seinem Tod zunächst an Karl Johann Wesselhoeft ging, jedoch nach dessen missglückter Spekulation an der Börse der Kunsthalle zum Kauf angeboten wurde, gelang es Lichtwark, für die Erwerbung gute Stimmung zu machen. Er sprach im Januar 1889 euphorisch über »die letzte der ehemals so zahlreichen und weltberühmten Hamburger Gemäldesammlungen und zugleich nach dem Urteil der Fachleute die bedeutendste Privatsammlung alter Gemälde im Deutschen Reiche«, die man nun erwerben müsse.³³⁰ Weber konnte sich angesichts dieser jubelnden Bewertung merkwürdig berührt oder eben hochgradig ignoriert gefühlt haben. Nun wurde 1911 von Lichtwark ironischerweise gerade dieser »gute Coup« von damals in Feld geführt, um für geeignete Stimmung für den Ankauf der Gemälde von Weber zu sorgen. In der »Hamburger Woche« erschien unverzüglich eine Doppelseite mit immerhin sieben Fotos von potenziell zu erwerbenden Werken.³³¹ Die Hamburger Bürgerschaft hatte Lichtwark noch am 16. Januar 1912 rund 750.000 Reichsmark bewilligt, um auf der angekündigten Auktion etwas anzukaufen.³³² Allerdings versuchte man in diesem Beschluss, Lichtwark auf die Zahl von 30 bis 40 Bildern regelrecht einzuschwören und auch nur die zu erwerben, auf die er sich dann festgelegt hatte (beispielsweise Rembrandts Frühwerk und den Mantegna), andernfalls das Geld nicht für andere Werke auszugeben.³³³

Damit sein Kalkül mit dem kurzfristig zur Verfügung stehenden Geld doch noch halbwegs gut aufging, das heißt, auch ohne sich als interessierter Bieter die Preise zu sehr zu verderben, hatte Lichtwark einen Strohmann engagiert, der im Auktionsraum für ihn steigern sollte. Allerdings stand dessen Identität schon am letzten Tag der Auktion fest und am 23. Februar 1912 in der Zeitung, da man dem Berliner Kunstmaler Georg Schwarz (1871-1948) besondere Aufmerksamkeit schenkte; denn »das piffen die Spatzen bald von den Dächern«, wie das

»Hamburger Fremdenblatt« fröhlich mitteilte.³³⁴ Schließlich habe dieser Strohmann Schwarz bereits 300.000 Reichsmark ausgegeben, heißt es. Tatsächlich erstattete Lichtwark am 7. März 1912 der Commeter'schen Kunsthandlung 10.000 Reichsmark als Kommission für die auf der Auktion durch ihren Agenten Schwarz für die Kunsthalle erworbenen Gemälde.³³⁵ Erleichtert hält Lindner immerhin fest, dass die Kunsthalle nicht leer ausgehen werde, und lässt durchblicken, dass etwa der Don Tomás von Goya schon gesichert sei (Ergebnis 75.000 Reichsmark).³³⁶

Am Ende des dritten Auktionstages betont Lindner: »Besonderes Interesse wird es in Hamburg erwecken«, dass der von dem Pariser Kunsthändler Charles Sedelmeyer (1837-1925)³³⁷ für 225.000 Reichsmark erworbene Rembrandt auf verdeckte Bitten Lichtwarks noch zur Zeit der Auktion an die Hamburger Kunsthalle abgetreten wurde.³³⁸ Schlussendlich schlich sich dann bei der telefonischen Übermittlung des Korrespondententextes ein amüsanter akustischer Lapsus ein, der allerdings postwendend korrigiert wurde: Man hatte Mittwochabend noch vermeldet, Lichtwark habe »eine Reihe wertvoller und interessanter Werke *Salvator Rosas* für die Hamburger Kunsthalle eingekauft«, was am nächsten Tag korrigiert werden musste, denn die Formulierung hieß »sub rosa«, was bedeutete: »im Geheimen«.³³⁹

War also für die Hamburger und die Kunsthalle doch alles nochmal gut ausgegangen? Alle hatten mitgespielt, man hatte für die öffentliche Sammlung statt der 1907 testamentarisch veranschlagten 2,5 Millionen Reichsmark für 360 Werke (das Gesamtergebnis der Auktion belief sich auf über 4,5 Millionen Reichsmark)³⁴⁰ nun viel(?) weniger für die 34 Werke ausgegeben – rund 770.000 Reichsmark. Aus heutiger Sicht war es jedoch eher eine »Milchmädchenrechnung« und eine nicht unwesentliche Erfahrung, die für Lichtwark erst ein Jahr später ihren Abschluss fand. Nachdem er auf diese Weise immerhin doch etliche der vorher auf einer Wunschliste zusammengestellten Gemälde ersteigern und diese in seine Stadt zurückholen konnte, musste er nun erst einmal den enormen Kredit abbezahlen. Der Hamburger Bankier Max Warburg stand Lichtwark zunächst nicht sehr positiv gegenüber: »Also ein regelrechtes Pump-Geschäft wollen Sie mit mir machen! Wenn das nur gut geht!«, schrieb er an Lichtwark am 17. Februar 1912, also kurz vor der Auktion in Berlin. Lichtwark hatte Warburg Spenden in Aussicht gestellt, die aber keineswegs so zügig eintrafen wie erhofft.³⁴¹ Im Fe-



Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), »Don Tomás Pérez Estala«, um 1795, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle

bruar 1912 war Lichtwark in dieser Verlautbarung noch guten Mutes, dass sich bis zur Ausstellung der Erwerbungen zu Ostern »die Stifter gefunden haben werden«. Letztlich waren es doch nur ehemalige Geschäftspartner oder der Familie nahestehende Personen, die sich angesprochen fühlten.³⁴² Warburg schrieb ihm am 15. April jedoch, dass »mir sogar ohne Ihre Führung der Wert und die Schönheit Ihrer vielen neuen Ankäufe klar geworden ist«. In einer offiziellen Stellungnahme der Direktion der Kunsthalle, die nach der Auktion an das »Hamburger Fremdenblatt« ging, wurde Warburg, der selbst keine Summe beisteuerte, stets geheimnisvoll anonym als »patriotischer Mitbürger«

bezeichnet.³⁴³ Im Sommer 1912 mahnte Warburg seinen Schuldner leicht ironisch und mit immerhin freundschaftlichen Grüßen, »sollten Sie bis zum 30. Juni das Geld nicht zusammen gebracht haben, so haben wir das Recht, Sie zu pfänden (das kann nett werden!) oder die Bilder zu annektieren«. ³⁴⁴ Doch es dauerte noch bis kurz vor den Ausbruch des Ersten Weltkrieges, bis Lichtwark gänzlich schuldenfrei war.

Das Ergebnis von »glänzendem Kunst- und Geschäftssinn«

»Niemand noch ist bei Lepke die Stimmung der Kunstinteressenten lebhafter und erregter gewesen als bei dieser großen Versteigerung, die der Berliner Kunstmarkt Hamburg verdankt.«, schrieb das »Hamburger Fremdenblatt« am 24. Februar 1912.

Die Auktion der Sammlung Weber veranlasste die Zeitschrift »Kunst für alle«, über aktuelle Preissteigerungen auf dem Kunstmarkt nachzudenken. Angesichts der Auktionsergebnisse bescheinigt Lindner dem Konsul Weber, dass »seinem glänzend bewiesenen Kunstsinn auch ein glänzender Geschäftssinn zur Seite stand – wenn er den Gewinn auch nicht persönlich erleben konnte«. ³⁴⁵ Der Mantegna war ein gutes Beispiel für eine solche Preissteigerung. »Nun aber wird man noch ein Wort über die Mantegna-Madonna hören wollen«, schrieb Lindner, bevor dieses Kunstwerk dann 1912 endgültig das Land verlassen werde ³⁴⁶ (siehe Abb. S.83). ~~Es~~ war also die letzte Gelegenheit, die Farbigkeit des Werkes in Augenschein zu nehmen und entsprechend zu würdigen:

Sie wirkt wie ein dunkelgetönter Gobelin. Scharf in den Grundakkorden und dennoch weich und verwittert in den darüber gehauchten Klangfarben. Düster und streng in der Hauptstruktur, aber lieblich und mild zugleich in den mitschwingenden Motiven. Unter dicht verflochtenen Gold-Orangen, die eine flachgestreckte Laube zu bilden scheinen, lässt sich Maria von ihrem nackten Söhnchen liebkosen. Sie will Mutter sein, nicht Himmelskönigin. Der Kleine aber ist ein Knabe; kein Gott in Kindergestalt. Diese Auffassung war den Oberitalienern des 16. Jahrhunderts nicht allzu geläufig. Dass sie sich hier so intensiv hervorwagt, macht einen besonderen Reiz des Bildes aus. Doch liegt das Hauptwunder in der koloristischen Atmosphäre, die sich über den

Orangenbaldachin, über das goldgelbe Kopf- und Brusttuch Mariens und über den orangefarbenen Mantel einer nachbarlichen Heiligen wie ein verbindender Schleier breitet.³⁴⁷

Die Herkunft der Madonna schien über den renommierten englischen Kunsthändler Charles William Dowdeswell (1832-1915) abgesichert, der sie 1902 nach eigenen Angaben von einem Conte Agosto d’Aiuti aus Neapel erworben hatte. Zu jener Zeit galt es als Spätwerk um 1506, das Dowdeswell 1903 an Weber verkaufte für den damaligen Rekordpreis von 4.000 Pfund (heute etwa 500.000 Euro). »Für den Mantegna wurde der bisher höchste Preis auf einer europäischen Bilder-Auktion erzielt«, resümierte man 1928.³⁴⁸ Der Pariser Kunsthändler François Kleinberger, der das Werk 1912 im Auftrag von Benjamin Altman in New York erwarb, musste für das hart umkämpfte Bild schließlich 590.000 Reichsmark (über das 10-Fache) und Altman zusätzlich fast 30.000 Reichsmark an Spesen bezahlen (etwa 150.000 Euro). Lichtwark spottete:

Da in Amerika die Leute sich freuen, wenn sie die Bilder sehr hoch zahlen müssen, kommen ihnen die Kunsthändler darin entgegen. Wenn Altman seinen Sieg nicht genösse bei einem üblichen europäischen Preise, so muß er für dies Gefühl extra zahlen. Die ausländischen Kunsthändler haben nach den Katalogen Aufträge aus Amerika, und es sieht aus, als hülften sie sich, die Preise zu erzielen, die man in Amerika anerkennt als einen Beweis der Echtheit.³⁴⁹

Nach Altmans Tod 1913 gelangte das Gemälde als sein Vermächtnis an das Metropolitan Museum in New York, wo es heute in der Dauerausstellung zu sehen ist und unter Ausleihverbot steht.³⁵⁰

Die »Vossische Zeitung« listete stückweise auf, welche ungeheuren Summen für die Werke gezahlt wurden, und nahm die Bilder, die heute noch in der Kunsthalle sind, unter die Lupe. Der vermeintlich unscheinbare Martin Schaffner kostete 26.500 Reichsmark, Ludger tom Ring beachtliche 47.000 Reichsmark. Das sind Gemälde, die Webers Gespür für originelle Bildsprache bedeutender Meister bestens dokumentieren.

Im Anschluss an die Auktion bekannte Lichtwark in einem Brief vom 28. Februar 1912 an Liebermann, es braue sich ein Sturm zusammen:

Ich habe die letzte Gelegenheit versäumt, eine große, herrliche Galerie alter Meister zu machen, da ich die Webersammlung verschmähte usw. Hätte ich sie gekauft, würde der Wind aus der anderen Ecke blasen: ich hätte auf ewig das Niveau der Sammlung gedrückt. Am 4. April eröffne ich die Ausstellung der neuen Erwerbungen, da können die Giftköche bequem bis zum Ostersonntag ihre Suppe anrichten.³⁵¹

Lichtwark wehte nun tatsächlich auch nach der Eröffnung der Ausstellung der Neuerwerbungen ein heftiger Wind um die Nase, wie er in einem Brief an Liebermann berichtete:

Ich muß hier nur die ersten Stürme abwarten. Denn nun werden sie losbrechen: Warum hat der Director uns die herrliche Sammlung Weber entgehen lassen? An dem winzigen Theil, den er für schweres Geld erworben hat, sieht man, wie groß der Fehler ist, den er in blinder Verachtung der alten Meister und in wahnsinniger Anbetung der Moderne begangen hat.³⁵²

Besonders erstaunt zeigte sich Carl Anton Piper (1874-1938) – und in manchen Fällen durchaus zurecht –, dass sich dennoch unter den Erwerbungen Lichtwarks für Hamburg eine Reihe von Werken »zweiten und dritten Ranges« befänden.

Und so stellt sich denn das in mancher Hinsicht seltsame Ergebnis dar, daß man in Hamburg eine ganze Galerie wegen der großen Zahl ihrer minderwertigen Bilder abgelehnt hat, um später in freier Konkurrenz einen großen Teil dieser minderwertigen Bilder, derentwillen man das Ganze abgelehnt, für ungleich teureres Geld wieder zu erwerben. [...] Nun ist es soweit gekommen, daß diejenigen, die die Ablehnung verstanden, die Ankäufe nicht mehr verstehen, und diejenigen, die die Ankäufe verstehen, verstehen die Ablehnung umso weniger. Lichtwark scheint Lichtwark zu widerlegen.³⁵³

Parallel streute man eine Argumentation pro »Moderne«, die jedoch nicht ohne Brisanz ist: Da die zeitgenössischen Künstler durch diese bekannt gewordenen »Unsummen« für Altmeister nervös geworden seien,

„Sehen Sie, das ist modern,“ meinte einst E. F. Weber vor einer Flusslandschaft Ruissdaels oder vor einer Winterstimmung Van der Neers. Es mag auch vor Gobbemas Wassermühle gewesen sein. „Das ist modern bis in die letzten Enden.“ Wonach die Rede auf Velasquez kam, der ja seit langem schon als Urbater aller modernen Malkünste von vielen Seiten in Anspruch genommen wird. Auch Goyas Name wurde laut. Und in der Tat: Ueber Altholland, Velasquez und Goya zu Runge, Corot und Manet führt eine einzige Linie, die das Totalloben der neueren Kunst als einheitlichen Organismus umschließt. Man kann also auf Eduard Weber und Alfred Lichtwark einen gemeinsamen Reim machen. Dieser Reim klingt

»Hamburger Fremdenblatt«, 24. Februar 1912, A 733, Blatt 34

wollte man sie mit der folgenden Bemerkung »beruhigen«: »Ein großer Prozentsatz der Sammler, die in Folge der hohen Preise für bestimmte Gruppen der alten Kunst nicht mitkaufen können, werden förmlich dahin gedrängt, moderne Bilder oder moderne Graphik zu sammeln. Und das ist doch unbedingt ein Gewinn für die heutige Kunst«. ³⁵⁴ Doch in Berlin hatten zunächst auch weitere Hamburger aus dem Besitz Weber das eine oder andere kostbare Stück für ihre Sammlungen erworben. Die »Hamburger Nachrichten« berichteten am 13. April 1912, dass das Porträt eines Herrn von Joos van Cleve in die Hände von Martin Bromberg (1839-1918) gelangt sei, Siegfried Barden (1854-1917) habe unter anderem Jan van Goyen, Reiner Nooms und Jacob van Utrecht erworben und Oscar Tropowitz (1863-1918) den berühmten Philippe de Champaigne. Man addierte erneut und stellte fest, dass Hamburg und die Hamburger nun insgesamt 1.150.000 Reichsmark in Berlin ausgegeben hatten. Schon am 28. Februar 1912 schrieb Anton Lindner:

Man ist jetzt bei den Bestattungspflichten [...] angelangt. Durch das geräumige Haus Lepke zieht eine dumpfe Begräbnisstimmung. Die entschlafene Galerie Weber wird stückweise in Sargtüchern und Kisten zu den Toren hinausgetragen, verladen und weggeschafft. Die Leichenträger des Hofspediteurs Knauer, der die aufgegebene Sammlung aus Hamburg nach Berlin gebracht, leiten wieder den Kondukt. Es heißt also Abschied nehmen für immer. Bald werden sich die Gespanne mit ihren waggonartigen Truhen in Bewegung setzen, um die kostbare Fracht auf die verschiedensten Güterbahnhöfe zu schleppen. ³⁵⁵

Ändert sich die Art des Sammelns?

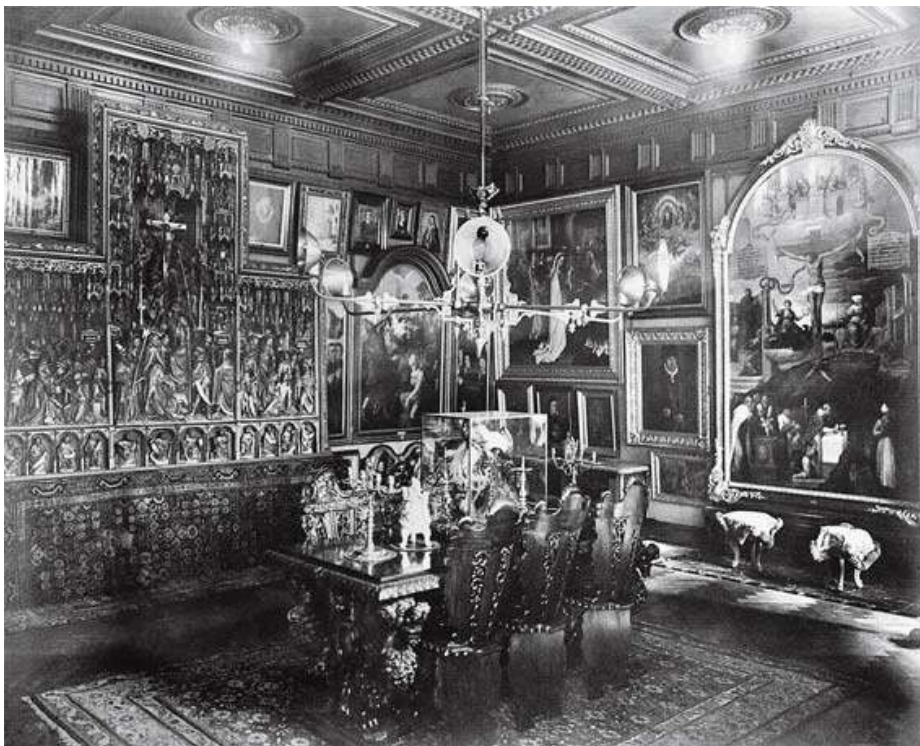
So hielt man nach dem Verkauf – oder man möchte beinahe sagen – der Zerschlagung der Sammlung zwischen 1907 und 1928 schon 1912 fest:

Das Werk des Sammlers ist zerstört und damit eine persönliche Leistung, die als solche Achtung forderte, auch wenn die Art des Sammelns, der die Galerie Weber ihre Entstehung verdankte, heut durch eine andere [...] abgelöst wurde. Es ist heute nicht mehr möglich, eine historisch einigermaßen lückenlose Galerie anzulegen. So wird die Qualität zum einzigen Maßstab, und man wagt es, die allermodernsten Bilder neben Werke alter Meister zu hängen. Weber versuchte es noch, als einzelner an den Aufbau eines Museums im eigentlichen Sinne zu gehen. Es ist begreiflich, daß er oft Schulbilder annehmen mußte, wo Originale nicht erreichbar waren, daß Mittelgut dafür dienen mußte, Lücken zu füllen.³⁵⁶

Zu dem Stichwort »Zerschlagung« der Sammlung erfolgte der zweite Akt nach dem Tod von Webers Frau Mary Elizabeth (Lizzy) im November 1927. Von den Verwandten wurden sowohl die Bibliothek »einer Hamburger Patrizierfamilie« – so Conrad Dörling (1867-1945) in der Ankündigung³⁵⁷ – als auch die Reste der Sammlung zur Versteigerung bei Rudolph Lepke freigegeben. Bei Dörling kam auch Webers Handexemplar von Woermanns Sammlungsführer von 1892 zum Verkauf. Zuvor war die Münzsammlung an das Museum für Kunst und Gewerbe gegangen, die sich seit 1922 im Museum für Hamburgische Geschichte befindet, wogegen bereits 1908 die griechischen, byzantinischen und römischen Münzen bei Jakob Hirsch (1874-1955) in München versteigert worden waren.³⁵⁸ Die Gemäldeauktion fand am 28. Februar 1928 in der Potsdamer Straße 122a statt und wurde wiederum entsprechend kommentiert, nachdem 1912 »[e]iniges wenige [...] in dem schönen Hamburger Haus zurück [blieb], vor allem die Gemälde, die Zeichnungen, die Kartons des 19. Jahrhunderts«. ³⁵⁹ Bemerkenswert ist, mit welchen Werken Webers Frau in dem Haus Schöne Aussicht 14 nun bis fast zum Ende der Zwanzigerjahre weiter gelebt hat.³⁶⁰ Der Auktionskatalog nennt hier Bellotto, Webers erste Erwerbung des »Pantheon in Rom«, »Der Angler« von John Constable, Jacques Louis David und vor allem



Wohnhaus Lizzy Weber bis 1927, Schöne Aussicht 14, Fotografie 2020



Galerieanbau: Hauptsaal des Erdgeschosses, Fotografie



Rudolf Dührkoop (1848-1918), Eduard Weber, Fotografie, 1905, Detail

das Gemälde von William Hogarth »Mädchen mit Strohhut«, das Weber noch 1907 von der Galerie Heinemann in München erworben hatte.³⁶¹ Auch erst 1928 wurden Andreas Achenbachs »Strand bei Scheveningen« aus dem Jahr 1853 und Oswald Achenbachs »Ansicht aus dem Sabiner Gebirge« von 1869 versteigert. Ebenfalls noch im Besitz von Frau Weber war Rosa Bonheurs »Ausbrechende Viehherde«.

