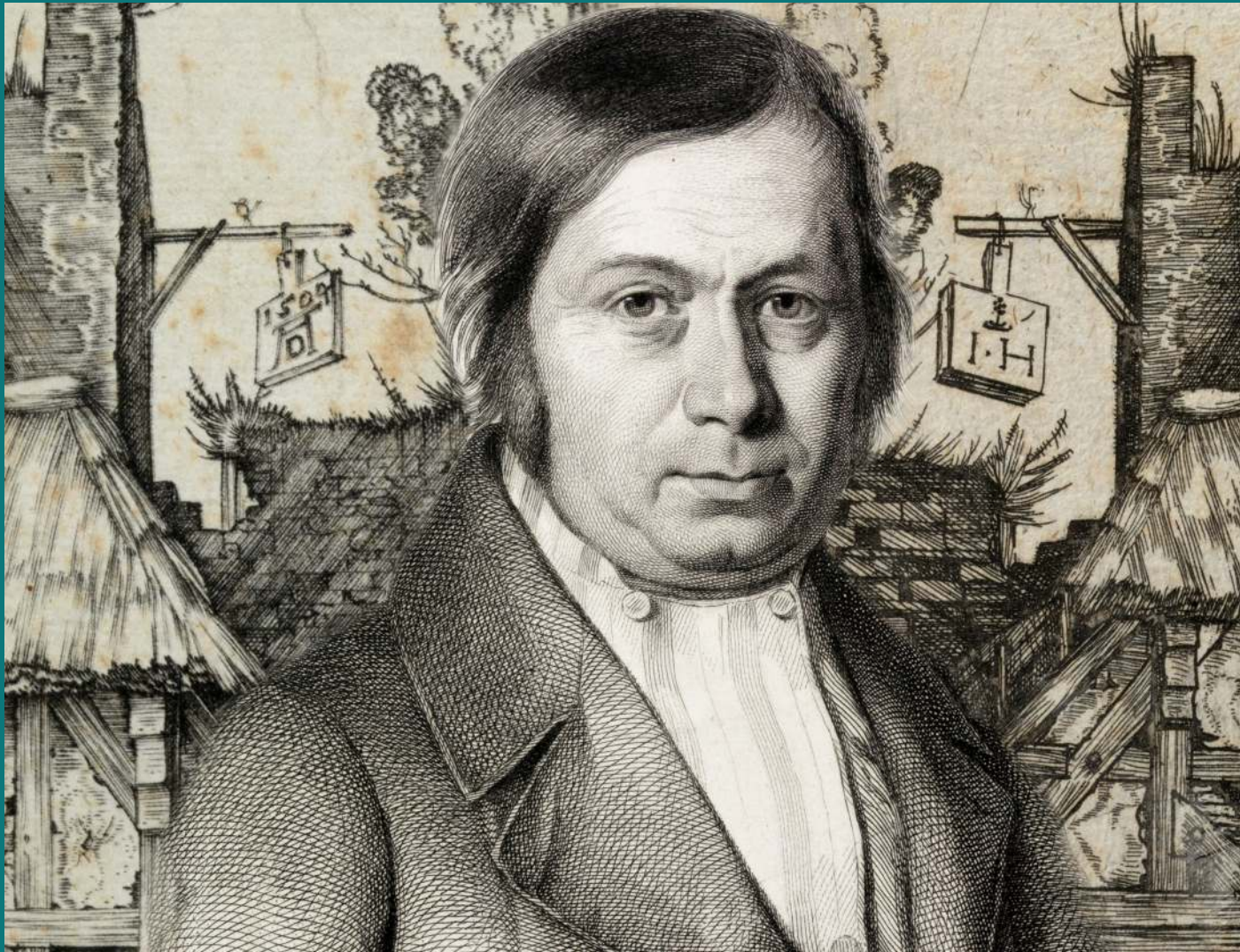




Forschungen des Instituts
für Archäologische Wissenschaften,
Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte 9



Franziska Ehrl und Eveliina Juntunen

Joseph Heller und die Kunst des Sammeln

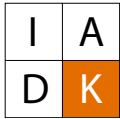
Ein Vermächtnis im Herzen Bambergs



University
of Bamberg
Press

Joseph Heller und die Kunst des Sammels

Ein Vermächtnis im Herzen Bambergers



**Forschungen des Instituts
für Archäologische Wissenschaften,
Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte**

herausgegeben vom Institut für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Abteilung
Archäologische Wissenschaften

Michaela Konrad
Andreas Schäfer
Rainer Schreg
Till Sonnemann

Abteilung
Denkmalwissenschaften

Paul Bellendorf
Stefan Breitling
Rainer Drewello
Mona Hess
Gerhard Vinken

Abteilung
Kunstgeschichte

Stephan Albrecht
Wolfgang Brassat

Band 9

Abteilung Kunstgeschichte

Verantwortlicher Herausgeber: Wolfgang Brassat

Franziska Ehrl und Eveliina Juntunen

Joseph Heller und die Kunst des Sammels

Ein Vermächtnis im Herzen Bambergs

Mit Beiträgen von Beatrice Feick, Paula Heidenfelder, Tabea Lamberti, Teresa Lohr, Nele Neubüser, Patricia Petersen, Dagmar Raab, Anouk Seyler und Sophie Stackmann

Herausgegeben von der Staatsbibliothek Bamberg

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

Dieses Werk ist als freie Online-Version über den Publikationsserver (FIS; <https://fis.uni-bamberg.de>) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk steht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0.

Lizenzvertrag: Creative Commons CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>



Redaktion: Franziska Ehrl

Register: Agnes Brandner, Franziska Ehrl und Otmar Singer

Abbildungen: Gerald Raab, alle abgebildeten Objekte stammen aus dem Bestand der Staatsbibliothek Bamberg.

Satz und Layout: Fabian Bayer

Herstellung und Druck: docupoint Magdeburg

Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press und Gerald Raab

Umschlagbild: Joseph Heller zwischen Original und Kopie. Porträt von Lazarus Gottlieb Sichling (1812–1863) nach einer Bleistiftzeichnung von Christian Lehmann (1811–1879), 1848. HVG 41/147 zwischen I Bb 2 und I Bb 2c

© University of Bamberg Press, Bamberg 2020
<https://www.uni-bamberg.de/ubp>

ISSN: 2196-4505

ISBN: 978-3-86309-723-3 (Druckausgabe)

eISBN: 978-3-86309-724-0 (Online-Ausgabe)

URN: urn:nbn:de:bvb:473-irb-476420

DOI: <https://doi.org/10.20378/irb-47642>

Inhalt

Bettina Wagner Vorwort	7
Franziska Ehrl Die Sammlungsgenese: Entwicklungslinien	12
Franziska Ehrl Die Sammlungsordnung: Ein Vermächtnis im Herzen Bamberg's	28
Franziska Ehrl Das DFG-Projekt: Visualisierung und Vernetzung	44
Eveliina Juntunen Zur Absicht und Aufgabe des Heller-Nachlasses damals wie heute	50
Patricia Petersen Vom Sammeln und Netzwerken im 19. Jahrhundert	62
Sophie Stackmann Der Holzschnitt	66
Dagmar Raab Der Kupferstich	68
Nele Neubüser Die Kaltnadel und die Radierung	70
Paula Heidenfelder Das Sammeln von originalen Druckstöcken und -platten	72
Tabea Lamberti Verschiedene Zustände von Albrecht Dürers Eisenradierung „Christus am Ölberg“	76
Beatrice Feick Die zeitgenössische Dürer-Rezeption durch die Gebrüder Hopfer	78
Sophie Stackmann Druckgraphische Referenzwerke: „Der Bartsch“	82
Teresa Lohr Wasserzeichen und Sammlermarken in der Heller-Sammlung	84
Eveliina Juntunen Reproduktionsgraphik aus dem Hause Prestel	88
Anouk Seyler Druckgraphik als Mittel der erweiterten Zugänglichkeit von Unikaten	92
Teresa Lohr Künstlerrezeption im frühen 19. Jahrhundert	94
Register	100



Vorwort

Das internationale Renommee der Staatsbibliothek Bamberg verdankt sich in erster Linie ihren mittelalterlichen Bücherschätzen aus ehemals kirchlichem Besitz. Als das Hochstift 1803 infolge der Säkularisation aufgehoben wurde, gelangten eintausend mittelalterliche Codices und zehntausende von frühen Drucken als Gründungsbestand in die „centralisierte Kurfürstliche Bibliothek“ des neu gegründeten Mainkreises. Nach der Erhebung Bayerns zum Königreich 1806 als Königliche Öffentliche oder Staatsbibliothek bezeichnet, galt sie aufgrund ihrer Handschriften als die drittbedeutendste Bibliothek in Deutschland. Unter ihren mittelalterlichen Zimelien ragen die etwa 165 Codices heraus, mit denen der Bistumsgründer und spätere Kaiser Heinrich II. (gest. 1024) die Bamberger Kirchen bereits 1007 für die Durchführung der Liturgie und die Ausbildung des Klerus ausgestattet hatte. Angesichts der Mengen der aus Klöstern und Kirchen übernommenen Bücher standen deren Ordnung und Erschließung zunächst im Mittelpunkt der bibliothekarischen Arbeit. Dieser Aufgabe widmeten sich drei Kustoden: der Bibliothekar der aufgehobenen Universität Konrad Frey (1764–1813), der ehemalige Kapuziner Guardian Alexander Schmötzer (1748–1815) und der vormalige Langheimer Zisterzienser Joachim Heinrich Jäck (1777–1847). Nachdem in den 1830er Jahren als Resultat von Jäcks rastloser Arbeit die ersten gedruckten Kataloge erschienen, wurden die Bestände auch „auswärtigen Gelehrten“ zugänglich.

Weniger bekannt als das Säkularisationsgut sind die privaten Stiftungen, mit denen die Bibliothek schon im ersten Jahrhundert ihres Bestehens bereichert wurde. Dies war umso dringender nötig, als finanzielle Mittel für den Bucherwerb zunächst weitgehend fehlten. Parallel zur Verzeichnungsarbeit wuchsen die Sammlungen auf diese Weise kontinuierlich an. So konnte schon 1807/08 die „Bibliotheca Bipontina“ übernommen werden, die Büchersammlung von Herzog Karl II. August von Pfalz-Zweibrücken (1746–1795), dem Bruder des ersten bayerischen Königs Maximilian I. Joseph (1756–1825). Nach der Flucht des Herzogs aus Schloss Karlsberg bei Homburg/Saar infolge der Französischen Revolution waren die Reste seiner Bibliothek über mehrere Zwischenstationen nach Bamberg gelangt und dort als wittelsbachische „Zweigbibliothek“

dauerhaft belassen worden. Eine umfangreiche Privatsammlung baute auch Jäck auf, der seit 1815 als alleiniger Leiter der Bibliothek fungierte. Er kompensierte den Mangel eines Erwerbungssetats durch Einnahmen aus Dublettenverkäufen und dadurch, dass er auf eigene Kosten Bücher und handschriftliche Materialien ankaufte und der Bibliothek als Geschenk überließ. Als er 1847 starb, setzte er die Bibliothek zur Erbin seiner Bücher und seines persönlichen Vermögens ein.

Nur zwei Jahre nach Jäck verstarb auch der Bamberger Privatgelehrte Joseph Heller (1798–1849). Unerachtet des großen Altersunterschieds verband die beiden Freunde das gemeinsame Interesse an kunsthistorischen und lokalgeschichtlichen Forschungen. Heller hatte daher schon 1821 ebenfalls die Bibliothek zur Erbin eingesetzt. Seine bedeutende Kunstsammlung umfasste etwa 50 000 Blatt Druckgraphik, aber auch zahlreiche Handschriften, Bücher und diverse dreidimensionale Gegenstände, darunter Druckplatten, Münzen und Medaillen, ja sogar bemalte Glasfenster. Mit ihrem thematischen Fokus auf den Anfängen der gedruckten Bildkunst und dem Schaffen fränkischer Meister wie Albrecht Dürer (1471–1528) und Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) bereicherte Hellers Stiftung die Bibliothek um Objekte von musealer Qualität. Doch während in großen Institutionen wie der Münchener Hofbibliothek im 19. Jahrhundert eine systematische Trennung von Bibliotheksgut, Archivgut und musealen Beständen erfolgte, die sogar das Auslösen von Graphiken aus Büchern und die Abgabe an das Kupferstichkabinett nach sich zogen, blieb der vielfältige Bamberger Bibliotheksbestand von derartigen Bemühungen um eine klare Abgrenzung von Sammelgebieten verschont.

Heute bietet die Heterogenität der Sammlungsbestände für die Staatsbibliothek Bamberg eine großartige Chance, etablierte Strukturen zu überwinden und die engen Verbindungen wieder sichtbar zu machen, die Gegenstände material- und medienübergreifend miteinander verbinden. Im Projekt zur Erschließung eines zentralen Teils der Sammlung Heller, das die Deutsche Forschungsgemeinschaft von 2017 bis 2020 förderte, konnte eindrucksvoll demonstriert werden, dass es gerade die Beziehungen der Objekte untereinander sind, die Einsichten in die Arbeitsweise eines forschenden Sammlers oder sammelnden Forschers

des frühen 19. Jahrhunderts vermitteln. Für Heller war es selbstverständlich, dass die physische Materialität von Druckplatten und Abzügen wichtige Erkenntnisse über die Herstellungsprozesse gedruckter Bilder vermitteln kann. Es war ihm klar, dass handschriftliche Dokumente wie Tagebücher und Korrespondenzen Aufschluss über die Entstehungs- und Provenienzzgeschichte von Graphiken geben können. Er wusste, dass die Rezeptionsgeschichte herausragender „Inventionen“ ohne die Kenntnis von Kopien und Objekten der angewandten Kunst nicht zu schreiben ist. Heller bemühte sich daher, möglichst viele Originale in seinen Besitz zu bringen, und opferte für seine kunsthistorische Pionierarbeit sogar sein Privatvermögen. Seine Publikationen und Werkverzeichnisse etablierten sich als Standardwerke der Zeit und wurden zur Norm für die Ordnung anderer Sammlungen.

Hellers Leistung verdient bis heute nicht nur Respekt, sondern stellt für die dankbare Empfängerin seiner großzügigen Schenkung eine dauerhafte Verpflichtung dar, sein reiches Erbe sachkundig aufzuarbeiten und für die internationale Forschung nutzbar zu machen. Das DFG-Projekt hat die Grundlage für eine kontinuierliche Wahrnehmung dieser Verantwortung geschaffen. Ein erster Teilbestand der Sammlung Heller im Umfang von etwa 2800 Druckgraphiken und anderen Objekten wurde digitalisiert, im Internet präsentiert und nach heutigen Standards kunsthistorisch und exemplarspezifisch erschlossen. Da die üblichen bibliothekarischen Erschließungssysteme derartig komplexe Anforderungen nur unzureichend erfüllen können, wurde mit technischer Unterstützung durch die Verbundzentrale des Bibliotheksverbands Bayern eine eigene Graphik-Datenbank aufgebaut. Nach Abschluss der Entwicklungsarbeiten bietet diese Datenbank differenzierte Kategorien für die Recherche und ist in Zukunft für Anwender aus anderen bayerischen Bibliotheken nachnutzbar, die ihre eigenen Graphikbestände zugänglich machen möchten.

Wie sehr das Bamberger Projekt aktuellen Tendenzen der Forschung entspricht, zeigt die beeindruckende Zahl von Ausstellungen der letzten Jahre, in denen frühe Druckgraphik einem breiten Publikum präsentiert wurde. Oft waren darin auch Leihgaben der Staatsbibliothek Bamberg zu sehen. Um auch vor Ort einen umfassenderen Einblick in den Bamberger Bestand zu gewähren, neue Erkenntnisse mitzuteilen und die Materialität der Originale anschaulich zu machen, wurde zum Abschluss des Projekts eine Sonderausstellung konzipiert, die die wissenschaftliche Projektmitarbeiterin Dr. Franziska Ehrl kuratierte. In Zusammenarbeit mit Dr. Eveliina Juntunen vom Lehrstuhl für Neuere und Neueste Kunstgeschichte

der Otto-Friedrich-Universität Bamberg führte sie im Wintersemester 2019/20 ein Seminar zur Sammlung Heller durch, dessen Ergebnisse in die vorliegende Publikation eingeflossen sind. Ich danke den beiden Organisatorinnen und den Studentinnen herzlich für ihre engagierte und kompetente Arbeit. Dem Team der Staatsbibliothek Bamberg gilt ebenfalls mein bester Dank für die erfolgreiche Durchführung des Projekts, insbesondere Fabian Bayer für die ideenreiche Bewältigung der technischen Herausforderungen bei der Online-Präsentation, Gerald Raab für die herausragenden digitalen Aufnahmen der Objekte, Matthias Schönlein für die profunde Kenntnis bibliothekarischer Regelwerke, Sabine Schumm und Regine Ullein für die tatkräftige konservatorische Unterstützung sowie den Studentinnen Jana Hickmann, Teresa Lohr und Sophie Stackmann für die verlässliche Zuarbeit. Ohne das Engagement von Dr. Petra Schröder von der Verbundzentrale des Bibliotheksverbands Bayern wären die Projektergebnisse nicht weltweit sichtbar. Der erste Meilenstein auf dem langen Weg zur adäquaten Aufarbeitung der Sammlung Heller ist damit erreicht. Ich bin zuversichtlich, dass weitere folgen werden.

Bamberg, im März 2020

Prof. Dr. Bettina Wagner
Bibliotheksdirektorin



1-2 Dürer, Albrecht (1471–1528): Hieronymus im Gehäus. Kupferstich, 24,5 x 18,6 cm (Blatt), 1514.

I C 43







3-4 Blattner, Andreas (1867–1933): Joseph Hellers Geburtshaus. Aquarellierte Zeichnung, 58,7 x 66,1 cm (Passepartout), 1898.
MvO A I 75

Die Sammlungsgenese: Entwicklungslinien

Mit etwa 50 000 Blatt geht über die Hälfte des Graphikbestands der Staatsbibliothek Bamberg auf einen einzigen aktiven Sammler zurück – den Bamberger Kunstgelehrten Joseph Heller. Aufgrund seines umfangreichen wie vielfältigen Erbes, das weitaus mehr als Graphik umfasst, ist er heute als wichtigster Gönner der Bibliothek zu bezeichnen. Die Entwicklungslinien seiner Sammlung und ihrer Rezeption sind eng an die Sammlerpersönlichkeit geknüpft und verliefen nicht gleichförmig.

Vom bedeutenden Mäzen zum fast Vergessenen

Freiherr Emil Marschalk von Ostheim (1841–1903), der die Königliche Bibliothek zu Bamberg bereits zeitlebens mit umfangreichen Schenkungen bedacht hatte, übergab ihr am 24. September 1898 mehrere kleinformatige Porträts. Diese in vergoldete Rahmen gefassten Ölgemälde hatte Hans Kundmüller (1837–1893) bereits einige Jahre zuvor in seinem Auftrag angefertigt. Marschalk von Ostheim stiftete sie nun der Bibliothek für eine „Galerie berühmter Bamberger“ in deren Räumlichkeiten.¹ Neben einem Kundmüller'schen Selbstbildnis sowie einem Porträt von Friedrich Leitschuh (1837–1898), der bis zu seinem Tod im Dezember 1898 Leiter der Bibliothek gewesen war, zeigen die übrigen Gemälde vier miteinander befreundete Zeitgenossen: den Verleger Carl Friedrich Kunz (1785–1849), die Sammler und Kunstschriftsteller Martin Joseph von Reider (1793–1862) und Heller sowie den ersten alleinigen Leiter der Königlichen Bibliothek Joachim Heinrich Jäck (1777–1847). Das kunst- und kulturengagierte Quartett forschte und publizierte über Jahrzehnte, arbeitete dabei immer wieder auch gemeinsam an Projekten. Dass die sogenannte „Galerie“ in der heutigen Hängung in der Geschäftsstelle der Staatsbibliothek Bamberg von Jäck und Heller eröffnet wird (Abb. 5 und Abb. 6), liegt in der Bibliothek als Wiege ihres Schaffens begründet.

Es ist sicherlich kein Zufall, dass Marschalk von Ostheim die Porträts genau in dem Jahr schenkte, in dem Hellers Geburtstag sich zum 100. Mal jährte. Die Übergabe fand sogar im Zuge der großen Gedächtnisausstellung statt, die Leitschuh am 22. September 1898 eröffnete, um des damals wie heute bedeutendsten Mäzens der Bibliothek zu gedenken. Für den

Heller'schen Jubeltag kam man dem Erinnern an den Bamberger Sammler vielseitig nach. Der Künstler Andreas Blattner (1867–1933) hielt das Geburts- und Wohnhaus Hellers fest, das direkt an der Regnitz gegenüber von Klein Venedig steht (Untere Brücke 2) und heute jedem Bamberger und Bamberg-Besucher bekannt ist (Abb. 3–4). Blattner orientierte sich mit der Perspektive zwar an der Realität, genauer an einer Fotografie, die sich heute ebenfalls im Bibliotheksbestand befindet,² mit der narrativen Gestaltung jedoch an einem nostalgischen Beschreibungstext.

Die kolorierte Ansicht zeigt das mit dekorativen Zierelementen und weißen Fensterläden ausgestattete hellblaue Gebäude, das nach oben mit der charakteristischen Giebelmalerei, einer Marienkrönung, abschließt. Der wolkendurchsetzte blaue Himmel spiegelt sich im Wasser des still vorbeiziehenden Flusses. Blumenkästen, zum Lüften geöffnete Fenster und vermeintliche Staffagefiguren hauchen der Szene Leben ein. Während auf der Unteren Brücke eine Frau mit Kleinkind auf dem Arm steht, nähert sich links eine männliche Gestalt, Stock und zum Gruß gezogene Mütze in den Händen. Betrachtet man den Anfang von Leitschuhs ebenfalls 1898 unter dem Titel *Joseph Heller. Ein Bamberger Original und sein Wirken* publiziertem Gedenkblatt, so wird Blattners fränkische Idylle als Interpretation offensichtlich. Hier heißt es:

„Vom 1. Mai bis 1. November jeden Jahres ging vor einem halben Jahrhundert täglich des Morgens gegen 10 Uhr ein kleiner Mann in kornblauem Zeugrocke, weißer Halsbinde, geblümter Weste, lichtgelbem Beinkleid mit Bandschuhen und kurzem Stocke durch die Hauptstraßen Bambergs, die hellgraue Schirmkappe nach allen Seiten freundlich zum Gruße rückend, bald da, bald dort bei einem Bekannten gesprächig stehen bleibend, um seinen Frühgang ins Freie zu machen, dann in ein behagliches Weinstübchen zu schlüpfen. Vom 1. November bis 1. Mai jeden Jahres machte derselbe kleine Mann regelmäßig in langbekragtem, dunkelblauem Tuchmantel, schwarzem Beinkleid und Schnürstiefeln, mit Stock und dunkelgrüner Schirmkappe in gleicher Weise denselben Morgengang.“³

Die Beschreibung sowohl der sommerlichen als auch winterlichen Kleidung erklärt vielleicht auch, weshalb



5 Kundmüller, Hans (1837–1893): Joseph Heller. Öl auf Leinwand, 32 x 26 cm, um 1890. Gem.13



6 Kundmüller, Hans (1837–1893): Joachim Heinrich Jäck. Öl auf Leinwand, 32 x 26 cm, um 1890. Gem.12

Blattner seine historisierende Ansicht unten links in den November datierte.

Dass noch ein halbes Jahrhundert nach Hellers Tod das Andenken an ihn und seine Leistungen derart hoch eingeschätzt, er und seine Spuren in Bildern und Texten gerühmt wurden, steht in deutlichem Kontrast zur heutigen Zeit. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts kann die Persönlichkeit, nach der die Hellerstraße benannt oder der noch zum 100. Todestag eine Gedenktafel an ihr Geburtshaus gesetzt wurde, von vielen Menschen kaum noch mit Inhalt gefüllt werden. Hellers reiches Erbe und seine Verdienste sind jedoch bis heute bemerkenswert.

Vom Kulturinteressierten zum Sammler

Der als Sohn eines Kaufmanns am 22. September 1798 in Bamberg geborene, mit nur 13 Jahren verwaiste und reich beerbte Heller entdeckte schon jung sein Interesse für Kunst- und Kulturgeschichte, ja seine Sammelleidenschaft. Wissbegierig wurde er zum fleißigen Nutzer der Königlichen Bibliothek. Jäck, knapp 20 Jahre älter als Heller, schrieb 1821 über ihre frühen Begegnungen:

„Durch seinen öfteren Besuch der königl. Bibliothek lernte ich ihn nach den Vorzügen seiner Geistes-Thätigkeit, Kenntnisse und moralischen Denkweise seit einigen Jahren ziemlich genau kennen; auch besuchte ich ihn manchmal in seinem Hause zur näheren Würdigung seiner Bücher- und Kunstsammlung, und

fand ihn vorzüglich geeignet, zur Vervollständigung meines Bambergischen Künstler-Lexikons beizutragen.“⁴

Jäck geriet dem jungen Bamberger, dessen zunächst zaghafte Sammelambitionen sich im Laufe der 1820er Jahre stetig intensivierten, zum Mentor, beteiligte ihn an seinen und förderte dessen eigenständige Forschungen, die nicht selten in Publikationen mündeten.

Heller war bereits in jungen Jahren ein Schöngeist. Er begann, noch nicht einmal volljährig, erste Kunstobjekte zu erwerben und selbst zu zeichnen.⁵ Dass ihm die eigenen künstlerischen Versuche eher als Instrument des Sehens und Verstehens dienten, schlug sich in seinem frühen Zeichenbuch⁶ ebenso nieder wie in manch einem Buch seiner Bibliothek.⁷ Diese Expressionen offenbarten seine ausgeprägte analytische Herangehensweise an Werke der bildenden Künste.

In Bamberg schien es zunächst schwierig, ein Netzwerk aus Gleichgesinnten aufzubauen. Dadurch, dass ihn sein gesetzlicher Vormund in eine Kaufmannslehre nach Nürnberg schickte, glückte das Unterfangen jedoch schrittweise. Der rege Kunsthandel und das blühende Sammlertum, die Heller während seiner Lehrjahre erleben durfte, müssen sein gerade aufgekeimtes Interesse deutlich gestärkt haben. Im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts wurden in der ehemaligen Reichsstadt bedeutende Sammlungen (auch des Patriziats) aufgelöst und versteigert, sodass populäre Kunstwerke, Manuskripte und kostbare Bücher auf den

Markt kamen.⁸ Wieder zurück in Bamberg stellte der Wunsch, sein Interesse in Besitz zu verwandeln, den jungen Sammler schnell vor Herausforderungen. Bamberg war im beginnenden 19. Jahrhundert noch kein optimaler Standort, um Kontakte auf dem Kunstmarkt zu knüpfen und Sammlungen mit besonderen Stücken anzulegen. So wird Heller über seine frühen Versuche zusammenfassend schreiben:

„[...] hier ist keine einzige Handlung, welche sich mit dem Verkaufe von grösseren artistischen und Prachtwerken beschäftigt; englische, französische, italienische Werke dieser Art kommen gar nicht hierher, und geschieht dies auch zuweilen, so ist es nur mit einem Kometen zu vergleichen. Nur in einer grossen Stadt, wo sehr viel Liebe für die Kunst herrscht, ist es möglich, meinen Plan auszuführen.“⁹

Die Fülle an den heute in der Staatsbibliothek Bamberg verwahrten Briefkonzepten Hellers und den zugehörigen Antworten zeigt seine persönliche Entwicklung von ersten zaghaften Anfragen eines jungen Kulturinteressierten bis zu den vehementen Kaufgesuchen eines angesehenen Sammlers.¹⁰ Im Zuge seiner Cranach-Publikation, die 1821 in der bemerkenswerten Auflage von 700 Exemplaren bei Kunz in Bamberg erschien,¹¹ intensivierte er seine Sammeltätigkeit. Schließlich bedeutete der Erwerb von



Stücken zugleich, sie eingehend studieren zu können. Die Korrespondenz häufte sich nun derart, dass Heller zu seiner Unterstützung einen Sekretär einstellte. Joseph Rothneder (1799–1859) versetzte die flüchtig hingeworfenen Briefkonzepte seines Auftraggebers zum Versenden in Reinschrift, sodass die Heller'schen Entwürfe zusammen mit seinem übrigen Nachlass in den Bibliotheksbestand übergehen konnten.¹²

In großer Zahl schickte Heller Briefe aus Bamberg ab, in denen er sich selbst vorstellte, von seinen Interessenschwerpunkten berichtete sowie Kaufgesuche an Kunsthändler, Sammler und Verleger in Deutschland, Österreich und der Schweiz übermittelte. Wie fruchtbar Hellers Vorgehen zur Netzwerkbildung bereits nach kurzer Zeit war, belegt der durch die Briefe überlieferte gegenseitige Austausch von wichtigen Kontakten, speziellem Wissen und wertvollen Kompetenzen.