So schließt sich der Kreis ...

Weber sitzt in dem Oberlichtsaal seiner Galerie vor einem Landschaftsbild in nachdenklicher Pose und hält ein bebildertes Buch in den Händen. Das Detail von dem aufgeschlagenen Katalog zeigt einen Christus in der Mandorla als Halbfigur mit einem Siegeskreuz in seiner Linken. Dies scheint 1905 kein Werk gewesen zu sein, das noch in der Sammlung vorhanden war. Auch der Katalog von 1892 enthält keinen Eintrag, der dazu passen würde. So mag die erkennbare Abbildung vielleicht als Sinnbild für Webers Interesse an der Malerei Alter Meister und seine tiefe Religiosität zu verstehen sein, wogegen das Landschaftsbild im Hintergrund eher für ein Werk eines Zeitgenossen spricht und Webers Interesse daran verdeutlicht. Das »Hamburger Fremdenblatt« hatte Weber in einem Nachruf als ein »lebensfrohe[n] Mann« und »fromme[n] Christ« charakterisiert.³⁶² »In seinem inneren Wesen und seinem äußeren Auftreten und seiner Kleidung nach eine bescheidene, schlichte Persönlichkeit«, beschrieb ihn aus der Erinnerung 1937 Gustav A. Roosen (1875-1960), der Mann seiner Tochter Toni-Charlotte (1882-1951). Von seinen Eltern her besaß Weber »Pietätsgefühl und Anhänglichkeit an kirchlichen und häuslichen Andachten«.³⁶³

Man mag sich hierfür nur einmal an den großen (Ess-)Tisch in Webers Räumen setzen. Auf Augenhöhe blickt man da auf einen Altartisch. Betrachtet man das Bildpersonal, das diesen Tisch umgibt, und das Geschehen auf der Mensa, so handelt es sich um eine Szene aus der Bibel, die oft abgebildet und dabei ebenso oft willentlich »missverstanden« oder mehrfach inhaltlich transformiert wird. Weber hatte 1880 aus dem Bestand der Frankfurter Dominikanerkirche über den Kölner Kunsthandel der Brüder Caspar Bourgeois (1848-1904) und Stephan Bourgeois (1838-1899)³⁶⁴ eine Tafel aus dem insgesamt 21 Teile umfassenden Werk von

Hans Holbein d.Ä. erworben, das in seinem Saal nur einen Meter weiter links an derselben Wand hängt (Abb. S.118). Nicht zu vergessen ist in diesem thematischen Kontext ein drittes Werk, jener frühe Rembrandt von 1627 »Hanna und Simeon im Tempel«, das Weber ebenso seit 1881 besaß (ausf. S.85f.).

In allen Fällen handelt es sich um eine Szene, deren wichtigste Quelle für die bildliche Gestaltung der Text aus dem Lukasevangelium 2, 22-38, ist. Der Text lässt sich in fünf Abschnitte unterteilen, welche in der bildlichen Umsetzung häufig zusammengefasst oder uminterpretiert wurden. Es geht um das Reinigungsoffer Mariä (Purificatio, v. 22), die Darbringung Jesu im Tempel (Praesentatio, v. 22-24), die Begegnung des Jesusknaben mit dem Weisen Simeon (Hypapante, v. 25-33) und dessen Weissagung (v. 34-35) sowie die Begegnung mit der Prophetin Hanna (v. 36-38).³⁶⁵ Aus diesem Erzählrepertoire wurden für die verschiedenen Kompositionen immer wieder einzelne Details herausgegriffen und neu kombiniert.

Weber hatte eine Szene für Vers 22-24 bei »seinem« Holbein d.Ä. vor Augen. Dieser hatte Reinigung und Präsentation verbunden mit den Tauben Hannas aus Lukas 38.

Bei Rembrandt erblickt man einzig die Situation mit Hanna und Simeon. In dem als Garofalo (heute Bastianino) erworbenen theologisch hoch komplexen Gemälde transformierte der Maler die Mensa in ein Wasserbecken, über das ein prächtig gekleideter, bärtiger Mann ein nacktes Kind hält, das aus einer Schale mit Wasser beträufelt wird. Da es sich bei dem Mann offensichtlich nicht um einen Priester handelt – vielleicht wird doch eher auf Simeon angespielt – und unten die Schrift INITIAT steht (er führt ein/er weiht ein), ist wohl die Darbringung mit einer Art der Taufe, also einem Sakrament, verknüpft. Daneben findet sich die Angabe »PURGAT« (er reinigt), was auf einen Akt der Buße anspielt. Ohne zu sehr in die theologische Debatte einsteigen zu wollen, der Weber zweifelsohne gewachsen wäre, sind diese drei Gemälde auffällig in ihrem dichten intellektuellen Gehalt. Sie fordern zur Diskussion heraus. Es geht um die Erfüllung der Prophezie des Alten Testaments, um die Integration des Neugeborenen in die (jüdische) Gemeinschaft und unter christlichem Ansatz dann durch eine Art Taufe und damit den Vorgriff auf Späteres und nicht (mehr nur) die Erfüllung von Vorgehendem. So komplex wie sich diese Szene in dem mit 283 ×



Hans Holbein d. Ä. (1460/70-1524), »Darstellung Christi im Tempel«, Hamburger Kunsthalle

170 Zentimetern großformatigen Gemälde des Italieners links unten zeigt, sind auch die übrigen Details. Sie sind mit zahlreichen Schrifttafeln versehen und geradezu wie ein theologisches »Lehrbild« ausgearbeitet. Auf der Auktion 1912 bekam man das Bild (Nr. 118 Auf S. 57 Ä des Kataloges) kaum verkauft. Daher bat man möglicherweise einen Freund der Familie, es für nur knapp 1.000 Reichsmark »zurück«-zuerwerben.³⁶⁶ Im Juni 1912 wurde das Gemälde als Stiftung an das Neutestamentarische Institut der Berliner Humboldt-Universität ver-



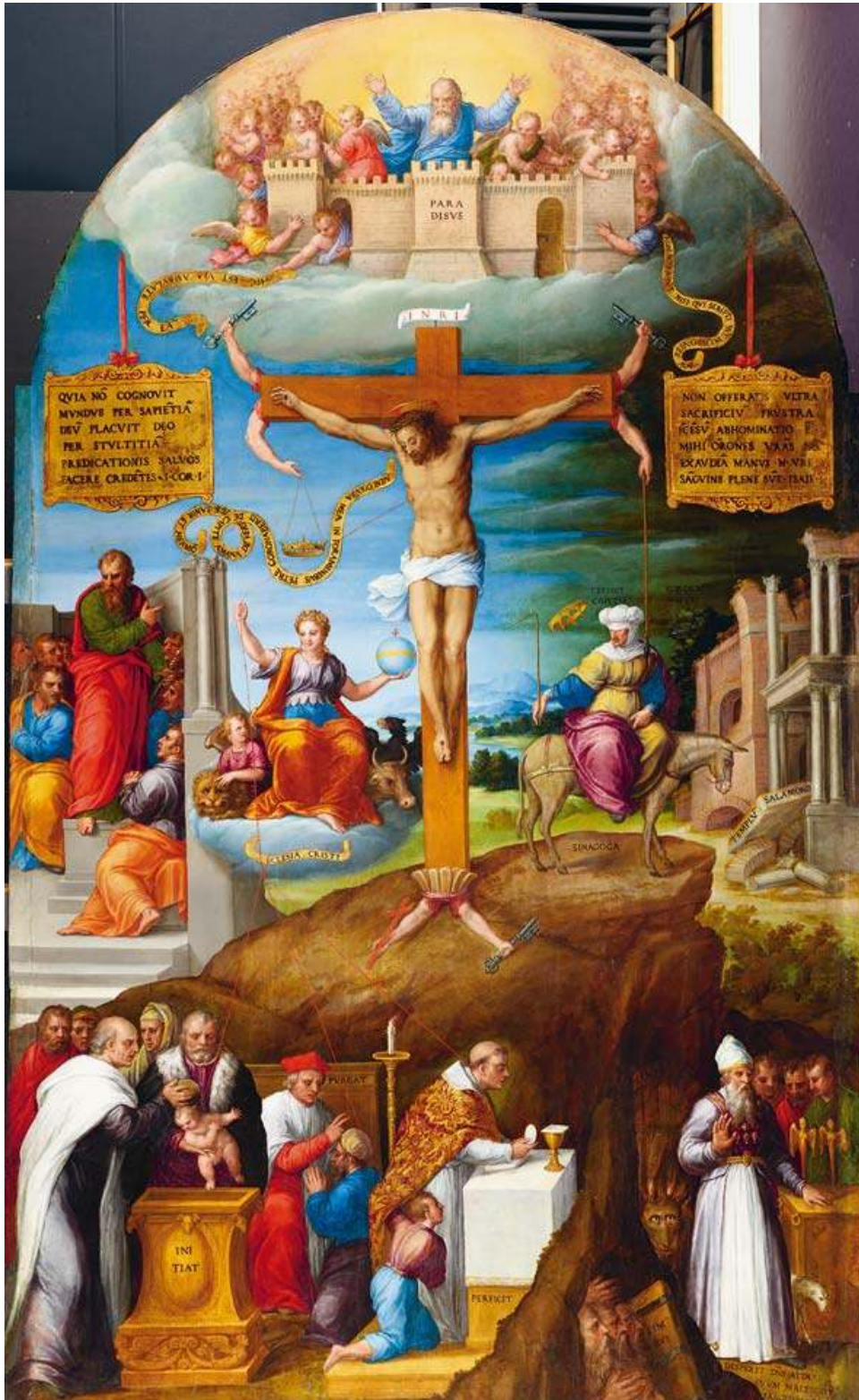
Detail aus Sebastiano Filippi, gen. Bastianino (um 1532-1602), »Das Lebende Kreuz«, 1560-1570, Öl auf Leinwand, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin

macht.³⁶⁷ Weber hatte sich aus seinem theologischen Interesse heraus wohl auch mit den Thesen von Gustav Adolf Deissmann (1866-1937) beschäftigt, der mit Weber über die Familie Wendt verbunden war.³⁶⁸ Deissmann hatte sich 1908 mit seiner Schrift »Licht vom Osten«³⁶⁹ mit einer der Grundfragen auch des Freskos von Garofalo aus St. Andrea in Ferrara beschäftigt, auf das Webers Bild wohl zurückging. Ernst Förster (1800-1885) konnte das Fresko des Garofalo 1840 noch im Klosterhof des Refektoriums von St. Andrea bewundern, bevor man es 1841 in dem maroden Konvent relativ sorgfältig von der Wand ablöste. Förster notierte, dass hierfür der berühmte, als Restaurator tätige Pellegrino Succi eigens vom Papst gesandt worden sei.³⁷⁰ Seither schmückt das Werk einen Saal in der Galleria di Ferrara.

Vollkommen zu Recht hatte die Presse mehrfach betont, dass die besonderen Qualitäten der Werke des Sammlers Weber vor allem auf zwei Aspekten gründeten: Sie mussten ihm persönlich zusagen und ein »gutes Leumundszeugnis« mitbringen.³⁷¹ Beides scheint hier zuzutreffen. Zum »Leumund« – man würde heute eher von gesicherter Proven-

nienz sprechen – ist in diesem Fall zu sagen: Weber hatte diese Tafel aus einer Versteigerung des ihm wohlbekannten Galeristen Miethke im Wiener Künstlerhaus am 10. Mai 1886 erworben. Sie befand sich offenbar seit 1850 in der gut aufgebauten Sammlung des Giuseppe Bossi (1810-1891), eines italienischen Textilproduzenten, der seit den 1830er-Jahren in Wien reüssierte. Bossi hatte das Gemälde zuvor aus Ferrara und dem Bestand der Fürsten Bentivoglio erworben.³⁷² Diese Provenienz wird im Versteigerungskatalog von Miethke gleich dreimal angegeben. Auf die Frage nach der Verbindung von Bossi zu Bentivoglio ergibt sich eine Beziehung über die in den 1840er-Jahren in Wien lebende Gräfin Giovanna Bertolini aus Bologna, die seit 1814 mit Conte Filippo Bentivoglio (1770-1851) verheiratet war. Dieser ist als Besitzer einer größeren Sammlung aus der Familie Bentivoglio im Archiv der Bibliotheca dell'Archiginnasio in Bologna verzeichnet. Man hatte über längere Zeit immer wieder einmal einzelne Sammlungsobjekte verkauft.³⁷³ Die Bentivoglio zählten einst einen Kardinal, der 1750 die Bibliothek von Ferrara bereicherte, und den Kirchenmann Cornelio Bentivoglio zu den Ihren. Möglicherweise hatte auch der belesene Ercole Bentivoglio (1506-1573) die Idee, einen jüngeren Maler die Komposition nach dem Fresko des Garofalo noch einmal gestalten zu lassen. Diese Gemäldefassung (ab 1886 in der Sammlung Weber) befand sich zeitweise vermutlich im Kloster Santa Catarina Martire in der Via Roversella in Ferrara. Förster ist es auch, der den Maler Sebastiano Filippi, gen. Bastianino (um 1532-1602), in Ferrara mehrfach erwähnt.³⁷⁴ Ihn hat man nun seit 2018 »in Verdacht«, Maler des hochformatigen Gemäldes zu sein, das aus der Sammlung Weber in Hamburg 1912 in die Aula der Humboldt Universität in Berlin gelangte und endlich im dortigen Stadtmuseum als Leihgabe verblieb.

Hier schließt sich für mich der Kreis, denn dieses Gemälde war es, das ich 2003, bevor ich mich in der Hamburger Kunsthalle mit den Werken der Sammlung Weber erstmals intensiver auseinandersetzte, im Depot des Stadtmuseums in Berlin in Augenschein nahm. Mein damals vor Ort gemachtes Foto des Werkes in seinem sehr schlechten Erhaltungszustand behielt ich jedoch in meiner Sammlung für meine universitäre Lehre: kunstgeschichtlich und theologisch ein ungewöhnliches und beachtenswertes Werk. Nach intensiver Restaurierung wird es 2021 in einer Sonderausstellung in der Berliner Gemäldegalerie prä-



Sebastiano Filippi, gen. Bastianino (um 1532-1602), »Das Lebende Kreuz«, 1560-1570, Öl auf Leinwand, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin

sentiert werden.³⁷⁵ Solche Bilder sind mehr denn je als kulturgeschichtliche Dokumente von Bedeutung, was sie jedoch im herkömmlichen Kanondenken eher auf den zweiten oder gar dritten Rang verweist. Zu diesen Werken kamen dann bei Weber aber auch Gemälde vom Format eines Mantegna, Goya, Ruisdael und anderen von erstem Rang hinzu. Mit der Entscheidung, ein solches Werk anzukaufen, folgt man nicht einer herrschenden Strömung und noch weniger einem ästhetischen Grundkonsens, sondern erstrebt – im Sinne Burckhardts – ein »Mitleben« mit den Errungenschaften einer vergangenen Epoche. Dies hielt Burckhardt als erster Kunstgeschichtsprofessor auf dem Baseler Lehrstuhl in seinem Text über »Die Sammler« vorausschauend als Ziel fest:

Die Moral des Sammlers kann dabei auf dem niedrigen Standpunkt der Rarität beharren, auf dem Glück zu besitzen, was kaum ein anderer oder gar kein anderer hat; [...] der Sammler kann sich aber auch erheben zum allmählichen Mitleben mit der erneuten sowohl als der antiken Kunst, und endlich kann er die höchste Stufe erreichen, wenn er von verschiedenen Meistern Vorzügliches oder auch das Beste erwirbt.³⁷⁶

Als Alfred Lichtwark zum 25. Jubiläum als Kunsthallendirektor 1911 in der Hamburger Presse eine besondere Würdigung erfuhr,³⁷⁷ vermag man in diesem wohlformulierten Text von Karl Scheffler zwischen den Zeilen ein wenig von dem Kern des grundsätzlichen Konflikts erahnen, in den Weber unfreiwillig geriet. Dieser Konflikt ist vielleicht auch mit ein Grund dafür, dass im Fall des Sammlers Weber das »Richtigmachen« – übrigens damals wie heute – noch keine (alleinige) Garantie für eine den Tod überdauernde Sammlerkarriere ist. Zu vielschichtig sind die Ansprüche an die Sammler und ihre Sammlungen, wenn sie sich im öffentlichen Raum bewähren wollen. Lichtwark, dessen Abneigung gegen Weber den Zeitgenossen ja nicht verborgen geblieben war,³⁷⁸ hatte also auf dem Umweg über die spektakuläre Auktion 1912 eine intensive Zeit des Nachdenkens über den Typus des Sammlers, der nun in anderem Sinne Sammler sei als die »Väter und Großväter es waren«, durchlebt. Einige Monate nach der tiefgreifenden Berliner Erfahrung publizierte er daher einen geradezu irritierenden Aufsatz mit dem Titel »Der Sammler«.³⁷⁹ Lichtwark beklagte darin, dass man die Kunst der

deutschen Lande noch nicht zu würdigen wisse. Er selbst hatte aus der Sammlung Weber nicht ohne Grund Schaffner, Mühlig, Ludger tom Ring, Beham und vieles mehr erworben. Weber hatte sie geradezu vorgehalten für die Zeit, in der man ihren Wert (endlich) erkennen würde. Lichtwark beklagte ferner, der »Sammler aus Lebenspolitik« werde zu selten durch den Typus ergänzt, der »zu Zwecken der Selbsterziehung und Lebensergänzung« sammelt.³⁸⁰ Er erinnerte nochmals an den Verlust, den Hamburg 1805 erlitten habe, da beim Ausverkauf der Altäre des Mariendoms kein Wallraf oder Boisserée aufgepasst hätten.³⁸¹ Lichtwarks Gedanken nehmen dann eine merkwürdige Wendung, wenn er im zweiten Teil seines Textes auch über das Sammeln als »angeborenen Beruf« spricht.³⁸² Das Gegenbild – er nennt hier nie den Namen Weber, den man aber beständig mitzuhören vermeint – wird nur einmal deutlich erkennbar: »Ferner (noch) als der Ehrgeizige oder Eitle scheint der Spekulant dem Kunstwerk zu stehen. Ihm bedeutet es auch wirklich zunächst nicht mehr als der Tee, die Häute, der Salpeter, in dem er sonst macht.«³⁸³ Allerdings billigt er dem »Spekulanten« dann doch zu: »Aber so sonderbar es auf den ersten Blick scheinen mag, in Wirklichkeit hat der Spekulant doch ein innigeres Verhältnis zum Kunstwerk als der Ehrgeizige oder Eitle zu haben braucht.« Der Sammler als Hüter nationaler Schätze, der über sich hinauswirkt, habe sich erst langsam entwickelt: »Erst sehen, heißt besitzen«, gibt Lichtwark zu bedenken.³⁸⁴

In der Tat durchzieht den ganzen Band eine Diskussion pro und contra Leidenschaft des Sammlers: Kann einer, der auch forschend und kunsthistorisch denkt und kauft und mit überzeitlichem Anspruch zusammenträgt, der gegebenenfalls »der Vollständigkeit das Künstlerische geopfert habe«, überhaupt über hinreichend Leidenschaft verfügen, die doch das eigentliche *Movens* des Sammelns sein sollte? Nur wenige Seiten vor Lichtwarks Plädoyer für den »modernen« Sammler seines Verständnisses ist zu dieser Frage eine Hymne an Weber abgedruckt, die allerdings von Max Friedländer formuliert wurde. Er betonte: Webers Bildersammlung »gewann in Hamburg fast die Bedeutung einer staatlichen Gemäldegalerie«.³⁸⁵ Weber tat mit eigenem Geld und völlig unabhängig das, was der Staatsdiener Lichtwark zu gern selbst getan hätte, möchte man aufgrund dieses Rechtfertigungstextes vom Sommer 1912 vermuten. Lichtwark, so schließt ein weiterer Kommentator, habe

erst durch seine gezielten Käufe von zehn Prozent der Weber'schen Sammlung für ein »dereinst [...] sozusagen idealisiertes Bild der Sammlung Weber« gesorgt.³⁸⁶ Damit geriet Weber also unglücklicherweise letztlich in den Streit über die »rechte Sammelmethode«³⁸⁷ und den hierzu befugten Sammler: Wer ist berechtigt, die »Register der Kunstgeschichte« zu füllen und zugleich das Auge mit Blickerlebnissen zu beglücken, wie sie eine öffentliche Kunsthalle für ihre Besucher vorhalten soll – die Frage wird bis heute diskutiert.

Nachbemerkung

Es hat 71 Mails, Anrufe und Gespräche verteilt über ein Jahr gekostet, um noch lebende Nachfahren der einst so umfangreichen und weit verzweigten Familie Weber ausfindig zu machen. Zerstreut in alle Winde von Antwerpen bis Valparaíso, gefallen in den beiden Weltkriegen, war zunächst keiner mehr aufzuspüren, der etwas von der Familiengeschichte wusste oder sich überhaupt damit beschäftigt hatte. Natürlich ist Ahnenforschung nicht primäre Aufgabe einer kunsthistorischen Recherche, doch da im Museum für Hamburgische Geschichte noch Gemälde im Depot vorhanden sind, die der jüngste Sohn Webers dort 1959 deponiert hatte, war mein Interesse hoch, das Rätsel um den unbekannteren Nachfahren zu lösen, um auch diese Bilder zu berücksichtigen. Weber, der zehn Kinder hatte, war es nicht vergönnt, dass auch nur ein einziges sich für seine Sammlungen interessierte. So starb auch Max Oscar Erdwin Weber, ohne dass diese Bilder noch jemandem in Erinnerung geblieben waren.

Schließlich fragte ich eine Autorin, die zu den Weber-Abenden publiziert hatte, und es stellte sich heraus, dass ihre Familie von Webers Tochter Sophie Elisabeth Weber (1876-1959) abstammte. Eine zweite Spur führte dann auch zu Joachim Weber (1919-2004), der noch 2003 im Rahmen der Dissertation von Schmincke einiges Material vorgehalten hatte, aber keine Nachfahren zu haben schien. Doch auch dort war noch ein Sohn aufzuspüren. So nahm die Recherche fast gegen Ende der Arbeit an diesem Buch auch hier noch eine höchst erfreuliche Wendung.

Anmerkungen

- 1 N.N.: *M*ermischte Nachrichten, Chronik für Vervielfältigende Kunst 3 (1890), S.89, *Ä* <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cvki1890/0093/image> (letzter Zugriff: 31. Oktober 2020).
- 2 Alexander Bastek: Die Sammlung Erdwin und Antonie Amsinck, in: Luckhardt; Schneede 2001, S.46-51, Biografie S.249; Schmincke 2004, S.34*ÄÄÄ*
- 3 Anton Lindner, in: Neue Hamburger Zeitung (20. Februar 1912).
- 4 Ausführlich Speck von Sternburg 1997. Thieme stiftete 1886 dem Museum der bildenden Künste in Leipzig 66 holländische Gemälde seiner umfangreichen Sammlung. Siehe Hartleb 1999.
- 5 Friedländer 1898, S.421f.*ÄÄ*
- 6 Heinrich Egon Wallsee, in: Hamburger Nachrichten (22. Januar 1908).
- 7 Schellenberg 1972, S.76; Brief vom August 1880.*Ä*
- 8 Woermann 1892, S.39, Nr.42.*ÄÄ*
- 9 David hatte am 12. Juni 1814 in Bielefeld Henriette Charlotte Nottebohm geheiratet und war mit ihr nach Hamburg gezogen.
- 10 Woermann 1924, Bd.1, S.15f.*ÄÄÄ*
- 11 Martin Johann Jenisch d.J. (1793-1857) und seine Frau Fanny Henriette Roeck (1801-1881).
- 12 Ausführlich über diese Jahre in Rom siehe Sitt 2000.
- 13 Siehe Woermann 1924, Bd.1, S.35-36.*ÄÄ*
- 14 Nachlass Riepenhausen, Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, vier Briefe von 1841-1850, 4 Cod. Ms. philos. 161 b: 126-129.
- 15 Weber hatte 1886 Grundbesitz im heutigen Polen erworben, darunter die drei Güter Radschütz, Irrsingen und Alexanderhof. Zum Landkreis Wohlau bis 1945 siehe <http://territorial.de/ndsches/wohlau/landkrs.htm> (letzter Zugriff: 4. Dezember 2020).
- 16 Louis des Coudres, zit. nach Sitt 2000, S.23*Ä*
- 17 Universitätsbibliothek Leipzig Autographensammlung, Signatur: Slg. Kestner/III/B/1/435/Nr.1; *Ä*35; Nr.1, *Ä*1.1840, Austausch von Neujahrswünschen, Besuchsankündigung.
- 18 Heinrich Kümmel (1810-1855), Bildhauer aus Hannover, seit 1836 in Rom, wo er auch starb.
- 19 Georg Heinrich Busse (1810-1868) war Zeichner und Kupferstecher und ab 1835 auch zeitweise als Präsident der berühmten »Cervaro-Feste« der Ponte-Molle-Gesellschaft in Rom aktiv.
- 20 Zit. nach Meurer 2004, S.15*Ä*
- 21 Manuskript »Lebensbild von Konsul Eduard F. Weber«, S.18f. *ÄÄ*ber seine Mutter: »Sie war von Herzen demütig, aber streng gegen sich und ihre Kinder; sie war aber abgeneigt, körperlich zu strafen, da sie dadurch eine Verhärtung des Gemüts befürchtete.«
- 22 Frey 2009, S.1-17, hier S.8.*ÄÄ*

Anmerkungen

- 23 Woermann 1924, Bd.1, S.88, Sprach später herablassend »vom Geschmack verwöhnter Italienfahrer«.
- 24 Hoffmann 1937, S.83-84; Heute vermag nur noch ein Plan von 1887 einen Eindruck des einstigen Baus zu vermitteln.
- 25 Woermann 1924, S.16. Das im italienischen Stil gehaltene Landhaus war 1838 von der Familie bezogen worden.
- 26 Julia Berger; Bärbel Hedinger (Hgg.): Franz Gustav Forsmann (1795-1878) – Eine Hamburger Architektenkarriere, Hamburg 2006, bes. S.96; 102-104
- 27 Wendt 1889, S.4; Zitat Alk Friedrichsen.
- 28 Woermann 1924, S.18.
- 29 Ebd., S.16. Nach Henriettes Tod 1886 verkauften die Erben das Landhaus und teilten einen Bereich des Gartens, den sie jeweils mit neuen Gebäuden bestückten, unter sich auf. Eduards »Gartenhaus« war also wesentlich bescheidener.
- 30 Universitätsbibliothek Leipzig, Autographensammlung, Signatur: Slg. Kestner/III/B/I/435/Nr.2.
- 31 Frey 2009, S.1.
- 32 Ebd., S.8.
- 33 Manuskript »Lebensbild von Konsul Eduard F. Weber«, S.2. Johannes Eduard Huther (1807-1880), ein evangelisch-lutherischer Theologe, war von 1842 bis 1855 Lehrer am Gymnasium Fridericianum in Schwerin.
- 34 Da dieses Buch überwiegend in der Isolation und Reduktion des öffentlichen Lebens während der Corona-Krise 2020 geschrieben wurde, musste auf ergänzende Recherchen zu der Beziehung Webers zu Londoner Sammlungen verzichtet werden. Die geplante Reise konnte bis zur Drucklegung nicht mehr stattfinden.
- 35 Zu einer familiären Linie der Webers gehörte auch die Familie von Cornelius Carl Souchay (1768-1838). Er war Teilhaber im Unternehmen von Friedrich Wilhelm Benecke, Benecke, Souchay & Co in London. Siehe auch bei LAGIS, <https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/bio/id/6428> (letzter Zugriff: 4. Dezember 2020).
- 36 Für die Patenschaft siehe das Taufbuch von St. Katharinen in Hamburg 1830. Abschrift des alphabetischen Namensregisters (Taufen 1614 bis 1832) im Archiv des Kirchenkreises (archiv@kirche-hamburg-ost.de), siehe auch Staatsarchiv Hamburg.
- 37 Brief von Henriette vom 24. Juli 1871 mit Angabe des Todes von Bruder Wilhelm (Baron) Nottebohm (1787-1871) auf einer Reise in Antwerpen; Wendt 1889, S.70.
- 38 Man findet seine Bestallung als großherzoglicher Handelsconsul im Ausland im Hof- und Staats-Handbuch des Grossherzogthums Baden, Karlsruhe 1847, S.117; Auch hatte er 1841 den Orden vom Zähringer Löwen erhalten, S.72; Erhebung in den Adelsstand am 29. Oktober 1860, Karlsruhe, Verleihung des badischen Adels unter dem Namen »Weber von Treuenfels«; ferner ab 1827 Generalkonsul für Haiti.
- 39 Meyer 1890, S.14, Nr.2.
- 40 Ulrike von Goetz: »Uradel« ohne blaues Blut, in: Welt am Sonntag (23. September 2001), <https://www.welt.de/print-wams/article615449/Uradel-ohne-blaues-Blut.html> (letzter Zugriff: 23. Dezember 2020); siehe ausführlich Wasmuth 2001.
- 41 Guenther, Roth: Max Webers deutsch-englische Familiengeschichte 1800-1950. Mit Briefen und Dokumenten, Tübingen 2001, S.27.
- 42 Später als Charles Hallé (1819-1860) vor allem in Manchester tätig.
- 43 http://www.lievementeeck.eu/Pianoforte-makers_England.htm (letzter Zugriff: 28. Dezember 2020).

- 44 The Times, Nr. 241 (9. November 1849); Nr. 242 (16. November 1849).
- 45 Ulrike Kirchberger: Aspekte Deutsch-Britischer Expansion. Die Überseeinteressen der deutschen Migranten in Großbritannien in der Mitte des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1999 (Beiträge zur Kolonial- und Überseegeschichte 73), S.39, bes. Anm.8.ÄÄ
- 46 Brackwede ist heute ein Stadtbezirk von Bielefeld. Frey 2009, S.1Ä
- 47 George Wilkins Kendall: The War Between the United States and Mexico. Illustrated, New York/Philadelphia 1851ÄÄ
- 48 Er war 1843 Teil einer Kommission, die sich auch um den kulturellen Aufbau des Lebens in Mexiko (relativ erfolglos) mit einer Denkschrift Gedanken machte.
- 49 Art. Chile/Valparaíso, ÄÄ Heinrich August Pierer: Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe, 4. Aufl., Altenburg 1857, Bd.ÄI, S.926.Ä
- 50 Schröder 2009, S.33Ä
- 51 Hier bietet das Personenregister der Tagebücher der Marie Bulling (1824-1914) im Staatsarchiv Hamburg Weiteres (StAHbg., Bestand 731-1 Handschriftensammlung Nr. 2202, Loe, erschienen 2004; Teil-Edition in Spanisch mit einer Transkription von Elisabeth von Loe).
- 52 Nottebohm Familienbriefe, Privatarchiv Hamburg, S.178, Ä79, Brief vom 5. Januar 1885.
- 53 Kunhardt 2019, S.100.Ä
- 54 Behrens 2014, S.126 Äsiehe auch zeitgenössische Zeitungsanzeigen zur Packet-Fahrt).
- 55 Frey 2009, S.8.Ä
- 56 Bruno Waeser: Die Luftstickstoff-Industrie. Mit besonderer Berücksichtigung der Gewinnung von Ammoniak und Salpetersäure, Berlin 1922, S.6. ÄDort auch tabellarisch die eindrucksvoll steigenden Verschiffungszahlen.
- 57 Schröder 2009, S.28ff. ÄSiehe hierzu auch: <https://foelsch-block.de/hcjfoelsch.html> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 58 Winkelmann 2017. Später (kurz vor dem Ersten Weltkrieg?) wurde Weber & Steinle von Gildemeister aufgekauft. Nach der Jahrhundertwende produzierten die Hamburger Unternehmen Fölsch & Martin, Gildemeister und Sloman ein Viertel des gesamten Salpeteraufkommens.
- 59 1924 ließ Henry Sloman das Chile-Haus, ein stadtbildprägendes Kontorhaus, in der Nähe des Hamburger Hafens errichten.
- 60 Um den Handel mit Salpeter in der eigenen Hand zu behalten, stiegen Fölsch und Martin 1881 auch ins Reedereigeschäft ein, siehe <http://www.krieg-nolte.de/301,0001> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 61 Hierzu und speziell zu Nocht und Sloman auch überblickend Stefan Wulf: Wahnsinn und Hafen, in: Rebecca Schwoch; Kai Sammet (Hgg.): Forschen – Vermitteln – Bewahren. Das Institut für Geschichte und Ethik der Medizin und das Medizinhistorische Museum Hamburg, Münster 2019 (Hamburger Studien zur Geschichte der Medizin 7), S.139-164, hier S.146-150.ÄÄ
- 62 Hildegard von Marchtaler: Die Slomans. Geschichte einer Hamburger Reeder- und Kaufmannsfamilie, Hamburg 1939, S.214f.; S.227ÄÄÄ
- 63 Ebd., S.226.Ä
- 64 Vgl. Böhm 1972, S.40; S.276, wie bei Schmincke 2004, S.44ÄÄÄ
- 65 Die Signatur der Akte im Hamburger Staatsarchiv lautet: 111-1_47516.
- 66 Siehe zu den Kriegen auch Wolfgang Hirsch-Weber: Chiles Salpetermonopol in seiner Bedeutung für Staat und Gesellschaft, in: Ibero-amerikanisches Archiv, N.F. Ä

Anmerkungen

- Bd.16, Nr.2 (1990), hier S.282; 83. Von den 65 Millionen Tonnen Salpeter zwischen 1880 und 1924 wurden 15,2 Millionen ins deutsche Reich exportiert, <https://www.jstor.org/stable/43392581> (letzter Zugriff: 23. Dezember 2020).
- 67 Weber fügte noch kurz vor seinem Tod eigenhändig zu dem Verzeichnis von 1907, S.21, Nr.49, Kluyver hinzu. 8
- 68 Reuther 2011, S.170. Zu Meyer auch Jennifer Jenkins: *Provincial Modernity: Local Culture and Liberal Politics in Fin-de-Siècle Hamburg*, Ithaka, New York, 2003, S.57 8
- 69 Harck 1891, S.89: «Non sembra abbastanze buono per questo maestro.» »Dies ist zuzugeben«, kommentierte Woermann 1892, S.150. 8
- 70 Als Urheber der Vedute kam inzwischen ein weiterer venezianischer Maler in Betracht: der zwischen 1740 und 1770 in Italien tätige Meister der Veduten der Langmatt-Stiftung, so auch Dario Succi: *Il Sottile Fascino di un Anonimo Veneziano*, in: Gertrude Borghero (Hg.): *Mythos Venedig – Venezianische Veduten des 18. Jahrhunderts*, Mailand 1994 (Kleine Schriften/Museum Langmatt – Stiftung Langmatt Sidney und Jenny Brown 3), S.38-51; Dario Succi, *Il fiore di Venezia. Dipinti dal Seicento all'Ottocento in collezioni private*, Gorizia 2014, Nr.150, Abb.153 8
- 71 Lepke 1912, S.44, Nr.92, https://archive.org/stream/galerboorudo/galerboorudo_djvu.txt (letzter Zugriff: 22. Januar 2021)
- 72 Parthey 1863, Bd.8 S.567, Nr.37 »als Abendmahlzeit«. 8
- 73 Siehe Eintrag im Lost Art-Register ID 58138, <http://www.lostart.de/EN/Verlust/58138> (letzter Zugriff: 22. Februar 2021) – zu der Sammlung wird aktuell geforscht von Janina Hartmann und Rechtsanwältin Sabine Rudolph, Dresden; mündliche Mitteilung vom 16. Februar 2021.
- 74 <https://www.slam.org/collection/objects/34181/> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 75 Dazu auch Schmincke 2004, S.179. 8
- 76 *Catalogue des Tableaux anciens etc. composant la Galerie de feu Madame Antoine [sic] Brentano, née de Birckenstock*, Frankfurt a.M. 870; siehe dazu *Repertorium für Kunstwissenschaft* 13 (1890), S.139, über Weg der Sammlung seit 1810. 8
- 77 Er erwarb sie nach Webers Tod dann 1912 erneut, um sie bis 1926 an Eugène Fischhof in Paris zu verkaufen.
- 78 Sitt; Schneede 2007, S.327-330, Inv. 643-644, hier S.329. *Pittura di Gio: Batta Tiepolo, Posseduta dall sig Giacomo concolo a s. polo Pietro Monaco del: scol e forma in Venetia.* https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1865-0520-758 (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 79 Ebd., S.327-330, Inv. 643-644 8
- 80 Wendt 1889, S.13 8
- 81 Ch. Ernst Luthardt: *Apologetische Vorträge über die Grundwahrheiten des Christenthums*, im Winter 1864 zu Leipzig gehalten von Chr. Ernst Luthardt, Doktor und Professor der Theologie, 7. Aufl., Leipzig 1870, S.3 8
- 82 Die wohltätige Stiftung gibt es bis heute: <http://niederlaendische-armen-casse.de/> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 83 Rede der Senatorin Dr. Dorothe Stapelfeld beim Jahresessen 2018, <https://www.hamburg.de/bsw/10765774/jahresessen-niederlaendische-armen-casse/> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 84 Hauschild-Thiessen 1974, S.30. 8
- 85 Wendt 1889, S.46-50. Das Haus wurde durch David Weber 1850 erworben. Frey 2011, S.1-12. 8
- 86 Woermann 1924, S.109. 8