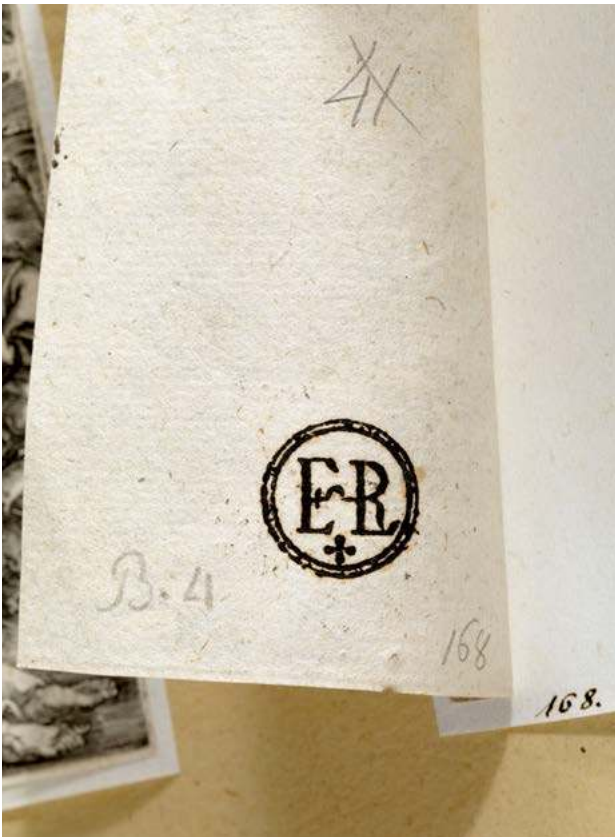
Der österreichische Kunstgroßhändler Joseph Grünling (1786–1846), heute namentlich bekannt durch die an den Bremer Senator, Sammler und Gründer des dortigen Kunstvereins, Hieronymus Klugkist (1778–1851), veräußerten Dürer-Zeichnungen, stand etwa zehn Jahre mit Heller in regem Briefkontakt.¹³ Bereits 1821 tauschten sie sich vertraut über Belange aus, die Sammler und Händler miteinander verbanden. Am 17. Oktober des Jahres schrieb Grünling:



7 Hellers Stempelentwürfe für Joseph Grünling auf einem Brief desselben. JH.Comm.lit.5(Grünling, Joseph, 17.10.1821, Bl. 2v

„Ich ersuche sie angelegentlich meinen Nahmen von Gubitz¹⁴ oder Jemand anderem sehr klein in Holz zum Zwecke eines Stempels auf die Handzeichnungen schneiden zu lassen, der Metallstempel der Eule drückt mir nicht rein und deutlich genug ab, und ist mir auch etwas zu groß. – der Holzstempl ist ordentlich und freut mich ungemein, auf die Rückseite der Kupferstiche wende ich selben stäts an; – aber ich brauche auf die Handzeichnungen selbst eine kleine meinen ganzen Nahmen enthaltende Marke welche mir auch ohne Symbol, so wie es thunlich ist, angenehm wäre, eben nur nicht größer als so , auch wünschte ein kleines  in Holz extra zu haben [...]“¹⁵

Auf den Brief Grünlings skizzierte Heller mehrere Stempel-Entwürfe, die dessen Wünschen entsprachen (Abb. 7). Davon, dass einige dieser flüchtig manifestierten Ideen tatsächlich zur Ausführung kamen, zeugen noch heute Abdrucke auf Graphikblättern sowie die Aufnahme in Frits Lugts (1884–1970) Markenlexikon.¹⁶ Der von Grünling genannte Holzstempel, der seinen vollständigen Namen enthalten sollte, findet sich auf einigen der Dürer-Zeichnungen der Bremer Kunsthalle wieder,¹⁷ die über den Hamburger Kunsthändler Ernst Harzen (1790–1863) nach 1827 von Grünling an Klugkist vermittelt wurden.¹⁸

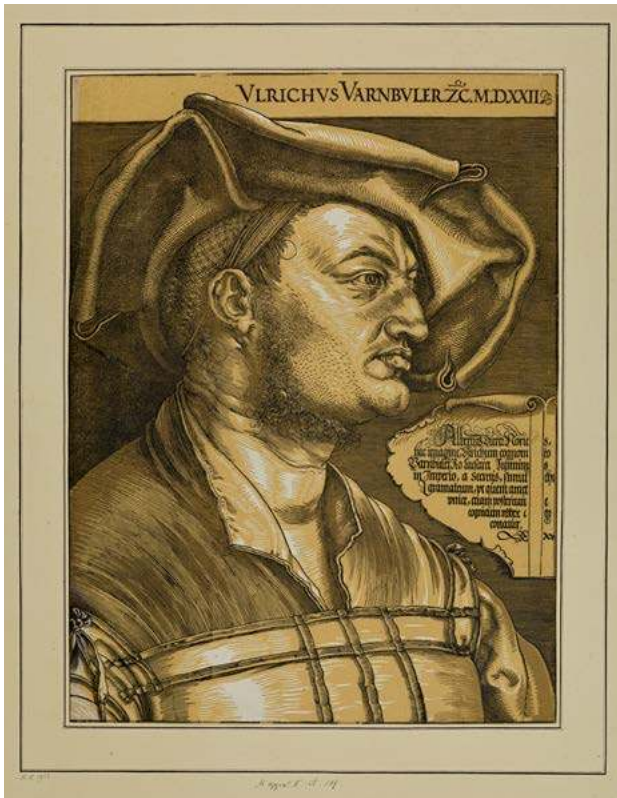


8 Sammlerstempel Lugt 899 auf der Rückseite einer Kopie nach Dürers *Christus am Ölberg* aus der *Kupferstich-Passion*. I Bb 4ca

In Hellers Nachlass sind Stempel erhalten (Abb. 18–19), in deren Zwischenräumen roter Lack auf die Verwendung zum Siegeln von Briefen deutet. Außerdem dabei ist ein kreisförmiges Exemplar ohne Lack mit den Initialen „JH“, die von dem Motto „Sibi et amicis“ (deutsch: „für sich und seine Freunde“) eingefasst sind, das von dem Dürer-Freund Willibald Pirckheimer (1470–1530) übernommen ist. Während Heller die Bücher seiner Bibliothek zu großen Teilen mit diesem besitznachweisenden Bücherzeichen stempelte, spielten Marken und Stempel, die durch seine Initialen oder seinen Namenszug auf ihn verweisen, in seiner Graphiksammlung kaum eine Rolle. Ein Stempel, der dennoch sehr häufig in der Heller-Sammlung auftaucht und wegen der Ausführung offenbar vom selben Stempelschneider gefertigt worden ist, kann aufgrund der Buchstabenkombination „FR“ derzeit nicht aufgelöst werden (Abb. 8). Nachdem der als Dekor gedachte Steg unterhalb der Buchstaben beim „R“ ausgebrochen war, missinterpretierte man die Initialen als „ER“.¹⁹

Der geheimnisvolle Stempel findet sich auch auf der Rückseite einer Kopie nach dem sogenannten *Traumgesicht* Albrecht Dürers. Das Blatt (Abb. 9) ist eines der zahlreichen Zeugnisse dafür, wie im beginnenden 19. Jahrhundert das Wissen um unikale Kunstwerke generiert wurde. Am 12. März 1821 meldete sich Heller, dem Tonfall des Briefs zufolge erstmals, bei dem Innsbrucker Rentmeister Augustin Anton Pfaundler (1757–1822).²⁰ Der Bamberger Sammler berichtete von seinem Interesse an der Person sowie dem Œuvre Dürers und bat um einen „Nachstich“ des gemeinhin als *Traumgesicht* bekannten Dürer-Aquarells, wenn möglich sogar um den Verkauf des Blattes, das der Empfänger des Briefes seinerzeit in seiner Privatsammlung hütete (heute: Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, als Teil des *Kunstabuchs Albrecht Dürers*). Statt das Original zu veräußern, schickte Pfaundler eine Kopie. Wie die Vorlage zeigt diese eine auf den ersten Blick ruhige, in zarten Tönen gestaltete Landschaft, auf die scheinbar plötzlich Wassermassen niederstürzen. Auch Dürers handschriftlich unter die Darstellung gesetzte Beschreibung des Alptrahms, der ihn im Juni 1525 heimgesucht hatte, wurde übernommen. Der selbst künstlerisch tätige Pfaundler fertigte für Heller die Kopie an²¹ und kommentierte sie im zugehörigen Brief vom 17. April 1821 folgendermaßen: „Ich gab mir Mühe, selbe dem Original im Kolorite ganz gleich zu [...] fertigen, doch nicht in der gleichen Größe mit dem Original.“²²

Nicht nur die Briefe bezeugen die Übermittlung von Werken nach Bamberg, sondern auch annotierte Verzeichnisse aus Hellers Handbibliothek. Diese enthält zahlreiche Bücher der frühen Kunstwissenschaft, die



10 Dürer, Albrecht (1471–1528): Bildnis des Ulrich Varnbüler. Holzschnitt, 43,3 x 32,6 cm (Blatt), 1523, Clair-obscur, frühestens 1620. II A 187

bereits im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert über Künstler und ihre Œuvres verfasst wurden. Mit ihrer Hilfe informierte sich der Sammler darüber, was überhaupt existierte bzw. käuflich zu erwerben war. Die Verzeichnisse dienten also als Ausgangspunkt für gezielte Suchen. Bereits 1759 erschien Georg Wolfgang Knorrs (1705-1761) *Allgemeine Künstler-Historie*.²³ Ihr konnte Heller zum Beispiel entnehmen, dass es Dürers *Bildnis des Ulrich Varnbüler* aus dem Jahr 1523 auch „mit etlichen Farben gedruckt“ gibt. Der Druckstock sei in den Besitz von Hendrik Hondius (1573–1650) gelangt, der die Clair-obscur-Abzüge anfertigte, schrieb er später selbst in seiner ab 1827 veröffentlichten Dürer-Monographie.²⁴ Über den geglückten Erwerb eines solchen Blattes (Abb. 10) notierte Heller direkt neben die

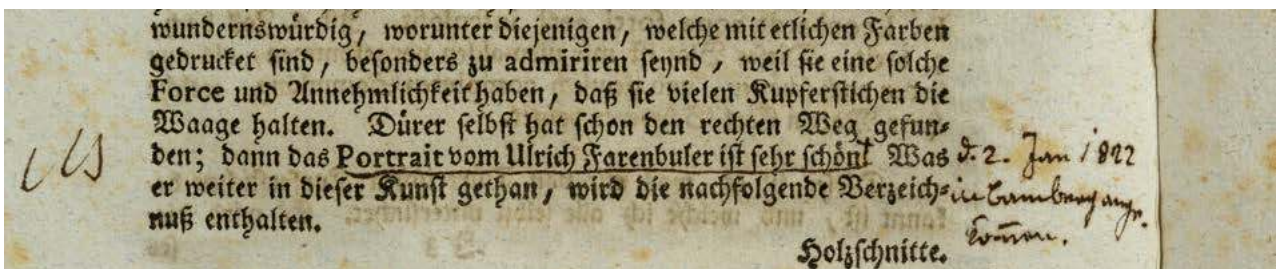
Beschreibung in seine Knorr'sche Ausgabe: „d. 2. Juni 1822 in Bamberg angekommen.“ (Abb. 11). Damit hatte er nicht nur einen „normalen“ Abzug des Holzstocks,²⁵ sondern auch den frühestens 1620 angefertigten „Sonderdruck“ für seine Sammlung akquiriert.

Vom Fokus zum Facettenreichtum

Das Sammelinteresse Hellers war nicht auf Bücher, Druckgraphik und Handzeichnungen beschränkt, es richtete sich jeweils nach seinem aktuellen Forschungsansinnen. Als er Anfang der 1820er Jahre an seiner mehrteiligen Dürer-Monographie zu arbeiten begann, sammelte er sowohl die Originale des Nürnberger Meisters als auch Kopien und künstlerische Referenzen aus unterschiedlichen Gattungen.

Für seine Bibliothek erstand er Georg Andreas Wills (1727–1798) bereits in den 1760er Jahren publizierte *Nürnbergischen Münzbelustigungen*.²⁶ In diesem frühen Werk der Numismatik werden u. a. verschiedene Medaillen behandelt, die Motive Dürers aufgreifen. Da Heller mit seiner eigenen Dürer-Publikation den Künstler, sein Gesamtwerk und die Rezeption ganzheitlich zu beleuchten plante, waren auch diese ein Teil davon. Es gelangte ein bleiernes Exemplar einer traditionell als „Agnes Dürerin“ bezeichneten Medaille in seinen Besitz.²⁷ Der idealisierte Typus des Frauenkopfes in Büstenform basiert auf einer 1508 gezeichneten Vorstudie Dürers zum Gemälde *Tod der Lucretia* (Wien, Albertina, Inv.-Nr. 17533) und erlangte nicht zuletzt Bekanntheit durch die Medaillen, die in unterschiedlichem Material verbreitet wurden. Heller kaufte sogar die von Johann Sebastian Leitner (1709–1795) angefertigte Kupferplatte, die zur Illustration der Medaille in Wills *Nürnbergischen Münzbelustigungen* diente.²⁸ Wesentlich später, erst 1839, publizierte Heller auch selbst ein eigenständiges Werk über Medaillen und Münzen.²⁹

Symptomatisch für Hellers Arbeitsweise und Sammeltätigkeit ist die stete Auseinandersetzung mit seinen Vorgängern aus der frühen Kunstwissenschaft. Er strebte danach, ihre Erkenntnisse zu verstehen und in seinen eigenen Schriften ebenso miteinander zu



11 Hellers handschriftlicher Ankunftsvermerk des Clair-obscur-Abzugs in seiner Ausgabe von Knorrs *Allgemeiner Künstler-Historie*. JH.Coll.vit.q.27, S. 70

verknüpfen wie weiterzuentwickeln. Dieses Ansinnen belegen diverse Stücke aus seinem Nachlass. Von dem Frankfurter Juristen und Sammler Johann Friedrich Heinrich Schlosser (1780–1851) borgte sich Heller ein unveröffentlichtes Manuskript des Dürer-Forschers Heinrich Sebastian Hüsgen (1745–1807).³⁰ Schlosser berichtete Heller im Juli 1821 von Hüsgens Plan, seine bekannte Publikation zur Dürer'schen Graphik in ein „moralisch-politisches Lesebuch“ umzuwandeln.³¹ Der Frankfurter Kunstschriftsteller hatte das „Bedürfnis [nach] einer verbesserten neuen Auflage“ seines bereits 1778 erschienenen Dürer-Verzeichnisses.³² Diese sollte weder einem ganz neuen Plan folgen noch sich nur durch Verbesserungen und Zusätze von der Urausgabe unterscheiden. In der „Vorerinnerung“ zum sogenannten *Menschen-Spiegel* schreibt Hüsgen über seine Konzeptfindung: „Mein damaliger Vortrag misfiel mir, und für der trockenen Art des Katalogs ekelte mir auch.“ Ziel der Erweiterung war es, „ihn nicht nur unterrichtend, sondern auch unterhaltend zu machen“.³³

Das Inhaltsverzeichnis und die Nummerierung folgen der 20 Jahre zuvor veröffentlichten und nicht nur in der frühen Dürer-Forschung, also auch von Heller, viel herangezogenen Druckausgabe. Hüsgen erweiterte sein Werk allerdings um die Rubriken „Ohne das Zeichen Dürers“ und „Nach A Dürers Gemälden, Zeichnungen und Holzschnitten“, die darauf aufbauend auch Heller in seine Publikation integrierte. Als unterhaltsame Komponente ergänzte Hüsgen die Werktitel und Beschreibungen erzählerisch; so findet sich als „No. 75“ *Agnes Dürern oder Die Hexe* (Abb. 12).³⁴ Offenbar schrieb Heller das geliehene Manuskript nicht nur ab, sondern integrierte auch die Annotationen und Notizen des bereits 1807 verstorbenen Autors.³⁵

Bereits Anfang der 1820er Jahre, als Heller sein Cranach-Werk publiziert hatte und sich sofort in neue Forschungen stürzte, war der Facettenreichtum seines Interesses offenkundig. Er arbeitete zu kostbaren Büchern, auch aus der Königlichen Bibliothek, wie am sogenannten *Zeitglöcklein* belegbar ist,³⁶ interessierte sich für archäologische Ausgrabungen, Münzen, Medaillen, Gemälde, Graphik, Manuskripte, Autographen und vieles mehr. Nicht ohne Grund schrieb er an seinen Freund und Vertrauten, den Nürnberger Kunstsammler Hans Albrecht von Derschau (1755–1824):

„Mich betrachtend, so lebe ich gesund, von des geräuschvollen Lebens zurückgezogen, und blos in meiner Ihnen bekannten Kunstwelt.“³⁷

Vom Heimatforscher zum Kulturreisenden

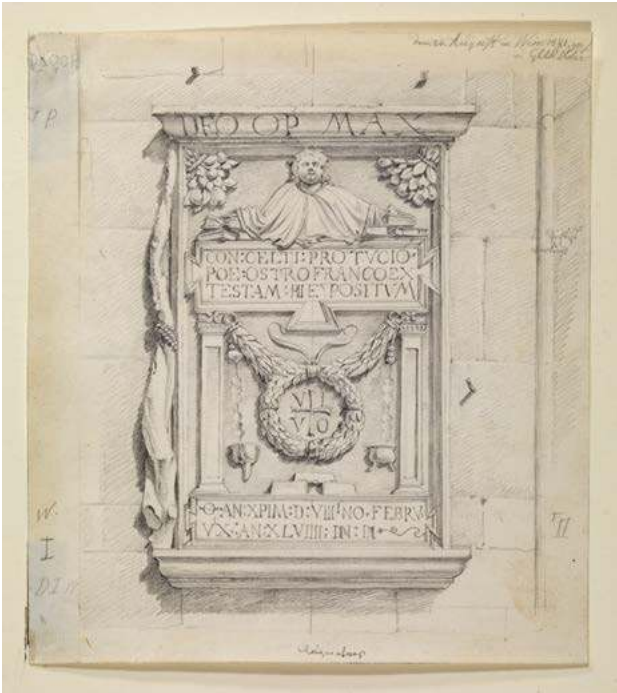
Um seine „Kunstwelt“ weiter ausbauen zu können, musste Heller die in weiten Teilen zunächst postalisch unterhaltenen Kontakte durch persönliches Kennen-



12 Dürer, Albrecht (1471–1528): Die Hexe. Kupferstich, 11,6 x 7,1 cm (Blatt), um 1500. I D 12

lernen festigen. Gemeinsam mit dem Bibliotheksleiter Jäck begab er sich im Sommer und Herbst des Jahres 1821 auf eine Reise durch kulturell bedeutende Städte u. a. in Deutschland, Österreich und Italien. Die gesamte Reise wurde akribisch vorbereitet. Bereits Monate vor dem Aufbruch studierte Heller Reiseberichte und Kunstführer, die er für seine Bibliothek erworben hatte, und versandte unzählige Briefe, um bei Sammlern sowie Kunsthändlern Jäcks und seinen Besuch anzukündigen. Über den Aufbruch am 15. Juni 1821 schrieb Heller:

„[...]früh gegen 5 Uhr fuhren wir von Bamberg ab, und die Pferde, welche dem Wirth zum Prinz Carl gehörten, und die wahrscheinlich mit Bier und Ha[f]fer gut gefüttert wurden, brachten uns mit größter Leichtigkeit schon gegen 12 Uhr in die Stadt, in der im 15 u. 16ten Jahrhundert so groß Genie, vorzüglich A. Dürer, Pirkheimer etc., lebten. Wir stiegen im baierischen Hofe [ab]. Im durchfahren sahen wir den gestützten schönen Brunnen, und an dem Portale der Frauenkirche Gerüste für Handwerksleute, welche beschäftigt waren, dasselbe zu restauriren.“³⁸



13 Wilder, Georg Christoph (1797–1855): Grabdenkmal des Konrad Celtis. Bleistift, 18,3 x 16,3 cm (Blatt), 1821. I P 279

Ihre einzelnen Etappen sind bis heute sehr gut nachvollziehbar, da Jäck sie detailliert in einer vierteiligen Publikation beschrieb, die zwischen 1822 und 1824 erschien.³⁹ In dieser berichtete er Wissenswertes über öffentliche Einrichtungen wie Bibliotheken, Museen, Buch- und Kunsthandlungen, aber auch Privatsammlungen, über Politik und Freizeitmöglichkeiten. Heller und Jäck bereiteten diverse Veröffentlichungen zu Sehenswürdigkeiten vor, die sie vor Ort besucht hatten.



14 Handschriftlicher Ankaufsvermerk auf der Rückseite von Dürers Holzschnitt *Der kleine Kalvarienberg*. I F 16

Darunter war das Grabdenkmal ihres Landsmannes Konrad Celtis (1459–1508), das ihnen bei der Besichtigung des Stephansdoms in Wien „vorzüglich merkwürdig“ in Erinnerung blieb.⁴⁰ Der schlechte Zustand des sogenannten Humanisten-Epitaphs bestürzte Heller offenbar derart, dass er seinem „Wunsch für die Erhaltung des Grabmals“ einen Aufsatz im Sammelband *Beiträge zur Kunst- und Literatur-Geschichte* widmete, den er 1822 gemeinsam mit Jäck bei Riegel und Wiesner in Nürnberg drucken ließ.⁴¹ Um den Zustand des Monuments dokumentiert zu wissen, beauftragte Jäck den damals in Wien ansässigen Künstler Georg Christoph Wilder (1797–1855), es zeichnerisch festzuhalten (Abb. 13). Um letztendlich Hellers schriftlicher Würdigung von Celtis' Lebensleistung und dem damit einhergehenden vehementen Gesuch zur Erhaltung seines Epitaphs eine Illustration beisteuern zu können, folgte 1822 ein weiterer Auftrag an Wilder zur Fertigung einer Kupferplatte. Diese befindet sich heute in der Druckplatten-Sammlung der Staatsbibliothek Bamberg.⁴² Das Zusammenwirken der beiden verdeutlicht im Falle der Celtis-Platte ein Rechnungsbeleg. Obwohl Wilder von Jäck beauftragt worden war, beglich Heller die Rechnung. Häufig fungierten namhafte Kunsthändler oder ortsansässige Kaufleute, in diesem Fall Grünling, als Mittelsmänner und beglaubigten den Erhalt des Geldes vom Käufer. Wilder bestätigte anschließend:

„Für Rechnung des H. Jos. Heller in Bamberg 2 Carolins von H. Joseph Grünling zur Ausgleichung erhalten. Wien den 9. Juni 1822. Georg Christoph Wilder Zeichner & Kupferätzer.“⁴³

Dass die einzige erhaltene Radierplatte von Dürer (Abb. 60) in der Staatsbibliothek Bamberg aufbewahrt wird, ist Hellers Kontakt zu dem bereits erwähnten Innsbrucker Rentmeister zu verdanken. Bereits vor Reisedepart schrieb er Pfandler einen Brief, um zu erfahren, ob er vom Besitzer der *Christus am Ölberg*-Platte, dem Maler und Kupferätzer Johann Georg Schedler (1777–1866), einige neue Abzüge erhalten könnte bzw. ob Schedler die Platte gar verkaufen würde.⁴⁴ Während ihrer Reise besuchten Heller und Jäck Innsbruck und weilten bei Pfandler. Er begleitete sie sogar bei Besichtigungen, beispielsweise ins Ambrascher Schloss.⁴⁵ Letztendlich gelang es Heller tatsächlich, die Dürer-Platte zu erwerben, sodass ihm am 10. Oktober 1821 – auf Station in Augsburg – Carl Eichler als Mittelsmann bescheinigte „Von Tit. Herrn Joseph Heller für dHerrn J. G. Schedler in Innsbruck achtzig Gulden in vier und zwanzig Gulden Fuß empfangen zu haben“.⁴⁶

Die Stationen der Reisenden sind nicht nur durch ihre anschließenden Veröffentlichungen oder Quitungen verbürgt, sondern zum Teil auch durch die Objekte der Heller'schen Sammlung selbst. Zahlreiche



H. N. 16A0.

15 Dürer, Albrecht (1471–1528): Der kleine Kalvarienberg. Holzschnitt, 21,4 x 14,7 cm (Blatt), um 1503/04.

I F 16



16 Schedler, Johann Georg (1777–1866): Innsbruck. Radierung, 9,8 x 14,7 cm (Blatt).

IV B 827



17 Ansicht Wiens von Süden. Radierung, in: Jäck/ Heller 1822/24.

JH.Top.o.301, Bl. 12

Graphikblätter, die Heller während der über Monate andauernden Reise kaufte, haben rückseitig eine handschriftliche Notiz zum Ankaufsort und -jahr. Auf Dürers Holzschnitt *Der kleine Kalvarienberg* ist zum Beispiel – neben einer älteren Provenienzzangabe – der Bleistiftvermerk „Venedig 21/9 [18]21“ aufgebracht (Abb. 14–15).

Dass die beiden Reisenden während ihrer Tour nicht nur Augen für Kunst und Kultur hatten, ist anhand diverser Stellen in Jäcks Beschreibungen belegbar. Über ihren Halt in Linz, wo sie Ende Juni 1821 das Fronleichnamfest miterlebten, schrieb er retrospektiv:

„Die überall beliebten schönen Linzerinnen, zum Theil wahre Griechische Profile, verdienen vor Allem erwähnt zu werden: denn sie sind die von der Natur am meisten begünstigten Zierden des Oesterreichischen Kaiserthums, so weit wir es kennen lernten; alles ist an ihnen voll Leben, sie sind voll Kraft und Wohlseyn, einladend durch die nette und reinliche Kleidung in langen Leibröcken und Goldhauben, durch die gerade Haltung und hübsche Taille, durch den unschuldigen, liebetrunkenen Blick, womit besonders von Mädchen mit Spitzenhäubchen und kleinen Hüten recht schalkhaft gespielt wurde, durch die hohe Bildung, durch ihren liedlichen Konversationston, und durch die Munterkeit, welche ihnen vom Auge strahlte. Der in ihrem Antlitze vorherrschende Zug der Menschenfreundlichkeit schien sich an diesem Tage noch tiefer ausgeprägt zu haben; und von ihren Bekleidungen haben sie vermuthlich die schicklichste gewählt: denn sie erregten im ganzen Volke das höchste Interesse, ungeachtet dieses nur von Religiosität durchdrungen seyn wollte. Es wird uns unvergeßlich bleiben, wie reizend die Blume weiblicher Schönheit sich hier entfaltet hat.“⁴⁷

- 1 Schemmel, Bernhard: Porträt des Heinrich Joachim Jäck, in: Baumgärtel-Fleischmann, Renate (Hrsg.): Bamberg wird bayerisch. Die Säkularisation des Hochstifts Bamberg 1802/03, Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Bamberg, 10. September bis 9. November 2003, Bamberg 2003, S. 251, Nr. 125/7 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000025661#0251>).
- 2 Vgl. Fotografie des Hauses Untere Brücke 2 – V Bf 10 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000057655>).
- 3 Leitschuh, Friedrich: Joseph Heller. Ein Bamberger Original und sein Wirken, ein Gedenkblatt zu seinem hundertjährigen Geburtstag, München 1898, S. 1 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000026528#0001>).
- 4 Jäck, Joachim Heinrich: Vorrede, in: Heller, Joseph: Lucas Cranachs Leben und Werke, Bamberg 1821, S. VI (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.bg.q.17-6#0011>). Das monographische Erstlingswerk Hellers erschien bei seinem langjährigen Freund, dem Verleger Kunz, der sich auch in seinem Stammbuch verewigte, vgl. JH.Autogr.4, Bl. 37r (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.autogr.4-3#0044>). Für Jäcks *Leben und Werke der Künstler Bamberg*s schrieb Heller Beiträge, u. a. den Artikel für Lucas Cranach d. Ä.
- 5 Vgl. Leitschuh 1898, S. 1 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000026528#0001>).
- 6 Vgl. Heller, Joseph: Zeichenbuch – Msc.Var.5q (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-msc.var.5q-8>).
- 7 Vgl. Heller, Joseph: Geschichte der Holzschneidekunst von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten, Bamberg 1823, vor S. 355 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.l.art.q.36-7#0373>).
- 8 In der Staatsbibliothek Bamberg haben sich zahlreiche Auktions- und Verlagskataloge aus dem Nachlass Hellers erhalten, die handschriftlich mit Preisen versehen sind und den Kunstmarkt der Zeit – auch über Nürnberg hinaus – nachvollziehbar machen.
- 9 Leitschuh, Friedrich: Führer durch die Königliche Bibliothek zu Bamberg, 2. Auflage, Bamberg 1889, S. 150 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-leitschuhfuehrerbibliothek1889-4#0169>).
- 10 Nach Korrespondenzpartnern sortiert, finden sich Listen der Briefkonzepte von Heller sowie der Briefe an Heller, aufbewahrt unter den Signaturengruppen JH.Comm.lit.4 und 5, im Themenportal *Aus der Sammlung des Kunstgelehrten Joseph Heller* bei arthistoricum.net (online verfügbar unter: <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/heller>).

- 11 Vgl. Vorrede, in: Heller, Joseph: Lucas Cranachs Leben und Werke, 2. Auflage, Bamberg 1844, S. [1] (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-rb.bg.o.10-2#0013>).
- 12 Rothneder war seit 1820 als Schreiber angestellt. Heller bescheinigte ihm in einem Zeugnis, datiert in das Jahr 1832, die „Gewandtheit im Lesen und copieren aller Handschriften und Urkunden und in der Fertigung von Faksimiles“, vgl. Staatsarchiv Bamberg, Kreis- und Stadtgericht Bamberg, K 110, Nr. 2335, Akt V.
- 13 Seit 2017 wird, gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung, die Sammlung Klugkist an der Kunsthalle Bremen digitalisiert und erschlossen.
- 14 Gemeint ist wohl der Holzstecher Friedrich Wilhelm Gubitz (1786–1870), seit 1805 Professor an der Berliner Kunstakademie. Auch mit ihm korrespondierte Heller.
- 15 Brief von Grünling an Heller – JH.Comm.lit.5(Grünling, Joseph, 17.10.1821, Bl. 2r (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000109532#0003>).
- 16 Vgl. Lugt 1163 (online verfügbar unter: <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/7261>) und Lugt 1107 (online verfügbar unter: <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/7156>).
- 17 Vgl. Kunsthalle Bremen, Dürer-Zeichnungen, Inv.-Nr. 99-1851/1, 3, 7–8, 17, 21–25, 27 und 30–33 (online verfügbar unter: <http://www.artefact.kunsthalle-bremen.de/1/webmill.php>).
- 18 Auch zwischen Heller und Harzen bestand Kontakt, vor allem in den 1820er Jahren. Klugkist, der seine Sammlung sogar nach Heller-Nummern ordnete, besuchte diesen nachweislich um 1840 in Bamberg, vgl. JH.Comm.lit.4 und 5.
- 19 Vgl. Lugt 899 (online verfügbar unter: <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/6792>).
- 20 Vgl. Briefkonzepte von Heller – JH.Comm.lit.4(1818/21, S. 260 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000088023#0269>).
- 21 Vgl. Heller, Joseph: Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's. Des zweyten Bandes erste Abtheilung: Dürer's Zeichnungen – Gemälde – Plastische Arbeiten, Bamberg 1827, S. 34, Nr. 80 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.bg.o.173-1-2#0048>).
- 22 Brief von Pfaundler an Heller – JH.Comm.lit.5(Pfaundler, Augustin Anton, 17.04.1821, Bl. 1r (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000109542#0001>).
- 23 Knorr, Georg Wolfgang: Allgemeine Künstler-Historie, oder berühmter Künstler Leben, Werke, und Verrichtungen. Mit vielen Nachrichten von raren alten und neuen Kupferstichen beschrieben, [Nürnberg] 1759, S. 70–71 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.coll.vit.q.27-6#0086>).
- 24 Vgl. Heller, Joseph: Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's. Des zweyten Bandes zweyte Abtheilung: Dürer's Bildnisse – Kupferstiche – Holzschnitte und die nach ihm gefertigten Blätter, Bamberg 1827, S. 744, Nr. 1952 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000030237#0456>).
- 25 Vgl. Dürer, Albrecht: Bildnis des Ulrich Varnbüler, Holzschnitt, 43,1 x 32,3 cm (Blatt), 1523 – I G 56 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000099512>).
- 26 Vgl. Will, Georg Andreas: Der Nürnbergischen Münz-Belustigungen. Theil 1–4, Nürnberg 1764/67.
- 27 Vgl. Heller, Joseph: Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's. Des zweyten Bandes dritte Abtheilung: Dürer's gedruckte Werke, Schriften mit Abbildungen von und nach Dürer, mit historischen und bibliographischen Anmerkungen, Medaillen auf Dürer und nach Dürer, Leipzig 1831, S. 1088, Nr. 1 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.bg.o.173-3-5#0110>) sowie Mende, Matthias: Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer, Nürnberg 1983, S. 241.
- 28 Vgl. Leitner, Johann Sebastian: Bildnis der Agnes Dürer, Kupferstich und Radierung, 6,1 x 6,0 x 0,05 cm, 28 g, 1764 – Kupferplatte 10 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-kupferplatte10-8>).
- 29 Vgl. Heller, Joseph: Die Bambergischen Münzen, Bamberg 1839.
- 30 Vgl. Kölsch, Gerhard: Vom „Raisonnierenden Verzeichnis“ zum „Menschen-Spiegel“. Zwei wiedergefundene Manuskripte des Dürer-Werkkatalogs von Henrich Sebastian Hüsgen (Arbeitstitel), in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2020 (zum Zeitpunkt der Publikation des vorliegenden Bands in Vorbereitung befindlich).
- 31 Brief von Schlosser an Heller – JH.Comm.lit.5(Schlosser, Johann Friedrich Heinrich, 20.07.1821, Bl. 1r (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.comm.lit.5-schlosser-1821.07.20-6#0001>).
- 32 Vgl. Hüsgen, Heinrich Sebastian: Raisonnirendes Verzeichnis aller Kupfer- und Eisenstiche, so durch die geschickte Hand Albrecht Dürers selbst verfertigt worden, Frankfurt/ Leipzig 1778 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.bg.o.185-1>).
- 33 Menschen-Spiegel oder Albrecht Dürers Redendes Verzeichniss aller Kupfer- und Eisenstiche, die er mit eigener Hand und Andere nach ihm gefertigt haben, Abschrift nach Hüsgen – JH.Msc.Art.80a, Bl. 2r (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.msc.art.80a-8#0009>).
- 34 Ebd., Bl. 38v (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.msc.art.80a-8#0082>).
- 35 Vgl. Kölsch 2020.

- 36 Vgl. Heller Holzschneidekunst 1823, zu S. 379 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.l.art.q.36-7#0397>).
- 37 Briefkonzepte von Heller – JH.Comm.lit.4(1818/21, S. 16 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000088023#0022>).
- 38 Heller, Joseph: Anfang einer Reisebeschreibung, datiert 15. Juni 1821 – Msc.Misc.155, Bl. 1r.
- 39 Vgl. Jäck, Joachim Heinrich/ Heller, Joseph: Reise nach Wien, Triest, Venedig, Verona und Innsbruck. Unternommen im Sommer und Herbste 1821. Bd. 1–4, Weimar 1822/24.
- 40 Jäck/ Heller 1822/24, Bd. 1, S. 165.
- 41 Heller, Joseph/ Jäck, Joachim Heinrich (Hrsg.): Beiträge zur Kunst- und Literaturgeschichte. Heft 1–2, Nürnberg 1822, S. CXXIX–CXXXIII.
- 42 Vgl. Wilder, Georg Christoph: Grabdenkmal für Konrad Celtis, Radierung, 12,6 x 8,8 x 0,1 cm, 112 g, 1822 – Kupferplatte 21 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-kupferplatte21-1>).
- 43 Quittung Wilders über den von Heller beglichenen Betrag, JH.Msc.Oec.15d(Wilder, Georg Christoph, Bl. 1r (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000109552#0001>).
- 44 Vgl. Briefkonzepte von Heller – JH.Comm.lit.4(1818/21, S. 294–298 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000088023#0305>). Der auf den 15. Juni 1821 – Tag des Aufbruchs – datierte Brief legt nahe, dass Heller sein Büchlein für Briefkonzepte mit auf Reisen nahm.
- 45 Vgl. Jäck/ Heller 1822/24, Bd. 2, S. 199.
- 46 Quittung Eichlers an Heller über den bei Schedler beglichenen Betrag – JH.Msc.Oec.15d(Eichler, Carl, Bl. 1r (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.msc.oec.15d-eichler-7>).
- 47 Jäck/ Heller 1822/24, Bd. 1, S. 21.







18–19 Stempel mit Hellers Bücherzeichen „Sibi et amicis“ („für sich und seine Freunde“). Akten A 54(2)

Die Sammlungsordnung: Ein Vermächtnis im Herzen Bambergs

Zum Zeitpunkt seines frühen Todes am 4. Juni 1849 war Joseph Heller stark verschuldet. In Hinblick darauf, wie der alleinstehende Bamberger sein Testament gestaltet hatte, war dies umso tragischer. Nicht nur, dass er seine Bücher- und Kunstsammlung „aus Liebe für [s]eine Vaterstadt“ der damals Königlichen Bibliothek vermachte,¹ auch plante er das beträchtliche Vermögen, das – zum Zeitpunkt, als er das Testament erstellte – noch vorhanden war, großzügig unter dieser Prämisse zu verteilen.

Neben wenigen verbliebenen Verwandten und seinem ehemaligen Vormund bezog er all diejenigen Personen ein, die ihn zeitlebens unterstützt hatten. Hierzu gehörten Angestellte ebenso wie befreundete Wegbegleiter. Sein langjähriger Geschäftsführer Johann Caspar Simon (1788–1855) sollte Hellers Häuser an der Unteren Brücke erben.² Auch seinen Mentor, den Bibliotheksleiter Joachim Heinrich Jäck (1777–1847), der jedoch zwei Jahre vor ihm verstarb, sowie den kunstengagierten Sammler Martin Joseph von Reider (1793–1862) wollte er bedenken. Letzteren sogar mit einer kontinuierlichen, aus Zinsen generierten Zahlung, um dem weniger wohlhabenden Freund seine Bamberg-Forschungen zu ermöglichen. Zudem hätten Kirchen und diverse städtische Einrichtungen eine Erbschaft für denkmalpflegerische sowie wohltätige Zwecke erhalten. So etwa die Domkirche „zur jährlichen Unterhaltung der alten Denkmäler der Bischöfe“,³ das Krankenhaus, Gesellen-Institut, Dienstboten-Institut sowie die Armen-Anstalt. Die Pfarrkirche St. Martin, zu deren Gemeinde Heller gehörte, hätte die Zinsen ihres Erbteils regelmäßig „gleich nach dem Gottesdienste unter die Armen“ bringen sollen.⁴

Dass Heller bei seinem Tod hochgradig verschuldet war – später wurde sogar vermutet, er habe aus finanzieller Not heraus den Freitod gewählt –⁵ machte seine testamentarischen Verfügungen unmöglich. Zudem waren viele Erben, die in dem nunmehr Jahrzehnte alten Testament Erwähnung fanden, selbst nicht mehr am Leben. Die Nachlassakten, ein umfangreiches Konvolut liegt im Staatsarchiv Bamberg, sind äußerst aufschlussreich.⁶ Nach diversen offiziellen Aufrufen in städtischen Periodika, man solle etwaige Ansprüche äußern, meldeten sich zahlreiche Gläubiger. Die eingehenden Gesuche wurden über Monate gesammelt,

sodass die *Bamberger Zeitung* noch am 15. Oktober 1849 inserierte:

„Alle Diejenigen, welche an den Nachlaß des am 4. Juni dahier verstorbenen Privatier Joseph Heller von Bamberg Ansprüche zu machen haben, werden aufgefordert, solche Montag den 29. Oktober curr. Vormittags 9 Uhr Gerichts-Zimmer Nro. 17 anzu-melden [...].“⁷

Darunter waren auch Kunsthändler, Drucker und Buchbinder, also Berufsrichtungen, die durch ihre Dienste zum Aufbau von Hellers Kunst- und Büchersammlung beigetragen hatten. Um den Forderungen seiner Gläubiger nachzukommen, wurden seine Immobilien samt Inventar, Ländereien und Habseligkeiten über die folgenden zwei Jahre in Versteigerungen veräußert. Unter anderem informierte das *Intelligenzblatt der Stadt Bamberg* über die Termine.⁸ Neben seinen Stadthäusern, den Äckern und ihren Erträgen, zum Beispiel „Heu und Gummer von der Storchswiese“,⁹ betraf dies genauso Hausgeräte, Möbel, Bett-, ja sogar Kleidungsstücke.¹⁰ Jegliche ehemalige Besitztümer des einstmaligen reichen Privatiers wurden zu Geld gemacht.

Dass die Übernahme seiner Bücher- und Kunstsammlung durch die Königliche Bibliothek dennoch in ihrer Geschlossenheit glückte, ist auf die Initiative des Jäck-Nachfolgers Michael Stenglein (1810–1879) zurückzuführen. Der Bibliotheksleiter erbat bei der Bayerischen Regierung die Genehmigung, Hellers Schulden durch den Verkauf von 28 Antiphonarien aus dem Bibliotheksbestand tilgen zu dürfen. Tatsächlich zahlte man mit dem Erlös von 2300 Gulden die nach Veräußerung von Hellers Hab und Gut verbliebenen Gläubiger aus.¹¹ Umso bemerkenswerter ist dies, da Antiquare und Kunsthändler, wie der Berliner Raphael Friedländer (1793–1853), um die Misere der Erblast wussten und anboten, die Heller'sche Sammlung vollständig zu kaufen.¹² Die mehr als zwei Jahre andauernden Bemühungen von Bibliotheksseite, das vielfältige Vermächtnis Hellers zusammenzuhalten, belegen die Würdigung seiner gattungsübergreifenden Sammlung. Diese konnte letzten Endes erst im August 1851 übernommen werden, also zwei Jahre nach dem Tod des Sammlers.¹³

Nachlassübernahme und Neuordnung

Dass der Umgang mit dem Vermächtnis ein aufwendiges Unterfangen war, kann anhand von Beschreibungen vermutet werden, die noch zu Hellers Lebzeiten entstanden. Der Schriftsteller Karl Leberecht Immermann (1796–1840) erinnerte sich folgendermaßen an einen Besuch bei Heller, der gerne Kunstinteressierte zur Besichtigung seiner Bamberger Schätze empfing:

„Die Stadt ist voll von Sammlern verschiedener Antiquitäten und Kunstsachen [...]. Ich ließ bei einem der renommiertesten, Herrn Joseph Heller, der auch Beschreibungen von Bamberg und der fränkischen Schweiz geschrieben hat, und Verfasser eines Hauptwerks über Albrecht Dürer ist, meine Karte abgeben, und wurde gegen die Mittagsstunde von einem kleinen Manne in abgeschabtem blauen Röcklein zwischen Repositorien, die bis unter die Decke voll alter Bücher und Drucke, Mappen mit Kupferstichen und Handzeichnungen staken, gar lustiglich empfangen.“¹⁴

Die enorme Fülle an Objekten, deren Ordnung im Hause Heller wohl nur der Sammler selbst durchschaute, erforderte eine systematische Herangehensweise im Nachlassgeschehen.

Bereits während der unternommenen Anstrengungen, die aufgrund der vermeintlichen Werte in der Erbmasse ausgebrochenen Streitigkeiten zu klären, wurden Inventare angefertigt. Mit Hilfe dieser Verzeichnisse sollten sowohl der Umfang als auch der finanzielle Wert der Heller'schen Hinterlassenschaft ermittelt werden. Folglich entstand um 1850 zum einen der *Bücher- und Manuskripten-Katalog*,¹⁵ zum anderen das sogenannte *Heller'sche Kupferstich-Verzeichnis*.¹⁶ Ungeachtet des Titels umfasst Letzteres nicht nur Graphik, sondern auch Druckformen, Glasmalereien und Varia unterschiedlichster Art. Fast zufällig avancierten diese beiden Verzeichnisse, deren Erstellung vorrangig pekuniär motiviert war, zu stillen Zeugen von Hellers ureigener Sammlungs-systematik. Sowohl die Unterteilung der Büchersammlung in vier Rubriken als auch die thematische Sortierung der Graphik in Mappen ist in ihnen festgehalten.

Im Zuge der eigentlichen Transferierung der Sammlungen fand eine eingehende Begutachtung statt. Stenglein, der erst im Jahr 1848 das Amt des Bibliotheksleiters angetreten hatte und damit für die Übernahme des Nachlasses von Heller zuständig war, notierte am 13. Juli 1857 auf der Vorderseite eines Exemplars des *Kupferstich-Verzeichnisses*:

„[...] Während der Jahre 1851/54 wurden alle Mappen wegen Schadhaftheit cassirt, vom Buchbinder Lehs Jun. neue Posthüllen gefertigt; die gewöhnlichen Kupferstiche alphabetisch nach den Stechern geordnet

und von Schoen ein neues Verzeichniß für die jetzige Lokalisation geschrieben.“¹⁷

Der Bibliotheksleiter löste also die von Heller angelegte Mappenordnung vor allem aus konservatorischen Gründen auf und überführte sie in eine bibliothekarische Systematik. Weiter vermerkte er:

„Das vorliegende Verzeichniß hat daher nur noch historischen Werthe, nämlich zu constatiren, in welchem Zustande aus der Verlassenschaft das Heller'sche Inventar an die Bibliothek 1849/50 gekommen ist.“¹⁸

Dass Stengleins Notiz des Jahres 1857 das um 1850 angefertigte *Kupferstich-Verzeichnis* bereits als überholt charakterisiert, gibt ganz nebenbei Aufschluss über die Dauer der Neuordnung.

Der nach dem Umzug in die Bibliothek ebenfalls von Caspar Schoen (Lebensdaten unbekannt) geschriebene *Entwurf zum Katalog der Kunst-Sammlung*, der auch als „Verzeichniss der verschiedenen Mappen für die Heller'sche Kunst-Sammlung“ bezeichnet ist,¹⁹ basiert auf dem sogenannten *Kupferstich-Verzeichnis*. Noch Bibliotheksdirektor Friedrich Leitschuh (1837–1898) baute die während seiner Amtszeit zum Ende des 19. Jahrhunderts entstandenen Repertorien nach dem Schema dieser frühen Verzeichnisse auf. Für eine gezielte Suche nach Einzelobjekten sind die unter Leitschuh angelegten Findbücher in übergeordnete Themenbereiche wie „Porträts“ und „Topographische Ansichten“ unterteilt oder eben alphabetisch nach Künstlern sortiert.

Wie Stenglein brach auch Leitschuh nicht mit der ursprünglichen Systematik Hellers. Gleich seinem Amtsvorgänger integrierte er in diese jedoch zuweilen Kunstgegenstände anderer Provenienz. Nachdem das Inventar und damit das Findsystem der Bibliothek geschaffen war, geriet das Wissen um die vom Sammler selbst angelegte Mikrostruktur im Laufe der Zeit in Vergessenheit. Dies belegen zum Teil eigenwillige und rein motivisch begründete spätere Zugaben (Abb. 20). Bei näherem Hinsehen kann die Heller'sche Ordnung jedoch nachvollzogen und verstanden werden.

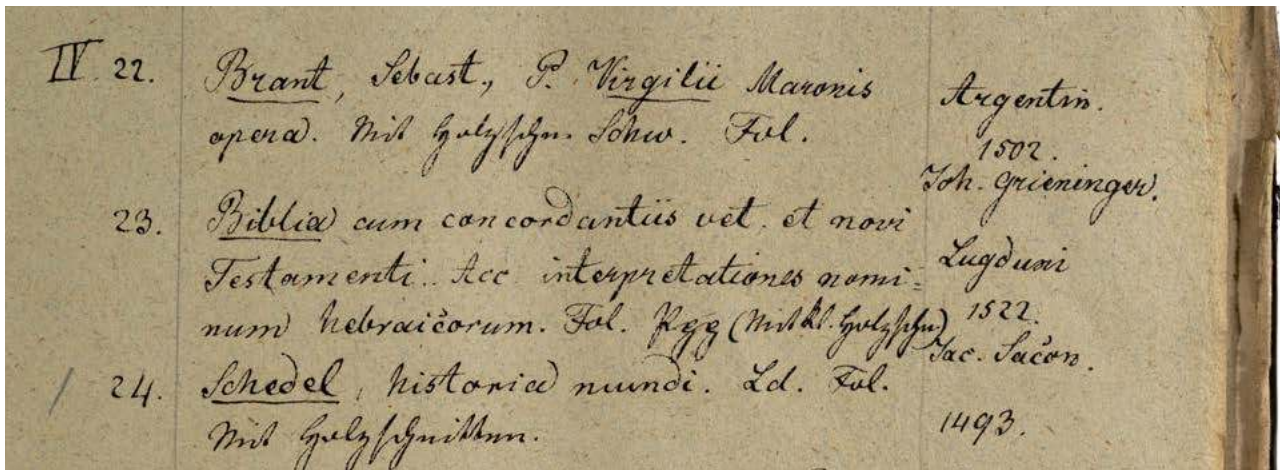
Spurensuche

Die Sammlungsstruktur Hellers ist für Interessierte auch an der Ordnung seiner ehemaligen Privatbibliothek sichtbar, deren Bücher heute meist Signaturen tragen, die mit den Initialen des Sammlers beginnen.

Der um 1850 verfasste *Bücher- und Manuskripten-Katalog* ist nach den folgenden vier Hauptrubriken gegliedert: „Manuskripte“, „Inkunabeln“, „Kollektaneen und Notata des Erblässers“ sowie „Gedruckte Bücher“. In jeder Rubrik sind die Objekte, nach Formaten getrennt, fortlaufend durchnummeriert. Die historische Signatur, die den Büchern aus Hellers Bibliothek



20 Montage von sieben gegenseitigen Kopien nach Dürers um 1499 gefertigtem Kupferstich *Maria mit langem Haar auf der Mondsichel*. Verschiedene Techniken, 48,5 x 35,9 cm (Bogen). I C 15b–bf



21 Einträge, u. a. zur Schedel'schen Weltchronik, im Bücher- und Manuskripten-Katalog. Msc.Misc.177(1, Bl. 9ar

zugewiesen wurde, setzt sich aus der römischen Ziffer der Rubrik sowie der untergeordneten Nummer des Objekts zusammen. Noch heute finden sich diese Altsignaturen als handschriftliche Notiz auf den Vorsatzblättern im Inneren zahlreicher Druckwerke. Bei den Inkunabeln wurden sie sogar als Bestandteil in die heutigen Bibliothekssignaturen übernommen. So trägt eines der Exemplare der Schedel'schen Weltchronik (Abb. 22), das aus Hellers Besitz stammt, die Signatur „JH. Inc.typ.IV.24“. Der hintere Teil, „IV.24“, war ihr bereits im Bücher- und Manuskripten-Katalog zugeordnet (Abb. 21).²⁰

Die heutige Ordnung der Graphiksammlung basiert gerade in den Bereichen, zu denen Heller selbst Druckkataloge verfasste, auf der des Sammlers. Mit Augenmerk auf die Werke von Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) und d. J. (1515–1586) entwickelte er zu Anfang der 1820er Jahre eine Sortierung, die sich in seinen selbstverfassten Künstlermonographien und zugleich auf den physischen Blattmontagen widerspiegelt. Bis heute ein Vorzeigebeispiel für seine Sammlungsstruktur ist der Bestand von und nach Albrecht Dürer.

In seinem Bamberger Domizil vereinte Heller alle Originale von und Kopien nach Dürer, die er zeit-



22 Bamberg-Ansicht, in: Schedel'sche Weltchronik (lateinische Fassung). Nürnberg 1493. JH.Inc.typ.IV.24, Bl. CLXXIVv–CLXXVr



23 Ausstellungssaal der Königlichen Bibliothek vor 1892. Heute Hochschulgebäude An der Universität 2, genutzt als Lesesaal der Teilbibliothek Theologie und Philosophie. V Bu 23

bens finden konnte. Dem Original folgten stets die gleichseitigen, dann die spiegelverkehrten Kopien.²¹ 1823 veröffentlichte Heller das *Praktische Handbuch für Kupferstichsammler*, in dem er einen ganzen Paragraphen der Frage widmete, „Welches Äussere man einer Kupferstich-Sammlung geben soll“.²² Die hierin artikulierten Forderungen, mit denen er sich von früheren Sammlungsgepflogenheiten absetzte, sind noch heute an zahlreichen Montagen erkennbar. Er schrieb:

„Die Kupferstiche werden auf verschiedenfarbige Untersatzbögen geheftet, und mit mancherlei Einfassungen umgeben. Die beste Art scheint wohl diese zu seyn, wenn man eine Kupferstichsammlung auf gleiche Untersatzbogen bringt, welche eine mattgelbe Farbe haben: denn darauf nehmen sich die meisten Blätter sehr gut aus, nur nicht die Schwarzkunstblätter; oder auf milchweissen Papier, welches nur etwas in das Bläuliche fällt. Darauf heftet man die Kupferstiche nur ganz unbedeutend an zwei Ecken durch Oblaten an; man soll sich aber dabei immer der Vorsicht bedienen, dass ein Papier an den Ecken untergelegt wird, damit, wenn der Abdruck vertauscht oder abgenom-

men werden soll, dasselbe leicht und ohne Schaden geschehen kann.“²³

Interessant ist dabei sicherlich, dass Heller in seinen Empfehlungen sowohl ästhetische als auch konservatorische Aspekte berücksichtigte. Beide Varianten der Untersatzbogen, mattgelb und milchweiss-bläulich, sind in der Sammlung überliefert.

Woher die nachfolgend im Handbuch aufgegriffene Information rührt, dass besonders spekulative Kunsthändler die Graphikblätter auf dem Untersatzbogen mit einer Goldlinie einfassen würden, erklärt sich in Hellers Korrespondenz. Am 17. März 1821 schrieb er an den Frankfurter Kunsthändler Carl Wilhelm Silberberg (1757–1824), von dem er im selben Jahr Hans Hoffmanns (1530–1591) Kopie nach Dürers *Flügel einer Blauracke* (Abb. 34–35) erwerben konnte,²⁴ Folgendes:

„Ihren Brief nebst der Kupferstiche habe ich trotz des anhaltenden Regenwetters gut und wohl erhalten. Die Sendung entsprach ganz meiner Erwartung, ja! ich muß gestehen, sie übertraf in manchem noch dieselbe; ich brachte den ganzen Sonntag mit zu, und dieser

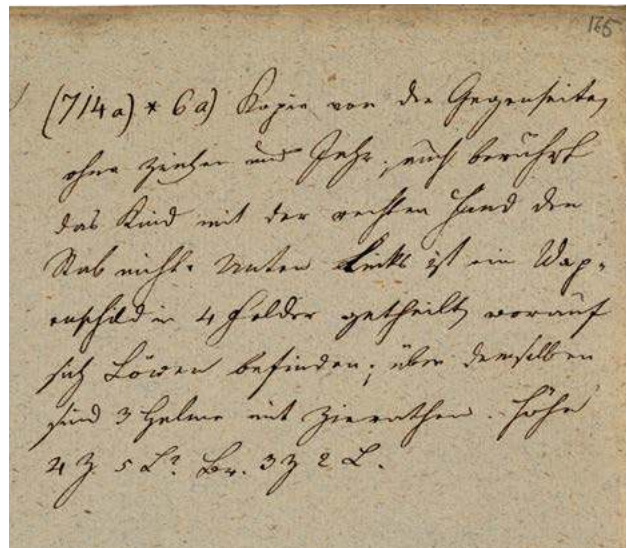
war einer meiner angenehmsten Tage, da nicht [...] die Schönheit u. Seltenh[ei]t der Bl[ätter], sondern auch die passenden Untersatzbögen erheben den Genuß beim Ansehen. Ich bin auch daher gesonnen, meine Dürer auf ähnliche Untersatzbögen zu bringen; doch muß ich dabei Ihre Güte in Anspruch nehmen, ob Sie mir nicht eine oder 1/2 Kiste von diesem Papier zukomen ließen oder ob Sie mir nicht anzeigen wo man es erhält, oder fertigen Sie es vielleicht selbst [...]. Auch wünschte ich von jener Golddinte zu haben, mit der Sie gewöhnlich die Einfassung machen? wie hoch kommt wohl das Loth, und von wem kann man sie erhalten?“²⁵

Die Dürer zugeschriebenen Blätter wurden tatsächlich gesondert montiert und es sind gerade diese, die eine händisch auf den Untersatzbogen gezeichnete Rahmung – wenngleich in Schwarz – hervorhebt (Abb. 10 und Abb. 15). Zur weiteren Verwahrung schrieb der Sammler, dass er „kastenartige Portefeuilles“ verwende, „denn die Blätter [seien durch sie] gegen den Staub sehr gesichert, und die Sammlung [sei] wie Bücher aufzustellen.“²⁶ Möglicherweise orientiert daran, wurden die Graphiken später in der Königlichen Bibliothek in Holzkassetten gelagert, die in ihrem Erscheinungsbild Bücher imitieren (Abb. 23). Eine stehende Lagerung schien wohl nicht praktikabel.

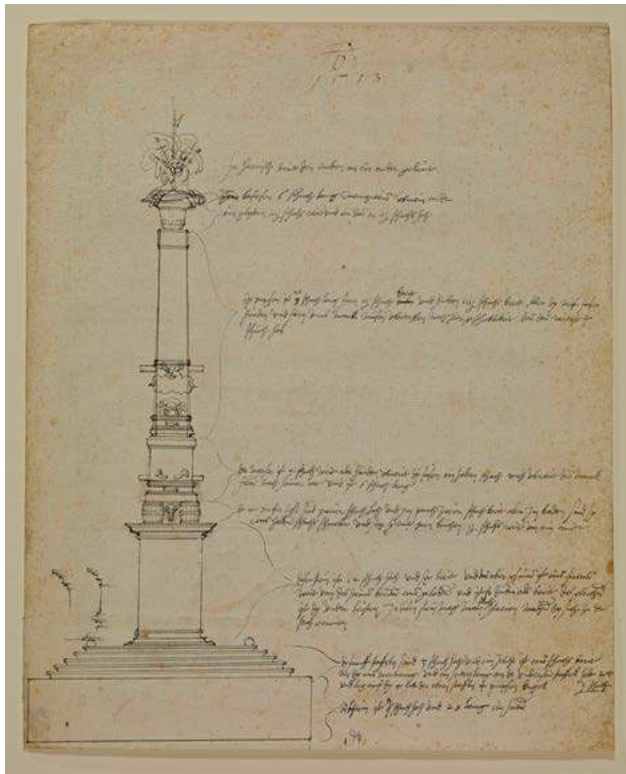
Ein großer Teil der Blätter aus der Heller-Sammlung ist entlang der linken Außenkante direkt auf den jeweiligen Untersatzbogen bzw. zunächst auf ein Trägerpapier geklebt, sodass die Rückseiten samt Provenienzvermerken und Wasserzeichen ohne Weiteres zugänglich sind. Die Kopien nach Dürer sind häufig zu mehreren auf einen Bogen montiert. Oftmals gibt es genau dann Freilassungen bei den Mehrfachmontagen, wenn Heller zwar Kenntnis von der Existenz einer Kopie hatte, sie also in seiner Publikation bereits auflistete, jedoch zunächst nicht erwerben konnte. Die Blätter, die er erst nach der Veröffentlichung seiner Dürer-Monographie bekam, führte er in seinen handschriftlichen Zusätzen auf, die womöglich als Notizen für eine letztendlich nie erschienene, erweiterte Neuauflage dienen sollten.²⁷ Bei der Nummerierung ordnete Heller die nachträglich erworbenen Blätter der Nummer eines optisch vergleichbaren Blattes zu und ergänzte diese um einen Exponenten (Abb. 24 und Abb. 25). Heute finden sich diese Blattnummern vielfach als handschriftlicher Vermerk links unterhalb der Graphik auf den Bogen bzw. das Trägerpapier geschrieben. Diese unmittelbare Zuordnung der Exemplare zu „Heller-Nummern“ geht wohl großteils auf Bibliotheksleiter Stenglein zurück. Schließlich hatte der Sammler selbst die Nummern nie als „Heller-Nummern“ benannt und folglich auch nicht „H.N.“ abgekürzt.



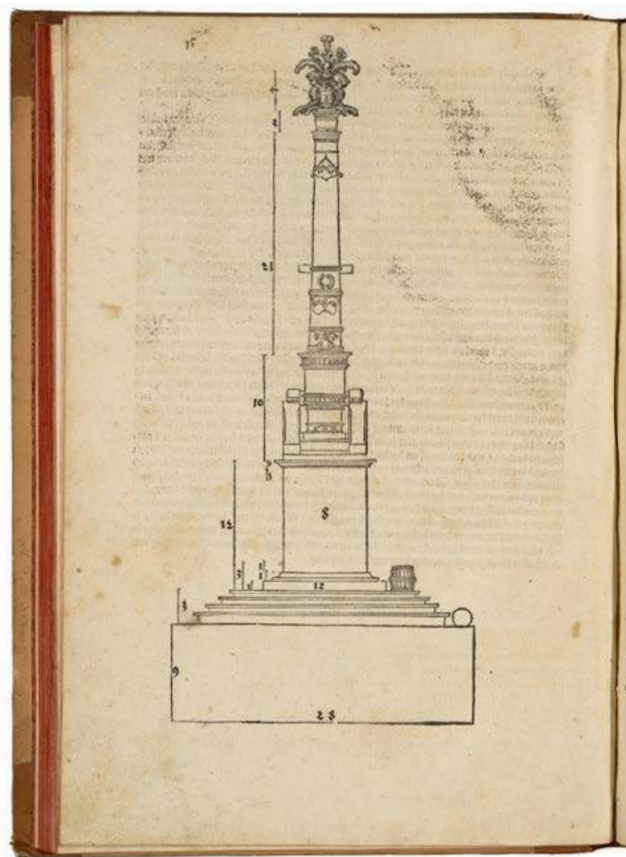
24 Der heilige Christophorus mit zurückgewandtem Kopfe. Kupferstich, 11,8 x 8,5 cm (Blatt). I C 37b



25 Hellers Zusätze zu dem Leben und den Werken Dürers, 1827–1849. JH.Msc.Art.83, Bl. 165r



26 Dürer, Albrecht (1471–1528): Entwurf zu einem Siegesdenkmal. Federzeichnung mit Handschrift in schwarzer Tinte, 26,8 x 21,7 cm (Blatt), um 1525. I A 13



27 Holzschnitt in: Dürer, Albrecht (1471–1528): Vnderweysung der Messung mit dem Zirckel vnd richtscheyt. Nürnberg 1538. JH.Ma.f.4, Bl. 49v

Objektverbindungen

Dank der Befestigungsart und der damit einhergehenden Möglichkeit, die Rückseiten anzusehen, können Graphiken, die aus Büchern herausgetrennt wurden, leicht identifiziert werden. Hellers Haltung hierzu war eindeutig. Er meinte, dass es „doch gewiß jedem Kunstliebhaber und Kunsthändler nicht zur Ehre gereichen würde, wegen ein paar Kupferchen ein Buch zu zerschneiden.“²⁸ Wie gängig diese Unsitte jedoch auf dem Kunstmarkt seiner Zeit war, zeigt die große Zahl der ausgetrennten Buchillustrationen, die sich trotz seines diesbezüglichen Unbehagens in der Sammlung befinden. Bei näherer Betrachtung ist allerdings bemerkenswert, dass sich Heller wohl stets darum bemühte, ein vollständiges Exemplar des entsprechenden Buches für seine Privatbibliothek anzukaufen. Anhand der rückseitigen Textfragmente ordnete er den Druck der jeweiligen Buchausgabe zu. Er besaß beispielsweise fünf gleichzeitige Kopien nach Dürers um 1510 entworfenem Holzschnitt *Der ungläubige Thomas*, Teil von dessen *Kleiner Passion*, und vereinte diese auf einem Bogen. Darunter ist ein kleinformatiger Holzschnitt mit deutschem Letterntext auf der Rückseite.²⁹ Eine vollständige Ausgabe des Ursprungswerks, ein im Jahr 1572 in München gedrucktes *Passional*, findet sich in Hellers Bibliothek.³⁰ Das Buch ermöglichte es dem Sammler, den Holzschnitt in seinen ursprünglichen Kontext zu setzen.

Dass für Heller derartige Relationen insgesamt beim Aufbau seiner Sammlung von Interesse waren, ist an zahlreichen Objekten verschiedener Gattung nachzuvollziehen. Beispielhaft sind hier die beiden einzigen originalen Dürer-Zeichnungen anzuführen, die er erwerben konnte. In seiner Graphiksammlung findet sich Dürers *Entwurf zu einem Siegesdenkmal* (Abb. 26), der vom Künstler eigenhändig mit Text versehen wurde, in Hellers Bibliothek der darauf basierende Holzschnitt. Es handelt sich hierbei um die Denkmalsäule, die im dritten Buch von Dürers erstmals 1525 erschienenen geometrischen Hauptwerk *Vnderweysung der Messung mit dem Zirckel vnd richtscheyt* abgedruckt ist (Abb. 27). Heller konnte sowohl ein Exemplar der Erstausgabe als auch zwei Exemplare der 1538 erschienenen und von Dürers Witwe herausgegebenen zweiten Auflage erwerben.³¹ Eines dieser 1538er Exemplare ist mit der Abschrift von Dürers *Tagebuch der niederländischen Reise* (Abb. 78–79) zusammengebunden, die Heller aus dem Nachlass des Nürnberger Sammlers Hans Albrecht von Derschau (1755–1824) gekauft hatte. Die Siegessäule wird von einem mehrstufigen Aufbau und Sockel getragen, der Schaft ist verziert und – wie sich im zugehörigen Holzschnitt zeigt – mit



28 Dürer, Albrecht (1471–1528): Studienblatt mit stehendem Schmerzensmann und Gewandstudie. Federzeichnung, 21,1 x 11,0 cm (Blatt), spätestens 1509. I A 12



29 Cranach d. Ä., Lucas (1472–1553): Der Opfertod des Marcus Curtius. 33,5 x 23,6 cm (Blatt), um 1506/07. I L 10

ritterlichen Helmen und Federbüschen bekrönt. Das Dürer-Monogramm und die Jahreszahl „1513“ sind spätere Zugaben.³²

Die Federzeichnung *Studienblatt mit stehendem Schmerzensmann und Gewandstudie* (Abb. 28) zeigt den Dornengekrönten mit vor dem Körper gekreuzten Armen. Seine tiefen Wunden weisen auf das Passionsgeschehen. Die darüber befindliche Gewandstudie steht nicht in Verbindung mit der Figur. Auch hier handelt es sich bei dem Monogramm um eine spätere Zugabe fremder Hand.³³ Heller selbst würdigte die Zeichnung als „mit vieler Einsicht und großem Geist“ behandelt.³⁴ Sie gilt als Vorbereitung für den 1509 gefertigten *Schmerzensmann an der Säule* aus der *Kupferstich-Passion*.³⁵

Neben dergleichen Zusammenhängen spielten natürlich auch Besonderheiten der Blätter für den Sammler eine Rolle, die er unbewusst im Konvolut oder ganz gezielt ankauft. Bereits im Zuge seiner Cranach-Forschungen systematisierte er den Ankauf von Blättern, sodass er am 31. Dezember 1820 an Silberberg schrieb:

„Das Werkchen von Cr[anach] welches auf 30 Bog[en] angewachs[en] ist, wird die nächste Woche fertig, ich



30 Rückseitiger Gegendruck vom Holzschnitt Cranachs d. Ä. I L 10

werde Ihnen dann einige Exempl. durch Buchhändlers Gelegenheit überschicken. Ich wünsche, daß Sie vorzügliche Rücksicht nehmen möchten, welche darin mit keinem Sternchen bezeichnet sind. Angenehm wäre es mir, wenn ich in kurzer Zeit Nach[richt] von Ihnen erhalten könnte, welche Seltenheiten mit dem nächst[en] Preis ich erhalten könnte, [...].“³⁶

Er markierte in seiner Publikation also diejenigen Kunstwerke mit einem eingedruckten Sternchen, die er bereits besaß, sodass etwaige Verkäufer ihm gezielt Angebote unterbreiten konnten. An einer solchen Kennzeichnung ersichtlich, war der Cranach-Holzschnitt *Der Opfertod des Marcus Curtius* (Abb. 29–30) bereits 1821 in seinem Besitz.³⁷ Das Motiv des Holzschnitts erzählt die mythologische Geschichte eines Erdbebens, in dessen Folge sich ein tiefer Spalt durch das Forum Romanum zog, der trotz aller Mühe unmöglich zu verschließen war. Nur etwas, wovon die Macht Roms abhing, vermochte dies – nämlich die Tapferkeit der römischen Soldaten. So opferte sich Marcus Curtius stellvertretend, indem er sich samt Pferd und Waffen in die Tiefe stürzte, worauf sich der geheimnisvolle Spalt auf wundersame Weise schloss. Auf der Rückseite des Blattes sind mit „Wien 1821“ nicht nur handschrift-



31 Beham, Sebald (1500–1550): Fries mit zwei männlichen Halbfiguren. Holzschnitt, 22,7 x 45,5 cm (Blatt).

I H 32

lich Erwerbort und -jahr notiert sowie ein Wasserzeichen sichtbar, sondern auch ein Abklatsch des Werkes. Diese spiegelverkehrte Wiedergabe entstand dadurch, dass der Druckträger auf einen frischen Abzug gepresst wurde, dessen Druckfarbe noch feucht war.

Für Heller damals wie für Forschende heute gleichermaßen interessant sind die rückseitigen Provenienzvermerke sowie die handschriftlich aufgetragenen Preisangaben. Den *Fries mit zwei männlichen Halbfiguren* (Abb. 31–32), der heute als Werk Sebald

Behams (1500–1550) gilt, nahm Heller noch unter der Rubrik „Zweifelhafte Blätter“ in seine Dürer-Publikation auf.³⁸ Rückseitig ist, oberhalb der Preisangabe von zwei Gulden, der Hinweis „frhlz. 295“ zu lesen.³⁹ Letzterer bezieht sich auf die Nürnberger Kunsthandlung Frauenholz. Hinter der Zahl verbirgt sich wohl eine Nummer, die für den Holzschnitt in einem Frauenholz’schen Versteigerungskatalog verwendet wurde. Derart charakteristische Besonderheiten nahm bereits Heller als Bestandteil der Blattgeschichte wahr,



32 Rückseite von Behams Holzschnitt samt Auktionsnummer und Preisangabe in Bleistift.

I H 32

was sich nicht zuletzt in der Befestigungsart zeigt, bei der die Rückseite zugänglich bleibt.

Die Tendenz zu einem ganzheitlichen Sammeln, das nicht durch eine Gattung oder Ansicht eingeschränkt wird, sondern sich schlicht an einer Thematik orientiert, ist allerdings nicht erst seit dem beginnenden 19. Jahrhundert bemerkbar. Manchmal ging die Suche nach Relationen sehr weit, wie sich an einem Konvolut von Zeichnungen zeigt, das Heller Anfang der 1820er Jahre von Derschau übernahm. Dieses hatte wohl Nürnberg niemals verlassen. Es stammt den Auskünften des Vorbesitzers zufolge von einer Patrizierfamilie⁴⁰ und gelangte, ebenso wie eine Abschrift des *Tagebuchs der niederländischen Reise*, zu Heller nach Bamberg. Die heute Hans Schwarz (1492–1527) zugeschriebenen Porträtzeichnungen in Kohle oder schwarzer Kreide galten vormals als Werke Dürers, weshalb sie unter der Rubrik „In der Sammlung des Verfassers“ Eingang in seine Dürer-Publikation fanden.⁴¹ Darin schrieb er:

„Unbegreiflich ist es, warum ein Theil dieser Zeichnungen im Anfange des 17. Jahrhunderts ausgeschnitten, (ohne den Conturen zu schaden), und wieder auf weises Papier gezogen wurde.“⁴²

Dieses Vorgehen datierte er anhand des Schriftbildes der handschriftlich auf den Untersatzbogen gesetzten Personenbezeichnung. Zugleich sind diese nachträglichen Identifikationen für die Zuschreibung und Kontextualisierung verantwortlich, da in ihnen Personen aus Dürers *Tagebuch der niederländischen Reise* aufgegriffen wurden. So ist das *Bildnis einer unbekanntnen Frau* oben rechts auf dem Bogen mit „Jungfrau Suten“ bezeichnet (Abb. 33). Die Tagebuchabschrift dokumentiert, dass Dürer die Genannte während seines Aufenthalts in Antwerpen im August 1520 porträtierte. Dort ist festhalten: „hab ich Conterfet, des Tomasins Tochter, Jungfrau Suten genant.“⁴³ Ebenso wie bei diesem Damenporträt wies ein ehemaliger Besitzer zahlreichen Schwarz'schen Porträtzeichnungen, die eigentlich Medaillenentwürfe sind,⁴⁴ Identitäten zu und konstruierte so ein fiktives Album der niederländischen Reise.