- 87 Wendt 1889, S.43
- 88 Ebd., S.73
- 89 Weber: Lebensbild von Bürgermeister Dr. Hermann A. C. Weber, S. 8.
- 90 Zit. nach Frey 2011, S.1; Freundlicher Hinweis der Autorin. Briefe siehe Firmenarchiv Möller Group, Sign. 18.5.1872, Henriette Weber an Caroline von Laer.
- 91 Hauschild-Thiessen 1989, S.89; 1891-94, sowie Weber, Lebensbild von Bürgermeister Dr. Hermann A. C. Weber, S. 8.
- 92 Wendt 1889, S.53. Leider konnte vor Ort auch in Zusammenarbeit mit dem dortigen Heimatmuseum die Pension nicht mehr ausfindig gemacht werden.
- 93 Ebd., S.55
- 94 Ausführlich ebd., S.7-10.
- 95 Ebd., S.26; 32; 34
- 96 Ebd., S.81
- 97 Grafik von 1879, siehe <https://www.herder-institut.de/bildkatalog/iv/P+2088> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 98 Vermutlich handelt es sich um den in Breslau geborenen Grafen von Saurma von der Jeltsch (1871-1940), da auch seine Kinder später in Schlesien heirateten.
- 99 Installateur Köppe an seine Firma David Grove, siehe <http://www.ahnenforschung-liebert.de/pdf/Wilhelmsburg%20-%20Nimmersath%20Renovierung%201909%20%20Graf%20von%20Saurma-Jeltsch.pdf> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021). Da auch Neffe Adolf auf einem solchen Gut, Karnitten nahe Danzig, lebte, vermitteln dessen Briefe 1878 an Elise Weber einen Eindruck von den bescheidenen Umständen vor Ort.
- 100 Der Dresdner Architekt Robert Weber erstellte 1909 ein Buch mit Ansichten zahlreicher Gutshäuser aus dieser Region, siehe http://www.dokumentyslaska.pl/weber_zdjecia/gaworzyce_glogow.html (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 101 Briefsammlung Nottebohm, Privatarchiv Hamburg, S.137. Adolf Weber vom Gut Karnitten (Karnity) des Gutsherrn von Albedyhll an Schwester Elise, verh. Nottebohm, am 15. Dezember 1878.
- 102 K.W. [Karl Woermann], in: Kunstchronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, 12 (1877), Sp. 653, siehe <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstchronik1877/0331> (letzter Zugriff: 24. März 2021).
- 103 Archiv Museum für Kunst und Gewerbe, Korrespondenz mit Gelehrten und Interessenten. 1873-1940. W I. Freundliche Auskunft Dr. Silke Reuther, Museum für Kunst und Gewerbe, 12. August 2020.
- 104 Siehe das sog. Hauptbuch St. Georg I der Hamburger Feuerkasse, siehe StAHbg., 333-1/1 Hamburger Feuerkasse 6, Bd.4, Teil 1, S.10.
- 105 Besuch des 15-jährigen Max Weber bei »Onkel Eduard« am 3. Oktober 1879, zit. nach Roth 2001, S.242.
- 106 K.W. [Karl Woermann], in: Kunstchronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, 12 (1877), Sp. 653-655 (wie Anm.102).
- 107 Ab 1876 Leiter der Landschaftsklasse und 1879 Sekretär der Schule.
- 108 K.W. [Karl Woermann], in: Kunstchronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, 12 (1877), Sp. 653-655, hier Sp. 654 (wie Anm.102).
- 109 Ebd.
- 110 Fremden-Blatt, Wien (1865), Nr.138.
- 111 Zu dem dort vermutlich ausgestellten Stillleben: <http://arcadiasystems.org/academia/cassatt10d.html#lang> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).

Anmerkungen

- 112 Muriel Eberhardt: Hermione von Preuschen (1852-1918). Eine Künstlerin um die Jahrhundertwende, in: Zeitschrift für Museum und Bildung 63 (2005), S.8-27
- 113 Verschiedenes, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe N.F. 11 (1900), Nr.15, S.235, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstchronik1900/0125> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 114 Hatz 1992, S.150, sowie Anmerkung 14 und 15; dies. Autoren verweisen hierzu auf Leonard Forrer: The Weber Collection. Descriptive Catalogue of the Collection of Greek Coins formed by Sir Hermann Weber M.D. 1823-1918, 3 Bde., London 1922-1929.
- 115 Naturalisation Papers: Nieuwenhuys, Christian Johannes, from Belgium. Certificate 338 issued 6 March 1846, siehe <https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/C7309580> (letzter Zugriff: 24. März 2021).
- 116 Laut Schmincke 2004, S.125, Auktion Nieuwenhuys (London), erhielt die Galerie Weber jeweils ein Werk von Annibale Carracci (1892, Nr.140, richtig: Nr.123), Raffaelino del Garbo (Nr.34, richtig: Nr.30; später dem Sebastiano di Bartolo Mainardi zugeschrieben) und Aelbert Cuyp (Nr.276, richtig: Nr.235).
- 117 In diesem Zusammenhang wäre eine Untersuchung seiner Beziehung zu dem kenntnisreichen Leopold Hirsch von Interesse, wozu Archivbesuche in London erforderlich wären. Dies war im (Corona-)Jahr 2020 nicht möglich.
- 118 Max Liebermann, Bildnis des Bürgermeisters Petersen, 1891, Hamburger Kunsthalle, Inv. 1696.
- 119 Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe N.F. 12 (1901), Nr.24, Sp.378.
- 120 Alfred Lys Baldry: Hubert von Herkomer, R.A.: A Study and a Biography, London 1901, S.131, <https://archive.org/details/cu31924015181443/page/n381/mode/2up?q=Weber> (letzter Zugriff: 6. Januar 2021).
- 121 Stephen Pielhoff: Zwischen Bedürftigkeit und Begabung. Ausbildungsförderung als Aufgabe bürgerlicher Privatwohltätigkeit in Hamburg, Dortmund und Münster 1878-1925, in: Jonas Flöter; Christian Ritzi (Hgg.): Bildungsmäzenatentum: Privates Handeln – Bürgersinn – kulturelle Kompetenz seit der Frühen Neuzeit, Hamburg 2007 (Beiträge zur Historischen Bildungsforschung 33), S.311-344, hier bes. S.338.
- 122 StAHbg., 611-19/185 Bürgermeister Weber-Stiftung; zur Förderung von 1894 von zwei Künstlerinnen, <https://recherche.staatsarchiv.hamburg.de/scopequery5.2/detail.aspx?ID=4149> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 123 https://ww2.dsm.museum/DSA/DSA31_2008_205238_SchollVonAncken.pdf (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 124 <https://museenkoeln.de/kunst-und-museumsbibliothek/download/DSK%20J%202014%20W.pdf> (letzter Zugriff: 23. Dezember 2020) sowie vermutlich <http://www.letter-stiftung.de/index.php/suchergebnis-kuenstler.html?Name=Wolters> (letzter Zugriff: 23. Dezember 2020). Zuletzt erwähnt wurde der Name 1961.
- 125 Siehe auch Art. Weber, in: Deutsches Geschlechterbuch 128, Limburg 1962, S.430.
- 126 Zuvor hatte dieses Amt sein Taufpate aus Antwerpen bis 1845 inne.
- 127 Allgemeine Handlungs-Zeitung: mit den neuesten Erfindungen und Verbesserungen im Fabrikwesen und in der Stadt- und Landwirthschaft, Bd.33, Nürnberg 1826, S.559.
- 128 Freundschafts-, Handels-, Schifffahrts- und Konsularvertrag zwischen dem Deutschen Reich und dem Königreich der Hawaiischen Inseln, siehe Deutsches Reichsgesetzblatt, Bd.1880, Nr.13, S.121-144.

- 129 Im Bestand des Staatsarchivs Hamburg zu »Hanseatische und hamburgische konsularische Vertretungen« sind leider keine Unterlagen zum Konsulat Hawaii enthalten.
- 130 Wilhelm Nottebohm sorgte sich im Juli 1887 von Valparaíso aus um den Kaffeeexport. Siehe Christiane Berth: Biografien und Netzwerke im Kaffeehandel zwischen Deutschland und Zentralamerika 1920-1959, Hamburg 2014 (Hamburger Historische Forschung 6), hier S.81; ^Ä3, https://hup.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2014/142/pdf/HamburgUP_HHF06_Berth.pdf (letzter Zugriff: 30. Juli 2020).
- 131 Ebd., S.66.Ä
- 132 Gerhardt 2007, S.40, ^Ähttp://hup.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2008/19/pdf/HamburgUP_HWS03_Lorenz_Meyer.pdf (letzter Zugriff: 23. Dezember 2020).
- 133 Interessant an dem Eintrag im Wappenbuch Meyer zu Eduard Weber, S.456, ^Äst, dass vornehmlich seine Verdienste als Sammler aufgeführt sind, weniger seine Tätigkeiten als Kaufmann – und dies ganz im Unterschied zu vielen seiner zeitgleich erfolgreichen Verwandten.
- 134 Reuther 2011, S.145-159; Schmincke 2004, S.56.ÄÄ
- 135 Führer zur Ausstellung 1887, Vorwort; dort wird auf einen Vertrag hingewiesen.
- 136 Führer zur Ausstellung 1887, enthält eine Liste der insgesamt 40 Ausstellungsexponate, die allerdings lediglich zeitweilig, das heißt, an bestimmten Wochentagen, zu besichtigen waren, da die Räumlichkeiten nur eingeschränkt unter Aufsicht gestellt werden konnten. Für weitergehende Besuchsmöglichkeiten sei die »Erlaubnis der Gefälligkeit des Herrn Directors der Kunsthalle, oder von dem Eigner selbst einzuholen [...], indem die Convenienz dieser Herren für den Besuch ausserhalb der bestimmten Stunden massgebend sein wird«.
- 137 Schmincke 2004, S.345, ^Änm.1081ÄSiehe HKH: Aktenarchiv, »Geschenke in Kunstwerken« (Schenkungen Konsul Weber): Auszug aus dem Protokoll der Verwaltung der Kunsthalle vom 5. Februar 1887; 1886 aus der Sammlung von Waldenburg erworben.
- 138 Sammlung der Stiftsdame Mathilde v. Waldenburg. – Auktion Lepke, Berlin, März 1886. Vgl. Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe 21 (1886), Sp.396, ^Ä<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstchronik1886/0204> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021). Es konnte nicht geklärt werden, ob es sich um das 1979 in Paris erworbene Gemälde handelt, das sich heute im Museum of Fine Arts in Houston befindet: <https://emuseum.mfah.org/objects/4818/judith-and-holofernes;jsessionid=6B382DD0A885526CEF4C3CF8017A0869> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 139 https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bock1919_10_06/0037 (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 140 Harck 1891, S.80.Ä
- 141 Pflugk-Harttung 1885, S.80-94Ä
- 142 Die Abschnitte über die Besonderheiten der architektonischen Gestaltung wurden von dem Architekten Alk Friedrichsen mitverfasst.
- 143 Arnold Houbraken: Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen, Bd.Ä, 1721, Ausgabe Alfred von Wurzbach, Erste Übersetzung des Textes nebst drei Inhaltsverzeichnissen, Wien 1880, S.172.Ä
- 144 Schornsches Kunstblatt (Kunstblatt, Beilage zum Morgenblatt für gebildete Stände), Nr.19 Ä6. März 1834), S.73, ^Ähttps://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstblatt15_1834/0086 (letzter Zugriff: 24. März 2021). Auf der Website des Städel Museums hat man jetzt die Variante von 1833 eindrucksvoll rekonstruiert nach einer Illustration

Anmerkungen

- von Mary Ellen Best, Ansicht des Niederländersaals im Städelschen Kunstinstitut, 1835, Aquarell und Deckfarben, Foto: Archiv des Städel Museums, Frankfurt a.M.
- 145 1974 wurde das Gebäude vermutlich endgültig abgerissen. Nr. 58-61 war bereits im Jahre 1929 laut Akte der Baupolizei des Hauses An der Alster 61 beantragt: 27. Februar 1929 (StAHbg., 324-1, Baupolizei, K 295). Auf diesen Grundstücken zwischen Alstertwiete und Gurlittstraße wurde schließlich das Gebäude der Hauptverwaltung der Volksfürsorge Deutsche Lebensversicherung AG errichtet.
- 146 Siehe die Denkschrift von Gerhard Gerkens: Martin Hallers »Project zu einer Kunsthalle in Hamburg an der Stelle der ehemaligen Lombardsbrücke«, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 14/15 (1970), S. 213-226. AA
- 147 Unten links auf den gedruckten Plänen angegeben Pausanstalt Druckerei F L Hahne.
- 148 Im lichten Bereich mit einer Höhe von 6,70 Metern, unter der eingezogenen Galerie, die Hängewände mit 3,90 Meter Höhe bot, standen 2,50 Meter nutzbare Höhe zu Verfügung. Raumhöhe im ersten hohen Saal 5,30 Meter Wand (Hängefläche) bis lichter Bereich Oberlicht 6,70 Meter.
- 149 Dezent erkennbar an Gittern oder Klappen.
- 150 Erkennbar war, dass es sowohl Öfen als auch eine Zentralheizung gab.
- 151 Schornsches Kunstblatt, Nr. 19 (6. März 1834), über das Oberlicht im Städel, S. 74, A 73f. (wie Anm. 144). AA
- 152 Woermann 1892, S. AX.
- 153 Mühlfried 2005, S. 631, betont, dass »... ein Glasdach auf einen für einen Teil der Sammlung besonders günstigen Lichteinfall hinweist«. (Plan 388-1.2=23/7b). Aus dem Konvolut »Weber« fehlen die vier Pläne mit den Nummern 1027-1030. Möglicherweise hätten diese noch gestalterische Details enthalten.
- 154 Alk Friedrichsen in einem Brief vom Juli 2020: »Auf einem zeitgenössischen Foto – Diss. Schmincke 2004, Abb. 15/S. 169 und Abb. 16/S. 170 – sitzen allerdings im EG-Hauptsaal nach der Mode der Zeit in den Deckenstück eingearbeitete Glühlampen ohne Schirme und in der Deckenmitte hängt ein mächtiger Leuchter mit sechs Glühlampen mit jeweils eigenen Reflektoren. Von den zuerst eingebauten Gasauslässen sind die Verschlussmuffen allerdings noch in den Eckfeldern zu erkennen, so dass zunächst von einer Gas-, später aber von einer Elektrobeleuchtung ausgegangen werden muss.«
- 155 Haller hatte sich schon 1863 auf dem Hamburger Heiliggeistfeld über Gestaltungen von englischen Treibhäusern informieren können. Ich danke Alk Friedrichsen für den Hinweis.
- 156 Eine besondere Zuluftöffnung ist nicht zu erkennen, aber war womöglich auch nicht erforderlich, da der Raum darunter keineswegs winddicht ausgeführt werden konnte.
- 157 Woermann 1892, S. AX.
- 158 Burckhardt 1855, S. 389. A
- 159 Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik und Architektur 8 (1892/93), S. 19, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1892_1893/0032 (letzter Zugriff: 24. März 2021).
- 160 Hamburger Fremdenblatt (13. September 1892): »Die sonst bis auf den letzten Platz besetzten Hotels erscheinen wie ausgestorben. [...] Viele Gasthöfe haben geschlossen. Hamburg ist in Acht und Bann erklärt worden. Unsere Haupterwerbsquelle, die Schifffahrt, ist lahmgelegt. [...] Viele Firmen mußten, wenn auch mit schwerem Herzen, einen Theil ihres Personals entlassen. [...] Traurig sieht es mit dem Fischfang aus. [...] Ganze Ladungen der herrlichsten Seefische sind in der letzten Zeit

- in den am St. Pauli-Markt veranstalteten Autionen unverkauft geblieben und aus diesem Grunde als Dünger abgefahren worden. [...] Sehr schlimm betroffen sind die von den Vierlanden, der Schatzkammer unserer Vaterstadt, kommenden Frucht- und Gemüsegärtner.«
- 161 Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik und Architektur 8 (1892/93), S.19 (wie Anm.159).Ä
- 162 Ebd., 7 (1891/92), S.267, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1891_1892/0339 (letzter Zugriff: 24. März 2021).
- 163 Harck 1891, S.82. Otto Wesendonck (1815-1896) hatte 1888 zwei Kataloge mit der Bestandsauflistung seiner Gemäldesammlung veröffentlicht: <https://wesendonck.blogspot.com/2011/10/gemaldesammlung.html> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 164 Konrad Fiedler: Über Kunstinteressen und deren Förderung (1879), in: Hermann Konnerth: Konrad Fiedlers Schriften über Kunst, München 1913, S.81, https://archive.org/stream/konradfiedlerssco1fied/konradfiedlerssco1fied_djvu.txt (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 165 Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1886, Heft 2, Sp.27, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mgvk1886/0018> (letzter Zugriff: 24. März 2021). (Auch die Hamburger Kunsthalle war dort schon als Institution Mitglied geworden, Heft 1, Sp. 5, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mgvk1886/0007> [letzter Zugriff: 24. März 2021]).
- 166 Ebd., Heft 4, Sp. 73, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mgvk1886/0041> (letzter Zugriff: 24. März 2021). Über die Ausgabe mit einem Einbanddeckel und einem »besonderen Titelblatt«.
- 167 Bode 1886, Vorwort [mit Radierungen von William Unger].
- 168 Auch unter dem Pseudonym Hermann Helferich. Siehe darüber hinaus Ziegler 2001, hier S.42.Ä
- 169 Einen Professorentitel trug Emil Heilbut bereits Ende der 1880er-Jahre offenbar ehrenhalber, so Paul Schultze-Naumburg: Deutsche Kunstkritiker (I), in: Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik und Architektur 10 (1894-1895), S.161-166, hier S.164, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1894_1895/0210 (letzter Zugriff: 24. März 2021). Von Januar bis April 1889 hielt Heilbut Vorlesungen in Weimar; Ziegler 2001, S.69, Anm.14ÄÄ
- 170 Gerhardt 2019, S.28; Ziegler 2001, S.49. Amsincks fügten ihrem Haus An der Alster 85 neben Pferdestall, Wintergarten und Treibhaus auch noch eine Galerie hinzu.
- 171 Bastek 2001 (wie Anm.2), S.46ff.ÄÄÄ
- 172 Erschienen 1871, https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10997246_00005.html (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 173 Hübner: Die Dresdner Galerie (Deutsche und Niederländische Schulen) in Photographien nach den Original-Gemälden besprochen von Julius Hübner, Director der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden.
- 174 Woermann 1887.
- 175 Max J. Friedländer: Vorwort, in: Lepke 1912, S.Ä
- 176 Uwe Meier; Erwin Müller-Fischer: Nagler, Carl Ferdinand Friedrich von, in: Neue Deutsche Biographie 18 (1997), S.717-718, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd116880481.html> (letzter Zugriff: 24. März 2021).
- 177 Das Blatt ist in mehreren Kupferstichkabinetten zu finden, hier die Fassung in Braunschweig HAUM, INV. J Amman V 3, 118, <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/de/detail-view> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).