In Folge wurden die vermeintlichen Dürer-Zeichnungen interessierten Besuchern sowohl bei Heller als auch später in der Königlichen Bibliothek im Zusammenhang mit dem Tagebuch vorgelegt.⁴⁵ Immermann beschrieb, dass er bei seinem Besuch bei Heller das „Allerschönste“ gezeigt bekommen habe, nämlich:

„die Mapped mit Handzeichnungen von Albrecht Dürer. Das sind die Portraits, welche Dürer auf seiner niederländischen Reise gemacht hat, und von denen immerfort in dem Tagebuche, das Campe in Nürnberg hat abdrucken lassen, die Rede ist.“⁴⁶



33 Schwarz, Hans (1492–1527): Bildnis einer unbekanntnen Frau. Kohle oder schwarze Kreide, 24,9 x 21,0 cm (Blatt), 1518.

I A 20

Resümee

Die Heller'sche Sammlung war dank der Tatsache, dass der Sammler selbst zu einzelnen Stücken akribisch forschte und sie in seinen Publikationen in größere Zusammenhänge setzte, partiell schon immer öffentlich. Zudem gewährte er Kunst- und Kulturinteressierten Einlass und die Königliche Bibliothek – als würdige Erbin – tat es ihm gleich. Besucher sollten gemäß des Heller'schen Testaments betrachten, studieren und ihr Wissen erweitern. Entsprechend sieht es die Staatsbibliothek Bamberg auch zukünftig als ihre Aufgabe an, den Graphikbestand wissenschaftlich zu erschließen und nach zeitgemäßen Standards zugänglich zu machen.

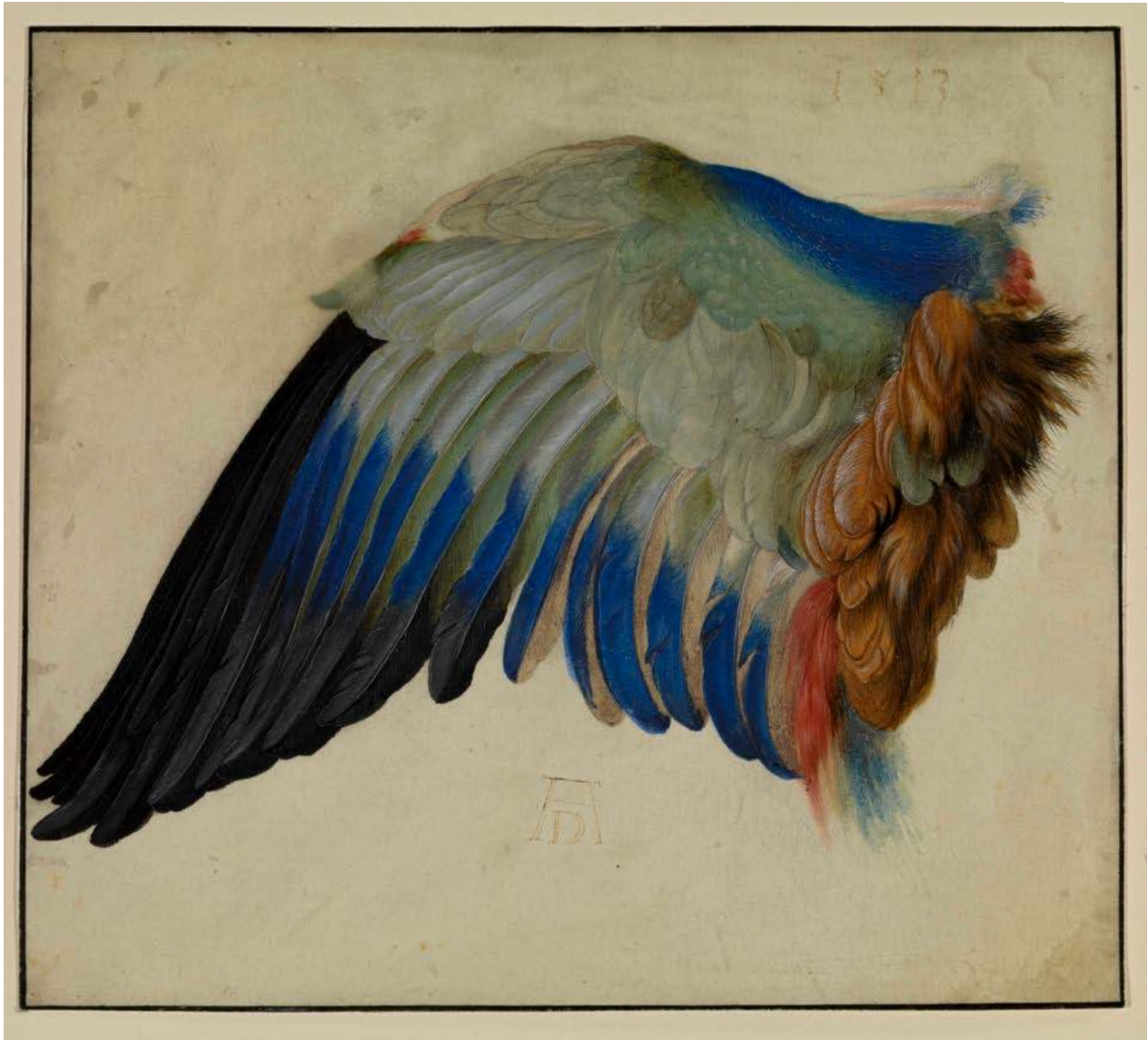
- 1 Abschrift des Heller'schen Testaments – Akten A 2(38, 1848/49, Nr. 29, Bl. 2r.
- 2 Vgl. Nr. 1164 und 1165, in: Breuer, Tilmann/ Gutbier, Reinhard: Die Kunstdenkmäler von Bayern. Regierungsbezirk Oberfranken, VI. Stadt Bamberg, 4. Bürgerliche Bergstadt. Halbbd. 2, Bamberg 1997, S. 1424–1434. Simon, der die Witwe von Hellers Bruder Michael (1790–1818) heiratete, kaufte die beiden Häuser bereits 1831, wobei Heller sich ein dauerhaftes Wohnrecht einräumen ließ, vgl. JH.Comm.lit.8(6).
- 3 Über diese publizierte Heller 1827, vgl. Heller, Joseph: Beschreibung der bischöflichen Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg mit Angabe der Künstler, welche sie fertigten, Nürnberg 1827 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000000698>).
- 4 Abschrift des Heller'schen Testaments – Akten A 2(38, 1848/49, Nr. 29, Bl. 2r.
- 5 Vgl. Leitschuh, Friedrich: Katalog der Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Bamberg. Bd. 2: Die Handschriften der Helleriana, Leipzig, 1887, S. LII (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000024853#0062>).
- 6 Vgl. Staatsarchiv Bamberg, Regierung von Oberfranken, Kammer des Innern, K 3 F VIII, Nr. 197 sowie Staatsarchiv Bamberg, Kreis- und Stadtgericht Bamberg, K 110, Nr. 2335, Akt I–V.
- 7 Bamberger Zeitung 1849, Nr. 287 (15. Oktober), S. [4].
- 8 Vgl. u. a. Intelligenzblatt der Stadt Bamberg 1851, Nr. 2 (7. Januar), S. 11.
- 9 Tag-Blatt der Stadt Bamberg 1851, Nr. 155 (6. Juni), S. 894.
- 10 Außerdem „ein Wohnhaus am Maienbrunnen mit Stallung, Holzlage und Hofraum Pl. N. 3084 mit Garten und Gartenhäuschen und Wieschen Pl. N. 3083“, vgl. Intelligenzblatt der Stadt Bamberg 1850, Nr. 89 (12. November), S. 399–400.
- 11 Vgl. Schottenloher, Karl: Bamberger Privatbibliotheken aus alter und neuer Zeit, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen 24 (1907), 8/9, VIII. Versammlung deutscher Bibliothekare in Bamberg am 23. und 24. Mai 1907, S. 417–460, hier S. 454.
- 12 Vgl. Staatsarchiv Bamberg, Kreis- und Stadtgericht Bamberg, K 110, Nr. 2335, Akt I.
- 13 Vgl. Schottenloher 1907, S. 454.
- 14 Immermann, Karl Leberecht: Immermann's Werke. Bd. 20: Memorabilien, Theil 3, Berlin [1883], S. 45.
- 15 Vgl. Bücher- und Manuskripten-Katalog Joseph Heller's – Msc.Misc.177(1 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000102385>).
- 16 Vgl. Heller'sches Kupferstich-Verzeichniß – Msc.Misc.177(2 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000102370>).
- 17 Heller'sches Kupferstich-Verzeichniß – Msc.Misc.177(2, Einschlagblatt (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000102370#0001>).
- 18 Ebd.
- 19 Der *Entwurf zum Katalog der Kunst-Sammlung* entstand unter Stenglein, vgl. Kat.149.
- 20 Vgl. Bücher- und Manuskripten-Katalog Joseph Heller's – Msc.Misc.177(1, Bl. 9ar (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000102385#0041>).
- 21 Vgl. vorliegender Band, S. 50–58.
- 22 Heller, Joseph: Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler, oder Lexicon der vorzüglichsten und beliebtesten Kupferstecher, Formschneider und Lythographen. Bd. 1, Bamberg 1823, S. 21–23.
- 23 Ebd., S. 22.
- 24 Das Bamberger Blatt war für Ausstellung *Nach Dürer. Hans Hoffmann – Ein Nürnberger Künstler der Renaissance* im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg angefragt. Die weltweit erste monographische Ausstellung zu Hoffmann wurde wegen der Coronavirus-Pandemie abgesagt.
- 25 Briefkonzepte von Heller – JH.Comm.lit.4(1818/21, S. 220–221 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000088023#0229>).
- 26 Heller Kupferstichsammler 1823 I.23.
- 27 Vgl. Heller, Joseph: Zusätze zu dem Leben und den Werken Dürers – JH.Msc.Art.83 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000098211>).
- 28 Heller, Joseph: Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's. Des zweyten Bandes zweyte Abtheilung, Dürer's Bildnisse – Kupferstiche – Holzschnitte und die nach ihm gefertigten Blätter, Bamberg 1827, S. 302 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000030237#0012>).
- 29 Vgl. Der ungläubige Thomas, Holzschnitt, 11,7 x 9,1 cm (Blatt), 1572 – I F 8ad (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000096637>).
- 30 Vgl. Franck, Caspar: Passional, Inn Welchem mit sonderm fleiß in schöne Figuren zusammen gebracht [...], München 1572, S. [80] (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.art.q.98-7#0086>).
- 31 Vgl. Dürer, Albrecht: VNderweysung der messung mit dem zirckel vñ richtscheyt, Nürnberg 1525 – JH.Inc.typ.IV.5 sowie Dürer, Albrecht: VNderweysung der Messung mit dem Zirckel vnd richtscheyt, Nürnberg 1538 – JH.Msc.Art.1#2 und JH.Ma.f.4 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000000441>).
- 32 Zu späteren Beifügungen des Dürer-Monogramms vgl. vorliegender Band, S. 66–67 sowie S. 88–91.
- 33 Vgl. Mende, Matthias: Albrecht Dürer – ein Künstler in seiner Stadt, Nürnberg 2000, S. 354.

- 34 Heller Dürer 1827 II.33.76 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.bg.o.173-1-2#0047>).
- 35 Vgl. Dürer, Albrecht: Der Schmerzensmann an der Säule, Kupferstich, 11,9 x 7,4 cm (Blatt), 1509 – I Bb 3 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000027684>).
- 36 Briefkonzepte von Heller – JH.Comm.lit.4(1818/21, S. 154 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000088023#0161>).
- 37 Vgl. Heller, Joseph: Lucas Cranachs Leben und Werke, Bamberg 1821, S. 371, Nr. 254 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.bg.q.17-6#0397>).
- 38 Vgl. Heller Dürer 1827 II.799.2103 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000030237#0511>) sowie Pauli, Gustav: Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte, Nachdruck der Ausgabe Straßburg 1901/27, Baden-Baden 1974, S. 442, Nr. 1346.
- 39 Vgl. Lugt 1044 (online verfügbar unter: <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/7044>).
- 40 Vgl. Abschrift des Catalogs der Handzeichnungen, welche sich in der Derschau'schen Sammlung zu Nürnberg befanden – JH.Msc.Art.81, Bl. 1v (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.msc.art.81-2#0006>).
- 41 Vgl. Heller Dürer 1827 II.17–33 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.bg.o.173-1-2#0031>).
- 42 Heller Dürer 1827 II.21 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.bg.o.173-1-2#0035>).
- 43 Dürer, Albrecht: Tagebuch der niederländischen Reise in einer Abschrift – JH.Msc.Art.1#1, S. 12 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000001897#0021>).
- 44 Vgl. Kastenholz, Richard: Hans Schwarz. Ein Augsburger Bildhauer und Medailleur der Renaissance, München/Berlin 2006.
- 45 Vgl. Taegert, Werner: Illustre Gäste – Fürsten und Künstler in der Königlichen Bibliothek Bamberg, in: Ceynowa, Klaus/ Hermann, Martin (Hrsg.): Bibliotheken: Innovation aus Tradition. Rolf Griebel zum 65. Geburtstag, Berlin/ München/ Boston 2014, S. 568–588, hier S. 570.
- 46 Immermann [1883], S. 45. Bei der genannten Campe-Veröffentlichung handelt es sich um die 1828 mit Hilfe des Materials zahlreicher Sammler, darunter Heller, publizierten *Reliquien von Albrecht Dürer* (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.bg.d.3-1>).



ADI





34–35 Hoffmann, Hans (1530–1591): Der Flügel einer Blauracke. Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 19,0 x 21,2 cm (Blatt), Mitte des 16. Jahrhunderts. I A 13h

Das DFG-Projekt: Visualisierung und Vernetzung

Im Juni 2017 startete das DFG-geförderte Projekt *Die Graphiksammlung Joseph Hellers in der Staatsbibliothek Bamberg – Visualisierung und Vernetzung einer Sammlungsstruktur*. Mit dem Pilotprojekt schloss sich die Staatsbibliothek Bamberg, gemeinsam mit dem Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, an die verstärkt auf freie Zugänglichkeit und internationale Vernetzung zielenden Forschungstendenzen des beginnenden 21. Jahrhunderts an. Unterstützt von der Verbundzentrale des Bibliotheksverbands Bayern folgte das Projektanliegen dem Wunsch, dass die Graphiksammlung der Staatsbibliothek durch eine vertiefte Auseinandersetzung an Sicht- und Nutzbarkeit gewinnen möge. Trotz ihres Umfangs von insgesamt etwa 80 000 Blättern, ihrer Güte und spezifischen Eigenheiten wurde sie kaum als ein Kernbestand der Bibliothek behandelt, was zu einer eher marginalen Wahrnehmung führte. Zudem fehlte es an einer geeigneten digitalen Infrastruktur. Als Folge konnten Forschende die Potenziale nicht hinreichend nutzen, Interessierte die Blätter nicht angemessen frequentieren.

Projektbestand

Dass für die Projektarbeit zunächst ein Konvolut von 2800 Blättern aus Hellers ehemaliger Privatsammlung ausgewählt wurde, liegt in einer charakteristischen Besonderheit begründet – der Geschlossenheit. Als Heller im Alter von 50 Jahren verstarb, war sein einstmaliges beträchtliches Familienvermögen gänzlich in der ansehnlichen und gattungsübergreifenden Sammlung aus Büchern und Kunstwerken aufgegangen. Sicherlich erbt die damalige Königliche Bibliothek zu Bamberg mit der etwa 6000 Bände umfassenden Handbibliothek auch typisches Bibliotheksgut,¹ doch setzt sich Hellers Nachlass außerdem aus Archiv- und Museumsgut zusammen. Hierzu gehört seine vollständige schriftliche Hinterlassenschaft, darunter die Vorarbeiten für und Notizen zu seinen eigenen Publikationen sowie zahlreiche Briefkonzepte und Briefe an internationale Korrespondenzpartner. Die Kunstsammlung selbst ist gattungsübergreifend. Sie besteht aus Glasmalereien, Münzen, Medaillen, Druckplatten von Altmeistern sowie neu in Auftrag gegebenen unterschiedlichen Materials, etwa 50 Gemälden und schätzungsweise

50 000 Blättern Graphik.² Zur bibliotheksinternen Entwicklung einer Erschließungssystematik interessierten vor allem die Verbindungen der Objekte untereinander, schließlich waren es nicht zuletzt diese, die den Sammler oftmals erst zum Kauf veranlasst hatten.

Projektziel

Ziel des Projekts waren zunächst die Digitalisierung, wissenschaftliche Erschließung und Zugänglichmachung der ausgewählten Druckgraphiken und Handzeichnungen des ausgehenden 15. bis 19. Jahrhunderts. Thematisch hebt sich der Teilbestand durch den Zusammenschluss von Werken der Künstler Albrecht Dürer, Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), Lucas Cranach d. J. (1515–1586) und Hans Holbein d. Ä. (1460–1524), deren Rezipienten sowie der Nachfolgeneration aus der umfangreichen Heller'schen Graphiksammlung heraus. Zudem lagen in den 1820er Jahren hier Forschungsschwerpunkte des Sammlers, das heißt, zu ihnen hatte er intensiv gesammelt, gearbeitet und publiziert. Die Wechselbeziehungen im geschlossenen übernommenen Nachlass erlaubten das Erarbeiten einer prototypischen Systematik, die perspektivisch eine Erschließung des gesamten Graphikbestands unter Berücksichtigung der jeweils historischen Ordnung ermöglicht. Darüber hinaus gewährleistet die Integration in Fachportale, zum Beispiel in das vom Bildarchiv Foto Marburg betriebene *Graphikportal*,³ die Betrachtung der Bamberger Graphikblätter auch außerhalb ihres Sammlungskontextes.

Das Projektteam beabsichtigte, am Beispielkonvolut die einzigartige Sammlung und ihr ursprüngliches Ordnungssystem nach aktuellen Erschließungs- und Digitalisierungsstandards unter Beachtung der historischen Einschätzung und heutigen wissenschaftlichen Beurteilung zu vergegenwärtigen und virtuell mit dem übrigen Nachlass des Sammlungsgründers zusammenzuführen.

Hausintern sollten die Druckgraphiken und Handzeichnungen in das bestehende digitale Repositorium integriert und mit anderen laufenden Erschließungs- und Digitalisierungsprojekten vernetzt werden. Insbesondere zielte man darauf ab, eine digitale Plattform aufzubauen und Verknüpfungen mit bibliotheksüblichen Beständen zu schaffen.

Bamberger Schätze


Für die interessierte Öffentlichkeit wurde eine optimale Verwebung kunsthistorischer und bibliothekarischer Erschließungsinstrumente erstellt. In den *Bamberger Schätzen*, den digitalen Sammlungen der Staatsbibliothek, finden sich unter der Rubrik *Joseph Heller* nun Unterkategorien, die an den Heller'schen Sammlungsbereichen orientiert sind, namentlich: *Druckgraphik*, *Druckplatten*, *Zeichnungen*, *Glasgemälde*, *Handschriften*, *Bibliothek* und *Korrespondenz*.⁴ Die Kategorienvielfalt ist nach Bedarf, das heißt im Zuge weiterer Erschließungskampagnen, erweiterbar. Sowohl auf der Hauptseite der Heller-Sammlung als auch auf den an Hellers Sammlungsbereichen angelehnten Unterseiten erläutern informative Kurztexte die jeweilige Gruppe der dort versammelten Erschließungsgegenstände. Zu jedem einzelnen Objekt finden Interessierte die wichtigsten Metadaten. Diese beginnen beispielsweise bei Dürers um 1503/04 entworfenem Holzschnitt *Der kleine Kalvarienberg* (Abb. 15) folgendermaßen:

Titel


Der kleine Kalvarienberg, Schoch II.119.131

Werktitel

Dürer, Albrecht (1471–1528):

Der kleine Kalvarienberg, Bartsch VII.127.59 

Inventor

Dürer, Albrecht (1471–1528) 

Formschneider

Umkreis von: Dürer, Albrecht (1471–1528) 

Entwurf

Circa 1503/04

Entstehung

Circa 1503/04

Umfang


Holzschnitt ; 21,4 x 14,7 cm (Blatt, beschnitten) ;
48,3 x 35,8 cm (Bogen)

Signatur

I F 16

Link zum Zitieren

urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000097221

Bei der Erstnennung des Werks wird zunächst verdeutlicht, aus welchem Nachschlagewerk der genannte Titel stammt. Ein Icon  beim Werktitel leitet zum Werknormdatensatz in die *Gemeinsame Normdatei* (GND) weiter (Abb. 36).⁵ Seit 2014 legt die Universitätsbibliothek Heidelberg, in einem ursprünglich ebenfalls DFG-geförderten Projekt, Werknormdatensätze für Graphik an.⁶ Das Bamberger Forschungsprojekt nutzte die damals geschaffenen Richtlinien nach, unterzog sie einem Praxistest und ergänzte sie

Link zu diesem Datensatz	http://d-nb.info/gnd/1069515000
Künstler/Urheber	Dürer, Albrecht
Titel des Werkes	Le calvaire, Bartsch VII.127.59
Andere Titel	Le calvaire, Bartsch 7.127.59 Der kleine Kalvarienberg, Schoch II.119.131 Der kleine Kalvarienberg, Schoch 2.119.131 Calvary, TIB X.154.59 (127) Calvary, TIB 10.154.59 (127) Calvary, TIB X Kommentar.1001.259 Calvary, TIB 10 Kommentar.1001.259 Calvary with the Three Crosses, Hollstein German VII.145.180 Calvary with the Three Crosses, Hollstein German 7.145.180 Der kleine Kalvarienberg, Meder 1932.161.180
Quelle	Schoch, R. (Bearb.): Albrecht Dürer, das druckgraph. Werk, Bd. 2 (2002), S.119, 131 Bartsch (Bd. 7, S. 127, 59) TIB (Bd. 10, S. 154, 59 (127)) TIB (Bd. 10, Kommentar, Nr. 1001.259) Hollstein German (Bd. 7, S. 145, 180) Meder, Joseph: Dürer Katalog (1932), S. 145, 180 Digitalisat UB HD (Stand: 13.04.2015): http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bartsch1808bd7/0131 Digitalisat UB HD (Stand: 23.06.2015): http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/meder1932/0188
Erläuterungen	Definition: Holzschnitt
Land	Deutschland (XA-DE)
Systematik	13.4p Personen zu Malerei, Zeichnung, Grafik
Typ	Werk (wit)

36 Werknormdatensatz für Dürers *Der kleine Kalvarienberg* in der *Gemeinsamen Normdatei* (GND).

in Kooperation mit den Heidelberger Kolleginnen und Kollegen. In den Werknormdatensätzen sind gängige Nachschlagewerke aufgeführt, in denen die jeweilige Graphik verzeichnet ist. Dabei handelt es sich zumeist um die in der Fachcommunity viel herangezogenen Nachschlagewerke. Im Falle der Dürer-Originale enthalten die Werknormdatensätze zudem seitengenaue Verknüpfungen auf die Heidelberger Digitalisate von Adam von Bartschs (1757–1821) *Le peintre graveur* und Joseph Meders (1857–1934) *Dürer-Katalog*.⁷ Durch das verlinkte *BEACON-Findbuch* können Nutzerinnen und Nutzer ihre Recherchen komfortabel erweitern.⁸ Die Icons bei Personen führen zu weiteren Nachschlagewerken und Portalen, die Inhalte zum jeweiligen Normdatensatz verzeichnen.

In der lokalen Ansicht werden des Weiteren die Maße des Exemplars, gedruckte oder später handschriftlich aufgebrachte Elemente, Wasserzeichen, Stempel etc. erfasst. Wo dies möglich ist, wird mit bereits bestehenden Informationssystemen verlinkt. Im Falle des Holzschnitts *Der kleine Kalvarienberg* können sich Interessierte zum Beispiel in der Online-Version von Frits Lugts (1884–1970) Markenlexikon über den rückseitig aufgebrachten Provenienzvermerk des Mailänder Sammlers Giuseppe Storck (1766–1836) informieren.⁹ Nach diesen Metadaten erläutert ein kurzer Beschreibungstext das Objekt – zunächst das Werk als solches, dann folgen die exemplarspezifischen Details. Die Literaturangaben, die ausschließlich auf für den Datensatz verwendete Quellen verweisen,

führen Nutzerinnen und Nutzer entweder direkt zu einem Digitalisat des entsprechenden Werks oder zum Eintrag im *Bamberger Katalog*, dem gemeinsamen Online-Katalog für die Bestände der Staatsbibliothek, der Universitätsbibliothek sowie der Bibliotheken des Metropolitankapitels und des Priesterseminars.¹⁰

Um die Heller'sche Sammlungsstruktur digital nachzubilden, werden die Objekte der Sammlung, ausgehend von den Graphikblättern, gattungsübergreifend miteinander verlinkt. Über aus Büchern herausgetrennte Graphik wird man beispielsweise zu einer vollständigen Ausgabe des jeweiligen Buchs geführt oder zur Klärung der Provenienz in den zugehörigen Briefverkehr geleitet, wodurch eine Kontextualisierung möglich ist. Dabei ist jedwede interne Erschließung für die interessierte Öffentlichkeit zugänglich. Eine derartig kleinteilige Vernetzung, die unterschiedlichste Wissenspools ausschöpfbar macht, ist ausschließlich mittels Daten aus einer fachgerechten Tiefenerschließung durchführbar.

Graphikportal

Es folgt das Einspielen der tiefenerschlossenen Blätter in die internationale Verbunddatenbank *Graphikportal*, die vom Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg technisch betreut wird. Die Erschließungsstandards werden seit 2011 unter Einbeziehung des mitgliederstarken Arbeitskreises *Graphik vernetzt* erarbeitet und stetig optimiert.¹¹

Anhand der Heller-Graphik erarbeitet das Bildarchiv Foto Marburg für das *Graphikportal* exemplarisch ein Datenmodell für die Vielfalt möglicher Bezüge sowie deren Visualisierung in der Online-Ansicht. Die Referenzierung zur *Gemeinsamen Normdatei* ermöglicht es, Exemplare druckgraphischer Werke, die von derselben Druckform abgezogen wurden und sich heute in unterschiedlichen Graphischen Sammlungen befinden, zusammenzuführen. Der lokal unabhängige Vergleich ist ebenso bei unikalen Stücken anzustreben, die aufgrund ihrer räumlichen Distanz selten im Original gegenübergestellt werden können. Beispielhaft hierfür ist Dürers Zeichnung *Der Flügel einer Blauracke*, die sich in der Albertina in Wien befindet (Inv.-Nr. 4840), sowie die entsprechende Kopie Hans Hoffmanns (1530–1591), die mit dem Heller-Nachlass in den Bamberger Bibliotheksbestand übergang (Abb. 34–35).¹² Zudem ermöglicht die systematische Klassifizierung durch *Iconclass* eine detaillierte Motivsuche.¹³ Insgesamt trägt die Einspeisung des Bamberger Konvolut zur Weiterentwicklung der aktiv-konstruktiven Präsentationsplattform *Graphikportal* und zeitgemäßer Erschließungsstandards bei.

Ausblick

Frei zugängliches und verwendbares Bildmaterial gewinnt zweifelsfrei weiterhin an Bedeutung für die öffentliche Wahrnehmung von Institutionen. Doch geht für Nutzerinnen und Nutzer – trotz niedrigschwelliger Zugänge – damit häufig das Bewusstsein für exemplarspezifische Besonderheiten verloren. Das Bemerken von Charakteristika einzelner Abzüge, die nicht immer durch Druckbesonderheiten, sondern manchmal auch sammlungshistorisch begründet sind, wird durch eine digitale Bilderflut ohne beigegebene Erschließungsdaten erschwert. Mittels Tiefenerschließung und des direkten Vergleichs können individuelle Züge der Exemplare auch im digitalen Zeitalter sichtbar gemacht werden.

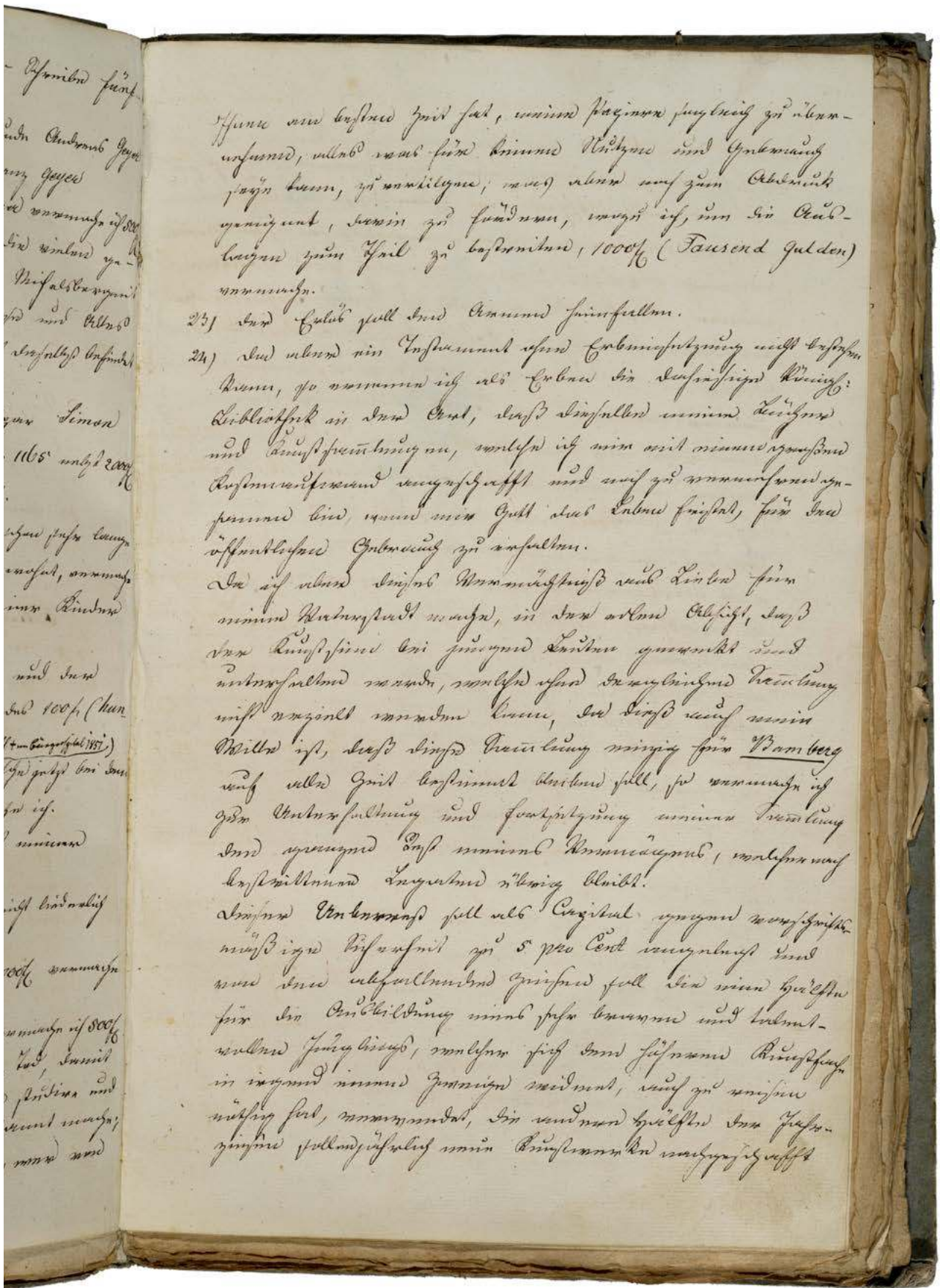
Im Rahmen des DFG-Projekts legt die Staatsbibliothek Bamberg die Grundlage für ihre zukünftige Graphikerschließung, wobei das von der Verbundzentrale des Bibliotheksverbunds Bayern betreute Erschließungsinstrument bei Bedarf von allen Verbundbibliotheken nachnutzbar ist.

- 1 Vgl. Bücher- und Manuskripten-Katalog Joseph Heller's – Msc.Misc.177(1 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000102385>).
- 2 Vgl. Heller'sches Kupferstich-Verzeichnis – Msc.Misc.177(2 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000102370>).
- 3 Vgl. <https://www.graphikportal.org>.
- 4 Vgl. <http://www.bamberger-schaetze.de/heller>.
- 5 Vgl. <http://d-nb.info/gnd/1069515000>.
- 6 Vgl. <https://www.arthistoricum.net/netzwerke/graphik-ernetzt/werktitelnormdaten>.
- 7 Vgl. Bartsch, Adam von: *Le peintre graveur*. Bd. 1–21, Wien 1802/21 (online verfügbar unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-228816>) sowie Meder, Joseph: *Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*, Wien 1932 (online verfügbar unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-257973>).
- 8 Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:BEACON>.
- 9 Vgl. Lugt 2318 (online verfügbar unter: <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/9291>).
- 10 Vgl. <https://katalog.ub.uni-bamberg.de>.
- 11 Zum Arbeitskreis *Graphik vernetzt* vgl. <https://www.arthistoricum.net/netzwerke/graphik-ernetzt>.
- 12 Vgl. <https://www.graphikportal.org/document/gpo00084391> sowie <https://www.graphikportal.org/document/gpo00319253>.
- 13 Vgl. <http://www.iconclass.nl/home>.

24) Ich vernehme ein Instrument sein
Denn, so notwendig ich als jeder
Lieblichkeit in dem Kunst, daß die
und Kunstfertigkeiten, welche in
Ausmerksamkeit und Aufmerksamkeit
gerne sind, wenn wir Gott die
öffentlicher Gebrauch zu erhalten
Ich ist denn dieses Ansehens
meiner Aufmerksamkeit werden, in dem
von Kunst sein bei jeder Kunst
unterschieden werden, welche ich
nicht möglich werden kann,
Wille ist, daß diese Kunst
auf allen Geist bestimme die
zum Unterhalt und Fortschritt
Ich spreche das meine
Anstalt und Ansehen nützlich

Einleitung zur ersten
in diesem Buche
eingeführten neuen
den mit neuen
auf zu neuen
aus dem Jahre, für die

aus dem Jahre für
den neuen, der
den neuen sind
den neuen
den neuen für Bamberg
den neuen, für
den neuen
den neuen, auf
den neuen.



37–38 Abschrift des Heller'schen Testaments, datiert 14. Juni 1821.

„für den öffentlichen Gebrauch erhalten“ Zur Absicht und Aufgabe des Heller-Nachlasses damals wie heute

Bereits im Jahr 1821, unmittelbar am Tag bevor er zu einer längeren Studienreise aufbrach, setzte der damals 22-jährige Joseph Heller eine erste Fassung seines Testaments auf, das er bis zu seinem Tode am 4. Juni 1849 nur in wenigen Passagen abänderte.¹ Der für die heutige Aufbewahrung des Nachlasses in der Bamberger Staatsbibliothek zentrale Passus war schon damals Bestandteil des Textes, sodass die Überlegungen zu einer gemeinnützigen Stiftung der Sammlung zum ursprünglichen Teil des Testaments gehören.

Kunststiftungen des 19. Jahrhunderts

Der Gedanke, mühevoll und unter großem Einsatz von Geld und Zeit zusammengebrachte Artefakte über den eigenen Tod hinaus geschlossen zu bewahren, damit nachfolgende Generationen von ihnen als Lehr- und Schausammlung profitieren können, findet sich als Grundidee auch bei anderen bekannteren bürgerlichen Kunststiftungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Vom Zeitgeist der Aufklärung wie vom eigenen Lehramte getragen, hatte etwa der Kanoniker, Professor und Rektor der ehemaligen alten Kölner Universität Ferdinand Franz Wallraf (1748–1824) seine umfangreiche Kunstsammlung als Stiftung an die Stadt Köln vermacht.² Der sich gleichermaßen für die Erforschung und Bewahrung lokaler wie regionaler Kunstschatze einsetzende Wallraf hatte in seinem 1818 verfassten Testament seine Schätze der Stadt „unter der ausdrücklichen unnachlässigen Bedingung [überlassen], daß [s]eine Kunst-, Mineralien-, Malerei-, Kupferstich- und Büchersammlung zu ewigen Tagen bei dieser Stadt und Gemeinde zum Nutzen der Kunst und Wissenschaft verbleiben, derselben erhalten und unter keinen erdenklichen Umständen veräußert, anderswo verlegt, aufgestellt und derselben entzogen werden soll“.³ Bereits zwei Jahre früher waren in Frankfurt die Sammlung und das Vermögen von Johann Friedrich Städel (1728–1816),⁴ der wie Heller unverheiratet und ohne rechtmäßige Erben gestorben war, in eine Stiftung überführt worden, was die Öffentlichkeit mit großem Interesse verfolgt hatte.⁵ Mit dem beträchtlichen Vermögen von 1,3 Millionen Gulden wurde das Städelische Kunstinstitut gegründet, das nicht nur mit der Bewahrung und öffentlichen Zugänglichkeit der Sammlung betraut wurde, sondern auch mit der Finan-

zierung einer kostenlosen Künftlerausbildung an der eigenen Kunsthochschule.⁶

Wie diese bekannten Beispiele für bürgerliche Kunststiftungen in Deutschland im frühen 19. Jahrhundert war auch Hellers Sammlung Ausdruck bürgerlicher Bildung und Gelehrtheit. Gleich der Gründungsidee von Wallraf und Städel entsprach seine Stiftung ebenfalls erklärtermaßen einem um 1800 allgegenwärtigen bürgerlichen Heimatstolz sowie Lokalpatriotismus und wurde von einem pädagogischen Impetus getragen.⁷ So heißt es in seinem Testament: „Da ich aber dieses Vermächtniß aus Liebe für meine Vaterstadt mache“ und „da dieß auch mein Wille ist, daß diese Sammlung einzig für Bamberg auf alle Zeit bestimmt bleiben soll [...]“ (Abb. 37–38).⁸ Somit kann auch die Heller'sche Stiftung mutatis mutandis als eine der bedeutendsten bürgerlichen Kunststiftungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts gelten.

Bürgerliche Sammlungsbestrebungen

Für den Bamberger Mäzen stand jedoch das Kunstsammeln an erster Stelle, das am Beginn der Moderne von einem Privileg der Mächtigen in der Frühen Neuzeit zu einem bürgerlichen Phänomen im 19. und frühen 20. Jahrhundert geworden war.⁹ Von den als Kunst- und Wunderkammern bekannten frühneuzeitlichen Sammlungen, in denen Naturalien, Artefakte von der Antike bis zur Gegenwart und wissenschaftliche Instrumente vereint waren, unterscheiden sich die Sammlungsbestrebungen nach dem Ende des Absolutismus entscheidend. Mit Fortschreiten des Jahrhunderts setzte das in den Wissenschaften und im Denken bereits etablierte Bemühen um eine Kategorisierung und Systematisierung auch für die Sammlungsbestände ein. In diesem Sinne ist die Graphiksammlung Hellers ein Kind ihrer Zeit. In Fortführung der von Adam von Bartsch (1757–1821) eingeschlagenen wissenschaftlichen Erfassung und Differenzierung von Druckgraphik, ihren geistigen Schöpfern, Produzenten und Verlegern legt sie Zeugnis von Hellers Systematik ab. Mit ihrer Ordnung, ihrem Bestreben um ständige Ergänzung und um eine angelegte wissenschaftliche Struktur ist sie anderen Sammlungen, etwa der Graphiksammlung Wallrafs, klar voraus gewesen.¹⁰

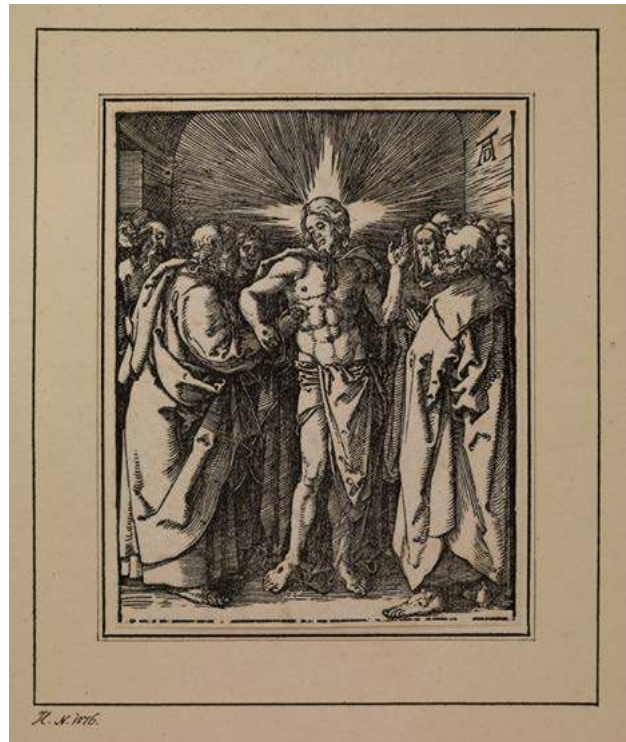
Wie nahezu alle bürgerlichen Sammler des frühen 19. Jahrhunderts spezialisierte sich Heller nicht auf ein Kunstgebiet, sondern sammelte umfassend. So beinhaltet sein Nachlass neben Druckwerken (Inkunabeln, Bücher, Druckgraphik) und unikalen Werken auf Papier (Manuskripte, Zeichnungen) auch Malerei, Münzen, Glasmalerei und ehemals sogar Objekte aus dem Bereich der Vor- und Frühgeschichte.¹¹ Bereits im zarten Alter von nur 15 Jahren erwarb Heller nachweislich die ersten Werke und er sollte bis zu seinem Lebensende sein gesamtes Vermögen (und sogar darüber hinaus) in die Vergrößerung seiner zur Lebensleidenschaft gewordenen Sammlung stecken.¹² Dieses sich früh abzeichnende Interesse wurde durch seine Ausbildung in Nürnberg verstetigt, da dort am Beginn des 19. Jahrhunderts das Angebot an Kunstobjekten viel größer als die Nachfrage war, sodass er bereits zu seiner Zeit als Lehrling den Grundstock für seine Sammlung legen konnte.¹³ Zusammen mit dem damaligen Leiter der Königlichen Bibliothek Bamberg, Joachim Heinrich Jäck (1777–1847), begab er sich 1821 auf eine ausgedehnte Studienreise, die ihn in verschiedene deutsche Städte über Wien bis nach Italien führte.¹⁴ Die neuen Orte boten ihm nicht nur Gelegenheit zum Ankauf von Kunstwerken, sondern auch zum Studium von öffentlichen wie privaten Sammlungen und Monumenten vor Ort. Dabei knüpfte Heller sein Netzwerk aus Kuratoren, Sammlern, Händlern und Verkäufern, mit denen er zeitlebens korrespondierte und über die er auch nach seiner Heimkehr nach Werken suchen ließ.¹⁵

Hellers Sammelsystematik

Besondere Bedeutung für Heller hatte jedoch das Sammeln von Druckgraphik: „[E]r sammelte für seine Schriften und schrieb für seine Sammlung“. ¹⁶ Als Heimat- und Lokalforscher hatte er sich zunächst fränkischen Künstlern zugewandt, anfangs Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) und seiner Druckgraphik.¹⁷ Anschließend fokussierte sich sein Interesse auf das Œuvre Albrecht Dürers, dessen gedruckte Bilderfindungen umfassend zusammenzutragen ihm zum Ziel geriet.¹⁸ Friedrich Leitschuh (1837–1898) schrieb diesbezüglich bereits 1887:

„Seine Sammlung bildet daher nicht ein sinnlos zusammengewürfeltes Conglomerat von geringen Abdrücken und mittelmäßigen Blättern, sondern sie soll ein Gesamtbild der Kunst in ihrer Entwicklungsgeschichte geben.“¹⁹

Als Beispiel für Hellers systematische Sammlung, Organisation und Präsentation von Dürers Inventionen kann der Holzschnitt *Der ungläubige Thomas* aus der sogenannten *Kleinen Passion* herangezogen



39 Dürer, Albrecht (1471–1528): Der ungläubige Thomas. Holzschnitt, 12,9 x 10,1 cm (Blatt), um 1510. I F 8

werden (Abb. 39).²⁰ Das Blatt zeigt den auferstandenen Christus nur mit Lententuch und Mantel in der Schar seiner Jünger in einem engen Innenraum stehend und sie um einen halben Kopf überragend. Jeweils sechs seiner Anhänger zu seiner Rechten und Linken, steht er im angedeuteten Kontrapost auf der Mittelachse. Sein Gesicht ist Thomas zugewandt und er führt mit seiner Rechten dessen Hand in die Seitenwunde, während er die Linke zum Siegesgestus erhoben hat. Die Strahlen des kreuzförmigen Nimbus Christi setzen sich in radialen Linien über die Wände fort und führen den Blick zu Dürers Monogramm, das oben rechts, perspektivisch verschoben an der schrägen Wandfläche zu sehen ist. Hellers Exemplar des Holzschnitts weist die Charakteristika auf, denen zufolge das Blatt nach Joseph Meder (1857–1934) als Zustand „c“ zu kategorisieren ist („circa 26 Lücken im unteren Bildrand, große Lücke oben rechts“), also als ein später Abzug, der wahrscheinlich erst im 17. Jahrhundert erfolgte.²¹ Die zahlreichen Lücken in den Rändern der Darstellung sind Spuren des wiederholten Abdrucks und weisen auf den über hundert Jahre währenden Gebrauch der Druckform hin. Das Blatt hebt sich durch die Montage auf einen Bogen mit einer aufgezeichneten zweifachen schwarzen Rahmung von den anderen Werken gleichen Motivs ab. Die sogenannte Heller-Nummer steht außerhalb dieses Rahmens und wurde vermutlich später dazugesetzt.²² Der Rahmen macht deutlich, dass



fo. 8. a; ab; ac; ad; ae

40 Montage von fünf gleichseitigen Kopien nach Dürers um 1510 gefertigtem Holzschnitt *Der ungläubige Thomas*. Verschiedene Techniken, 48,3 x 35,9 cm (Bogen). I F 8a–ae



41 Dürer, Albrecht (1471–1528): Christus am Ölberg. Eisenradierung, 24,0 x 17,7 cm (Blatt), 1515.

I C 1b

Heller das Blatt Dürer zuordnete, also als ein Original seiner Hand ansah.

In seiner mehrteiligen Dürer-Monographie, die ab 1827 erschien, verzeichnete Heller nicht nur sämtliche Druckgraphiken des Nürnberger Meisters, sondern explizit auch „die nach ihm gefertigten Blätter“.²³ Zum Holzschnitt *Der ungläubige Thomas*, den er unter der Motiv-Nummer 49 anführt, listete er unterhalb des Dürer'schen Originals zehn Kopien auf.²⁴ Zeit seines Lebens gelang es Heller nicht, alle ihm bekannten Varianten des Dürer-Motivs zu kaufen; fünf von ihnen konnte er jedoch erwerben. Dem einzeln montierten Dürer-Holzschnitt ist in der Sammlungssystematik ein Untersatzbogen aus beigem Karton beigeordnet, der diese Kopien trägt (Abb. 40). Mit Ausnahme des 1572 gedruckten Holzschnitts aus dem Umkreis von Virgil Solis (H.N. 1582) sind die Drucke bis an den Rand der Darstellung beschnitten und auf ein nur um wenig größeres Trägerpapier geklebt. Dieses imitiert wohl den Papierrand, der durch die Beschneidung der Blätter häufig entfernt, doch zu Hellers Zeit bereits wieder als Teil der Graphik und damit als Gütezeichen angesehen wurde. Die genannte Ordnung aufgreifend, wurde auf ihm jeweils unten links die Heller-Nummer notiert. Die Trägerpapiere sind wiederum, zumeist entlang der linken Außenkante, fest mit dem großen Bogen verbunden.

Als eine die Heller'sche Systematik in Bezug auf den Sammlungsbestand ordnende bibliothekarische Maßnahme wurden die aufmontierten Dürer-Kopien im 20. Jahrhundert in Bleistift unterhalb der Drucke mit arabischen Ziffern von eins bis fünf durchnummeriert. Unten links ist, ebenfalls in Bleistift, die Bezeichnung „No. 8, a, ab, ac, ad, ae“ aufgebracht, womit angegeben wurde, dass es sich bei allen fünf Darstellungen um Varianten des Drucks Nummer 8 handelt. Diese Bezeichnung stellt einen Teil der heute gültigen Signatur dar, die aber unabhängig ist von der ursprünglichen, von Heller vorgesehenen Nummerierung der Dürer-Blätter und ihrer Kopien. Die Bibliothekssystematik ist grundsätzlich auf eine potenzielle Ergänzung und Fortführung der Sammlung hin angelegt; diese war und ist allerdings nur in begrenztem Maß möglich.²⁵ Als Beispiel kann der Ankauf eines gut erhaltenen Abzugs der Dürer-Radierung *Christus am Ölberg* dienen, die erst 1981 im Kunsthandel erworben und nachträglich in die Systematik eingegliedert wurde (Abb. 41).²⁶ Da sich die zugehörige, 1515 bearbeitete Eisenplatte (Abb. 60) als einzige erhaltene der sechs bekannten Radierplatten Dürers in der Sammlung befindet, demzufolge zahlreiche jüngere Abzüge vorhanden sind, ergänzte man mit dem frühen Druck den Sammlungsbestand in diesem Kontext.

Vom Sinn und Zweck des Nachlasses

Anhand der versammelten Blätter, die alle Varianten der oben beschriebenen Dürer-Erfindung sind, lässt sich exemplarisch das vergleichende Sehen üben, zu dessen Zweck sie nicht zuletzt auf einen Bogen montiert wurden. Die Graphiken zeigen einen mit der Vorlage auf den ersten Blick identisch scheinenden Holzschnitt,²⁷ einen Kupferstich (H.N. 1579), einen kolorierten Holzschnitt mit engerem Bildraum, verändertem Hintergrund und anderem Monogramm (H.N. 1581), einen weiteren Holzschnitt mit demselben Monogramm (H.N. 1582) und einen kleineren Holzschnitt ohne weitere Kennzeichnung (H.N. 1586). Im Vergleich der Blätter können zum einen Unterschiede hinsichtlich des Motivs, etwa die Veränderungen des Hintergrunds oder der Figurendarstellung, erkannt werden. Zum anderen bieten sie die Möglichkeit, unterschiedliche Techniken und die mit ihnen einhergehenden Veränderungen in der Wiedergabe des Motivs zu studieren, wie die Kupferstichvariante zeigt. Auch ist der Einfluss zu bemerken, den eine mehrfarbige Kolorierung auf die Wirkung der Szene hat. Fragen der Autorschaft bzw. das frühzeitliche Verständnis von geistigem Eigentum können anhand der Monogramme thematisiert werden. Aufgrund der verschiedenen Druckverfahren stellen sich ferner Fragen nach der Funktion und dem Kontext der Blätter, die mit den unterschiedlichen Qualitäten des eingesetzten Papiers zugleich Überlegungen zur möglichen Datierung nahelegen. Nicht zuletzt liefern Hellers montierte Präsentation sowie die auf zahlreichen Blättern festzustellenden Marken (von Papiermühlen und Sammlern), handschriftlichen Notizen, Vermerke und Verweise interessante Hinweise zu Vorbesitzern und Zwischenhändlern, Ankaufsorten und gerade auch zu Hellers Sammlungssystematik.²⁸

Mit den auf diese Weise montierten Blättern ermöglicht die Heller-Ordnung, die bereits der Sammler selbst als Struktur visuell greifbar zu machen verstand, damals wie heute Novizinnen und Novizen wie Fachwissenschaftlerinnen und Fachwissenschaftlern spannende Seherfahrungen. Kurz gesagt: Anhand einer solchen überlegt zusammengestellten Gruppe von Blättern kann das gesamte Spektrum grundlegender Inhalte und weiterführender Fragen zur frühneuzeitlichen Druckgraphik, ihrer Rezeption und Sammlung im 19. Jahrhundert thematisiert werden. Damit eignet sich Hellers Sammlung wie kaum eine andere zur Ausbildung genauen, kritischen und vergleichenden Sehens, das die Grundlage kunsthistorischen Arbeitens ist. Wie aufregend neu dieses unmittelbare Nebeneinander von zusammengehörigen Kunstwerken – noch immer die

Grundlage für die Kunstwissenschaft – in einer Zeit war, in der man für detailgetreue Wiedergabe auf das zeichnerische Talent von Künstlern angewiesen war,²⁹ kann heute in Anbetracht von digital verfügbaren hochauflösenden Fotografien auf dem heimischen Rechner kaum mehr nachvollzogen werden.

Daher war es nur konsequent von Heller – und im oben bereits angedeuteten Sinn auch Bestandteil des bürgerlichen Zeitgeistes –, bei der Stiftung seiner Sammlung explizit einen pädagogischen Zweck zu formulieren. Bereits im frühen Entwurf seines Testaments äußert er deutlich, dass er seine Sammlung „in der edlen Absicht [stifte], daß der Kunstsinn bei jungen Leuten geweckt und unterhalten werde, welche ohne dergleichen Sammlung nicht erzielt werden kann [...]“ (Abb. 38).³⁰ Ganz in diesem Sinne des Sammlers wird auch Leitschuh gehandelt haben, der von seinen kunstgeschichtlichen Vorträgen am örtlichen Königlichen Lyceum berichtet, bei denen er in die „reiche Stiftung Joseph Hellers einführen und [...] mit ihren Schätzen vertraut machen [...]“ dürfe und überlegt, dass „auf solche Weise [...] man am ersten der Intention des edlen Stifters gerecht“ werden könne.³¹

Praktische Übung mit Originalen

Die Fortführung dieses (Aus-)Bildungsgedankens erfolgte im Wintersemester 2019/20 in einer Kooperationsveranstaltung der Otto-Friedrich-Universität Bamberg mit der Staatsbibliothek Bamberg. Im Rahmen des praxisnah konzipierten Seminars haben sich 15 Studentinnen mit ganz unterschiedlichen Aspekten der Heller'schen Sammlung auseinandergesetzt. Die Vorstellung und das Erkennen der verschiedenen künstlerischen Verfahren und die Analyse von unterschiedlichen Objekten aus dem Heller-Bestand waren gleichermaßen Gegenstand der Veranstaltung wie Fragen nach der Sammlungsgenese, ihrer Zusammensetzung und Struktur. Hinzu kam, dass der Gebrauch der wesentlichen Nachschlage- und Referenzwerke bei der wissenschaftlichen Erschließung und Bearbeitung sowohl in analoger wie in digitaler Form erläutert und geübt wurde. Für die Studentinnen ergab sich auf diese Weise die an Universitäten noch immer nicht häufig genug angebotene Möglichkeit, sich mit Originalen und deren unterschiedlicher Materialität, ihren individuellen Provenienzen und Erhaltungszuständen auseinanderzusetzen. Damit schulten sie Fähigkeiten, die sie im Idealfall im späteren Berufsleben brauchen werden. Daher erschien es den beiden Seminarleiterinnen nur folgerichtig, die geneigten Teilnehmerinnen auch in die Arbeit an der vorliegenden Begleitpublikation zur Heller-Sammlung einzubeziehen. Sie haben die auf diesen Text folgenden kurzen Fachtexte verfasst.

Gegenwart und Zukunft der Heller-Sammlung

Es mag verwundern, dass Heller seine Sammlung nicht an das bereits 1838 errichtete Städtische Museum übergab.³² Schließlich hatte er bereits in seinem Testamentsentwurf der 1820er Jahre explizit darüber nachgedacht, diese, wie Städel oder Wallraf, als Grundstock eines Kunstmuseums zur Verfügung zu stellen:

„Sollte aber mit der Zeit, wie in anderen großen Städten, eine gesonderte Einrichtung für Kunstwerke auch in Bamberg entstehen, so könnte meine Sammlung zur Grundlage dienen, wo jedoch die von mir gemachten Bedingungen, auch fernerhin beibehalten werden müßten.“³³

Sehr wahrscheinlich beruht diese Entscheidung darauf, dass sein Mentor und Freund Jäck als Leiter der Königlichen Bibliothek tätig war und ihm mit Rat und Hilfe beim Kauf von Objekten für seine Sammlung zur Seite gestanden hatte – und er seine Sammlung dort in guten Händen sah.³⁴ Auch wenn für Heller offensichtlich die hiesige Bibliothek als der bestmögliche Ort für seine gedruckten Blätter und seinen gesamten Nachlass erschien, so hat diese Entscheidung dazu geführt, dass heute lediglich ein kleiner Kreis von spezialisierten Graphikfachleuten und lokalen Interessierten um die Schätze der Heller-Sammlung weiß. Dass sie derart in Vergessenheit geriet, mag dadurch gefördert worden sein, dass ihr nie eine gesonderte fachliche Betreuung durch eine Kunsthistorikerin oder einen Kunsthistoriker zugewiesen war.³⁵ Fachpersonal hätte die Bekanntheit des Bestandes durch wissenschaftliche Vernetzung und Publikationen erhöhen, museale Vermittlungsarbeit durchführen und das umfangreiche Quellenmaterial zur frühen bürgerlichen Sammlungskultur weiter erforschen können.³⁶

Um dieser Problematik zu begegnen, aber auch um der Auflage der Stiftung Hellers, die er in die Worte „für den öffentlichen Gebrauch erhalten“ fasste, Genüge zu tun, ist die gegenwärtige Digitalisierung eines Teils der Sammlung und ihre auch online abrufbare wissenschaftliche Erschließung eine den Möglichkeiten und Gepflogenheiten des 21. Jahrhunderts angemessene Fortführung, die den Vergleich mit anderen Online-Präsentationen nicht zu scheuen braucht. Wie das Städel in Frankfurt mit dem stetigen Ausbau seiner frei zugänglichen digitalen Vermittlungsangebote³⁷ dem Wunsch des Stifters entspricht, „daß dieses [...] gestiftete Städtelsche Kunstinstitut der hiesigen Stadt zu einer wahren Zierde gereichen und zugleich deren Bürgerschaft nützlich werden möge“,³⁸ so kommt das DFG-geförderte Projekt der Staatsbibliothek gleichermaßen der Stiftungsaufgabe des Sammlers beispielhaft in der und für die Gegenwart nach.

- 1 Die Änderung einzelner Passagen lässt sich nur durch Vergleiche der verschiedenen datierten Abschriften nachvollziehen, die in der Staatsbibliothek Bamberg, im Staatsarchiv Bamberg und im Stadtarchiv Bamberg (dort Abschrift der ersten Fassung vom 14.06.1821, vgl. Stadtarchiv Bamberg, C 2 + 18232) bewahrt werden.
- 2 Wallraf unternahm mehrere Versuche, seine Sammlung für eine akademische Nutzung zur Verfügung zu stellen, als „öffentliches Institut für die Kunst“, vgl. Thierhoff, Bianca: Franz Ferdinand Wallraf (1748–1824). Eine Gemäldesammlung für Köln, Köln 1997, S. 55. Aus politischen Gründen erhielt jedoch Bonn die neu gegründete Universität nach dem Ende der französischen Besatzung, sodass Wallraf schließlich die Stadt Köln als Erbin einsetzte, vgl. Thierhoff, Bianca: Ferdinand Franz Wallraf. Ein Sammler des „pädagogischen Zeitalters“, in: Kier, Hiltrud/ Zehnder, Frank Günter (Hrsg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausstellung des Forschungsreferats der Kölner Museen in Zusammenarbeit mit dem Wallraf-Richartz-Museum Köln, 28. Oktober 1995 bis 28. Januar 1996, Köln 1995, S. 389–406 sowie Müller, Klaus: Ferdinand Franz Wallraf. Gelehrter, Sammler, Kölner Ehrenbürger (1748–1824), Köln 2017, S. 75–111.
- 3 Zitat aus dem Testament Wallrafs, vgl. Joachim Deeters: Ferdinand Franz Wallraf. Ausstellung des Historischen Archivs der Stadt Köln, 5. Dezember 1974 bis 31. Januar 1975, Köln 1974, S. 92–93, Nr. 147.
- 4 Auch Städel setzte eine erste Fassung seines Testaments gut zwanzig Jahre vor seinem Tod im Jahr 1793 auf. Die letzte, rechtsgültige Fassung stammt aus dem Jahr 1815, vgl. Meyer, Corina: Die Geburt des bürgerlichen Kunstmuseums – Johann Friedrich Städel und sein Kunstinstitut in Frankfurt am Main, Berlin 2013, S. 133–136.
- 5 Beispielhaft ist die Korrespondenz zwischen Karl Ludwig von Knebel (1744–1834) und Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), vgl. Meyer 2013, S. 13.
- 6 Eine auffallende Parallele zwischen Hellers und Städel's Stiftungen besteht darin, dass auch der Bamberger nicht nur für den Fortbestand seiner Sammlung sorgte, sondern zur Ausbildung eines jungen Kunstinteressierten beitragen wollte: „[V]on den anfallenden Zinsen soll die eine Hälfte für die Ausbildung eines sehr braven und talentvollen Jünglings, welcher sich dem höheren Kunstfache in irgend einen Zweige widmet, auch zu reisen nöthig hat, die andere Hälfte des Jahreszinses sollen gänzlich neue Kunstwerke angeschafft werden“, heißt es in seinem Testament, vgl. Akten A 2(38, 1848/49, Nr. 29, Bl. 2r–2v. Auch Wallraf wollte die Kunstausbildung fördern, wie er in einem Brief schrieb: „Für eine Zeichnungs-Akademie und eine Maler-Bildungsschule ist nun alles gesammelt, und ich werde auch nach meinem Vermögen dazu mitwirken“, vgl. Thierhoff 1995, S. 398.
- 7 Der „pädagogische Impetus“ war ein Charakteristikum bürgerlicher Stiftungen im frühen 19. Jahrhundert, vgl. Thierhoff 1995, S. 389–406 sowie Meyer 2013, S. 136.
- 8 Abschrift des Heller'schen Testaments – Akten A 2(38, 1848/49, Nr. 29, Bl. 2r.
- 9 Vgl. Calov, Gudrun: Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, in: Museumskunde 38 (1969) = Folge 3, Bd. 10. Die Studie bietet einen grundlegenden Überblick zu diesem Phänomen und wird heute durch Detailstudien ergänzt.
- 10 Vgl. Bartsch, Adam von: Le peintre graveur. Bd. 1–21, Wien 1802/21. Zu Wallrafs häufig aus Gelegenheitskäufen zusammengestellter Graphiksammlung vgl. Westfeling, Uwe: Ferdinand Franz Wallraf als Graphiksammler, in: Kier/ Zehnder 1995, S. 407–416.
- 11 Vgl. Leitschuh, Friedrich: Katalog der Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Bamberg. Bd. 2: Die Handschriften der Helleriana, Leipzig 1887, S. XXXIII–XLII (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000024853#0043>) sowie Ehrl, Franziska: Eine Freundschaft, eine Reise, eine Sammlung. Joseph Hellers (1798–1849) Nachlaß in der Staatsbibliothek Bamberg, in: Jahrbuch für Buch- und Bibliotheksgeschichte 3 (2018), S. 53–71, hier S. 67.
- 12 Die frühesten erhaltenen Quittungen datieren in das Jahr 1814 und belegen Ankäufe aus dem Besitz des Bamberger Antiquars Paul Bundle (1750–1819), vgl. Ehrl 2018a, S. 51. Da Heller mit seinem Tod nicht nur seine Sammlung, sondern auch hohe Schulden hinterlassen hatte, musste die damals Königliche Bibliothek Stücke aus dem eigenen Bestand veräußern, um den Nachlass Hellers komplett zu erhalten, vgl. vorliegender Band, S. 28–41.
- 13 „In den Jahren 1810–1820 war ja Nürnberg eine ungemein ergiebige Fundstätte für Kunstliebhaber und Sammler“, vgl. Leitschuh, Friedrich: Joseph Heller. Ein Bamberger Original und sein Wirken, ein Gedenkblatt zu seinem hundertjährigen Geburtstage, München 1898, S. 2 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000026528#0002>).
- 14 Vgl. Jäck, Joachim Heinrich/ Heller, Joseph: Reise nach Wien, Triest, Venedig, Verona und Innsbruck. Unternommen im Sommer und Herbste 1821. Bd. 1–4, Weimar 1822/24 sowie Ehrl 2018a, S. 54–60.
- 15 Zur Freundschaft Hellers mit Jäck vgl. Leitschuh 1887, S. VI–VIII (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000024853#0016>) sowie Ehrl 2018a. Eine exemplarische Darstellung von Teilen von Hellers Netzwerk zur Kunstakquise und zum wissenschaftlichen Austausch ebenfalls bei Ehrl 2018a.
- 16 Ehrl 2018a, S. 67. Dieses Interesse schlug sich in dem für seine Zeit wissenschaftliche Maßstäbe setzenden Werk *Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler, oder Lexicon der vorzüglichsten und beliebtesten Kupferstecher*,

- Formschneider und Lithographen* nieder, erschienen in Bamberg 1823/36 sowie posthum 1850 als 2. Auflage in Leipzig. Leitschuh setzt die Publikation in Relation zu den früheren und nachfolgenden Monographien, die das Thema behandeln, vgl. Leitschuh 1887, S. XIII–XX (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000024853#0023>).
- 17 Vgl. Heller, Joseph: *Lucas Cranachs Leben und Werke*, Bamberg 1821, S. VI (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.bg.q.17-6#0011>).
- 18 Vgl. Leitschuh 1887, S. XXXIX (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000024853#0049>).
- 19 Vgl. ebd.
- 20 Vgl. Heller, Joseph: *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's. Des zweyten Bandes zweyte Abtheilung: Dürer's Bildnisse – Kupferstiche – Holzschnitte und die nach ihm gefertigten Blätter*, Bamberg 1827, S. 596, Nr. 1576 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000030237#0306>). Detailliert zum Werk und zur weiterführenden Literatur vgl. Schoch, Rainer/ Mende, Matthias/ Scherbaum, Anna: *Das druckgraphische Werk. Bd. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, München 2002, S. 338–339, Nr. 219.
- 21 Vgl. Schoch II.338–339.219.
- 22 Freundliche Auskunft von Franziska Ehrl, die den Jäck-Nachfolger Michael Stenglein (1810–1879) als Urheber vermutet.
- 23 Der Untertitel von Hellers Dürer-Monographie lautet vollständig *Dürer's Bildnisse – Kupferstiche – Holzschnitte und die nach ihm gefertigten Blätter*, vgl. Heller Dürer 1827 II (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000030237>).
- 24 Vgl. Heller Dürer 1827 II.596–597.1577–1586 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000030237#0306>).
- 25 Vgl. Leitschuh 1887, S. XLI (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000024853#0051>). Aus Akten im Stadtarchiv Bamberg ist ersichtlich, dass der Magistrat der Stadt jedes Jahr 350 Mark zur „Mehring der Heller'schen Sammlung“ bereitstellte, für die der jeweilige Leiter der Königlichen (später Staats-)Bibliothek Vorschläge machen durfte. Darunter nicht nur Graphik, sondern auch kunstwissenschaftliche Literatur, vgl. Stadtarchiv Bamberg, C 2 + 18232 und 18233.
- 26 Vgl. vorliegender Band, S. 76–77.
- 27 Heller merkt hierzu an: „Mommardische Kopie von der Originalseite her [d. h. seitenrichtig wiedergegeben], die man an den Strichen erkennt, welche zwischen dem Zeichen [dem Monogramm AD] und dem rechten Plattenrande sind“. Darunter bildet er die Monogramme mit den sie umgebenden Linien ab, um die Unterschiede zwischen Original und Kopie deutlich zu machen, vgl. Heller Dürer 1827 II.597.1578 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000030237#0307>).
- 28 Exemplarisch wurden diese auf Vorder- wie Rückseiten angebrachten Zeichen und Vermerke erstmals 2018 in einen größeren Kontext des damaligen Kunstmarktes und Hellers Akquisebemühungen gestellt, vgl. Ehrl 2018a.
- 29 Auch für Heller dokumentierten Künstler unikale Werke. Beispielsweise zeichnete Georg Christoph Wilder (1797–1855) das am Wiener Stephansdom befindliche Epitaph von Konrad Celtis (Abb. 13), und der Sammler Augustin Anton Pfandler (1757–1822) sandte eine von ihm selbst angefertigte Kopie von Dürers *Traumgesicht* (Abb. 9) an Heller, vgl. Ehrl 2018a, S. 56–57 und S. 63–65.
- 30 Abschrift des Heller'schen Testaments – Akten A 2(38, 1848/49, Nr. 29, Bl. 2r.
- 31 Leitschuh 1887, S. XLII (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000024853#0052>).
- 32 „Heller kannte diese Legate und Schenkungen [anderer], aber niemals äußerte er den Wunsch, seine Kupferstiche mit der Gemäldegalerie vereint zu sehen“, vgl. Leitschuh 1887, S. LIII–LIV (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000024853#0063>).
- 33 Abschrift des Heller'schen Testaments – Akten A 2(38, 1848/49, Nr. 29, Bl. 2v.
- 34 Vgl. Leitschuh 1887, S. VI–VIII sowie Ehrl 2018a.
- 35 Seine Hoffnung auf eine öffentlichkeitswirksame Fachbetreuung artikulierte Bibliotheksleiter Fridolin Dreßler (1921–2013) bereits 1965 nach dem Umzug in die Neue Residenz, vgl. Staatliche Bibliothek Bamberg: Bericht über die Jahre 1958/59 bis 1964, Bamberg 1965, S. 17–18.
- 36 Das DFG-geförderte Projekt *Die Graphiksammlung Joseph Hellers – Visualisierung und Vernetzung einer Sammlungsstruktur* ist ein begrüßenswerter Anfang, der geeignet ist, den Umfang und die Bedeutung dieser Stiftung anzudeuten, wenn auch nicht diese erschöpfend zu bearbeiten. Insbesondere die Bedeutung der Sammlung für die Erforschung der frühen bürgerlichen Sammlungskultur aufgrund der unzähligen noch nicht systematisch ausgewerteten Quellen hat Ehrl 2018a, S. 60 hervorgehoben.
- 37 Vgl. <https://www.staedelmuseum.de/digitale-angebote> sowie <https://www.staedelmuseum.de/geschichte>.
- 38 Zitat aus dem Testament Städel, vgl. Meyer 2013, S. 133.