Anmerkungen

- 178 Andreas Herneisen, »Hans Sachs wird von Herneisen porträtiert«, datiert 1574, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.
- 179 Windsheimer Konfessionsbild siehe <https://www.akg-images.de/archive/Windsheimer-Konfessionsbild-2UMDHUVZ28Ao.html> (letzter Zugriff: 17. Februar 2021); zum Kasendorfer Konfessionsbild ausführlich <http://www.landschaftsmuseum.de/Seiten/Heimatpf/Konfessionsbild-1.htm> (letzter Zugriff: 30. März 2020).
- 180 Stegmann 1900, S.1
- 181 Ebd., S.7, Abb.3 Da die bei Lepke 1912, Nr.60, erwähnte Aufnahme von Dührkoop erst 1907 gedruckt wurde, muss es sich um Nöhring handeln.
- 182 Ebd., S.8.
- 183 Ebd., S.26.
- 184 Angaben dazu: Susanne Wegmann: Der sichtbare Glaube. Das Bild in den lutherischen Kirchen des 16. Jahrhunderts, Tübingen 2016, S.187, Anm.163; Auch zu Herneisen allgemein.
- 185 Erste Kunde über Gemälde und Maler entnahm er einer Veröffentlichung von Carl Becker: Nachrichten über ältere Künstler in Würzburg, in: Deutsches Kunstblatt. Zeitung für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk 2 (1851), Nr.50, 404-405, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkb1851/0426> (letzter Zugriff: 24. März 2021), dort zu Andreas Herneissen und Hans Sachs.
- 186 Woermann 1892, Nr.50, hier S.45
- 187 Lichtwark 1896-1920, Bd.1, S.97
- 188 Woermann 1907, Vorbemerkung.
- 189 Woermann listete diese Nummern eigens im Vorwort auf, da ihre Beschreibungen von den übrigen abweichen. Weber sicherte damit die mitunter wichtigen und andernorts kaum zu rekonstruierenden Angaben zu Herkunft und Erwerb dieser 26 Werke.
- 190 Hierzu abweichend Renz 2001, S.17, die Weber ohnehin nur nebenbei wegen seines Galeriegebäudes erwähnt (S.188), <https://d-nb.info/1001000595/34> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 191 Woermann 1892, Vorwort, S.I.
- 192 Harck 1891, S.82: »opere che rappresentano tutti i popoli e tutti i tempi«.
- 193 Horace Walpole: *Ædes Walpolianæ. Or, A Description of the Collection of Pictures at Houghton Hall in Norfolk, the Seat of the Right Honourable Sir Robert Walpole, Earl of Orford* [1747], 2. Aufl., London 1752, Brief vom 24. September 1763 an Earl of Strafford, <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/1thw410.txt> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 194 Die Sammlung Alt-Nieder- und Ober-Deutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann Bertram: Mit Nachrichten über die Altdeutschen Maler von den Besitzern, Stuttgart 1821, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/boisseree1821ga> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 195 Richard Graul: William Unger, in: Die Graphischen Künste 14/5 (1891), S.77-92, hier S.84, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gk1891/0129> (letzter Zugriff: 24. März 2021). Ausführlich hierzu Luckschewitz 2020, S. 13, 14-16.
- 196 James Gray (1813-bis 1864 nachweisbar), Stecher B.S. Berendsohn, »Das neue Hamburg. Ansichten«, Titelblatt, 1852, Hamburger Kunsthalle, <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/suche?term=James%20Gray> (letzter Zugriff: 24. Januar 2021), Abb. Hotel Victoria siehe <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/james-gray-b-s-berendsohn/victoria-hotel-hamburg> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).

- 197 Frimmel 1913, S.240.Ä
- 198 Unger 1873, siehe Version in der Sammlung der ETH Zürich, Inv. D 13399.13.
- 199 H.O. Miethke in einem Interview mit Berta Zuckerkanl: Aus dem Leben eines berühmten Kunsthändlers, in: Wiener Allgemeine Zeitung (29. Januar 1907).
- 200 Bericht siehe Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1886, Heft1, ÄÄ 8, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mgvk1886/0008> (letzter Zugriff: 24. März 2021).
- 201 Radierungen nach Gemälden der Kasseler Galerie von W. Unger: Rindvieh auf der Weide, nach P. Potter, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 5 (1870), Abbildungstafel S.203, http://www.digizeitschriften.de/dms/resolveppn/?PID=PPN523137710_0005|LOG_0073 (letzter Zugriff: 24. März 2021).
- 202 Antiquariat F. Dörling Hamburg: Wissenschaft. Kunst. Literatur: Bibliothek einer Hamburger Patrizierfamilie von drei Generationen gesammelt. Alte Graphik, Ansichten, Aquarelle, Handzeichnungen, Bücher über Kunst. Aus dem Nachlass des bekannten Hamburger Kunstsammlers Konsul Ed. F. Weber, Auktionskatalog XXVI, 1928, Nr.689, S.44.ÄÄ
- 203 Die Graphischen Künste 50 (1927), S.108. ÄUnger gehörte dem Verwaltungsrat der Gesellschaft von 1896-1918 an, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gk1927/0130/image> (letzter Zugriff: 23. Dezember 2020).
- 204 Adriaan van der Willigen: Les artistes de Harlem. Notices historiques avec un Précis sur la Gilde de St. Luc, Haarlem 1870 (Vorrede Mai 1866), S.143, <https://archive.org/details/lesartistesdehao1willgoog/page/n111/mode/2up> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 205 Lepke 1912, Abschnitt V, Nr.223.Ä
- 206 Während sich einige Teile der Sammlung heute im Metropolitan Museum of Art in New York befinden, wurden andere 1921 beschlagnahmt und gelangten allerdings nur teilweise in die Budapester Nationalgalerie.
- 207 Öl auf Leinwand, 73 × 53,5 cm, Putnam Foundation, Timken Museum of Art, <http://www.timkenmuseum.org/collection/portrait-of-a-man/#info-1> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021). »A pendant portrait of the man's wife is in the Detroit Institute of Arts.«
- 208 Lützwow 1892, S.24.Ä
- 209 Unger 1929, S.99-100.Ä
- 210 Anonyme Rezension, Zeitschrift für bildende Kunst 3 (1868), S.246, <https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10222498/bsb:3286459?page=5> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 211 Siehe hierzu Luckschewitz 2020, S.101-135.Ä
- 212 Johanna Schopenhauer, Ausflucht an den Rhein und dessen nächste Umgebungen im Sommer des ersten friedlichen Jahres, Leipzig 1818, Notiz vom 16. August 1816, S.91.Ä
- 213 Lorck 1879, S.72: ÄVon den künstlerischen Kräften, deren Aufblühen in ursächlichem Zusammenhange mit der Entwicklung des Seemann'schen Geschäfts steht, sind vor allem zu nennen William Unger [...].«
- 214 Unger 1929, S.106.Ä
- 215 Ebd., S.96.Ä
- 216 Siehe hierzu RKD library: <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=Weber&start=9> und Gemälde: <https://rkd.nl/en/explore/images/248306> (letzter Zugriff: 1. Januar 2021).
- 217 Graul 1891 (wie Anm.196), S.8of.ÄÄÄ

Anmerkungen

- 218 Unger 1929, S.192; 195
- 219 Eingesehen am 29. September 2020. Die Blätter sind nicht mehr als Mappe gesammelt, sondern unter 23 Inventarnummern gespeichert: Inv. 72554 bis 72575. Dokumentiert ist diese Schenkung auch durch einen Auszug des Protokolls der Sitzung der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle vom 4. Juni 1891, Schmincke 2004, S.94, Anm.323-325
- 220 Chronik für Vervielfältigende Kunst 3 (1890), S.89; dort heißt es noch »gelangt demnächst [...] zur Ausgabe«, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cvk1890/0093/image> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021). Den Hinweis auf die Vorabbesprechung verdanke ich Jakob Luckschewitz.
- 221 »Geliefert wurden nicht nur Abzüge in unterschiedlichsten Formaten, sondern bald auch technisch raffiniert und aufwendig hergestellte Drucke, vor allem Pigmentdrucke (Kohledrucke), die in zahlreichen Farbschattierungen angeboten wurden. Die ständige Expansion und die permanente technische Aufrüstung war in den Augen des Firmengründers notwendig, um am internationalen Parkett reüssieren zu können und die erbitterte Konkurrenz (etwa von Alinari, Goupil, Hanfstaengl, Bruckmann u.a.), die ebenfalls im Bereich der Kunstreproduktion war, auf Abstand halten zu können.« Anton Holzer: Adolphe Braun. Ein europäisches Photographie-Unternehmen und die Bildkünste im 19. Jahrhundert, hg. von Ulrich Pohlmann und Paul Mellenthin, in Zusammenarbeit mit Franziska Kunze, München: Schirmer/Mosel, 2017 (Rezension), in: Fotogeschichte 147 (2018), <http://www.fotogeschichte.info/bisher-erschienen/hefte-ab-126/147/rezension-adolphe-braun-147-2018/> (letzter Zugriff: 9. März 2021).
- 222 Teilweise war es sogar mit einer Retusche nicht einmal getan, und man arbeitete mit Grisaillekopien; hierzu Carolin Ott: [Tagungsbericht zu:] Nichts Neues Schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300-1900 (Hannover, Schloss Herrenhausen, 26.-28.6.2014), in: ArtHist.net, REF-CONF 19.2.2015, <https://arthist.net/reviews/9525> (letzter Zugriff: 29. Dezember 2020).
- 223 Helmut Hess, Wiederholungen unter Weglassung jeder Farbe, in: Antonia Putzger; Marion Heisterberg; Susanne Müller-Bechtel (Hgg.): Nichts Neues schaffen: Perspektiven auf die treue Kopie 1300-1900, Berlin 2018, S.186
- 224 Habich 1892, Sp. 289; ebenso Brief vom 16. August 1886; 1876 hatte Braun bereits 33.000 Negative aus dem Bereichen Kunstreproduktion vorrätig.
- 225 Woermann 1892, S.135
- 226 Photographische Correspondenz. Organ der photographischen Gesellschaft Wien 10 (1873), S.87
- 227 Angekündigt zusammen mit Schwerin in: Halbjahresverzeichnis der Neuerscheinungen des deutschen Buchhandels, Leipzig 1898, Bd.200, Ausgabe A, S.245
- 228 Lepke 1912 gibt immerhin in 80 Fällen ein Foto von Nöhring an.
- 229 Friedländer 1898, zur Sammlung Weber ab S.421
- 230 Ebd., S.419; Friedländer betonte auf S.423 ferner, dass »Alles, was zum Lobe jener Mappe (für das Museum in Schwerin) gesagt wurde, gilt auch von dieser, die etwa noch dankenswerter erscheint, weil sie einer Privatsammlung gewidmet ist.«
- 231 Stadtarchiv Köln, A 140 von 1862-1911, sowie Aktenzeichen: A2 XIII 3 19 // 403 XIV 1 42 zum Thema »Vervielfältigung von Bildern im Museum und sonstiger Kunstgegenstände und Altertümer« – zu Nöhring aus Lübeck.
- 232 Franz Büttner Pfänner zu Thal: Handbuch über Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Oelgemälde nach den neuesten Forschungen, München 1897, S.10, A8.

- 233 Dankenswerter Hinweis von Jakob Luckschewitz auf diesen Brief von Moritz Geyger im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, SMB-ZA, IV/ÄL Bode 2035, 1890 4/14ÄLichtwark 1896-1920, Bd.1, Ä896, S.87Ä
- 234 Woermann 1892, Vorrede S.ÄI/ÄII. Hierzu zählten offenbar Werke von Palmezzano (Nr.25) Äit 161 × 131 Zentimetern durchaus als größer zu bezeichnen, Tintoretto (Nr.117), Carracci (Nr.133) mit 233 × 159 Zentimetern.ÄÄ
- 235 Verfahren vom 10. Dezember 1862 von Goupil & Comp. in Berlin gegen Miethke & Wawra wegen unerlaubter Wiedergabe einer Kunstreproduktion; es erfolgte schließlich keine Verurteilung, in: o.A.: ÄÄ Nachdrucks-Process, in: Paul E. Liesegang (Hg.): Photographisches Archiv. Monatliche Berichte über den Fortschritt der Photographie, Bd.3 (1862), Nr.25-36, S.44-48.ÄÄÄ
- 236 Zit. nach Boris von Brauchitsch: Kleine Geschichte der Fotografie, Stuttgart 2002, S.13, Ähttps://www.reclam.de/data/media/978-3-15-020519-8.pdf (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 237 Goldschmidt 1898, S.116-121, Abb.118.ÄÄ
- 238 Zur ausführlichen Diskussion der Benennung und Namenskreation siehe Sitt 2014, S.82-87Ä
- 239 Damit handelt es sich um die früheste erhaltene Sammlung von Reproduktionsfotografien dieses Umfangs, <https://ub.unibas.ch/de/bildersammlungen/#c10713> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 240 Jacob Burckhardt. Briefe. Vollständig und kritisch bearbeitete Ausgabe mit Benützung des handschriftlichen Nachlasses hergestellt von Max Burckhardt., 11 Bde., Basel 1949-1994, hier Bd.ÄI, S.47Ä
- 241 <https://burckhardtsources.org/collection/2/3> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 242 Als Beispiel Rudolf Dührkoop: Meine Arbeitsweise bei Aufnahmen im eigenen Heim, in: Photographische Kunst (1914), S.2-5; Ä7-21; 29-36. Siehe auch https://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/1204968#Zuwendung_zur_Kunstfotografie (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 243 Rudolf Dührkoop: Hamburgische Männer und Frauen am Anfang des 20. Jahrhunderts. Kamerabildnisse aufgenommen, in Kupfer geätzt und gedruckt von Rudolf Dührkoop, Hamburg 1905 (110 Fotogravüre-Platten), https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/index.php?id=1901&tx_dlf%5Bid%5D=2399&tx_dlf%5Bpage%5D=1&tx_dlf%5Bpointer%5D=3&tx_dlf%5Bdouble%5D=0 (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 244 Lehr 1907, S.40: Äder größten aber außerhalb Hamburgs kaum bekannten Tragödin Deutschlands«.
- 245 Ebd., S.38.Ä
- 246 Aus Hamburgischen Sammlungen. Galerie Weber. Reproduktionen in Kupferdruck von Dührkoop. Erste Mappe, 18 Blatt, Hamburg/Berlin 1907ÄÄ
- 247 Abgebildet in der Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe N.F. Ä5 (1904), Sp. 131-135, hier Sp. 131-132, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstchronik1904/0075/image> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 248 Verzeichnis der Gemälde-Sammlung Sr. Hoh. des Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen 1855, Löwenberg o.J. [1881], S.9, Nr.23ÄÄÄ
- 249 Woermann 1877, S.653Ä
- 250 So suggeriert dies: Katalog der werthvollen Gemälden alter Meister. 1. Abteilung (1-47) aus dem Nachlasse Fürsten Friedrich Wilhelm Constantin von Hohenzollern-

Anmerkungen

- Hechingen. Im Anhang Gemälde alter und neuer Meistern aus anderem Besitze, Rudolph Lepke's Auctions-Haus, Berlin 1890.
- 251 So auch der Teil-Verkauf durch Karl Förster, München, sowie Franz von Reber <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/GNUJQKKM2VJ4RLHYYQIPQCXQ6WSV5WJM> (letzter Zugriff: 15. Dezember 2020); Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Staatsarchiv Sigmaringen, FAS DS 169 T 1 Nr.3 18. Verzeichnis siehe <https://www.landearchiv-bw.de/plink/?f=6-744599&a=fb> (letzter Zugriff: 8. Dezember 2020).
- 252 Triepel in Hamburg, <https://agora.sub.uni-hamburg.de//subhh-adress/cntmngj;sessionid=12909239788FB41C07B86D23015CFF39.agora11?type=pdf&did=c1:1417880> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 253 Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe 17 (1882), Sp. 13-14. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstchronik1882/0009?ft_query=Carl%20Triepel&action=fulltextsearch&navmode=fulltextsearch (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 254 Webers eigene Beschreibung im Katalog 1907, Nr.65 A
- 255 Eigentlich Wassili Naryschkin, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cac1883/0090> (letzter Zugriff: 31. Januar 2021), Katalog siehe <https://www.parismuseescollections.aris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/catalogue-des-tableaux-anciens-et-modernes-composant-la-collection-de-m-b#infos-principales> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021). Siehe auch den Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit N.F. 30 (1883), Beilage Nr.5, A Sp.152, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/azvzgnm/article/view/24323/18042> (letzter Zugriff: 17. Februar 2021).
- 256 Paul Hintzelmann; Gustav Töpfke (Hgg.): Die Matrikel der Universität Heidelberg (7. Teil): Reg. zu T. 4-6, 1704-1870, Heidelberg 1916, 1. Personenregister, S.289, A <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/matrikelregister2/0299> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 257 Über seine Karriere wurde auch in deutschen Blättern berichtet. Beispielhaft am 2. Januar 1835: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Nr.2, A 16, https://books.google.de/books?id=wJ5HAQAAIAAJ&pg=RA2-PA16&lpg=RA2-PA16&dq=Cyrill+von+Narischkin+in+St.+Petersburg&source=bl&ots=viQUrTrzvS&sig=ACfU3U3j_fowksC-fbpROyjVFrMjjV3SSQ&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwiRicK-07brAhURzKQKHbM9C3IQ6AEwA3oECAEQAQ#v=onepage&q=Cyrill%20von%20Narischkin%20in%20St.%20Petersburg&f=false (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 258 L'art: revue hebdomadaire illustrée 9 (1883), S.53, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/art1883_1/0073 (letzter Zugriff: 19. Dezember 2020).
- 259 »Ces toiles [...] qui ont tous les droits à prendre rang parmi les trésors d'art les plus incontestés.« Ebd., S.56. A
- 260 Paul Lefort: La collection de M.B. Narischkine, in: Gazette des Beaux-Arts: la doyenne des revues d'art, 2. Pér., 27 (1883), S.219. A
- 261 Woermann 1892, S.110-111, 2. Aufl. 1907, als Nr.128; Lepke 1912, Nr.128. A A A
- 262 Metropolitan Museum, laut Getty Provenance Index Acc. No. 14.40.643, PI Pic. No.5961; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436967> (letzter Zugriff: 29. Dezember 2020).
- 263 Woermann 1892, S.111, A Zur Herkunft. Frizzoni heiratete 1844 Helena Margaretha von Salis. Aus derselben Familie Frizzoni stammt der Mailänder Kunsthistoriker Gustavo Frizzoni (1840-1919), auf den Morelli in seinem Text über die italienische Malerei in Bergamo auch mehrfach verweist; siehe Morelli 1880, S.145, A 175, 232.