42–43 Dürer, Albrecht (1471–1528): Melencolia I (Die Melancholie). Kupferstich, 24,3 x 18,8 cm (Blatt), 1514.

I D 9





UNIVERSITÄTSSEMINAR



44 Dürer, Albrecht (1471–1528): Kardinal Albrecht von Brandenburg (Der große Kardinal). Kupferstich, 17,3 x 12,7 cm (Blatt), 1523 I D 38

Vom Sammeln und Netzwerken im 19. Jahrhundert

Joseph Heller trug viel zur kunsthistorischen Erforschung der Œuvres von Albrecht Dürer, Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) und d. J. (1515–1586) sowie insgesamt der Graphikgeschichte bei.¹ Indem er beispielsweise das druckgraphische Gesamtwerk Dürers nicht nur in Originalen, sondern auch deren Kopien und Adaptionen sammelte, schulte er im Vergleich das eigene und – durch seine Publikationstätigkeit – auch das fremde Auge hinsichtlich der Techniken, künstlerischen Mittel und Inhalte.²

Um die stattliche Anzahl von etwa 50 000 Graphiken sammeln zu können, benötigte Heller weit mehr als umfangreiche finanzielle Mittel. Voraussetzung war der Zugriff auf ein weitgespanntes, sogar internationales Netzwerk aus Kunsthändlern, -sammlern und -verlegern sowie der Kontakt zu Künstlern. Diese Verbindungen versorgten ihn mit Wissen um die Graphikbestände anderer Sammler, anstehende Einzelverkäufe oder Auktionen, die er dann nutzte, um seine eigene Sammlung auf- und auszubauen. Ähnlich wie heute verfügte auch der sich bereits im Laufe des 18. Jahrhunderts etablierende Kunstmarkt über Auktionshäuser, Galerien bzw. Händler auf Messen und Märkten. Handschriftliche Verzeichnisse von Beständen oder gedruckte Auktionskataloge wurden erstellt, um Interessierte über die zum Verkauf stehenden Objekte informieren zu können.³

Heller unterhielt zeitlebens rege Korrespondenzen, etwa mit dem Nürnberger Kunstsammler Hans Albrecht von Derschau (1755–1824) oder dem Kunsthändler und Verleger Johann Friedrich Frauenholz (1758–1822). Diese sind in der Staatsbibliothek erhalten und zeugen inhaltlich von seinem Bemühen um Originale, Kopien oder Forschungsmaterialien und Auktionskataloge.⁴ Letztere erbat er leihweise zur partiellen Abschrift, beispielsweise eingetragener Zuschlagspreise. Heller fungierte zudem auch als Ansprechpartner vor Ort, sodass die Kataloge einiger auswärtiger Auktionshäuser für Interessierte bei ihm zur Einsicht auslagen.⁵ Zahlreiche, auch annotierte Kataloge gingen mit dem Nachlass Hellers in den Bestand der damals noch Königlichen Bibliothek über, sind jedoch bis heute größtenteils unkatalogisiert. In einem Brief an Heller (Abb. 46), dem ein solcher Katalog beigelegt war, beklagt sich von Derschau über die seiner Ansicht

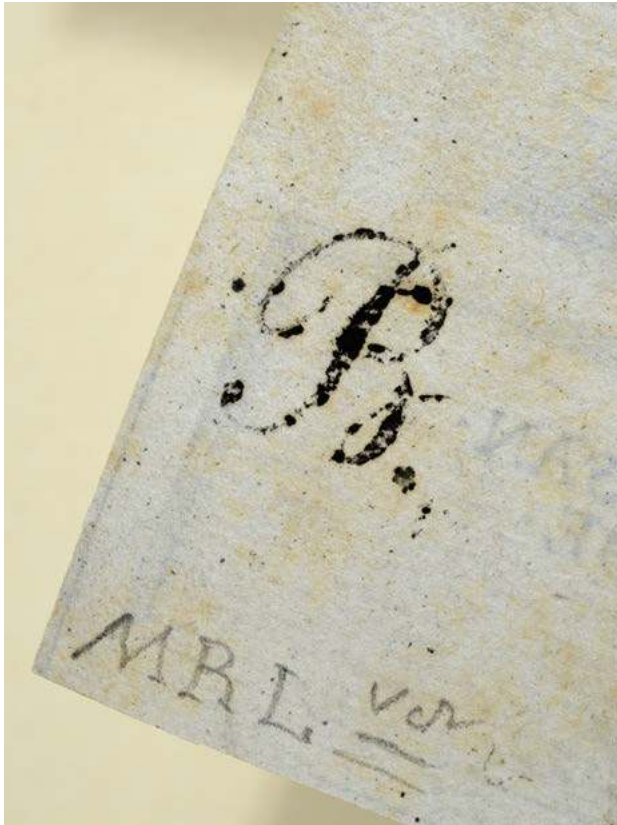
nach zu niedrigen Preise der Frauenholz'schen Kunsthandlung bei deren Veräußerung des Praun'schen Kabinetts, der von Paul II. von Praun (1548–1616) begründeten Sammlung der gleichnamigen Nürnberger Familie. Er schreibt:

„Sie erhalten nach Verlangen zugleich den Catal. v Praunschen Cab: die Preyse stehen lediglich bey den Verkauften Sachen. So hoch He. Frauenh: Sonsten seine Sachen sich bezahlen lies so liederlich ist wie die Sachen dieser Prächtigen Samlmg [...] angesetzt und verkauft worden; und scheint das mehrerte (um diese Preyse) in seine Privat Samlung übergegangen zu seyn. So wie Nr. 181 [...] f: 60. Dieses Exempl: deßen der P Grav erwähnt, würde ich Nicht reicher Samler Gerne mit f. 200 bezahlen.“⁶

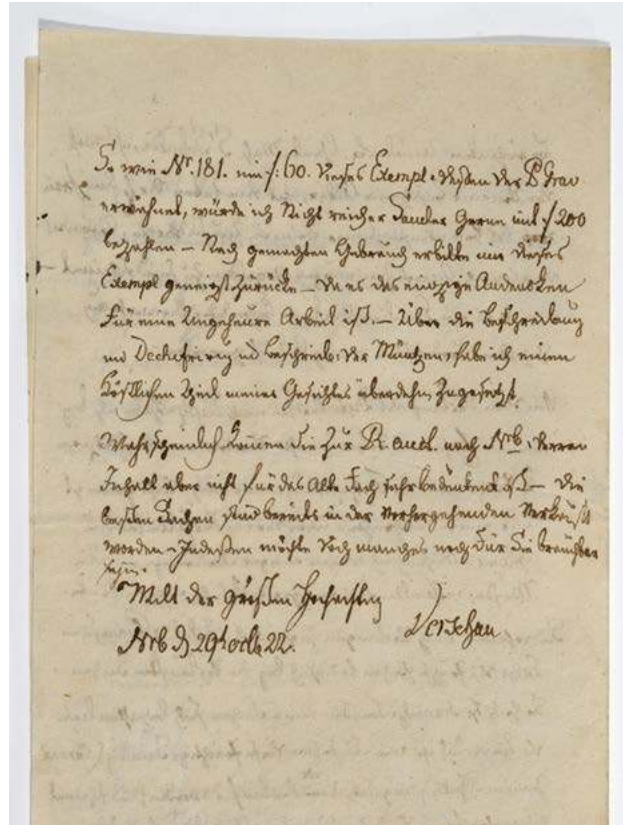
Die damaligen Auktionskataloge enthielten jedoch oft nur den Titel und kurze Angaben zum Zustand der Graphiken, aber keine Abbildungen. Wie konnte Heller sich also der Authentizität und der angegebenen Zuschreibung des Werkes sicher sein? Auch hier musste er sich auf die Kennerschaft von befreundeten Connaisseurs verlassen und eine eigene entwickeln; diverse Nachschlagewerke halfen hierbei weiter.⁷ Dennoch wurde manch eine von Hellers Zuschreibungen in späterer Zeit hinterfragt oder gar revidiert.⁸

Exemplarisch lassen sich anhand eines Blattes aus Hellers Sammlung aufgrund der darauf angebrachten Marken und Notizen dessen Provenienz sowie die Netzwerke innerhalb des Kunstmarktes nachvollziehen. Dürers Bildnis des *Kardinals Albrecht von Brandenburg* (Abb. 44–45) aus dem Jahr 1523 zeigt auf der Rückseite die Sammlermarke des Dresdner Hofrats Wilhelm Gottlieb Becker (1753–1813), dessen Sammlung von 642 Zeichnungen und 7649 druckgraphischen Blättern 1819 bei Johann August Gottlob Weigel (1773–1846) in Leipzig versteigert wurde. Der zugehörige Katalog mit handschriftlichen Notizen zu den zugeschlagenen Preisen und Zuständen befindet sich im Bestand der Staatsbibliothek (Abb. 47), sodass die Herkunft wie der Preis des Werks von 1,2 Gulden noch heute nachvollziehbar sind.

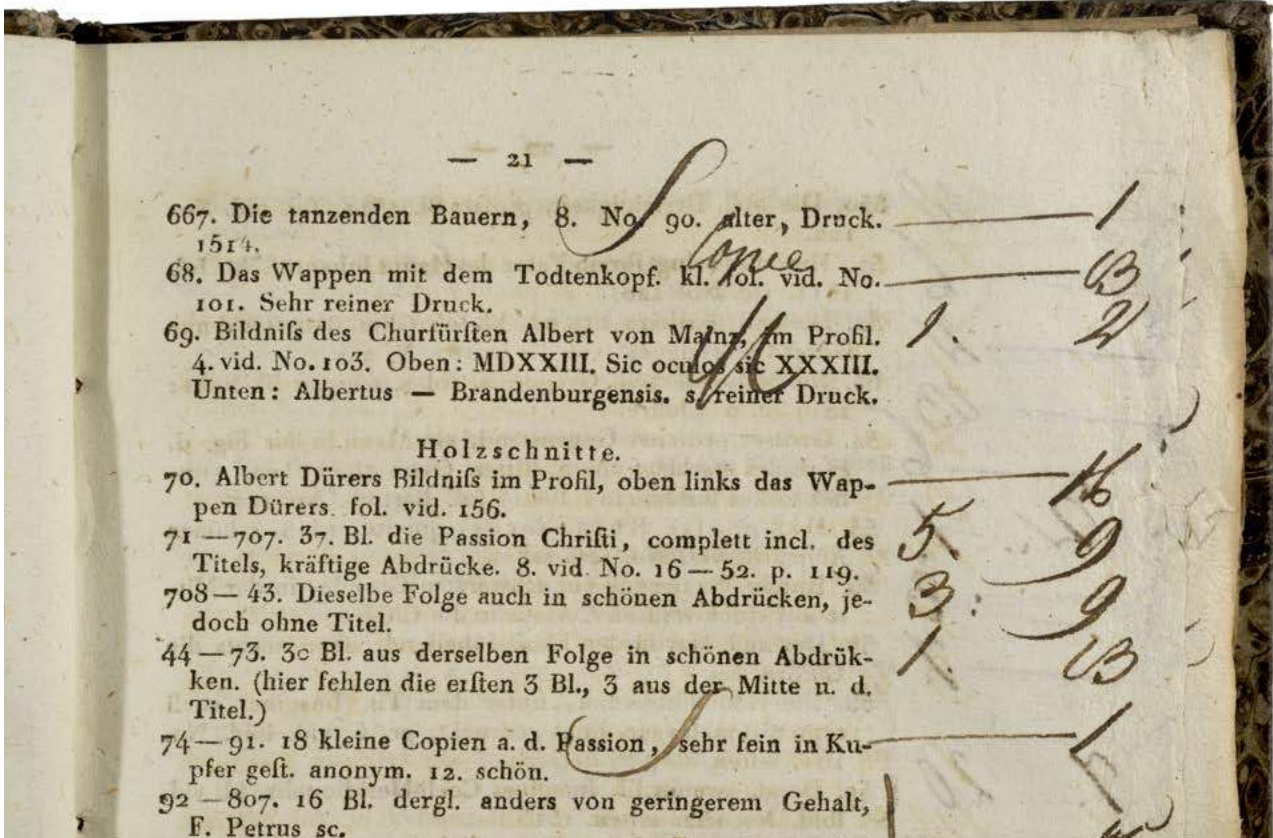
In seiner Dürer-Monographie vermerkte Heller unter den Werken meist, wie teuer Abzüge bei welchen Händlern verkauft wurden und kommentierte den jeweiligen Preis. Darüber hinaus war aus einer einge-



45 Sammlermarke auf der Rückseite von Dürers Kupferstich Kardinal Albrecht von Brandenburg. ID 38



46 Brief des Kunstsammlers Hans Albrecht von Derschau an Heller. JH.Comm.lit.5 (Derschau, 29.10.1822, Bl. 2v)



47 Handschriftlich mit Preisen annotierter Auktionskatalog Frenzel/ Weigel 1819.

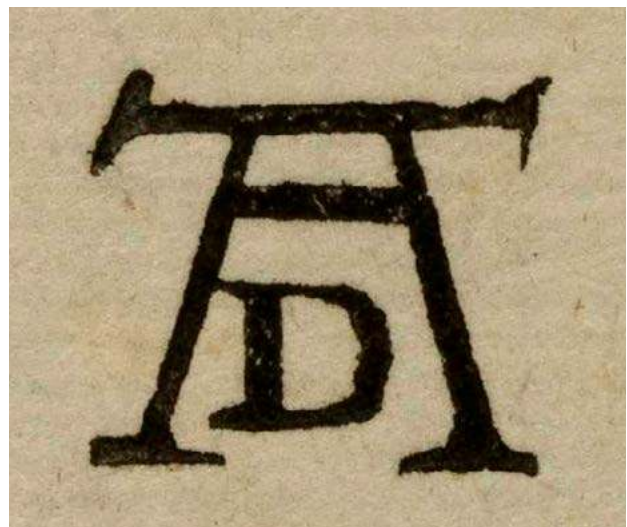
druckten Kennzeichnung in seinen einschlägigen Publikationen zu ersehen, welche Werke er bereits besaß, und Heller forderte seine Leserschaft explizit auf, ihm Fehlendes zum Kauf anzubieten.⁹

All diese Vermerke auf Vorder- und Rückseite der Graphiken und in Publikationen von Heller liefern also wertvolle Hinweise für die Provenienzforschung, die Rekonstruktion der Sammlungsgenese sowie zum damaligen Kunstmarkt.¹⁰

- 1 Vgl. Leitschuh 1887, S. XXXVIII.
- 2 Vgl. Calov 1969b, S. 240.
- 3 Vgl. Seebert 2016, S. 120.
- 4 Vgl. JH.Comm.lit.4 und 5.
- 5 Vgl. u. a. Versteigerungskatalog Derschau 1825, S. [1].
- 6 Brief von Derschau an Heller – JH.Comm.lit.5(Derschau, Hans Albrecht von, 29.10.1822, Bl. 2r–2v (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000109876#0003>).
- 7 Vgl. Seebert 2016, S. 121.
- 8 Vgl. Leitschuh 1887, S. XXXV.
- 9 Vgl. Heller Cranach Leben 1821.246.
- 10 Vgl. Ehrl 2018a, S. 61.



48–49 Springinkle, Hans (1495–1540): Heilige Dorothea. Holzschnitt, 24,0 x 15,2 cm (Blatt), bis 1520. I H 46



50–51 Baldung Grien, Hans (1484–1545): Heilige Katharina. Holzschnitt, 24,4 x 16,5 cm (Blatt), 1505/07. I H 47

Der Holzschnitt

Zwei graphische Blätter aus der Sammlung Joseph Hellers veranschaulichen, dass Druckstöcke unter Umständen verändert werden konnten – sei es, um die Ikonographie abzuwandeln oder einem anderen Künstler die Autorschaft zuzuweisen. Dabei handelt es sich um Heiligen-Holzschnitte von Hans Springinkle (1495–1540) und Hans Baldung Grien (1484–1545). An beiden Blättern sind nachträgliche Veränderungen nachweisbar, mit denen Heller sich bereits analytisch auseinandersetzt.

In Springinklees Darstellung blickt die *Heilige Dorothea* in die Ferne (Abb. 48–49), während sie in der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch und in der rechten einen Blumenstängel hält. Linksseitig reckt sich ein Junge empor, um ihr einen Korb zu präsentieren. Außerdem ist oberhalb dieser Gabe das Monogramm Albrecht Dürers aufgedruckt. Bei näherem Hinsehen erscheint eine feine Vertikale irritierend, die sich von oben nach unten durch die gesamte Darstellung zieht. Sie verläuft über die rechte Hand der *Heiligen Dorothea*, wodurch sowohl der Knabe als auch Dürers Monogramm kaum merklich von der übrigen Darstellung abgetrennt werden. Grund hierfür ist, dass der Druckstock mit unterschiedlichen äußeren Abschlussleisten kombiniert werden konnte. Dadurch war es möglich, die Attribute der abgebildeten Heiligen zu wechseln. Aus arbeitsökonomischer Sicht bot die Technik des Holzschnitts nämlich den Vorteil, dass die hölzerne Druckform aus mehreren Teilen bestehen konnte. So musste der Formschneider nicht für jede Heiligendarstellung einen neuen Druckstock anfertigen, sondern nur Leisten mit den entsprechenden Attributen – im vorliegenden Fall mit Blume und Knabe. Aus dieser Beobachtung wird ersichtlich, dass Holzschnitte nicht allein künstlerischen Ansprüchen genügen mussten, sondern dass sie auch Ausweis einer ganz pragmatischen Herstellung von Druckgraphik im handwerklichen Sinne sind.

Sieht man sich außerdem das Dürer-Monogramm genauer an, wird noch ein anderes Phänomen deutlich. Ausgefranzte Konturen und der insgesamt unregelmäßige Abdruck verraten, dass das Monogramm erst nachträglich mit einem Stempel hinzugefügt wurde. Auch auf ein Blatt von Baldung Grien, das die *Heilige Katharina* zeigt (Abb. 50–51), wurde nachträglich ein

Dürer-Monogramm in die rechte obere Ecke gestempelt. Dabei ist der Beweggrund für das Aufbringen gerade dieses Monogramms sicherlich bei beiden Arbeiten in einer erhofften Preissteigerung anzunehmen, da sie nun unter dem Namen Dürers verkauft werden konnten. In seinem Handbuch für Kupferstichsammler prangert Heller solche Fälschungspraktiken als betrügerisch an. Allerdings beschuldigt der Sammler weniger die Formschneider, die er vielmehr als Leidtragende ökonomischer Zwänge beschreibt, sondern die Kunst- und Buchhändler, die den Kommerz vorantrieben und so Fälschungen provozierten.¹ In der darauffolgenden Passage plädiert er dafür, weniger den seltenen Blättern nachzujagen, als vielmehr nach graphischen Arbeiten von besonderen ästhetischen und handwerklichen Qualitäten zu streben. Er schreibt:

*„Nie darf man sich von der Eitelkeit verführen lassen, Blätter zu suchen, welche Andere nicht besitzen, und deren Werth nur darin besteht, dass sie sehr selten sind, und dass nur so viele Exemplare mit dieser Eigenschaft existieren. Die Seltenheit macht ein schönes Blatt noch schätzbarer; aber nie macht sie es schöner oder besser [...]“*²

Die beiden vorgestellten Holzschnitte verfügen sicherlich über derartige Potenziale. Sie können als Zeugnisse druckgraphischer Handwerkskunst und als die Autorschaft betreffende Rezeptionsphänomene verstanden werden.

1 Vgl. Heller Kupferstichsammler 1823 I.82.

2 Heller Kupferstichsammler 1823 I.8–9.



52 Wierix, Johan (1549–1615): Melencolia I (Die Melancholie). Kupferstich, 25,1 x 20,0 cm (Blatt), 1602.

I D 9a

Der Kupferstich

Die Kunst, Metall zu gravieren, ist Jahrtausende alt. Aus ihr hat sich im 15. Jahrhundert der Kupferstich entwickelt, mit dem es auch den Nichtadeligen möglich wurde, in den Besitz von Kunstwerken zu gelangen.¹ Der Kupferstich ist eine Technik des Tiefdrucks. Mit einem Metallstichel werden die Linien der Zeichnung in die polierte Fläche einer Kupferplatte gegraben. Je tiefer die Furchen geschnitten sind, desto breiter werden die Linien im Druck. Der Stichel muss vom Körper weggeführt werden, was großen Krafteinsatz nötig macht. Gekrümmte Linien erhält man durch das Drehen der Platte, wobei ein untergelegtes Lederkissen den Vorgang erleichtert. Durch das Graben entstandene erhabene Grate auf der Metallfläche werden mit Hilfe eines Schabers vorsichtig entfernt. Nach dem Aufbringen der Druckerschwärze wird die Platte erneut poliert, bis nur noch die Vertiefungen mit Farbe gefüllt sind. Unter hohem Druck wird ein angefeuchtetes Blatt Papier auf die Platte gepresst. Der entstandene Abzug ist seitenverkehrt zur Druckform.²

Albrecht Dürer perfektionierte den Kupferstich. Anders als beim Holzschnitt führte er bei dieser Technik die Bearbeitung der Druckform eigenhändig aus. So lässt sich seine technische Virtuosität anhand seiner Graphiken analysieren, allen voran an den sogenannten Meisterstichen *Der Reiter* (Abb. 80), *Hieronymus im Gehäus* (Abb. 1–2) und *Melencolia I* (Abb. 42–43).

Dürers *Melencolia I* aus dem Jahr 1514 gehört aufgrund ihrer inhaltlichen Komplexität zu den am häufigsten besprochenen, kommentierten und interpretierten Werken der Kunstgeschichte.³ Auf der rechten Seite sitzt als zentrale Figur eine geflügelte Frau mit melancholischem Blick, die den Kopf auf ihre Hand stützt. Zu ihrer Linken hockt ein schreibender Putto auf einem Mühlstein, während zu ihren Füßen ein magerer Hund schläft. Umliegend verweisen Utensilien in großer Zahl auf handwerkliche und naturwissenschaftliche Tätigkeiten. Ein Regenbogen und das gleißende Licht eines Himmelskörpers erhellen den dunklen Himmel. Links oben trägt ein fledermausartiges Wesen ein Banner mit dem Titel *Melencolia I*.⁴

Dürer setzt die speziellen Möglichkeiten des Kupferstichs in großer Perfektion um. Zwar lässt die Technik keine geschlossenen dunklen Flächen zu, doch mit unterschiedlich dichten, feinen parallelen Linien und

Schraffuren oder mittels bis zu Punkten verkürzten Strichen erreicht der Künstler die Illusion räumlicher Tiefe. Bereiche von Dunkelheit und hellem Licht wechseln sich ab. In Vergrößerung sind die Effekte tief bzw. flach eingegrabener Linien sowie die hauchzarten Liniensätze und -enden zu erkennen, wo der Stichel an und abgesetzt wurde. Über die technische Perfektion des Stiches äußerte Giorgio Vasari (1511–1574), dass es unmöglich sei, mit dem Stichel feiner zu schneiden als Dürer dies tat.⁵

Nachträgliche Korrekturen an der Druckplatte sind nur bedingt möglich, indem man mit dem Poliereisen versucht, gestochene Linien wieder zu glätten. Eine solche Überarbeitung ist im magischen Quadrat zu erkennen, in dem Dürer die Zahl Sechs mit einer Fünf überschrieb (Abb. 43).

Joseph Heller sammelte auch Kopien nach Dürer-Inventionen, darunter das Blatt *Melencolia I*, von Johan Wierix (1549–1615) gestochen (Abb. 52). Die große Detailtreue und die seitenrichtige Wiedergabe weisen ihn als einen herausragenden Dürer-Kopisten aus.⁶ Zusätzlich zu Dürers Monogramm und Datierung findet sich auf dem Plattenrand der Kopie die Inschrift „IOHAN•WIRICX•FECIT•ANN•1602“. Einige kleine Unterschiede, wie den im Titel fehlenden Schnörkel oder eine geringe Abweichung im Bart des Schlüssels, führte Heller darauf zurück, dass Wierix befürchtete, „betrügerische Hände [könnten] seinen Namen weg-schneiden“.⁷ Aufgrund der unterscheidenden Details hätte er dann allerdings ohne Mühe seine Urheberschaft nachweisen können.

1 Vgl. Stadler 1994, S. 156.

2 Vgl. Lippmann 1963, S. 1–10.

3 Vgl. Schoch I.179.71.

4 Vgl. Heller Dürer 1827 II.470.846; Schoch I.179.71.

5 Vgl. Schoch I.184.

6 Vgl. Wiebel 1995, S. 9.

7 Heller Dürer 1827 II.473.849.



53 Dürer, Albrecht (1471–1528): Die Heilige Familie, sechsfigurig. Kaltnadel, 21,2 x 18,8 cm (Blatt), 1512/13. I C 30



54 Späterer Abzug von Dürers *Die Heilige Familie, sechsfigurig.* I C 29



55–56 Hopfer, Hieronymus (1500–1563): Der heilige Georg zu Pferd. Radierung, 13,6 x 8,5 cm (Blatt). I C 42a

Die Kaltnadel und die Radierung

In der umfangreichen Sammlung Joseph Hellers können die verschiedenen graphischen Techniken nachvollzogen werden, so auch die Druckverfahren der Kaltnadel und der Radierung. Frühe Anwender dieser Techniken sind Albrecht Dürer und Hieronymus Hopfer (1500–1563).

Die Kaltnadelradierung *Die Heilige Familie, sechsfigurig* (Abb. 53) fertigte Dürer in den Jahren 1512/13. Bei dieser Technik werden die Vertiefungen mit einem scharfen Metallstift in die Platte geritzt, wobei er wie ein Zeichenstift gehandhabt wird. Das Material Eisen (oder später auch Kupfer) verlangt den Bearbeitern jedoch viel Kraft ab, weil es zu verdrängen ist. Beim Arbeiten entsteht so ein Grat am Rand der gezogenen Linie, der als charakteristisches Merkmal der Technik gilt. Auch er nimmt während des Druckprozesses die ölhaltige Farbe auf und erzeugt auf dem Papier eine zweite, schwächere Linie, die wie eine Verschattung wirkt. Außerdem laufen die Linien spitz ein und aus.¹ Diese Eigenschaften kann man an dem erwähnten Beispiel Dürers erkennen. Weiterhin hatte der Künstler beim Erstellen einer Druckplatte zu beachten, dass – wie bei anderen Drucktechniken auch – die Abzüge das Motiv seitenverkehrt zeigen. Das Kaltnadelverfahren birgt also insofern Nachteile, als der Künstler vergleichsweise viel Kraft und Zeit aufwenden muss, um die Zeichnung auf die Platte zu übertragen. Zudem nutzt sich der Grat im Druck schnell ab und die Charakteristika der Druckplatte beginnen bereits nach wenigen Abzügen zu verschleifen. Dies kann man an dem anderen Abzug der *Heiligen Familie, sechsfigurig* (Abb. 54) aus Hellers Sammlung deutlich erkennen. Anhand der Rostflecken, Kratzer, dem insgesamt blass und ausgewaschen wirkenden Druck ist ersichtlich, dass der Abzug zu einem Zeitpunkt hergestellt worden ist, als die Platte schon stark „ausgedruckt“ war.² Frühe Abzüge, bei denen noch keinerlei Plattenabnutzung vorhanden war, sind bei Kunstsammlern – damals wie heute – aufgrund ihrer Seltenheit begehrt.

Im Gegensatz zur Kaltnadel benötigt der Künstler bei der Radierung nicht mehr Kraft als bei einer Zeichnung auf Papier. Bei diesem künstlerischen Verfahren wird die zu bearbeitende Metallplatte mit einem wachsartigen Firnis versehen. Nachdem der Überzug hart ist, kann er leicht eingeritzt und das

Motiv aufgebracht werden. Daher hat die entstandene Linie im Unterschied zur Kaltnadel den Charakter einer freien und spontanen Zeichnung. Die Platte wird dabei nicht im Zeichenprozess vertieft, sondern lediglich an gewünschter Stelle von dem Firnis befreit. In einem anschließenden Ätzbad vertieft die Säure das freigelegte Metall. Im Druck hinterlässt dieser Prozess einen „ausgefranst“ wirkenden Rand, die Linien wirken nicht „gestochen scharf“ wie beim Kupferstich. Der Künstler erhält also eine körnig wirkende Linie.³ Diese Eigenschaften der Ätzradierung können beispielsweise an der Kopie *Der Heilige Georg zu Pferd* (Abb. 55–56) beobachtet werden, die Hopfer nach Dürers 1508 entstandenem Vorbild angefertigt hat. Hopfer setzte den Kupferstich Dürers leicht vergrößert und mit kleinen Abweichungen in der Technik der Radierung um. Da im frühen 16. Jahrhundert das Verfahren zum Ätzen von Kupferplatten mit Salpetersäure noch nicht bekannt war, nutzte man Eisenplatten.⁴ Der sichtbare Nachteil des Eisens besteht in seiner Anfälligkeit für Rost, der durch Feuchtigkeit schnell entstehen kann und fleckige Abzüge hervorbringt. Nicht zuletzt brachte das Verfahren die Schwierigkeit mit sich, dass die Säuren unterschiedlich stark auf das Metall reagierten, sodass die Dauer des Ätzbades für die gewünschte Wirkung nur schwer bestimmt werden konnte. Daher kam es bei dieser Technik anfangs häufig zu Fehlschlägen, bei denen die Platte im Ätzbad zerstört wurde.

Dennoch sind die künstlerischen Verfahren der Radierung aufgrund ihrer freieren Handhabung und größeren Expressivität spätestens mit der Möglichkeit zur Bearbeitung von Kupferplatten ab der Mitte des 16. Jahrhunderts zu den wichtigsten Tiefdruckverfahren der Originalgraphik geworden, die den Kupferstich bald als führende druckgraphische Technik ablösten.⁵

1 Vgl. Koschatzky 1978, S. 107.

2 Heller Dürer 1827 II.427.

3 Vgl. Koschatzky 1978, S. 129.

4 Vgl. ebd., S. 143.

5 Vgl. ebd.



57 Hopper, Hieronymus (1500–1563): Die Geburt Christi. Eisenradierung, 22,7 x 15,7 x 0,1 cm, 318 g. Kupferplatte 26

Das Sammeln von originalen Druckstöcken und -platten

Die Kunstsammlung Joseph Hellers umfasst neben Druckgraphiken auch Druckformen. Aus ihrem Erhalt wird ersichtlich, dass diese zum Teil bereits unmittelbar nach dem Tod des jeweiligen Künstlers zum wertvollen Gut wurden, also das Interesse von Händlern und Sammlern weckten.¹ Wie nicht zuletzt durch zahlreiche Kopien bezeugt ist, genossen die bekannten Motive berühmter Künstler ein großes Renommee. Der Besitz der originalen Druckform bedeutete somit die Möglichkeit, lukrative Nachdrucke anzufertigen.

Der älteste Holzstock aus der Heller'schen Sammlung zeigt *Das Ehwappen des Christoph Scheurl und der Helena Tucher* (Abb. 59), ein Entwurf, der ehemals Albrecht Dürer zugeschrieben wurde. Im Zentrum des Holzstocks erkennt man eine allegorische Frauengestalt mit langem Haar und teilweise entblößter Brust. Sie präsentiert die Wappen der Familien Tucher (links) und Scheurl (rechts). Der Holzstock weist Gebrauchsspuren auf, zum Beispiel eine ungleichmäßige Schwarzfärbung und vereinzelt ausgebrochene Stege. Mit dem Nachlass Hellers gingen außerdem 47 Abzüge in den Bestand der Bibliothek über,² die wohl der Sammler anfertigen ließ und für den Tausch verwendete. Gegenwärtig bewahrt die Staatsbibliothek Bamberg noch 33 davon auf, die nie mit einer Signatur versehen wurden.