- 264 Lotze 2009, S.44, ~~Ä~~benso S.43: ~~Ä~~ffenbar hat er auch erfolgreich Patente in Nordamerika erworben und Bücher über das Bierbrauen verfasst.
- 265 Laut Meldekarten wohnte er dann ab 1867 bei der Witwe des Baumeisters Johannes Wolff (1731-1791) in der Wolfsschlucht 11 in Kassel. Ebd., S.131~~Ä~~
- 266 Ebd., S.127~~Ä~~
- 267 Ebd., S.132.~~Ä~~
- 268 Die Fotosammlung konnte leider erst 2013 wieder identifiziert werden, nachdem das Konvolut 1990 aus der Kasseler Gemäldegalerie an das Göttinger Kunsthistorische Institut abgegeben worden war. Siehe Peters 2016, S.27, ausf. Anm.89, S.41~~ÄÄÄ~~
- 269 Brief von Oscar Eisenmann an Jacob Burckhardt vom 29. März 1884, <https://burckhardtsource.org/letter/117?semantic> (letzter Zugriff: 29. Dezember 2020).
- 270 <https://burckhardtsource.org/letter/214?semantic> (letzter Zugriff: 29. Dezember 2020).
- 271 Habich 1892, Nr.17, Sp. 289-294~~Ä~~
- 272 Morelli 1880, S.447~~Ä~~
- 273 Ebd., S.446.~~Ä~~
- 274 Woermann 1892, Nr.128, ~~Ä~~121-122: ~~Ä~~ier fälschlich: »Aller Blicke sind schmerzlich auf den Leichnam gerichtet.«
- 275 Andrea Beyer 2013: »Dated October 1554, which was two months before the artist's death, the painting probably hung in its original location from that time until the confraternity was suppressed in 1771.« <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437156> (letzter Zugriff: 29. Dezember 2020).
- 276 Woermann 1892, S.195, Nr.236.~~ÄÄ~~
- 277 »1877 unter der Hand aus Mailand«; vormalig in römischem Privatbesitz. Die Bestimmung ist unsicher. Nr.137 ~~Ä~~ing als Schule von Clouet in eine Berliner Privatsammlung, siehe Schmincke 2004, S.386.~~Ä~~
- 278 1885 unter der Hand aus der Sammlung Ed. Habich in Cassel: Bazzi/Sodoma, ~~ÄÄ~~krezia, Nr.110.~~Ä~~
- 279 Woermann 1892, Nr.122, S.116-117: Beccafumi, Heilige Familie 1885~~ÄÄ~~
- 280 Laut Schmincke 2004, S.196, ~~Ä~~oll Woermann die Erwerbungen für Weber getätigt haben. Siehe Woermann 1907, Nr.48 ~~Ä~~aldung Grien (heute Freiburg im Breisgau), Nr.56, ~~Ä~~häuflein, Nr.112 ~~Ä~~azzoli, Nr.130 ~~Ä~~eroni, Nr.201 ~~Ä~~iepenbeck, Nr.240 ~~Ä~~Palamedesz und 242 Bloot (heute ohne bekannten Standort).
- 281 Theodor Kutschmann: Entwürfe zu dem Lessing-Denkmal für Hamburg, in: Beiblatt zu Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe 14 (1878), Nr.7, ~~Ä~~S.98-99, ~~Ä~~ttps://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=urn%3Anbn%3Ade%3Absz%3A16-diglit-57919%7Clog00020 (letzter Zugriff: 19. Dezember 2020).
- 282 Der Hauptpastor an St. Nikolai, Georg Karl Hirsche (1816-1892), publizierte dazu: Das projektierte Lessing-Denkmal auf dem Hamburger Gänsemarkt. Soll es ein genrehaftes Sitzbild des Hamburger Dramaturgen oder ein monumentales Standbild des Deutschen Geisteshelden sein? – eine kunstkritische Zeitstudie über Professor Schaper's Denkmals-Entwurf, Hamburg, 1879, https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/de/nc/detail.html?tx_dlf%5Bid%5D=15940&tx_dlf%5Bpage%5D=1&tx_dlf%5Bpointer%5D=0 (letzter Zugriff: 19. Dezember 2020).
- 283 Brief von Ed. F. Weber an Dr. Justus Brinckmann vom 10. März 1879, in: Archiv Museum für Kunst und Gewerbe, Korrespondenz mit Gelehrten und Interessenten. 1873-1940. W I.
- 284 Scheveninger Fischweib, 1839, Radierung, 17,3×11,3 ~~ÄÄ~~(u.a. ~~Ä~~amburger Kunsthalle).

Anmerkungen

- 285 Dieses Bild taucht inzwischen in Lost Art wieder auf, nachdem es 1928 zunächst an den Kunsthändler Gurlitt gegangen war und sich zuletzt am 21. Mai 1942 bei dem österreichischen Kunsthändler jüdischer Herkunft Hugo Engel in Paris befand. Zwei Aufkleber belegen die Herkunft aus der Sammlung Weber.
- 286 Woermann 1907, Nr.62.Ä
- 287 Bei einem Besuch in der Sammlung des Cincinnati Art Museums konnten zahlreiche Skizzen den in Europa bekannten Gemälden zugeordnet werden; siehe Martina Sitt (Hg.): Carl Friedrich Lessing. Romantiker und Rebell, Bremen 2000, S.9-20.Ä
- 288 Lichtwark 1896-1920, Bd.3, S.94; erneut Bd.5, S.278.ÄÄÄÄ
- 289 Schmincke 2004, S.109.Ä
- 290 Katalog 1895, Vorwort; zu Weber siehe <https://daten.digitale-sammlungen.de/0008/bsb00081621/images/index.html?id=00081621&groesser=&fip=yztsewqxdsydewqwxdsydensdaseyasdasewq&no=15&seite=127> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 291 Bei Woermann 1892 nicht nachweisbar!
- 292 Katalog 1895, S.121, Nr.1138.ÄÄ
- 293 Hubert Janitschek, zit. nach Woermann 1892, S.39 (Eintrag Nr.42).ÄÄ
- 294 Woermann 1907, S.48. Ärimmel 1899, Bd.1, Ä.580 Ähttps://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/frimmel1899bd1_1/0594 (letzter Zugriff: 1. März 2021).
- 295 So die typische Formulierung von Woermann 1892, S.38, Äwenn keine Beratung beim Ankauf erfolgt war.
- 296 Kurt Löcher: Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis, München/Berlin Ä99 (Kunstwissenschaftliche Studien 81), S.216f., Nr.73, Abb.90.ÄÄÄÄ
- 297 Sitt; Schneede 2007, S.46-48.Ä
- 298 Besprechung einer deutschen Neuausgabe des Textes 2019, <https://www.perlen-taucher.de/buch/johan-huizinga/herbst-des-mittelalters.html> (letzter Zugriff: 27. Dezember 2020).
- 299 Exposition des Primitifs Français, S.5, N. 8, Paris 1904Ä
- 300 Woermann 1907, S.6.Ä
- 301 Lichtwark 1896-1920, Bd.12, S.98, aus Paris am 14.ÄMai 1904.
- 302 Woermann 1907, S.4Ä
- 303 Lichtwark 1896-1920, Bd.15, S.91, aus Edinburgh am 24.ÄSeptember 1907.
- 304 Ebd.
- 305 N.N., Hamburger Nachrichten Nr.669 (23.ÄSeptember 1907).
- 306 Hamburgischer Correspondent Nr.484, Beilage (23.ÄSeptember 1907).
- 307 Lichtwark 1896-1920, Bd.17, S.119, Eintrag vom 25.ÄMai 1908.
- 308 Von der Galerie Ed. F. Weber, in: Hamburger Nachrichten, Kleines Feuilleton (25. Januar 1908).
- 309 Hamburger Nachrichten (22. Januar 1908).
- 310 Anton Lindner, in: Neue Hamburger Zeitung (20. Februar 1912).
- 311 Ebd.
- 312 Ebd.
- 313 Ebd.
- 314 Archiv Hamburger Kunsthalle, Slg. Weber, Blattsammlung, Bl.65Ä
- 315 Ebd., Bl.64-66.Ä
- 316 Die Ausführungen von Schmincke 2004 zielten auf eine andere Thematik ab, auch teile ich nicht ihre knappe Einschätzung der eigentlichen Bedeutung der Ereignisse nach Webers Tod und der Bedeutung der Umstände, wie S.368-369.Ä

- 317 Moritz Nordheim: Hamburg und die Alten Meister, in: Paul Bröcker (Hg.), Der Hamburger, Jg. 1, Heft 14 (1. Dezember 1911), S. 299. Er war Mitglied der Patriotischen Gesellschaft.
- 318 Ebd., S. 300.
- 319 Siehe Mitschrift der Ratssitzung vom 2. Dezember 1911, S. 1306, <https://www.archivportal-d.de/item/SUZJYG3MZ43GPFNYD2HTPSLXVPR3Z600> (letzter Zugriff: 23. Dezember 2020).
- 320 Hamburger Nachrichten Nr. 582 (12. Dezember 1911).
- 321 Dieser war 1892 Juniorpartner im Notariat Bergstraße geworden, <https://www.notariat-bergstrasse.de/historie.html> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 322 Archiv Hamburger Kunsthalle, Slg. Weber, Blattsammlung, Bl. 124.
- 323 Ebd., Bl. 50. Brief vom 5. Februar 1912.
- 324 Ebd., 6. Februar 1912.
- 325 Ebd., 5. Februar 1912, S. 1.
- 326 Berlin, Gemäldegalerie – Nr. 3. Altfranzösischer Meister um 1390, das Flügelaltärchen in gotischer Vierpassform, heute die Inv. Nr. 1688, und Nr. 38 (für 10.300 M) Oberdeutscher Meister, um 1500: Das Martyrium des hl. Sebastian, heute die Inv. Nr. 1689. Lichtwark 1896-1920, Bd. 20, S. 39.
- 327 Zit. nach Schmincke 2004, S. 239. Vgl. Max J. Friedländer, Vorwort, in: Lepke 1912.
- 328 Zit. nach Archiv Hamburger Kunsthalle, LB 118.
- 329 Archiv Hamburger Kunsthalle, Slg. Weber, Blattsammlung, S. 63, 4, 13. Januar 1912.
- 330 Alfred Lichtwark: Die Erwerbung der Sammlung Wesselhoef in Hamburg für die Kunsthalle. Gutachten des Direktors der Kunsthalle Dr. A. Lichtwark, in: Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik und Architektur 4 (1888/89), Heft 7, S. 101, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1888_1889/0136/image (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 331 Hamburger Woche Nr. 4 (5. Januar 1912), S. 12-13, mit einem Lichtbild von Konsul Weber.
- 332 Archiv Hamburger Kunsthalle, Slg. Weber, Blattsammlung, Bl. 62, 3. Januar 1912.
- 333 Ebd., Bl. 64, Lichtwark, Denkschrift vom 13. Januar 1912, betonte, es sei »im Voraus nicht zu sagen, welche von den 30-40 Bildern, die uns in erster Linie wichtig sind, erworben werden können«.
- 334 Hamburger Fremdenblatt (23. Februar 1912).
- 335 Archiv Hamburger Kunsthalle, Slg. Weber, Blattsammlung, Bl. 51, Brief der Commer'schen Kunsthandlung an die Verwaltung der Kunsthalle vom 7. März 1912, worin der Erhalt der Kommissionssumme dankend bestätigt wird.
- 336 Goya (Inv. 185), Hamburger Kunsthalle, Inv. 338, in: Sitt; Schneede 2007, S. 172-173.
- 337 Weiterführend Christian Huemer: Charles Sedelmeyer (1837-1925): Kunst und Spekulation am Kunstmarkt in Paris, in: Belvedere: Zeitschrift für bildende Kunst 2 (1999), S. 4-19.
- 338 Anton Lindner, in: Neue Hamburger Zeitung (20. Februar 1912), S. 10.
- 339 Ebd., S. 13.
- 340 Anton Lindner, in: Neue Hamburger Zeitung (20. & 22. Februar 1912); StAHbg., 622-1 Schellenberg, A 58, Bl. 1.
- 341 Archiv Hamburger Kunsthalle, Slg. Weber, Blattsammlung, Bl. 18; Brief vom 17. Februar 1912. Warburg informiert über die kleineren eingegangenen Spendenbeträge.
- 342 Führer durch die Ausstellung 1912, S. 28 ff. Die Liste der Spender siehe auch Schmincke 2004, S. 306.

Anmerkungen

- 343 Hamburger Fremdenblatt (24. Februar 1912).
- 344 Archiv Hamburger Kunsthalle, Slg. Weber, Blattsammlung, Bl.18. Brief vom 17. Februar 1912. Es ging um 150.000 Reichsmark.
- 345 Anton Lindner, in: Neue Hamburger Zeitung (23. Februar 1912).
- 346 Ebd.
- 347 Ebd.
- 348 Barbara Pezzini: Dowdeswell and Dowdeswell's Gallery, in: Pamela Fletcher, David Israel, London Gallery Project, 2007, Revised September 2012, <https://learn.bowdoin.edu/fletcher/london-gallery/data/pages/as541.html> (letzter Zugriff: 10. Dezember 2020).
- 349 Lichtwark 1896-1920, Bd.20, S.38.ÄÄ
- 350 Metropolitan Museum, Getty Provenance Index Acc. No.Ä4.40.643, PI Pic. No.Ä961.
- 351 Archiv Hamburger Kunsthalle, Archiv HK 38/97Ä
- 352 Ebd., 38/98, Brief vom 6. April 1912.
- 353 C. A. Piper: Die Reste der Galerie Weber, in: Hamburger Nachrichten, Morgenausgabe (12. April 1912), Nr.170. Schmincke 2004, S.283, Ährt dies kommentarlos auf.
- 354 Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik und Architektur 27 (1911/12), Ä353, Ä https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1911_1912/0381 (letzter Zugriff: 24. März 2021).
- 355 Anton Lindner, in: Neue Hamburger Zeitung, Nr. 92 (28. Februar 1912).
- 356 Der Kunstmarkt. Wochenschrift für Kenner und Sammler. Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst IX (1911/12), Nr.22/23, S.194-200, hier S.194.ÄÄÄÄÄ
- 357 Antiquariat F. Dörling Auktionskatalog XXVI (wie Anm.202), Ä928, Nr.792, Ä52, Ä »außerordent. interessante Zusätze«, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/doerling1928_06_15/0003/thumbs (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 358 Zum Verkauf siehe Schmincke 2004, S.98-99; Äum Gedenkvortrag von Adolf Gottschewski 1916 siehe ebd., S.101-102.Ä
- 359 Anton Lindner, in: Neue Hamburger Zeitung (2. Februar 1912). Der Verkaufskatalog bietet eine Liste: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/doerling1928_06_15/0005/thumbs (letzter Zugriff: 2. März 2021).
- 360 Heute wird das Haus mit den erhaltenen Wandgemälden als Gästehaus der Firma EON geführt bzw. als Tagungsstätte vermietet.
- 361 Als Provenienz wird angegeben: zuvor Galerie C. Sedelmeyer, Paris, zuvor Martin Colnaghi in London.
- 362 Hamburger Fremdenblatt Nr.224 (24.ÄSeptember 1907).
- 363 Zit. nach Schmincke 2004, S.55, Anm.177.ÄÄ
- 364 Schließung der Kölner Kunstsammlung Frères Bourgeois 1904, Versteigerung bei J.M. Heberle (H. Lempertz' Söhne); Historisches Archiv der Stadt Köln, Best. 608 (Kulturdezernat).
- 365 Siehe ausführlich hierzu Hans Martin von Erffa: Darbringung im Tempel, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd.ÄII (1954), Sp. 1057-1076; in: RDK Labor, <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89142> (letzter Zugriff: 6. September 2020).
- 366 Lepke 1912, Nr.118, Ä57, Ä https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lepke1912_02_20/0087/image (letzter Zugriff: 23. Dezember 2020), dort Eintragungen der Verkaufserlöse.
- 367 Hamburger Correspondent (27. Juli 1912).
- 368 Er hatte 1895 Henriette Elisabeth Behn (1873-1955) geheiratet, die über ihre Mutter, eine geborene Wendt, mit Weber verwandt war. Nachlass Gustav Adolf Deissmann,

- Zentral- und Landesbibliothek Berlin, Brief von Wilhelm Weber an Adolf Deissmann vom 14. Dezember 1911 siehe <https://kalliope-verbund.info/de/ead?ead.id=DE-611-HS-1968518> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021). Zu Weber und Wendt und Deissmann: <https://brill.com/view/book/edcoll/9789004392274/back-1.xml> (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 369 Adolf Deissmann: Licht vom Osten. Das Neue Testament und die neuentdeckten Texte der hellenistisch-römischen Welt, Tübingen 1908.
- 370 Förster 1842, S.188.Ä
- 371 Hamburger Woche Nr.4 Ä25. Januar 1912), S.12-13, Äp. 2, mit einem Lichtbild von Konsul Weber.
- 372 Siehe http://biographien.ac.at/oebl/oebl_B/Bossi_Giuseppe_1810_1891.xml (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- 373 <http://badigit.comune.bologna.it/fondi/fondi/10.htm> (letzter Zugriff: 23. Dezember 2020); zur Ehe und dem Bezug nach Wien bis 1852 siehe auch https://archive.org/stream/bub_gb_7LT4fNXcsyIC/bub_gb_7LT4fNXcsyIC_djvu.txt (letzter Zugriff: 23. Dezember 2020), Nr.50. Ärimmel 1913, S.204, Äibt noch einen Zwischenschritt über einen »Herrn Meyer« an für 2.600 Gulden, den ich bisher nicht nachweisen konnte.
- 374 Förster 1842, S.187f.ÄÄ
- 375 Bastianino – Das lebende Kreuz von Ferrara. Die Restaurierung eines vergessenen Altarbildes aus dem 16. Jahrhundert, Petersberg 2021. Hier finden sich auch Inhalte der Forschung aus den mehrfachen Mailwechseln mit dem Autor vom September 2020 wieder, die allerdings nicht in den Belegen vermerkt wurden.
- 376 Burckhardt (1893) 2000, S.317Ä
- 377 Siehe Scheffler 1912, S.3Ä
- 378 Zu Spannungen zwischen Lichtwark und Weber siehe u.a. Schellenberg 1952, S.108.Ä
- 379 Alfred Lichtwark: Der Sammler [1], in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe 10 (1912), Heft 5, S.229-242, Ähier S.229, Ä<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1912/0247> (letzter Zugriff: 24. März 2021).
- 380 Ders.: Der Sammler [2], ebd., Heft 6, S.281-291, Ähier S.284, Ä<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1912/0302> (letzter Zugriff: 24. März 2021).
- 381 Ebd., S.287Ä
- 382 Ebd., S.282.Ä
- 383 Ebd., S.284Ä
- 384 Ebd., S.288.Ä
- 385 Auktionsnachrichten. Berlin, in: ebd., Heft 5, S.276, Ä<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1912/0294> (letzter Zugriff: 24. März 2021).
- 386 Auktionsnachrichten. Berlin, in: ebd., Heft 7, S.371, Ä<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1912/0389> (letzter Zugriff: 24. März 2021).
- 387 Karl Scheffler: Alfred Lichtwark und die Hamburger Kunstschule, in: ebd., Heft 1, S.3-20, Ähier S.12. Änteressanterweise stimmt bei Gustav Schiefler: Eine Hamburgische Kulturgeschichte 1890-1920: Beobachtungen eines Zeitgenossen, bearb. von Gerhard Ahrens, Hans Wilhelm Eckart und Renate Hauschild-Thiessen, Hamburg 1985 (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte 27), S.99, Äur wenige Jahre später keine einzige sachliche Angabe zu der Causa Weber.

Dank

In diesem Band wurden die Informationen, die Beobachtungen und Recherchen aus meiner Zeit an der Hamburger Kunsthalle (2000-2010) verarbeitet, vor allem aus der Phase der Erforschung der Werke für den Bestandskatalog Alte Meister. Auch konnte ich Erfahrungen aus der Provenienzforschung mit der Recherche zu einzelnen Aspekten des Kunst-Sammelns verbinden. Dementsprechend bin ich den langjährigen Begleitern bei meinen Forschungen in Zusammenhang mit den Beständen der Hamburger Kunsthalle besonders dankbar. Ein wenig habe ich dieses Buch auch als ein korrespondierendes Projekt verstanden zu einer Publikation von 2010 meines Mannes, Dr. Rainer Biskup (1939-2018), über den ebenso wie Konsul Weber fast vergessenen und für die Hamburger Bildungsgeschichte unterbewerteten Rektor der Universität Hamburg, den Juristen Rudolf Laun (1882-1975).