Die radierte Eisenplatte *Die Geburt Christi* von Hieronymus Hopfer (1500–1563) stammt ebenfalls aus der Heller-Sammlung (Abb. 57). Sie zeigt eine vergrößerte Kopie nach Dürers gleichnamigem Kupferstich aus dem Jahr 1504. Der Kopist, der Dürers Monogramm durch sein eigenes ersetzte, war ein Mitglied der berühmten Augsburger Künstlerfamilie Hopfer. Als Kopisten radierten Hieronymus und Lambert Hopfer (1. Hälfte 16. Jahrhundert) bekannte Motive Dürers auf Eisenplatten und vertrieben die Abzüge. Das dauerhafte Interesse von Sammlern und Händlern an diesen Adaptionen lässt sich mit der konstanten Beliebtheit von Dürers Werken begründen, so auch bei Heller. Die genannte Eisenplatte gelangte im ausgehenden 17. Jahrhundert gemeinsam mit über 200 weiteren Druckformen aus der Hopfer-Werkstatt in den Besitz des Kunsthändlers David Funck (1642–1709), der sie durchnummerierte und wiederum Abzüge veräußerte.³ Diese Nummern, hier die spiegelverkehrte „72“ in der

rechten oberen Ecke, werden deshalb als „Funck-Nummern“ bezeichnet. Nachdem Heller die Platte erworben hatte, ließ auch er Abzüge anfertigen; für das Jahr 1846 lassen sich 50 an der Zahl nachweisen.⁴ Von insgesamt 81 Abzügen, die letztendlich mit seinem Nachlass in den Bibliotheksbestand übergangen,⁵ finden sich gegenwärtig noch 40 in der Staatsbibliothek. Die weitere Verwendung der Platte im frühen 20. Jahrhundert ist durch Briefe aus dem Jahr 1916 bezeugt, in denen auch von einer Reinigung die Rede ist. Danach wurde die Eisenplatte mit einem Rost verhindernden Asphaltüberzug geschützt.⁶ Dennoch weist die Platte aufgrund der durchgehenden Verwendung Flecken auf.

In den späten Abzügen zeigen sich Merkmale der Abnutzung sowie der Überarbeitungen, beispielsweise durch schwach ausgeprägte, häufig unterbrochene Linien und verschwommen wirkende Bereiche. Vor allem im Vergleich mit frühen Abzügen aus dem 16. Jahrhundert fallen diese Unterschiede auf. Anhand der zunehmenden Schwächen im Druckbild lässt sich durch den Rückschluss auf den Zustand der Druckform damit eine relative Chronologie der Abzüge festlegen.

1 Vgl. Parshall/ Schoch 2005, S. 6–7; Grebe 2013, S. 46–47 und S. 285–286.

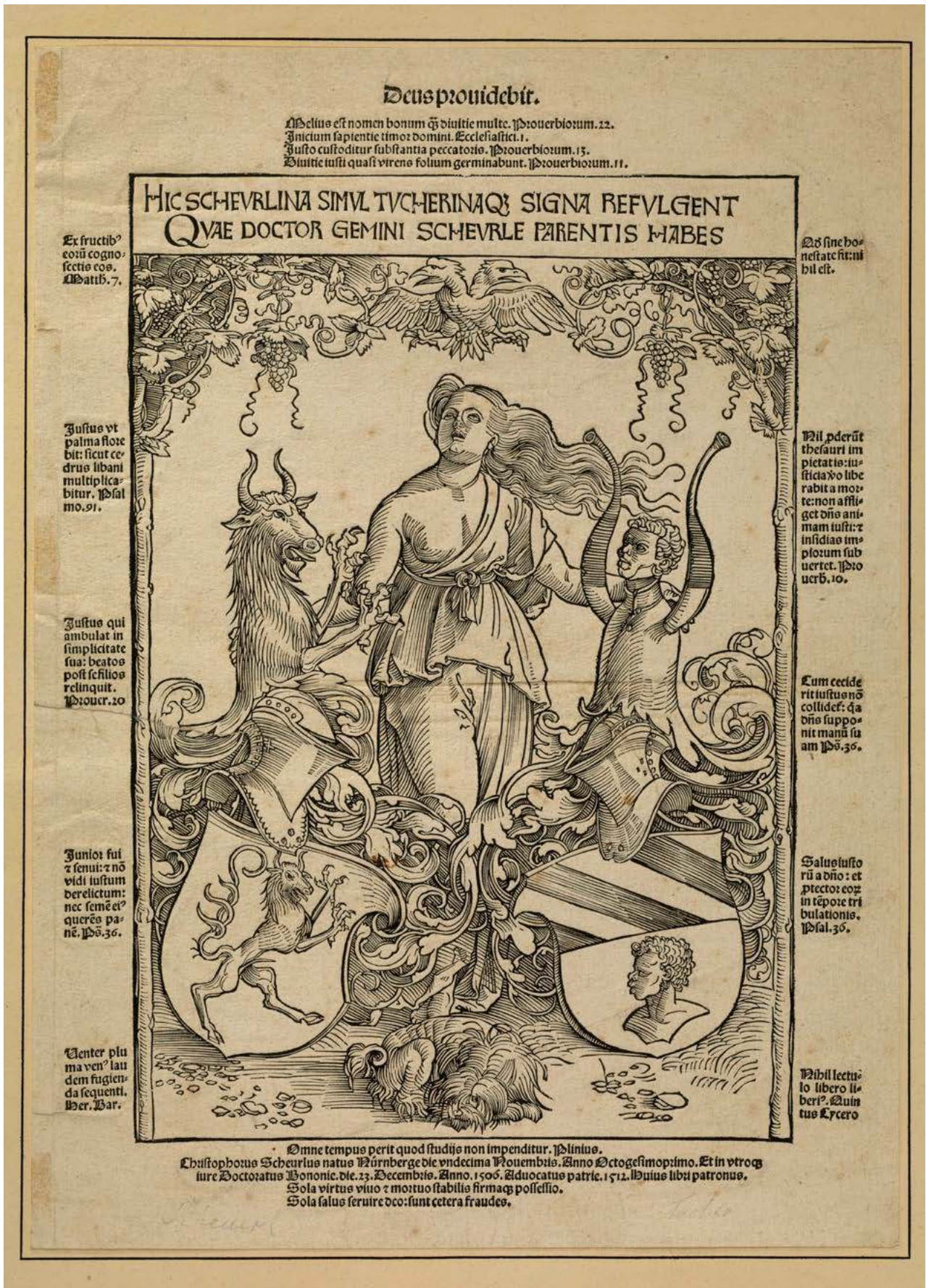
2 Vgl. Heller'sches Kupferstich-Verzeichnis – Msc.Misc. 177(2, Bl. 63ar (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000102370#0174>).

3 Vgl. Heller/ Jäck 1822, S. 95.

4 Auskunft von Franziska Ehrl, die auf den Beleg bei der Einsichtnahme der Nachlassakten im Staatsarchiv Bamberg aufmerksam wurde, vgl. Staatsarchiv Bamberg, Kreis- und Stadtgericht Bamberg, K 110, Nr. 2335, Akt I.

5 Vgl. Heller'sches Kupferstich-Verzeichnis – Msc.Misc. 177(2, Bl. 63r (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000102370#0172>).

6 Vgl. Briefwechsel zwischen dem Bamberger Bibliotheksleiter Hans Fischer (1859–1941) und dem Münchner Konservator Ernst Wilhelm Bredt (1869–1938) sowie dem Kunsthistoriker Heinrich Pallmann (1849–1922), eingelegt in: Fauser/ Gerstner 1953 – 53.29-a.



58 Ehemals zugeschrieben an Albrecht Dürer (1471–1528): Das Ehwappen des Christoph Scheurl und der Helena Tucher. Holzschnitt, 36,8 x 26,5 cm (Blatt), frühestens 1513. I H 25



59 Ehemals zugeschrieben an Albrecht Dürer (1471–1528): Das Ehwappen des Christoph Scheurl und der Helena Tucher. Holzschnitt, 30,1 x 20,5 x 2,3 cm, 956 g, frühestens 1513.
Holzstock 1



60 Dürer, Albrecht (1471–1528): Christus am Ölberg. Eisenradierung, 22,7 x 16,1 x 0,1 cm, 258 g, 1515.

Kupferplatte 25

Verschiedene Zustände von Albrecht Dürers Eisenradierung „Christus am Ölberg“

In seiner ehrgeizigen und präzisen Herangehensweise unternahm Joseph Heller den Versuch, das Gesamtwerk Albrecht Dürers systematisch zu erfassen. Unter den gründlich recherchierten und inhaltlich kategorisierten Graphikblättern in seiner Publikation *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's* findet sich auch die 1515 gefertigte Radierung *Christus am Ölberg*.¹ Heller bezieht sich auf einen Abzug der einzigen erhaltenen Eisenplatte Dürers, die heute unter der – hinsichtlich des Materials missverständlichen – Signatur „Kupferplatte 25“ in der Staatsbibliothek inventarisiert ist (Abb. 60).

Die geringe Anzahl von Radierplatten – in Dürers Gesamtwerk sind lediglich sechs Radierungen nachzuweisen – zeugt von der Zurückhaltung des Künstlers gegenüber dieser ihm noch unvertrauten Technik.² Das ist nicht zuletzt auf die problematische Rostanfälligkeit der noch zu Dürers Lebzeiten verwendeten Eisenplatten zurückzuführen. Heller berichtet, dass er auf einer Reise mit dem Leiter der Königlichen Bibliothek Bamberg, Joachim Heinrich Jäck (1777–1847), 1821 in Innsbruck in Besitz der Dürer-Platte kam. Er konnte sie von dem Künstler Johann Georg Schedler (1777–1866) erwerben.³ Die Platte ist mit einem goldenen Überzug versehen (der Zeitpunkt dieser späteren Veränderung ist bislang unklar), der Heller zu einem Vergleich mit Dürers Kupferstichplatte *Der heilige Eustachius* animierte, die ihm zufolge bereits unter ihrem adeligen Besitzer Rudolf II. (1552–1612) vergoldet worden sei.⁴

Heller beschreibt die *Christus am Ölberg*-Platte als „sehr gut erhalten“ und „wenig benutzt“,⁵ obwohl er wusste, dass sie bis in seine Zeit abgezogen wurde. Bereits Schedler hatte davon Abzüge anfertigen lassen. 138 Exemplare, die gemeinsam mit der Platte aus dem Nachlass Hellers in den Bibliotheksbestand übergingen, belegen ebenfalls eine Verwendung zu dessen Lebzeiten.⁶ Nachweislich wurden bis in die 1950er Jahre Abzüge erstellt. So besitzt die Staatsbibliothek Bamberg Abzüge vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Aus einem Briefwechsel zwischen dem Bamberger Bibliotheksleiter Hans Fischer (1859–1941) und dem Konservator der Königlichen Graphischen Sammlung in München Ernst Wilhelm Bredt (1869–1938) geht hervor, dass die „Kupferplatte 25“ im Jahr 1916 zur Begutachtung nach München gebracht und dort gesäubert worden ist.⁷

1932 unterschied der österreichische Kunsthistoriker Joseph Meder (1857–1934) durch den Vergleich sowie die Beschreibung unterschiedliche Abzüge voneinander und stellte, durch den jeweiligen Rückschluss von Abzug auf Plattenzustand, eine relative Chronologie auf. Beispielsweise unterteilte er bei *Christus am Ölberg* in die Kategorien „Vor den Rostflecken“ und „Mit den Rostflecken“.⁸ Ein Exemplar der Staatsbibliothek wurde zu Ausstellungszwecken in ein Passepartout gefasst.⁹ Das Papier zeigt kein Wasserzeichen, doch die Fülle der Rostflecke legt nahe, dass es sich eher um einen späteren Abzug handeln muss.

Obwohl die Staatsbibliothek nicht nur zahlreiche Abzüge, sondern auch die Platte selbst besitzt, kaufte sie 1981 einen weiteren Abzug in einer Auktion des Münchner Auktionshauses Karl & Faber (Abb. 41). Durch Wasserzeichen und weitere Charakteristika lässt sich dieser nämlich in das 16. Jahrhundert datieren und ist damit eine bereichernde Ergänzung der Vielzahl an jüngeren Exemplaren, die sich dank Heller im Bibliotheksbestand finden. Aufgrund Dürers ungebrochener Popularität wurden bis in die Moderne Abzüge der Eisenplatte angefertigt. Der Ankauf von 1981 zeugt gemeinsam mit einem gerahmten *Christus am Ölberg*, der seit Jahrzehnten unbeachtet über einem Schreibtisch in einem Magazingang der Bibliothek hängt, von der Bewertung neuerer Abzüge.

1 Vgl. Heller Dürer 1827 II.389.425.

2 Vgl. Schoch I.19.

3 Vgl. Heller Dürer 1827 II.390.

4 Vgl. Heller Dürer 1827 II.443; Ehrl 2018b, S. 86.

5 Heller Dürer 1827 II.390.

6 Vgl. Heller'sches Kupferstich-Verzeichnis – Msc.Misc. 177(2, Bl. 63r (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000102370#0172>).

7 Vgl. Briefwechsel zwischen Fischer und Bredt, eingelegt in: Fauser/ Gerstner 1953 – 53.29-a.

8 Meder 1932.74.19.

9 Vgl. Dürer, Albrecht: *Christus am Ölberg*, Eisenradierung, 22,2 x 15,9 cm (Blatt), 1515 – I C 1 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000081206>).



61 Hopper, Daniel (1470–1536): Ornamentfüllung mit Neptun und Ceres. Eisenradierung, 8,8 x 13,8 x 0,05 cm, 162 g, um 1520. Kupferplatte 3



62 Hopper, Lambert (1. Hälfte 16. Jahrhundert): Christus vor Kaiphas. Radierung, 13,8 x 9,0 cm (Blatt). I Bb 6b



63 Dürer, Albrecht (1471–1528): Christus vor Kaiphas. Kupferstich, 11,2 x 7,3 cm (Blatt), 1512. I Bb 6

Die zeitgenössische Dürer-Rezeption durch die Gebrüder Hopfer

Joseph Heller intendierte eine Zusammenschau von Albrecht Dürers Inventionen, unabhängig vom ausführenden Graphiker. Daher umfasst seine Sammlung nicht nur die originalen Werke Dürers, sondern auch Reproduktionen nach dessen erfolgreichen Motiven, darunter die Kopien der Brüder Hieronymus (1500–1563) und Lambert Hopfer (1. Hälfte 16. Jahrhundert). Beide waren Söhne des Waffenätzers Daniel Hopfer (1470–1536), der in Augsburg eine Werkstatt besaß und Rüstungen mit Ornamenten verzierte.¹ Er gilt als Pionier des Radierverfahrens, da er als erster Graphiker eine geätzte Platte druckte.² Dass die Berufe eng miteinander zusammenhängen, zeigt etwa die Platte *Ornamentfüllung mit Neptun und Ceres*, die aus Hellers Nachlass stammt (Abb. 61).

Zu beiden Seiten einer Feuerschale befinden sich Neptun und Ceres mit jeweils einem Füllhorn, unter ihnen sind Ranken und Tierwesen zu sehen. Die tonale Abstufung wird zum einen durch das mehrstufige Ätzen der Platte erzielt, wodurch einige Linien im Druck dunkler erscheinen, zum anderen durch Kreuzschraffuren, wie sie am Körper von Neptun zu erkennen sind. Lambert und Hieronymus Hopfer übernahmen diese Technik von ihrem Vater.³ Möglicherweise haben sie in dessen Werkstatt mit dem Radieren begonnen und später in einem Werkstattzusammenhang gearbeitet, da es keine motivischen Überschneidungen in ihren Dürer-Kopien gibt.⁴ Aufgrund der räumlichen Nähe zu Nürnberg könnten die Hopfers ihr Vorbild Dürer sogar persönlich gekannt haben.⁵

Während Daniel Hopfer selbst nur ein einziges Werk Dürers kopierte,⁶ reproduzierten seine Söhne, vor allem Lambert, zahlreiche Blätter. Aufgrund der allgemeinen Beliebtheit der Dürer-Graphiken konnte für diese ein ähnlicher Käuferkreis wie bei den Originalen gefunden werden.⁷ Der jüngere Bruder, Hieronymus, stellte hauptsächlich Kopien von Werken deutscher, aber auch italienischer Künstler her, die er nur minimal veränderte.⁸ Sie behandeln überwiegend das Bauerngenre und Kriegshandwerk, aber auch einige sakrale Themen. Er reproduzierte ausschließlich Einzelblätter und kopierte nach den wenigen Radierungen Dürers.⁹ Lambert hingegen spezialisierte sich auf Dürers Kupferstiche und Holzschnitte mit vorwiegend sakralen Themen, kopierte sogar einen vollständigen

Zyklus – die über Jahre entstandene *Kupferstich-Passion* (Abb. 62, Abb. 64–65 und Abb. 66).¹⁰

Eine Szene daraus ist *Christus vor Kaiphas* (Abb. 62). Christus steht mit einigen Soldaten vor Kaiphas, der aus Wut sein Gewand zerreißt. Die Tafel oben mittig zeigt statt „AD“ und „1512“ das Zeichen „LH“ und den Pinienzapfen aus dem Augsburger Stadtwappen, der auch als Hopfenblüte bzw. -dolde missinterpretiert wurde.¹¹ Verglichen mit dem Original (Abb. 63) wurde das Licht-Schatten-Verhältnis vergrößert, indem vereinzelt Kreuzschraffuren eingesetzt wurden.¹²

Insgesamt 230 Platten der Hopfer wurden im 17. Jahrhundert vom Nürnberger Verleger David Funck (1642–1709) gekauft, der sie mit den heute nach ihm benannten Nummern versah und unter dem Titel *Operae Hopferianae* herausgab. Später erwarb der Frankfurter Kunst- und Weinhändler Carl Wilhelm Silberberg (1757–1824) Hopfer-Platten, 92 an der Zahl, und ließ sie 1802 in einer Auflage von nur 60 Exemplaren unter dem Titel *Opera Hopferiana* erneut drucken.¹³ Ein Exemplar ging mit dem Nachlass Hellers, der mit Silberberg in regem Briefkontakt stand,¹⁴ in den Bestand der Bamberger Bibliothek über.¹⁵

Die Reproduktionen der Gebrüder Hopfer zeigen, dass Kopien nach Dürer über Jahrhunderte geschätzt wurden.¹⁶ Die Nachdrucke Funcks und Silberbergs bezeugen diese fortwährende Wertschätzung, die auch für die letzte bekannte Verwendung der Ornamentplatte Daniel Hopfers ausschlaggebend war. Zum 150-jährigen Bestehen der damals noch Staatlichen Bibliothek Bamberg im Jahr 1953 erschienen Abzüge davon als Teil eines Sonderdrucks.¹⁷



64 Hopfer, Lambert (1. Hälfte 16. Jahrhundert): Der Schmerzensmann an der Säule. Radierung, 15,3 x 9,0 cm (Blatt).
I Bb 3c



66 Hopfer, Lambert (1. Hälfte 16. Jahrhundert): Die Handwaschung des Pilatus. Radierung, 14,5 x 8,5 cm (Blatt).
I Bb 11b



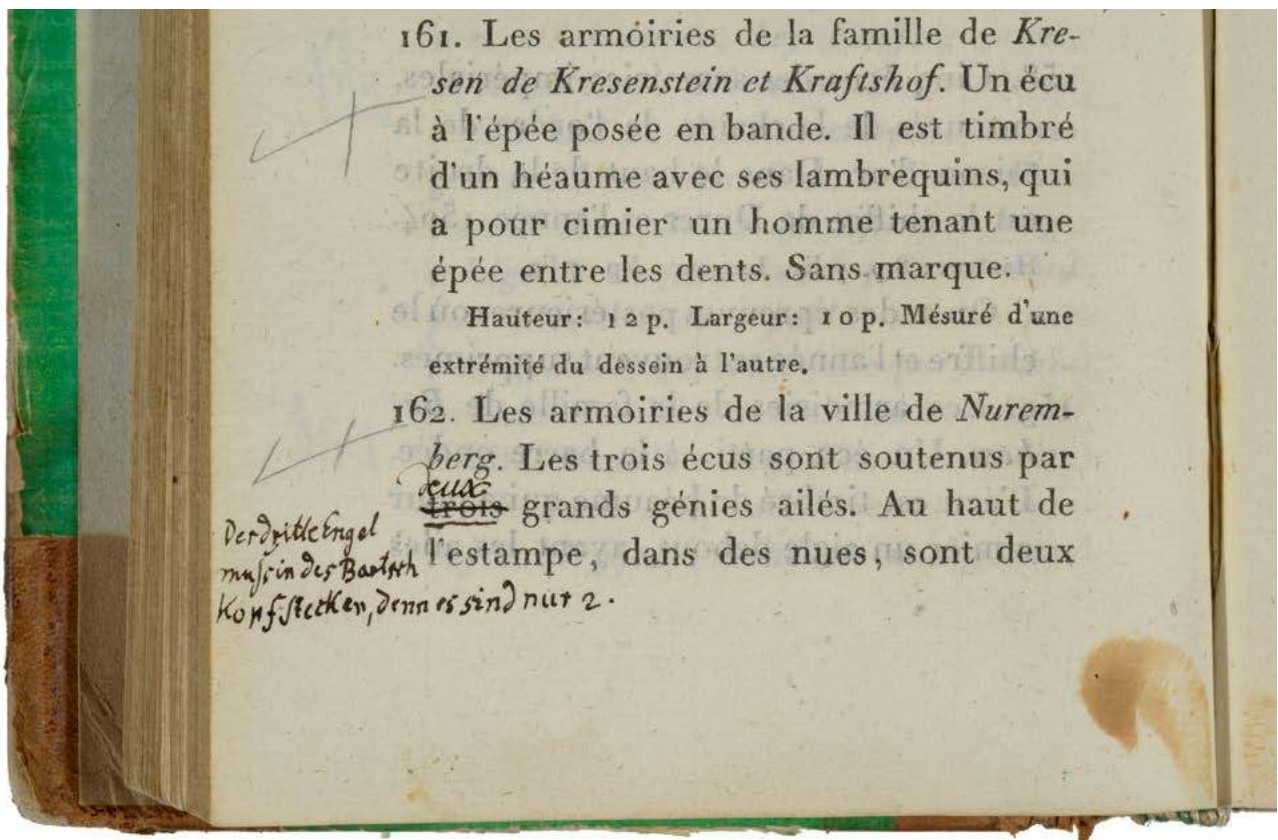
65 Lambert Hopfers Monogramm samt Pinienzapfen aus dem Augsburger Stadtwappen auf einer radierten Kopie nach Dürers Schmerzensmann an der Säule.
I Bb 3c

- 1 Vgl. Mende 1976, S. 96–97; Heffels 1978, S. 17; Spira 2009, S. 70.
- 2 Vgl. Metzger 2009, S. 20.
- 3 Vgl. Vogt 2004, S. 212.
- 4 Vgl. Güthner 2009, S. 87–88; Vogt 2008, S. 38.
- 5 Vgl. Vogt 2008, S. 56.
- 6 Vgl. Heffels 1978, S. 17; Metzger 2009, S. 21.
- 7 Vgl. Vogt 2008, S. 39.
- 8 Vgl. Heffels 1978, S. 17; Güthner 2009, S. 91.
- 9 Vgl. Vogt 2008, S. 212 und S. 328.
- 10 Vgl. Vogt 2008, S. 466. Weitere Kopien von Lambert Hopfer nach Dürers *Kupferstich-Passion* befinden sich im Bestand der Staatsbibliothek Bamberg, vgl. u. a. Christus vor Pilatus, Radierung, 14,1 x 8,9 cm (Blatt) – I Bb 7a (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000028131>) sowie Ecce Homo, Radierung, 14,1 x 9,0 cm (Blatt) – I Bb 10a (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000028354>).
- 11 Vgl. Mende 1976, S. 96; Güthner 2009, S. 87.
- 12 Vgl. Vogt 2008, S. 355.
- 13 Vgl. Heller/ Jäck 1822, S. 95.
- 14 Vgl. JH.Comm.lit.4 und 5.
- 15 Vgl. Silberberg, Carl Wilhelm: Opera Hopferiana, Frankfurt am Main [1802] – JH.Art.f.47 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000030240>).
- 16 Vgl. Vogt 2008, S. 38.
- 17 Bei einer einmaligen Auflage von 100 Mappen sind drei nummerierte Exemplare im Bestand der Staatsbibliothek Bamberg nachgewiesen, vgl. Fauser/ Gerstner 1953.

		Bayern	Lothar	Münch.	Heineke	Stadler	Stadler	Stadler	Stadler	Stadler	Stadler	Stadler	Stadler
170	Maximilian	154.	04 II	163-2	140	17413	04	95-107	1470	178			Olleg 140
173	M. Landauer	155.	04 III	256	164-12	98 x 172	16	95-110	1480	181	2998		x Setzen unter die Kupferstiche Olleg
174	A. Dürer	156.	59 I	105	161-1	95 x 174		83-57	1469	180	2922-24		x d. d. Olleg N 143
190	Joh. v. Schwarzenberg	157.	06 XI		164-11	98 x 91-27	64	95-102	1479	184			x d. d.
158	Kaiserl. Wape. 1571. 158.							95-110					Olleg 498 24
160	Reichinische Wape	159.	103.4	99-250	209.5		88.99						
161	Dürers Wape	160.	102.4		208.1	141.	p. 92-105		83-57				Olleg N 142
163	Kressische Wape	161.	106.19	98-216	212.29		91.40		95-118				
164	Nürnbergger Wape	162.	109.9.	98-244	208.10.		p. 97-99		95-118.				174
160	Hector Comers Wapen	163.	103.6.	99-248	209.7.		p. 97-100		95-118.				
165	Wapen der Stadt und Gmeinder	164.	104.8.	102.5.	210.9.		89.103.2						
166	Joh. Stabius Wape	165.							95-118				
167	Wape von Stabius	166.							95-118				

67 Hellers Konkordanz Verzeichniss der Holzschnitte, Kupferstiche und Bildnisse Albrecht Dürers.

JH.Msc.Art.29, Bl. 14r



68 Handschriftliche Notiz Hellers in seinem Handexemplar von Bartschs *Le peintre graveur*.

JH.Coll.vit.o.63(7, S. 162

Druckgraphische Referenzwerke: „Der Bartsch“

Adam von Bartschs (1757–1821) Werkverzeichnis *Le peintre graveur*, das zwischen 1802 und 1821 in 21 Bänden erschien, kann wohl bis heute als eines der bedeutendsten Referenzwerke für Druckgraphik gelten.¹ Auch Joseph Heller nutzte das Verzeichnis auf vielfältige Weise. Anhand seines schriftlichen Nachlasses lässt sich nachvollziehen, wie Sammler des frühen 19. Jahrhunderts das Standardwerk, dessen Autor seinerzeit Kustos der Graphiksammlung der Wiener Hofbibliothek war, bereits kurz nach dem Erscheinen verwendeten.

Dabei boten Referenzen auf „den Bartsch“ Heller ganz ähnliche Vorteile, wie sie auch heute noch zutreffen: Die Nennung der sogenannten Bartsch-Nummer, mit der jedes im Verzeichnis aufgeführte Werk gekennzeichnet ist, ermöglicht in vielen Fällen eine eindeutige Identifizierung einer druckgraphischen Arbeit. Gegenüber anderen Werkverzeichnissen besticht der *Peintre graveur* dadurch, dass eine besonders große Zahl druckgraphischer Werke erfasst ist. Kaum ein anderes Verzeichnis verfügt über eine solche Bandbreite. Die Alleinstellungsmerkmale führten zu einer solchen Bekanntheit, dass bereits im beginnenden 19. Jahrhundert eine Konkordanz zum „Bartsch“ für ein großes Publikum einen aussagekräftigen Bezugspunkt bot. Dementsprechend konnte Heller die Bartsch-Nummern bei der Kommunikation mit anderen Sammlern, Händlern und Käufern nutzen, um sicherzustellen, dass man wirklich über ein und dieselbe graphische Arbeit sprach. Wenngleich in Zuschreibungsfragen u. ä. teilweise überholt, ist „der Bartsch“ bis heute ein allgemein anerkanntes Instrument, um eine nachvollziehbare Referenzierung bei graphischen Arbeiten vorzunehmen.

In Anlehnung an „den Bartsch“ legte Heller beispielsweise ein Verzeichnis druckgraphischer Arbeiten von und nach Albrecht Dürer an (Abb. 67). Hier listet er die druckgraphischen Arbeiten des Nürnberger Meisters tabellarisch auf und bietet Konkordanzen zu verschiedenen Werkverzeichnissen. An erster Stelle steht jeweils die Bartsch-Nummer, die schließlich auch mit Hellers eigener Nummerierung in dem Verzeichnis korreliert. Hellers enge Orientierung an dem Standardwerk belegt auch eine eigene Kategorie für nicht im „Bartsch“ nachgewiesene Arbeiten, die er in

das Verzeichnis integrierte.² Allein die Tatsache, dass eine Nichterwähnung im „Bartsch“ für die Fachwelt damals wie heute von Interesse war, belegt schon die Bedeutung des *Peintre graveur*. Heller publizierte gar *Zusätze zu Adam Bartsch's Le Peintre graveur*.³ Daneben ist die Tatsache, dass Heller sein Exemplar mit allerlei handschriftlichen Anmerkungen versah, Beweis für seine intensive Auseinandersetzung.

So bedeutsam das Werkverzeichnis für den Bamberger Sammler und seine Kommunikation war, so unterkühlt verlief wohl ein persönliches Treffen zwischen ihm und Bartsch. Nach einem Besuch in der Wiener Hofbibliothek zeigten sich der Leiter der Königlichen Bibliothek Bamberg Joachim Heinrich Jäck (1777–1847) und Heller brüskiert über Bartschs reserviertes Verhalten. Dieser hatte seinen Kollegen strikte Vorgaben zur Benutzung der Bibliotheksbestände gemacht.⁴ Auch wenn Bartsch nicht kurz nach ihrem Zusammentreffen im Jahr 1821 verstorben wäre, Jäck und Heller weilten zum Zeitpunkt seines Todes sogar noch in Wien, hätte sich aus dem gemeinsamen Interesse für Druckgraphik allein wohl keine Freundschaft entwickelt. Hellers teils recht persönliche Kommentare in seinem Bartsch-Exemplar lassen dies zumindest vermuten (Abb. 68).

1 Vgl. Bartsch 1802/21.

2 Vgl. Heller, Joseph: Verzeichnisse der Holzschnitte, Kupferstiche und Bildnisse Albrecht Dürers – JH.Msc.Art.29, Bl. 57r–67v (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.msc.art.29-5#0117>).