Berater und geradezu Mitautor für das Kapitel über den Galeriebau war der Architekt Alk Arwed Friedrichsen. Für spezielle Hinweise danke ich Barbara Frey und Jakob Luckschewitz. Claudia Horbas, Carla Schmincke sowie Hartwig Weber gaben einzelne Auskünfte. Das Lektorat übernahmen in den verschiedenen Phasen der Entstehung und Recherche Irmgard Werder, Sonja Valentin, Christiane Gretzschel, Jakob Luckschewitz und schließlich Petra Kruse und Uta Courant. Der Bildrechtebeschaffung, die inzwischen ja zeitlich und vor allem finanziell einen nicht unerheblichen Teil der Abschlussarbeit an einem Manuskript darstellt, widmete sich auch Singkha Grabowsky. Birgit Delius und Ursula Trieloff halfen dabei weiter. Johannes Gerhardt betreute die Redaktion und Publikation dieses Bandes, dessen Drucklegung dank der Unterstützung der Böttcher Stiftung möglich wurde.

Die Anregung zu diesem Projekt erhielt ich schon im Sommer 2019 von Ekkehard Nümann, wobei erst die Isolation der Pandemie mich dazu brachte, ab März 2020 die gesammelten Informationen konzentriert zusammenzufassen.

Verzeichnis der Mitglieder der Familie Weber

(Es werden nur diejenigen Familienmitglieder aufgeführt, die in diesem Kontext genannt wurden; die Angaben in Klammern bezeichnen das verwandtschaftliche Verhältnis zur Eduard F. Weber)

Weber, David Christian (Großvater) (1760-1836)
 dessen Vater: Weber, Gottfried (1732-1797)
 dessen Mutter: Weber, Margaretha Luisa, geb. Woermann (1738-1799)
Weber, Christina Wilhelmina, geb. von Laer (Großmutter) (1762-1818)

Weber, David Friedrich (sen.) (Vater) 1786-1868)
Weber, Henriette Charlotte, geb. Nottebohm (Mutter) (1792-1886)
 deren Vater: Nottebohm, Johann Abraham (Großvater) (1748-1814)
 deren Mutter: Nottebohm, Johanna Eleonora, geb. Möller (Großmutter) (1754-1823)
 deren Bruder Nottebohm, Wilhelm Baron von (Onkel) (1787-1871)

Weber, Karl Eduard (Patenonkel, Antwerpen) (1792-1861)

Geschwister von Eduard Friedrich Weber (1830-1907)

Weber, Clara Eleonore Friederike, verh. Woermann (Schwester)
 (1818-1860)
 Woermann, Carl (Schwager) (1813-1880)
 Woermann, Karl (Neffe) (1844-1933)
 Woermann, Adolph (Neffe) (1847-1911)
Weber, Carl Heinrich Leo (Bruder) (1819-1893)
 Weber, Anna Constantia Johanna, geb. Uhde (Schwägerin) (1825-1915)
 Weber, Constanze, verh. Schuldt (Nichte) (1860-1942)
 Schuldt, Heinrich (Ehemann der Nichte) (1845-1930)
Weber, Hermann Anthony Cornelius (Bruder) (1822-1886)
 Weber, Henriette Louise, geb. Vorwerk (Schwägerin) (1830-1906)
Weber, Wilhelm Julius Karl (Bruder) (1826-1911)
 Weber, Stephanie Louise geb. Thaden (Schwägerin) (1834-1917)
 Weber, David Friedrich (Neffe, Notar) (1863-1912)

Verzeichnis der Mitglieder der Familie Weber

- Weber, Marie Friederike Emilie, verh. Wendt (Schwester) (1828-1911)
 Wendt, Hans Hinrich (Schwager) (1813-1862)
 Wendt, Hans (Neffe) (1853-1928)
Weber, Johannes Theodor (Bruder) (1842-1913)
 Weber, Henriette Emilie, geb. Woermann (Schwägerin) (1849-1935)

Ehefrau

- Weber, Mary Elizabeth, gen. Lizzy, geb. Gossler (Ehefrau) (1845-1927)
 deren Vater: Gossler, Johann Heinrich (Schwiegervater) (1805-1879)
 deren Mutter: Gossler, Mary Elizabeth, geb. Bray (Schwiegermutter)
 (1810-1886)

Kinder und Enkel

- Weber, Mary Henriette Elisabeth, verh. Schultze (Tochter) (1865-1940)
 Wilhelm Adolf Schultze (Schwiegersohn) (1855-1917)
Weber, John Henry David (Sohn) (1866-1934)
 Weber, Anna Sophia Adolphine Georgine, geb. von Bischoffshausen
 (Schwiegertochter) (1870-1959)
Weber, Alfred Eduard Wolfgang (Sohn) (1871-1934)
 Weber, Friedrich-Carl (Enkel) (1898-1958)
Weber, Sophie Elisabeth, verw. von Linstow, verh. Beutler (Tochter)
 (1876-1959)
 Weber, Joachim Eduard (Enkel) (1919-2011)
Weber, Franz Herbert Martin (Sohn) (1877-1941)
Weber, Wilhelm Edgar (Sohn) (1879-1929)
Weber, Toni-Charlotte Bertha Henriette, verh. Roosen (Tochter) (1882-
 1951)
 Roosen, Gustav Arthur (Schwiegersohn) (1875-1960)
 Roosen, Johanna Elisabeth (Enkelin) (1910-1985)
Weber, Max Oscar Erdwin (Sohn) (1886-1970)
 Weber, Klaus-Dietrich (Enkel) (1925-1999)
Weber, Hermann David Weber (Cousin) (1823-1918)
- Weber, Max (Sohn eines Cousins) (1864-1920)
Weber Marianne, geb. Schnitger (Ehefrau von Max) (1870-1954)

Eduard F. Webers Lebensdaten im Überblick

- 1830 geboren in Hamburg
- 1839 Italienreise
- 1849-1851 Aufnahme einer Kaufmannslehre unter anderem in London
- 1852 zunächst Aufenthalt in Mexiko
- 1853 Niederlassung in Chile, Valparaíso
- 1856 Gründung der Firma Weber, Münchmeyer & Co. Im- und Export in Valparaíso
- 1862 Gründung des auf Salpeter spezialisierten Handelshauses Ed. F. Weber
- 1863 Heirat mit Mary Elizabeth (Lizzy) Gossler (1845-1927), Tochter des Hamburger Juristen, Kaufmanns und Bankiers Johann Heinrich Gossler (1805-1879)
- 1863 Einzug in Alsterufer 1
- 1864 erster Ankauf eines Gemäldes
- 1872 Teilnahme an Gemäldeauktionen
- 1877 Bau eines Hauses durch den Architekten Hugo Stammann
- 1877 Ernennung zum Konsul von Hawaii
- 1886 Erwerb eines Gutes in Radschütz (heute polnisch Radoszyce) als Sommerdomizil
- 1888 Erwerb von Gut Wilhelmsburg mit Schloss und Burgruine Nimmersath
- 1889 Anbau an das Wohnhaus An der Alster 59 mit musealen Räumen durch den Architekten Martin Haller
- 1892 Publikation eines wissenschaftlichen Bestandsverzeichnisses seiner Sammlung sowie einer Mappe mit Radierungen und einer Ausgabe von 100 Fotografien
- 1907 Erweiterung und Neuauflage des wissenschaftlichen Verzeichnisses
- 1907 Weber stirbt im September
- 1912 In Berlin findet bei Rudolf Lepke die Auktion zum Verkauf der Sammlung statt.

Quellen und Literatur

- Behrens, Oscar: Grundlagen und Entwicklung der regelmäßigen deutschen Schifffahrt nach Südamerika. Die Chile-Clipper und ihre Kollegen, Bremen 2014
- Bode, Wilhelm von; Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst (Hgg.): Die Gemäldesammlung des Herrn Johannes Wesselhoeft in Hamburg, Wien 1886 [mit Radierungen von William Unger]
- Böhm, Ekkehard: Überseehandel und Flottenbau. Hanseatische Kaufmannschaft und deutsche Seerüstung 1879-1902, Düsseldorf 1972
- Brauchitsch, Boris von: Kleine Geschichte der Fotografie, Stuttgart 2002
- Burckhardt, Jacob: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Basel 1855, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/burckhardt1855> (letzter Zugriff: 2. Januar 2021)
- Die Sammler, in: Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien. Das Altarbild – Das Porträt in der Malerei – Die Sammler, Kritische Gesamtausgabe, hg. von Stella von Boch, Bd. 1, München 2000.
- Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungs-Kunst und künstlerisches Frauen-Arbeiten, Bd. 12 (1908), <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1908/0005/image> (letzter Zugriff: 23. Dezember 2020)
- Dührkoop, Rudolf: Hamburgische Männer und Frauen am Anfang des 20. Jahrhunderts. Kamerabildnisse aufgenommen, in Kupfer geätzt und gedruckt von Rudolf Dührkoop, Hamburg 1905 (110 Fotogravüre-Platten), https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/index.php?id=1901&tx_dlf%5Bid%5D=2399&tx_dlf%5Bpage%5D=1&tx_dlf%5Bpointer%5D=3&tx_dlf%5Bdouble%5D=0 (letzter Zugriff: 22. Januar 2021).
- Förster, Ernst: Handbuch für Reisende in Italien, 2. Aufl., München 1842, https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11247916_00005.html (letzter Zugriff: 23. Dezember 2020)
- Frey, Barbara: »Eine geistig ungemein lebendige, hochgebildete Frau« Henriette Weber, geb. Nottebohm (1792-1886) vom Kupferhammer in Brackwede«, in: Ravensberger Blätter 1 (2009), S. 1-17, https://www.stadtarchiv-bielefeld.de/Portals/0/PDFs/LgB%20digital/RB/RAvBll_2009_1.pdf (letzter Zugriff: 25. Februar 2021)
- Die Weber-Abende, in: Tiedenkicker. Hamburger Geschichtsblätter N.F. 1 (2011), S. 1-12
- Friedländer, Max J.: Zwei Galerie-Publikationen Johann Nöhring's, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe N.F. 1 (1898), Nr. 26, 1

Quellen und Literatur

- S.417-423, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstchronik1898> (letzter Zugriff: 28. Dezember 2020)
- Frimmel, Theodor von: Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, 2 Bde., Leipzig 1899/München 1913; https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/frimmel1899bd1_1/0594%20 (letzter Zugriff: 1. März 2021). https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/frimmel1913bd1/0257?navmode=fulltextsearch&nixda=1&ft_query=Bossi&leftcolumn_compactview_hidden=1 (letzter Zugriff: 2. März 2021).
- Führer durch die Ausstellung der Geschenke und Erwerbungen 1912, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1912
- Führer zur Ausstellung alter Gemälde, welche der Hamburger Kunsthalle von Herrn Consul Ed. F. Weber leihweise übergeben sind, Hamburg 1887
- Gerhardt, Johannes: Eduard Lorenz Lorenz-Meyer. Ein Hamburger Kaufmann und Künstler), Hamburg 2007 (Mäzene für Wissenschaft 3)
- Die Begründer der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung, Hamburg 2019 (Mäzene für Wissenschaft 1)
- Goldschmidt, Adolph: Der Hamburger Meister vom Jahre 1435, Berlin/Stuttg-
gart/Wien 1898 (Repertorium für Kunstwissenschaft 21), S.116-121
- Habich, Edward: Handzeichnungen italienischer Meister in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. in Dornach, kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff), in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe N.F. 6(1892), Sp. 289-294, sowie N.F. 7(1893), Sp. 53-56, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstchronik1892/0151/image> (letzter Zugriff: 3. Januar 2021)
- Harck, Fritz: Quadri di Maestri italiani nelle Gallerie private di Germania. III. La Galleria Weber di Amburgo, in: Archivio storico dell' arte IV (1891), S.81-91, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/archivio_storico_arte1891/0113/image (letzter Zugriff: 15. Januar 2021)
- Hartleb, Renate: Der Leipziger Kunstsammler Alfred Thieme. Ein Beitrag zur Niederländersammlung des Museums der bildenden Künste, in: Jahresheft Museum der Bildenden Künste Leipzig 5 (1999), S.26-33
- Hatz, Vera; Hatz, Gert: Der Sammler Konsul Eduard Friedrich Weber (1830-1907), in: Florilegium Numismaticum. Studia in Honorem U. Westermarck Edita, Stockholm 1992 (Numismatiska meddelanden 38), S.149-161
- Hauschild-Thiessen, Renate: Die Niederländische Armen-Casse: »Hamburgs stille Wohlthäterin«. Ihre Geschichte von 1585 bis zur Gegenwart im Auftrage der Alten und Vorsteher, Hamburg 1974
- Bürgermeister Johann Georg Mönckeberg, Hamburg 1989 (Hamburgische Lebensbilder 1)
- Zwischen Hamburg und Chile, Hamburg 1995
- Hirsch-Weber, Wolfgang: Chiles Salpetermonopol in seiner Bedeutung für Staat und Gesellschaft, in: Ibero-amerikanisches Archiv, N.F. 6, 2 (1990), S.273-340

- Hoffmann, Paul Th.: Die Elbchaussee, Hamburg 1937, S.83-84
- Hübner, Julius: Die Dresdner Galerie (Deutsche und Niederländische Schulen) in Photographien nach den Original-Gemälden besprochen von Julius Hübner, Director der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden, 2 Teile, Berlin o.J.
- Katalog der Ausstellung von Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen, Strassburg 1895, <https://daten.digital-sammlungen.de/0008/bsb00081621/images/index.html?id=00081621&groesser=&fip=yztsewqxdsydwqwxdsydensdas eayasdasewq&no=15&seite=127> (letzter Zugriff: 19. Januar 2021)
- Kunhardt, Oswald: Wanderjahre eines jungen Hamburger Kaufmanns, Berlin 1897, Nachdruck: Bremen 2019
- Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe 10 (1912), <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1912/0013> (letzter Zugriff: 9. Januar 2021)
- Lehr, Max: Rezension von R. Dührkoops Werk, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe 18 (1907), S.40; „Der größten aber außerhalb Hamburgs kaum bekannten Tragödin Deutschlands“, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstchronik1907/0029/image> (letzter Zugriff: 23. Dezember 2020)
- Lepke, Rudolph: Galerie Weber. Hamburg: Dienstag, den 20., Mittwoch, den 21. und Donnerstag, den 22. Februar 1912. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Katalog Nr.1634, Berlin 1912
- Lichtwark, Alfred: Briefe an die Commission für die Verwaltung der Kunsthalle, 20 Bde., Hamburg 1896-1920
- Lorck, Carl Berendt: Die Druckkunst und der Buchhandel in Leipzig durch vier Jahrhunderte, Leipzig 1879
- Lotze, Siegfried: Kurhessische Freimaurer im Exil. Konnubium und Kommerz. Eine Untersuchung zum Bürgertum am Beispiel des Netzwerkes um die Fabrikantenfamilien Habich im 19. Jahrhundert, (Diss.) Kassel 2009
- Luckhardt, Ulrich; Schneede, Uwe (Hgg.): Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2001
- Luckschewitz, Jakob: Radierung und Reproduktionsgrafik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, (Diss.) Kiel 2020
- Lützow, Carl von: Aus der Galerie Weber in Hamburg, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 3 (1892)
- Marchtaler, Hildegard von: Die Slomans. Geschichte einer Hamburger Reeder- und Kaufmannsfamilie, Hamburg 1939
- Meurer, Bärbel: Marianne Weber. Beiträge zu Werk und Person, Tübingen 2004
- Meyer, Eduard Lorenz; Tesdorpf, Oscar: Hamburgische Wappen und Genealogien, Hamburg 1890
- Morelli, Giovanni: Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff, Leipzig

Quellen und Literatur

- 1880, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/morelli1880> (letzter Zugriff: 10. Dezember 2020)
- Mühlfried, Klaus: Baukunst als Ausdruck politischer Gesinnung – Martin Haller und sein Wirken in Hamburg, (Diss.) Hamburg 2005
- Parthey, Gustav: Deutscher Bildersaal. Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen, Berlin 1863, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/parthey1863bd1/0585/image> (letzter Zugriff: 23. Dezember 2020)
- Peters, Dorothea: Auf Spurensuche. Giovanni Morelli und die Fotografie, in: Wolf, Herta (Hg.): Zeigen und/oder Beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens, Berlin 2016 (Studies in Theory and History of Photography 7), S.15-43
- Pflugk-Harttung, Julius von: Berichte und Mitteilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde. Hamburg. Die Weber'sche Gemäldesammlung, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 8 (1885), S.80-94, https://www.digizeitschriften.de/en/dms/img/?PID=PPN487700287_0008%7Clog11 (letzter Zugriff: 23. Dezember 2020)
- Pohlmann, Ulrich; Mellenthin, Paul (Hgg.): Braun, Adolphe. Ein europäisches Photographie-Unternehmen und die Bildkünste im 19. Jahrhundert, München 2017
- Renz, Ulrike: »... den veredelnden Einfluss der Kunst auf immer grössere Kreise ausdehnen ...« Bürgertum und bildende Kunst in Hamburg im späten 18. und 19. Jahrhundert, (Diss.) Bielefeld 2001, <https://d-nb.info/1001000595/34> (letzter Zugriff: 23. Dezember 2020)
- Reuther, Silke: Georg Ernst Harzen. Kunsthändler, Sammler und Begründer der Hamburger Kunsthalle, München 2011 (Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle 2)
- Scheffler, Karl: Alfred Lichtwark und die Hamburger Kunsthalle, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe 10, 1 (1912), S.3-21, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1912/0013> (letzter Zugriff: 10. Dezember 2020)
- Schellenberg, Carl (Hg.): Alfred Lichtwark. Briefe an Wolf Mannhardt, Hamburg 1952
- Lichtwark, Alfred. Briefe an seine Familie 1875-1913, Hamburg 1972 (Veröffentlichung der Lichtwark-Stiftung 14)
- Schmincke, Carla: Sammler in Hamburg. Der Kaufmann und Kunstfreund Konsul Eduard Friedrich Weber (1830-1907), (Diss. 2003), Hamburg 2004
- Schröder, Hans Joachim: Die Brüder Augustus Friedrich und Gustav Adolph Vorwerk. Zwei Hamburger Kaufleute, Hamburg 2009 (Mäzene für Wissenschaft 5)
- Sitt, Martina: Die »Düsseldorfer Compagnie« in Rom 1830-1860/La *Compagnia di Düsseldorf* a Roma, Casa di Goethe, Rom 2000

- Glanzstücke eines Meisters, der nicht Francke hieß. Beobachtungen zur Malerei des Thomas-Altars, mit einem Beitrag von Stephan Kemperdick, Hamburg 2014
- ; Schneede, Uwe M. (Hgg.): Die Gemälde der Alten Meister. Die deutschen, italienischen und französischen Gemälde, Bestandskat. Hamburger Kunsthalle, Bd. A, Köln 2007
- Speck von Sternburg, Wolf-Dietrich Freiherr: Geschichte der Ritter von Speck – Freiherren v. Sternburg, München 1997
- Stegmann, Hans: Andreas Herneisen, in: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1 (1900), S.1-26. A
- Unger, William: Die Galerie zu Braunschweig in ihren Meisterwerken / Nach den Originalgemälden radirt von William Unger. Unter Mitwirkung von W. Bode, W. Bürger, B. Meyer, O. Mündler und G.F. Waagen, herausgegeben von Ernst Arthur Seemann, Leipzig 1870, https://publikationsserver.tu-braunschweig.de/receive/dbbs_mods_00022430 (letzter Zugriff: 23. Dezember 2020)
- Die Galerie zu Cassel in ihren Meisterwerken. Vierzig Radirungen von Prof. William Unger. Mit einer Einleitung von Fr. Müller und erläuterndem Text von W. Bode, Leipzig 1872, https://books.google.de/books/about/Die_Galerie_zu_Cassel_in_ihren_Meisterwe.html?id=O45VAAAAcAAJ&redir_esc=y (letzter Zugriff: 28. Februar 2021)
- Radierungen nach Frans Hals von Prof. William Unger. Mit Text von Dr. C. Vosmaer, Leiden 1873, <https://www.graphikportal.org/document/gpo00216293> (letzter Zugriff: 28. Februar 2021)
- Die Meisterwerke der Gallerie zu Cassel. 39 Radierungen von William Unger, 2. Aufl. hg. von Oscar Eisenmann, Leipzig 1886
- Hervorragende Gemälde niederländischer Meister der Galerie Weber, Hamburg, in Radierungen von William Unger. Mit kunstgeschichtlichen Erörterungen von Hofrat Dr. Friedrich Schlie im Verlag von Hugo O. Miethke, Wien 1890
- Aus meinem Leben. Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1929
- Wasmuth, Arne Cornelius: Hanseatische Dynastien. Alte Hamburger Familien öffnen ihre Alben, Hamburg 2001
- Weber, Marianne: Max Weber. Ein Lebensbild, Tübingen 1926
- Weber, Joachim Eduard: Lebensbild von Bürgermeister Dr. Hermann A. C. Weber, Hamburg o.J. (unveröffentlicht) A
- Lebensbild von Konsul Eduard F. Weber, 1830-1907. Hamburg o.J. A (unveröffentlicht)
- Wendt, Hans: Erinnerungen an Großmama Weber von einem ihrer Enkel und Auszüge aus ihren Briefen an die Enkel. Für die Familie gedruckt, Heidelberg 1889
- Winkelmann, Joachim (Hg.): Eduard F. Pulvermann: Was ich über Markt & Co. weiß. Eine deutsch-amerikanische Familien- und Firmengeschichte zwischen Hamburg und Hoboken 1850-1950, Norderstedt 2017

Quellen und Literatur

- Woermann, Karl: Korrespondenz, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe 41 (1877), Sp. 653-655, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstchronik1877/0331/image> (letzter Zugriff: 28. Februar 2021)
- Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden, Dresden 1887
 - Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. Galerie Weber Hamburg, Dresden 1892
 - Verzeichnis der Oelgemälde, Deck- und Wasserfarbenbilder, Kartons und Zeichnungen neuerer Meister im Besitze der Frau Konsul Ed. F. Weber in Hamburg, Hamburg 1907
 - Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen, 2 Bde., Leipzig 1924
- Ziegler, Henrik: Emil Heilbut, ein früher Apologet Claude Monets, in: Pophanken, Andrea; Billeter, Felix (Hgg.), Die Moderne und ihre Sammler: Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik, Berlin 2001 (Passagen/Passages 3), S.41-64

Bildnachweis

Trotz sorgfältiger Nachforschungen konnten nicht bei allen Abbildungen die Rechteinhaber ermittelt werden. Sollte jemand in urheberrechtlicher Beziehung Rechte geltend machen, so möge er sich an die Hamburgische Wissenschaftliche Stiftung wenden.

S.64, 65	© akg-images
S.19	Berger, Julia; Hedinger, Bärbel (Hgg.): Franz Gustav Forsmann (1795-1878) – Eine Hamburger Architektenkarriere, Hamburg 2006, S.97
S.50	Bildarchiv Denkmalschutzamt Hamburg
S.34	Duncker, Alexander: Die ländlichen Wohnsitze, Schlösser und Residenzen der ritterschaftlichen Grundbesitzer in der Preußischen Monarchie [...], Provinz Schlesien, 1874
S.25, 115 oben	Foto: Martina Sitt
S.81 links, 115 unten rechts	Foto: Rudolf Dührkoop
S.53 Anten	Frankfurt am Main, Städel Museum/Yannic Jäckel, Almut Pollmer-Schmidt, Jochen Sander: https://zeit.reise.staedelmuseum.de/
S.28	Galerie Bassenge, Berlin
S.35	gemeinfrei
S.78, 98	Hamburger Kunsthalle/bpk

Bildnachweis

- S.70, 73 Hamburger Kunsthalle/bpk, Foto: Christoph Irrgang
- S.86, 109
118 Hamburger Kunsthalle/bpk, Foto: Elke Walford
- S.79 Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg
- S.83, 93 The Metropolitan Museum of Art, New York
- S.20 Niemann, H. (Hg.): Stammbaum. Nachrichten und Lebensbeschreibungen von der Familie Möller – Nottebohm, fortgeführt bis zum Jahr 1892, Düsseldorf 1892
- S.5, 32, 52, 53 oben,
54, 55, 88
115 unten links Privatbesitz
- S.29 RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis
- S.13, 96, 119, 121 © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie/bpk/Eigentum Humboldt Universität zu Berlin/Christoph Schmidt
- S.12, 31, 49, 56, 57 Staatsarchiv Hamburg
- S.41, 81 rechts, 82 Stiftung Historische Museen Hamburg/Museum für Hamburgische Geschichte
- S.40 Stiftung Historische Museen Hamburg/Museum für Hamburgische Geschichte, Foto: Michaela Hagenbarth
- S.87 © The Trustees of the British Museum
- S.18 Tümpel, Hermann: Stammbaum der Familie Woermann nebst Mitteilungen zur Geschichte der Familie, Hamburg 1906, S.36

Register

Verzeichnet sind die Namen von natürlichen Personen, die im Text und in den Bildunterschriften genannt werden. Das Vorwort sowie die Anmerkungen und Anhänge bleiben unberücksichtigt, ebenso die Nennung von Eduard F. Weber. Ein * verweist darauf, dass auf der angegebenen Seite (auch) ein Bild der betreffenden Person beziehungsweise das Werk eines Künstlers erscheint. Namen in eckigen Klammern weisen auf eine abweichende Schreibweise in Zitaten und Quellen hin.

- Achenbach, Andreas 89, 95, 116
Achenbach, Oswald 95, 96, 116
Altman, Benjamin 90, 111
Amman, Jost 63, 64
Amsinck, Antonie (geb. Lattmann)
61
Amsinck, George Stewart 21
Amsinck, Gustav 21
Amsinck, Ludwig Erdwin 21, 61
Amsinck, Oswald 21
Amsinck, Wilhelm sen. 21
Amsinck, Wilhelm jun. 21
Arndt, Franz Gustav 38
August, Prinz von Preußen 46
Averdieck, Elise 80
- Barden, Siegfried 113
Bastianino siehe Filippi
Baudot, Henri 100
Beccafumi, Domenico 94
Beham, Barthel 12, 97, 98*, 123
Behrens, Eduard Ludwig 61, 74
Behrmann, Georg 100
Bellotto, Bernardo (Canaletto) 27,
28, 114
- Bentivoglio, Cornelio 120
Bentivoglio, Ercole 120
Bentivoglio, Filippo 120
Bertolini, Giovanna 120
Blohm, Ludwig Friedrich 31
Bock, Louis 46
Bode, Wilhelm von 60, 80, 81, 82,
83, 89
Böcklin, Arnold 96
Boisserée, Sulpiz 67, 123
Bonheur, Rosa 116
Bossi, Giuseppe 120
Botticelli, Sandro 75
Bourgeois, Caspar 116
Bourgeois, Stephan 116
Braun, Adolphe 74, 75, 79, 91
Brentano, Antonie [Antoine] 30
Brinckmann, Justus 36, 37, 95
Bromberg, Martin 113
Burchard, Emmy (geb. Amsinck)
80
Burckhardt, Jacob 58, 62, 78, 80,
91, 97, 122
Busse, Georg Heinrich 17

Register

- Canal, Antonio 27, 28*
Canaletto siehe Bellotto
Carracci, Annibale 39
Champagne, Philippe de 113
Claesz, Pieter 94
Cleve, Joos van 113
Concolo, Giacomo 30
Constable, John 114
Cornelius, Peter von 95
Courbet, Gustave 96
Cranach, Lukas d.Ä. 11Ä
- d'Aiuti, Agosto Conte 111
Daubigny, Charles-François 96
David, Jacques Louis 114
Defregger, Franz 96
Deissmann, Gustav Adolf 119
Domenichini, Apollonio 28*
Doré, Adele 80
Dörling, Conrad 114
Dowdeswell, Charles William 111
Dührkoop, Rudolf 74, 80, 81*, 82,
115*
Dürer, Albrecht 63, 71
Dyck, Anton van 39
- Earlom, Richard 67
Ebner-Eschenbach, Marie von 39
Eisenmann, Oscar 91
El Greco (Theotokópoulos,
Domínikos) 69
Ellmenreich, Franziska 80
Engels, Friedrich 22
Erasmus von Rotterdam 71
- Fiedler, Conrad [Konrad] 60
Filippi, Sebastiano (gen. Bastianino)
13*, 117, 119*, 120, 121*
Flinck, Govaert 47
Fölsch, Conrad Johannes 24, 25
Förster, Karl 89
Förster, Ernst 119, 120
Forsmann, Franz Gustav 18, 19*
- Friedländer, Max Jacob 29, 62, 75,
100, 106, 123
Frimmel, Theodor von 97
Frizzoni[-Salis], Friedrich 91, 92
- Garofalo siehe Tisi
Geertz, Henry Ludwig 82*
Geertz, Julius 81*
George II., König von England
67
Geyger, Moritz 75
Goldschmidt, Adolph 77, 78
Gossler, Johann Heinrich 26, 43
Gossler, Mary Elizabeth (geb. Bray)
27
Gossler, Mary Elizabeth (Lizzy)
26
Goya, Francisco de 105, 108, 109*,
122
Goyen, Jan van 113
Graul, Richard 68
Grien, Hans Baldung 12, 97, 98*
- Habich, Eduard [Edward] 75, 90,
91, 94
Hainauer, Oskar 60
Halle, Karl 22
Haller, Martin 47, 48, 49*, 50*, 51,
55, 56*
Hals, Frans 11, 68, 69, 70*
Hanfstaengl, Edgar 76
Hanfstaengl, Franz 76
Harck, Fritz von 46, 60, 66
Harzen, Georg Ernst 27, 45
Heemskerck, Maerten van 28, 29*
Heilbut, Emil 61
Hendrik, Frederik 85
Herkomer, Hubert von 40*, 41*,
42
Herneisen, Andreas 63, 64*, 65*
Hirsch, Jakob 114
Hobbema, Meindert 105
Hogarth, William 116

- Hohenzollern-Hechingen, Friedrich
 Wilhelm Konstantin [Constantin]
 von 88, 89
- Holbein, Hans d.Ä. 117, 118*^Ä
- Hooch, Pieter de 72, 73*, 107
- Houbraken, Arnold 47
- Hübner, Julius 62
- Hudtwalcker, Nicolaus 60, 61, 107
- Huizinga, Johan 99
- Huther, Johannes Eduard 20
- Jenisch, Martin Johann 16, 19
- Jenisch, Fanny Henriette
 (geb. Roeck) 16, 19
- Jordaens, Jacob 39
- Karl V., Kaiser des Heiligen
 Römischen Reiches 68
- Katharina II., Zarin von Russland 67
- Kaulbach, Wilhelm von 95
- Keller, Ferdinand 39
- Kendall, George Wilkins 23
- Kestner, August 16
- Kestner, Charlotte 16
- Kleinberger, François 111
- Klemperer von Klemenau, Viktor 29
- Kluyver, Pieter Lodewijk Francisco
 27
- Knaus (Professor, Kunstsammler)
 60
- Krohn, Christian 38
- Kümmel, Heinrich August Georg
 17, 18
- Laeisz, Carl 25, 26
- Laer, Caroline von 33
- Laer, Christina Wilhelmina von 18
- Lang-Laris, Hermine 38, 39
- Laun, Rudolf 145
- Leistikow, Leo 105
- Lenbach, Franz von 59, 60
- Lepke, Rudolph 27, 28, 63, 69, 82,
 110, 114
- Lessing, Carl Friedrich 95, 96*
- Lessing, Gotthold Ephraim 94
- Lessing, Konrad 95
- Lichtwark, Alfred 10, 40, 41, 45,
 46, 61, 65, 74, 76, 77, 96, 99, 100,
 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108,
 109, 110, 111, 112, 122, 123
- Liebermann, Max 40, 106, 111, 112
- Lindner, Anton 103, 104, 108, 110,
 113
- Lorck, Carl Berendt 72
- Lorenz-Meyer, Eduard 44
- Ludwig I., König von Bayern 67
- Luthardt, Christoph Ernst 30
- Lützow, Carl von 70, 72
- Makart, Hans 68
- Mantegna, Andrea 11, 81, 82, 83*,
 105, 107, 110, 111, 122
- Maratta, Carlo 39
- Marx, Karl 22
- Maximilian II., Kaiser des Heiligen
 Römischen Reiches 11
- Meister Francke 77
- Merck, Mary 32
- Meyer, Johann Christian 27
- Miethke, Hugo Othmar 30, 68, 120
- Milberg, Antonie 80
- Monaco, Pietro 30
- Mönckeberg, Carl 33
- Morelli, Giovanni 75, 80, 91
- Moretto da Brescia, Alessandro (gen.
 Bonvicino) 88, 90, 91, 92, 93*
- Munkácsy, Mihály von 96
- Mühlig, Hugo 123
- Münchhausen, Freifrau von 11
- Münchmeyer, Carl Adalbert Robert
 24
- Nagler, Carl Ferdinand Friedrich
 von 63
- Naryschkin [Narischkin], Cyrill 90
- Naryschkin, Wassili (Basil) 89, 90

Register

- Neander, August 33
Nebel, Carl 23
Nemes, Marczell 69
Neubauer, Friedrich August 41
Nieuwenhuys, Christian Johannes
39
Nocht, Bernhard 25
Nöhring, Johannes 63, 74, 75, 76,
77, 80, 82
Nooms, Reiner 113
Nordheim, Moritz 105
Nottebohm, Johann Abraham 18
- Ostade, Adriaen van 105
- Parthey, Gustav 28
Pecht, Friedrich 59
Petersen, Carl Friedrich 40
Pflugk-Harttung, Julius 46
Piper, Carl Anton 112
Poussin, Nicolas 96
Preuschen, Hermine (Hermione)
von 39
- Raffael (Raffaello Sanzio da Urbino)
18, 19
Rembrandt Harmenszoon van Rijn
11, 12, 85, 86*, 87*, 89, 105, 106,
107, 108, 117
Reynard, Jean 90
Richter, Ludwig 19
Riepenhausen, Johannes 15*, 16, 17
Ring, Ludger tom 111, 123
Roosen, Gustav Arthur 116
Rosa, Salvator 108
Rubens, Peter Paul 40, 75, 105
Ruisdael, Jacob van 105, 122
Ruths, Valentin 41
- Sachs, Hans 11, 63, 64*, 65*
Saurma-Jeltsch, Graf von 34
Schadow, Wilhelm von 16
Schaffner, Martin 111, 123
Schaper, Fritz 95
Scheffler, Karl 122
Scheuren, Caspar 53*
Schleich, Eduard 96
Schlie, Friedrich 74, 75, 77
Schmincke, Carla 10, 124
Schopenhauer, Johanna 71
Schröder, Julie 32*, 33
Schwarz, Georg 107, 108
Schuldt, Constanze (geb. Weber)
23
Schuldt, Heinrich 23
Schulte, Eduard 47, 53
Sedelmeyer, Charles 30, 108
Seemann, Ernst Arthur 71
Seidel, Gabriel 60
Sieveking, Amalie 33
Sieveking, Karl 33
Sijthoff, Albertus Willem 68
Sloman, Henry B. 24, 25
Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi)
94
Speck zu Sternburg, Maximilian 9
Speckter, Otto 20*
Stammann, Hugo 38, 47
Steinbach, Franziska Wilhelmine
(Helma) (geb. Steiner) 42
Steiner, Elisabeth 42
Stegmann, Hans 63, 64
Stolker, Jan 85, 86, 87*
Succi, Pellegrino 119
- Teniers, David d.J. 105 \bar{A}
Térey, Gábor von 97
Thiem, Paul 60
Thieme, Conrad Alfred 9, 60
Tiepolo, Giovanni Battista 30
Tisi da Garofalo, Benvenuto
(gen. Garofalo) 117, 119, 120
Tizian (Tiziano Vecellio) 11, 105
Tesdaorf, Oscar Louis 44
Triepel, Karl 89
Tropelowitz, Oscar 113

- Unger, William 67, 68, 69, 70*, 72, 73*, 74
 Utrecht, Jacob van 113
- Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y 105
 Vernet, Horace 46
 Vinne, Vincent Laurensz. van der 69
 Vorwerk, Gustav Adolph 24
- Waldenburg, Mathilde von 46
 Wallsee, Heinrich Egon 10, 102
 Walpole, Horace 67
 Walpole, Robert 67
 Warburg, Max 80, 108, 109, 110
 Weber, Adolf 36
 Weber, Alfred Eduard Wolfgang 34
 Weber, Carl 24
 Weber, Christina Wilhelmina Weber (geb. Laer) 18
 Weber, David Christian 18
 Weber, David Friedrich (Vater) 15, 16, 17, 18*, 20*, 22, 24
 Weber, David Friedrich (Neffe) 105
 Weber, Henriette Charlotte (geb. Nottebohm) 10, 15, 16, 17, 19, 20*, 23, 27, 31, 32, 33, 100
 Weber, Henriette Louise (geb. Vorwerk) 42
- Weber, Hermann Anthony Cornelius 42
 Weber, Hermann David 39
 Weber, Friedrich-Carl 34
 Weber, Karl Eduard 21
 Weber, Marianne (geb. Schnitger) 21
 Weber, Mary Elizabeth (geb. Gossler) 26, 114
 Weber, Max 21, 38
 Weber, Max Oscar Erdwin 124
 Welling, Sebastian 11, 94
 Wendt, Hans Hinrich 33
 Wesendonck, Otto 60
 Wesselhoeft, Karl Johann 60, 107
 Wesselhoeft, Susette (geb. Hudtwalcker) 60
 Wichern, Johann Hinrich 33
 Willers, Ernst 16
 Willigen, Adriaan van der 69
 Woermann, Adolph 80
 Woermann, Clara Eleonore Friederike (geb. Weber) 61
 Woermann, Karl 32, 48, 58, 61, 62, 64, 66, 75, 93, 94, 97, 102, 114
 Wolters, Georg 42
 Wolters, Ulrike 42
- Zinnow, Gustav 38

Dieses Buch ist lizenziert unter einer Creative-Commons-Lizenz:
CC BY-NC-ND 4.0



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 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.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2021
www.wallstein-verlag.de

© Hamburgische Wissenschaftliche Stiftung, Hamburg 2021
www.h-w-s.org

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Thesis
Koordination und Korrektorat: Dr. Johannes Gerhardt, Hamburg
Lektorat und Korrektorat: Dr. Petra Kruse und Uta Courant, Berlin
Bildrecherche: Singhka Grabowsky, Hamburg
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf
Umschlagabbildungen: Rudolf Dührkoop (1848-1918),
Eduard Weber, Fotografie, 1905
Lithografie: Schwab Scantechnik, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-3879-1
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8011-0
DOI <https://doi.org/10.46500/83533879>