3 Vgl. Heller 1844.

4 Vgl. Jäck/ Heller 1822/24, Bd. 1, S. 69–71.



69 Dürer, Albrecht (1471–1528): Allegorie mit den Wappen des Reiches und der Stadt Nürnberg. Holzschnitt, 24,4 x 16,7 cm (Blatt), 1522. I G 49/1

Wasserzeichen und Sammlermarken in der Heller-Sammlung

Die Erschließung der Sammlung Joseph Hellers erschöpft sich nicht in der Betrachtung der Motive und Bewertung der Abzüge. An den Originalen lassen sich weitere Informationen ablesen, die von den einzelnen Besitzern auf die Blätter, oftmals direkt auf die Rückseiten, oder auf die Untersatzbögen aufgebracht wurden. Hier finden sich Informationen zur Provenienz in Form von handschriftlichen Notizen und sogenannten Sammlermarken. Die meisten Blätter der Heller-Sammlung sind an einer Kante fest mit ihren Untersatzbögen verbunden. Durch Anheben können Interessierte sowohl Notizen auf den Blattrückseiten als auch Wasserzeichen studieren. Diese vorteilhafte Art der Montage war längst nicht in allen derartigen Sammlungen üblich. So klagt der österreichische Kunsthistoriker Joseph Meder (1857–1934) in seinem bekannten *Dürer-Katalog*:

„Viele unserer großen Sammlungen, deren Blätter teilweise befestigt oder voll auf ihren Unterlagen aufgespannt waren, verwehrten jeden Einblick in die Wasserzeichen [...].“¹

Die große Zahl der Abzüge, die von Druckstöcken und Druckplatten Albrecht Dürers zu seinen Lebzeiten und noch Jahrhunderte später hergestellt wurde, lässt sich anhand der Wasserzeichen strukturieren.² Diese bei der Herstellung des Papiers eingebrachten Marken geben in Kombination mit weiteren Merkmalen Aufschluss über die Herkunft des verwendeten Papiers und über die Datierung des Abzugs, somit wichtige Hinweise zur Beschreibung der Graphik. Die systematische Erfassung von Wasserzeichen als historische Hilfswissenschaft geht auf den Schweizer Papierhändler und -forscher Charles-Moïse Briquet (1839–1918) zurück.³ Meder sammelte bis 1932 für seinen *Dürer-Katalog* rund 370 Wasserzeichen, die er auf Exemplaren von Dürers Druckgraphik gefunden hatte. Dem heutigen Forscher stehen weitere wertvolle Erschließungswerkzeuge zu Verfügung: Hierzu gehört das *Wasserzeichen-Informationssystem (WZIS)*, das gleich mehrere Wasserzeichen-Karteien digital zusammenführt.⁴

Hellers Exemplar von Sebald Behams (1500–1550) *Fries mit zwei männlichen Halbfiguren* weist rückseitig handschriftliche Notizen auf (Abb. 31–32).⁵ Der Holzschnitt zeigt zwei einander zugewandte Mischwesen

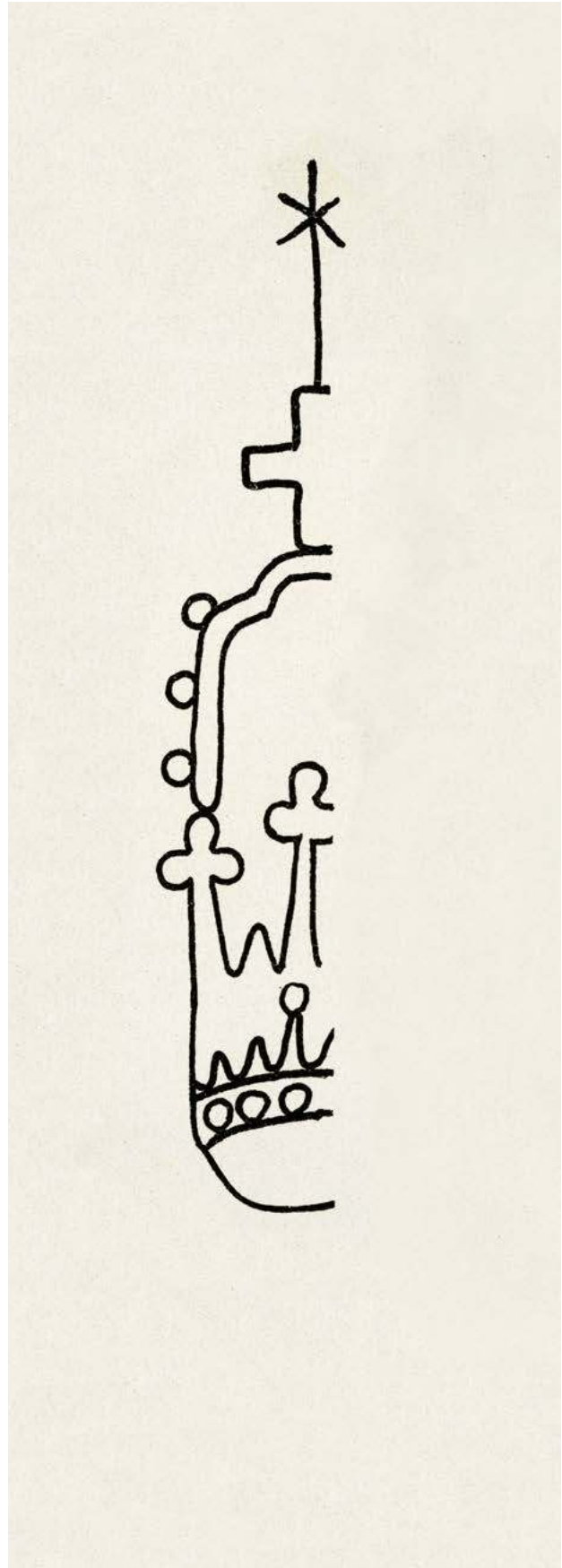
im Profil. Köpfe, Arme und Oberkörper gehören muskulösen und bärtigen Männern, die Beine erinnern an Greife. Am Steiß schließen sich geschuppte Schwänze an. Auf dem Untersatzbogen steht handschriftlich „H.N. 2103.“, also die sogenannte Heller-Nummer, die der Sammler selbst dem Blatt innerhalb seiner Sammlung zugewiesen hat und unter der ein entsprechender Eintrag in seinem ab 1827 publizierten Verzeichnis zu finden ist.⁶ Zudem liest man auf der Rückseite eine Preisangabe und den Vermerk „frhlz. 295“, der sich mithilfe des Markenlexikons von Frits Lugt (1884–1970) als der Kunsthändler Johann Friedrich Frauenholz (1758–1822) nebst Nummer aus einer seiner Auktionen entschlüsseln lässt.⁷ Heller stand mit ihm in regem Briefkontakt.⁸ Der Erwerb des Blattes bei Frauenholz kann also angenommen werden.

Auf Dürers Holzschnitt *Allegorie mit den Wappen des Reiches und der Stadt Nürnberg* (Abb. 69) ist im Zentrum das bekrönte Reichswappen mit dem kaiserlichen Doppeladler zu sehen. Zwei Engel halten es mit der einen Hand,⁹ mit der anderen jeweils ein weiteres Wappen; beide sind der Stadt Nürnberg zuzuordnen. Im oberen Bereich sind Allegorien der Iustitia (links) und der Abundantia (rechts) abgebildet. Der Holzschnitt wurde als Titelblatt für 1521 und 1522 erschienene Ausgaben des 1484 erstmals gedruckten Nürnberger Stadtrechts verwendet.¹⁰ Das Papier, auf das ein Exemplar in der Sammlung Heller gedruckt wurde, zeigt als Wasserzeichen eine schmale Krone ohne Anhänger (Abb. 70). Dieses Wasserzeichen ist bei Meder verzeichnet (Abb. 71).¹¹ Die genaue Datierbarkeit des Blattes kann dabei helfen, undatierte Blätter, die dasselbe Wasserzeichen tragen, zeitlich einzugrenzen.

Hellers Sammeltätigkeit war von Beginn an durch ein wissenschaftliches Interesse motiviert. Dass er Blattrückseiten und Wasserzeichen auch für die Nachwelt sichtbar ließ, zeugt davon, dass er die Kunstwissenschaft als dynamisches und offenes System betrachtete. Tatsächlich ist die Erschließung des Informationsgehaltes von Wasserzeichen noch lange nicht abgeschlossen.¹² Die bis heute gewährleistete visuelle Zugänglichkeit der Wasserzeichen in der Heller'schen Sammlung und ihre Aufnahme im Rahmen der digitalen Erschließung stellen eine wesentliche Ergänzung dar.

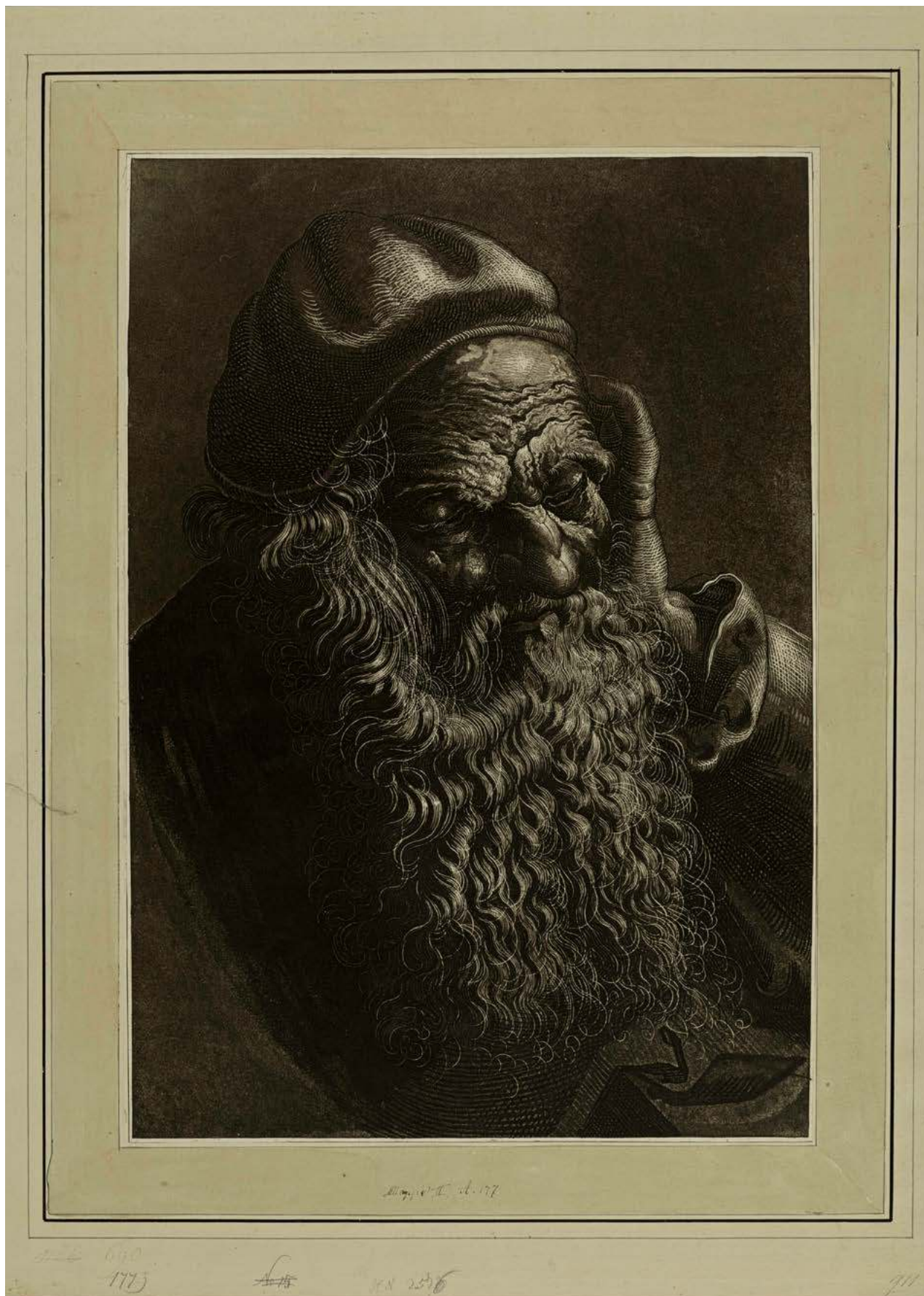


70 Wasserzeichen Schmale hohe Krone, Kreuz ohne Ringlein auf einem Abzug von Dürers Holzschnitt *Allegorie mit den Wappen des Reiches und der Reichstadt Nürnberg*. I G 49/1



71 Wasserzeichen Schmale hohe Krone, Kreuz ohne Ringlein als fragmentierte Durchzeichnung, in: Meder 1932.VI.32. Nc.q.41.30, Bl. VI

- 1 Meder 1932.8.
- 2 Vgl. Hausmann 1861, S. II; Meder 1932.8.
- 3 Vgl. Kluge 2017, S. 140.
- 4 Vgl. <https://www.wasserzeichen-online.de>.
- 5 Vgl. Pauli 1974.442.1346.
- 6 Vgl. Heller 1827 II.799.2103.
- 7 Vgl. Lugt 1044 (online verfügbar unter: <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/7044>).
- 8 Vgl. JH.Comm.lit.4 und 5.
- 9 In seinem Handexemplar des *Peintre graveur* kommentierte Heller den verzeichneten Holzschnitt handschriftlich: „Der dritte Engel muss in des Bartsch Kopf stecken, denn es sind nur 2.“ (Abb. 68).
- 10 Vgl. Schoch III.165.273.1.
- 11 Vgl. Meder 1932.VI.32.
- 12 Vgl. Kluge 2017, S. 140.



72 Prestel, Johann Gottlieb (1739–1808): Bildnis eines 93-jährigen Mannes. Radierung und Aquatinta mit Weißhöhlungen, 43,7 x 30,2 cm (Blatt), 1777. II A 177

Reproduktionsgraphik aus dem Hause Prestel

In der umfangreichen Graphiksammlung Joseph Hellers finden sich nicht nur verschiedene Abzüge identischer Motive, anhand derer die Veränderungen an der Druckform nachvollzogen werden können, sondern auch einige Reproduktionsdrucke nach Originalen von Albrecht Dürer. Im Zeitalter vor der Fotografie war die druckgraphische Reproduktion von Unikaten wie zum Beispiel Handzeichnungen das einzige Mittel, um sie für ein größeres Publikum außerhalb des jeweiligen Sammlungskontextes verfügbar zu machen. Zu besonderer Meisterschaft bei der originalgetreuen Wiedergabe von unikal Blättern brachte es das Ehepaar Johann Gottlieb (1739–1808) und Maria Katharina Prestel (1747–1794). Für diese entwickelten sie neue Tiefdrucktechniken, um dem zeitgenössischen Wunsch nach perfekter Nachahmung der gezeichneten Vorlagen zu entsprechen. Das rege Sammeln ihrer Druckgraphiken und die große mediale Aufmerksamkeit, die ihnen in allen führenden deutschen Kunst- und Literaturzeitschriften der Zeit zuteil wurde, zeugen von der hohen Wertschätzung, die ihnen Kunstliebhaber entgegenbrachten. Aufgrund des verhältnismäßig hohen Preises sind die Blätter – wie in Hellers Sammlung – in der Regel einzeln gekauft und gesammelt worden.¹

Das *Bildnis eines 93-jährigen Mannes* (Abb. 72) gibt eine Zeichnung aus der Sammlung des Nürnberger Patriziers Paul II. von Praun (1548–1616) aus dem 16. Jahrhundert wieder. Das Blatt zeigt seitenverkehrt das berühmte Brustbild eines alten Mannes, der sinnierend die Augen geschlossen hat und das Haupt auf seine Hand stützt. Das Dürer zugeschriebene Original befindet sich heute in der Albertina in Wien (Inv.-Nr. 3167). Johann Gottlieb Prestel nutzte allerdings eine Kopie Hans Hoffmanns (1530–1591) aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Vorlage, ohne jedoch das Monogramm des Kopisten zu übernehmen.² Die Autorschaft ist der gedruckten Unterschrift zu entnehmen, mit der die Prestels ihre Wiedergaben versahen.³ Der Künstler nutzte eine aquatintierte Tonplatte, um das farbig grundierte Papier der Vorlage zu imitieren, und überdruckte diese mit zwei weiteren Platten für die Zeichnung. Im Vergleich mit dem Original fällt die seitenverkehrte Orientierung des Kopfes auf, die dem eigentlichen Bestreben von faksimilierender Repro-

duktionsgraphik entgegensteht. Um eine möglichst große Übereinstimmung mit der Vorlage zu erzielen, weisen solche Drucke in der Regel eine identische Größe und Ausrichtung auf. Ferner eliminierten die Herausgeber durch das Beschneiden des Plattenrandes die charakteristischen Merkmale eines Tiefdrucks und vermittelten auf diese Weise den Eindruck einer Handzeichnung.⁴

Maria Katharina Prestel hat die Prinzipien des Faksimiledrucks in ihren Werken vervollkommenet. Als Beispiel kann die *Geburt Christi* (Abb. 73) herangezogen werden, die Heller für ein Dürer-Motiv hielt.⁵ Auch hier diente eine Zeichnung aus dem Praun'schen Kabinett als Vorlage, die sich heute im Budapester Szépművészeti Múzeum (Inv.-Nr. 141) befindet, in das Jahr 1548 datiert ist und wahrscheinlich ein in der Albertina in Wien (Inv.-Nr. 3195) erhaltenes Blatt kopiert, das ein falsches Dürer-Monogramm trägt.⁶ Die Radiererin gibt das Motiv in großer Detailtreue wieder, sodass im Vergleich der Zeichnungen das Budapester Blatt als eigentliche Vorlage bestimmt werden kann. Nur dort finden sich beispielsweise die unregelmäßige Abbruchkante unterhalb von Josephs Fuß und die oben rechts in Weiß angebrachte Datierung „1548“. Ein genauere Blick auf die Engelsgruppe in der oberen Blathälfte verrät, dass die Platten nicht ganz korrekt übereinander gedruckt wurden: Die Weißhöhlungen in den Körpern sind minimal nach oben verschoben und korrespondieren nicht exakt mit der Strichätzung.

Trotz ihrer Abweichungen von den Vorlagen zeugen die Prestel-Drucke des ausgehenden 18. Jahrhunderts zum einen von den Innovationen auf dem Gebiet der (Reproduktions-)Graphik. Zum anderen sind sie Ausdruck eines ökonomischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Interesses der Zeit und stellen bis heute eine wertvolle Quelle für die kunsthistorische Forschung dar.⁷



73 Prestel, Maria Katharina (1747–1794): Die Geburt Christi. Radierung mit Tonplatte und Weißhöhlungen, 31,3 x 21,9 cm (Blatt), 1776. 1 | 3

- 1 Vgl. Rebel 1981, S. 83–113; Schoch 1994, S. 29; Rieger 2014, S. 248–249.
- 2 Vgl. Bodnán 1986, S. 69–82 und S. 133–140.
- 3 Vgl. Rieger 2014, S. 250–251.
- 4 Vgl. Schoch 1994, S. 29; Rieger 2014, S. 251–253.
- 5 Vgl. Heller Dürer 1827 II.834.2242.
- 6 Vgl. Achilles-Syndram 1994, S. 163, Nr. 40.
- 7 Vgl. Schoch 1994, S. 25–34; Bodnán 1986, S. 69–82 und S. 133–140; Rebel 1981, S. 96.



74 Strixner, Johann Nepomuk (1782–1855): Schmerzensmann aus den Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. Lithographie, 35,8 x 26,7 cm. I J 1/11



75 Strixner, Johann Nepomuk (1782–1855): Exotischer Mensch aus den Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. Lithographie, 36,4 x 26,9 cm. I J 1/33

Druckgraphik als Mittel der erweiterten Zugänglichkeit von Unikaten

Handzeichnungen alter Meister genießen eine hohe Nachfrage, doch ihre Einzigartigkeit stellt dabei eine grundlegende Schwierigkeit dar – sie sind nur wenigen zugänglich. Die Anfänge der Reproduktionsgraphik, die es ermöglichen sollte, Unikate zu vervielfältigen, liegen im 16. Jahrhundert. Zu diesem Zeitpunkt fehlten ihr allerdings noch die wesentlichen Merkmale, die den modernen Begriff der Reproduktionsgraphik prägen, und die Grenzen zwischen Original und Reproduktion waren nicht eindeutig definiert. Erst im 17. Jahrhundert erfolgte die Entwicklung zu einer eigenen Bildgattung, die sich durch die „exakte Wiedergabe des Originals unter Verzicht auf eigene künstlerische Interpretation“ auszeichnet.¹ Die Reproduktionsgraphik ist also die präzise Übertragung eines Kunstwerks in eine druckgraphische Technik, die eine anschließende Vervielfältigung und Verbreitung eines Unikats ermöglicht.²

Zu den wohl bekanntesten druckgraphischen Reproduktionen des frühen 19. Jahrhunderts zählt die lithographische Wiedergabe der Randzeichnungen Albrecht Dürers im *Gebetbuch Kaiser Maximilians I.* durch Johann Nepomuk Strixner (1782–1855). Im Jahr 1515 beauftragte der Kaiser die führenden Künstler seiner Zeit, darunter Albrecht Dürer, Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) und Albrecht Altdorfer (1480–1538), mit der Bebilderung eines der gedruckten Exemplare seines Gebetbuchs.³ Das mit den Randzeichnungen der Künstler ausgestattete Exemplar wurde in den nachfolgenden Jahrhunderten auseinandergenommen. Die beiden Teile werden heute getrennt aufbewahrt. Der Teil mit den Zeichnungen Dürers und Cranachs befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Sign. 2 L.impr.membr. 64), der andere Teil in der Bibliothèque municipale in Besançon (Sign. Étude 67633).⁴ Strixner erhielt zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Johann Christoph von Aretin (1773–1824), dem Direktor der Hofbibliothek in München, den Auftrag, die Federzeichnungen Dürers mit dem neu entwickelten lithographischen Flachdruckverfahren Alois Senefelders (1771–1834) zu reproduzieren.⁵ Im Vergleich mit den bis zu diesem Zeitpunkt verwendeten Reproduktionstechniken, wie zum Beispiel dem Kupferstich, ermöglichte die Lithographie einen schnelleren und kostengünstigeren Druck. Sie erfor-

derte jedoch fachspezifische Kenntnisse, um die auf chemischen Prozessen basierenden Arbeitsschritte korrekt durchführen zu können.⁶ Strixner veröffentlichte die lithographierten Federzeichnungen im Jahr 1808 in München unter dem Titel *Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen*. Die erfolgreiche Verbreitung der Reproduktionen war nicht nur Dürers Kunstfertigkeit zu verdanken, sondern auch der Qualität der Lithographien, mittels derer die Motive des Gebetbuchs originalgetreu wiedergegeben werden konnten. Der internationalen Nachfrage entgegenkommend, publizierte der Lithograph und Verleger Rudolph Ackermann (1764–1834) im Jahr 1817 in London eine englische Ausgabe der Reproduktionen unter dem Titel *Albert Durer's Designs of the Prayer Book*.⁷

Mit dem Nachlass Joseph Hellers gingen die Lithographien Strixners wie auch die englische Buchausgabe in den Bestand der damals noch Königlichen Bibliothek über. In seiner im Jahr 1827 erschienenen Publikation *Das Leben und die Werke Albrecht Dürers* führte Heller die Reproduktionen auf und versah sie mit einer kurzen Beschreibung.⁸ Bei den christlich-mythologischen Motiven, darunter die Trinität und Christus als Schmerzensmann (Abb. 74), hatte Dürer den Inhalt der Gebetbuchtexte, meistens mithilfe von Allegorien und Symbolen, direkt ins Bild gesetzt. Darüber hinaus finden sich auch Motive, die durch kaiserliche Insignien auf Maximilian I. selbst verweisen und das Gebetbuch als „Gedechtnus-Werk“ in den Dienst seiner Herrschaft stellen.⁹

1 Meier 1995, S. 449–450.

2 Vgl. Lang 1995, S. 36.

3 Vgl. Anzelewsky 1980, S. 176–177; Grebe 2013, S. 108, Lange-Krach 2017, S. 13; Wilckens 1971, S. 141.

4 Vgl. Grebe 2013, S. 108–110; Lange-Krach 2017, S. 136.

5 Vgl. Wintterlin 1893, S. 598–600; Thieme/Becker 1964, S. 193.

6 Vgl. Lang 1995, S. 135–137.

7 Vgl. Lange-Krach 2017, S. 14–15. Exemplar der Staatsbibliothek Bamberg, vgl. JH.Art.f.44.

8 Vgl. Heller Dürer 1827 II.870–886.

9 Vgl. Lange-Krach 2017, S. 21, S. 34 und S. 46; Anzelewsky 1980, S. 178.



76 Dürer, Albrecht (1471–1528): Der verlorene Sohn. Kupferstich, 24,4 x 19,0 cm (Blatt), um 1496.

I C 13

Künstlerrezeption im frühen 19. Jahrhundert

Joseph Hellers Tätigkeit als Kunstsammler ist eng verknüpft mit seiner Arbeit als Kunstschriftsteller. Die Kunstgeschichte war zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch keine eigenständige wissenschaftliche Disziplin. Gleichwohl entstand bereits in der Renaissance ein Schrifttum über Kunst und Künstler, das bis ins 18. Jahrhundert hinein von den Viten Giorgio Vasaris (1511–1574) geprägt wurde: Seine Lebensbeschreibungen einzelner Künstler dienten der Darstellung einer Entwicklung in der Kunstgeschichte.¹ Im Berlin des 19. Jahrhunderts entstand unter Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843), Franz Kugler (1808–1858) und Gustav Friedrich Waagen (1794–1868) die Kunstgeschichte als historische Wissenschaft. Ihre Protagonisten verfassten ebenfalls Gesamtdarstellungen der Kunstgeschichte, waren allerdings um eine neutrale Sicht bemüht und legten größten Wert auf die Betrachtung der Originalwerke und die Auswertung historischer Quellen.² Gänzlich von der Betrachtung der Kunstwerke gingen die Kustoden großer Kunstsammlungen aus, wie etwa Adam von Bartsch (1757–1821), der in der Wiener Hofbibliothek als Kustos der Graphiksammlung, heute Teil der Albertina, vorstand.

Heller selbst verfasste zunächst Kurzbiographien für die von Joachim Heinrich Jäck (1777–1847) herausgegebene Publikation *Leben und Werke der Künstler Bambergers*.³ Deren Anordnung diente nicht der Darstellung großer Entwicklungslinien, sondern war – im Dienste der Benutzbarkeit – alphabetisch. Seinen Status als einer der Pioniere der Kunstgeschichtsschreibung verdankt Heller wohl einer neueren Form der Annäherung an bildende Künstler: der monographischen Künstlerbiographie. 1821 erschien *Lucas Cranachs Leben und Werke*,⁴ ein „beachtenswerter Anfang, Künstlergeschichte wissenschaftlich zu betreiben“.⁵ Ab 1827 publizierte er seine auf drei Bände angelegte Dürer-Monographie, die allerdings unvollendet blieb.⁶ In seinen monographisch angelegten Werken verband Heller Biographie mit kritischem Werkverzeichnis. Monographische Werke zu Albrecht Dürer waren bereits im 18. Jahrhundert erschienen. Heller besaß u. a. die Dürer-Biographien von Heinrich Conrad Arend (1692–1736), David Gottfried Schöber (1696–1778) und Heinrich Sebastian Hüsgen (1745–1807).⁷ Hellers Monographie übertrifft diese Schriften an

Umfang, Informationstiefe und wissenschaftlichem Anspruch (Abb. 77).

Das 1778 von Hüsgen publizierte *Raisonnirende Verzeichnis aller Kupfer- und Eisenstiche* verzeichnet auf 64 Seiten 100 druckgraphische Blätter Dürers. In Abgrenzung zu seinen Vorgängern Arend und auch Georg Wolfgang Knorr (1705–1761), der in seiner *Allgemeinen Künstler-Historie* von 1759 ebenfalls ein Verzeichnis der druckgraphischen Werke Dürers lieferte,⁸ ordnete Hüsgen die Blätter erstmals nach Motiven und gewährleistete damit eine bessere Benutzbarkeit als Nachschlagewerk. Seine Unterteilung in Altes Testament, Neues Testament, Marienbilder, Apostel, Heilige, Porträts und Fantasie-Stücke wurde weitestgehend von Bartsch und Heller übernommen. In seinem Vorwort betont Hüsgen den kritischen Charakter seines Verzeichnisses, aus dem einige Blätter ausgeschieden seien, die von anderen für Werke Dürers gehalten wurden. Heller ging hier noch weiter, indem er die zweifelhaften und ausgeschiedenen Blätter jeweils in einem eigenen Kapitel verzeichnete.⁹

Die Bearbeitung der einzelnen Blätter erfährt bei Heller eine bis dahin nie dagewesene Tiefe. Dürers Kupferstich *Der verlorene Sohn* (Abb. 76) wird in allen genannten Verzeichnissen beschrieben: Auf einem von verfallenden Gebäuden gesäumten Hof kniet ein Mann mit gefalteten Händen auf einem Misthaufen inmitten einer Schweineherde.¹⁰ Heller wertete die einschlägige Literatur aus und verzeichnete sie. Als Information zur Rezeption des Blattes referiert er, das Blatt sei „immer sehr gesucht“ gewesen und nennt Handels- und Auktionspreise sowie fünf ihm bekannte Kopien.¹¹

Zwar wurden Hellers Monographien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der sich rasant entwickelnden Forschung teilweise überholt,¹² doch setzte der Bamberger Kunstschriftsteller bis heute gültige Maßstäbe für die wissenschaftliche Erschließung von Druckgraphik.



77 Von Arend bis Bartsch. Ein Sammelsurium an Dürer-Verzeichnissen aus Joseph Hellers privater Handbibliothek, darunter sein Dürer-Katalog von 1827. U. a. JH.Bg.o.173(2, S. 400, Nr. 477

- 1 Vgl. Kultermann 1996, S. 24–26; Pfisterer 2002, S. 34.
- 2 Vgl. Kultermann 1996, S. 89–93.
- 3 Vgl. Jäck 1821/25.
- 4 Vgl. Heller Cranach Leben 1821.
- 5 Leitschuh 1887, S. IX.
- 6 Vgl. Heller 1827 II.
- 7 Vgl. Arend 1728; Schöber 1769; Hüsgen 1778.
- 8 Vgl. Knorr 1759.
- 9 Vgl. Heller Dürer 1827 II.536–537 und 923–926.
- 10 Vgl. Arend 1728, S. 69; Knorr 1759, S. 45; Schöber 1769, S. 96; Hüsgen 1778, S. 15, Nr. 29; Bartsch VII.49.28.
- 11 Heller Dürer 1827 II.400.477.
- 12 Vgl. Leitschuh 1887, S. X und S. XXIX.

ANNO

Am Freitag nach Chili
Duxer, ist mir das Hof
" von Leib den Hirnbirg
gemacht, und so auch das selb.
" lang? do Charistkum die zu
und das ist mir das selb 3 to
Dann sind wir den Austr
to mir, und gab do um gleich
ging Bamberg, und schenkte
Maxim Bild, in 1000
und für ein gülden Rüst
gast, gab mir ein Zoll, und
" mit ariz der Bamberg, do
Zust. Lab.

1, 5 20.

anij, hab Jels Albrecht
und außgeben mir mit mir
Sinnung in das Niederland
in tags außzogten dinstag,
waist zu Zeitungsloft,³⁾
minder 6 z.

in am Freitag den sonntag,⁴⁾
22 z. Von dann für is
den Bischof in gemas
in leben, in Apocalypsin,⁵⁾
Kast für, der Ein mir zu
tag fürder Zeitungsloft,⁶⁾ und 6
Jy 6⁷⁾ in den gilden der

v. M. M. Journal, VII. 27. 1779.
p. 53 — 98.

57.

ANNO 1520.

Am Freitag nach Hilianj, hat Jels Albrecht
 Duxer, mit mir den Hof und ausgehen mit mir
 den Hof von Nürnberg hinunter in das Niederland
 gemacht, und so am selben Tage ausgehen durch
 Lang, so St. Hans hin zu nach zu Bairnbach,
 und dort am selbst 3^{ten} mündet 6^{te}.
 Danach sind wir den Hof am Freitag den Freitag
 dorten, und gab es um gelt 22^g. Von dannen für ich
 gen Bamberg, und schickte den Bischof hin gemacht
Maximilian die, in der Leben, in Apokalypsin,
 und für ein gülden Leben, in der Leben zu
 gen, gab mir ein zoll, und das Leben Bairnbach und so
 mit mir aus der Bairnbach, so für ein gülden der
 zoll gab.
 Am 7^{ten} hat den Freitag Freitag Freitag Freitag
 mit von Bamberg gen Freitag Freitag.
 Am Freitag Freitag Freitag Freitag Freitag
 haben mit den Freitag Freitag.
 4^{te} für Freitag. mit 13^{te} zu Freitag.
 Am Freitag Freitag Freitag Freitag Freitag
 mit ein zoll Freitag, so ließ man mir Freitag zoll Freitag.
 Und von dannen für die für Freitag Freitag Freitag
 gab ich aus 2^{te}. Danach kam ich gen Freitag Freitag
 und ist mir ein zoll Freitag, so ließ man mir zoll
Freitag Freitag.
 Hat 7^{te} Freitag Freitag Freitag Freitag Freitag
 geben.
 Danach kam ich gen Freitag Freitag Freitag Freitag

Literatur

Im vorliegenden Band wird vorrangig auf Digitalisate von Exemplaren aus der Heller-Sammlung bzw. der Staatsbibliothek Bamberg verwiesen. Digitalisate weiterer Bibliotheken sind ausschließlich im folgenden Literaturverzeichnis ergänzt.

Achilles-Syndram 1994

Achilles-Syndram, Katrin: Die Geburt Christi, in: Das Praunsche Kabinett. Kunst des Sammelns, Meisterwerke von Dürer bis Carracci, Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 3. März bis 15. Mai 1994, Nürnberg 1994, S. 163, Nr. 40.

Anzelewsky 1980

Anzelewsky, Fedja: Dürer. Werk und Wirkung, Stuttgart 1980.

Arend 1728

Arend, Heinrich Conrad: Das Gedechtniß der Ehren eines derer vollkommnesten Künstler seiner und aller nachfolgenden Zeiten, Albrecht Dürers um eben die Zeit, als er vor 200 Jahren die Welt verlassen, Goßlar 1728 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.bg.o.166-5>).

Bamberger Zeitung 1849

Bamberger Zeitung 1849, Nr. 287 (15. Oktober), S. [4] (online verfügbar unter: https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10487095_00436.html).

Bartsch I/XXI

Bartsch, Adam von: Le peintre graveur. Bd. 1–21, Wien 1802/21 (online verfügbar unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-228816>).

Bodnán 1986

Bodnán, Szilvia: Les copies de Hans Hoffmann d'après un dessin de Dürer, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 66/67, 1986, S. 69–82 und S. 133–140.

Breuer/ Gutbier 1997

Breuer, Tilmann/ Gutbier, Reinhard: Die Kunstdenkmäler von Bayern. Regierungsbezirk Oberfranken, VI. Stadt Bamberg, 4. Bürgerliche Bergstadt. Halbbd. 2, Bamberg 1997.

Calov 1969a

Calov, Gudrun: Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, in: Museumskunde 38 (1969) = Folge 3, Bd. 10.

Calov 1969b

Calov, Gudrun: Ein Beitrag zu Bamberger Kunst- und Gemäldesammlungen des 19. Jahrhunderts, in: Gaus, Joachim (Hrsg.): Kunstgeschichtliche Aufsätze. Von seinen Schülern und Freunden der KhIK Heinz Ladendorf zum 29. Juni 1969 gewidmet, Köln 1969, S. 235–245.

Campe 1828

Campe, Friedrich: Reliquien von Albrecht Dürer. Seinen Verehrern geweiht, Nürnberg 1828 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.bg.d.3-1>).

Deeters 1974

Joachim Deeters: Ferdinand Franz Wallraf. Ausstellung des Historischen Archivs der Stadt Köln, 5. Dezember 1974 bis 31. Januar 1975, Köln 1974.

Dürer 1525

Dürer, Albrecht: Vnderweysung der messung mit dem zirckel vñ richtscheyt, Nürnberg 1525 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-bv009009894-1>).

Dürer 1538

Dürer, Albrecht: Vnderweysung der Messung mit dem Zirckel vnd richtscheyt, Nürnberg 1538 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000000441>).

Ehrl 2018a

Ehrl, Franziska: Eine Freundschaft, eine Reise, eine Sammlung. Joseph Hellers (1798–1849) Nachlaß in der Staatsbibliothek Bamberg, in: Jahrbuch für Buch- und Bibliotheksgeschichte 3 (2018), S. 53–71.

Ehrl 2018b

Ehrl, Franziska: Albrecht Dürers einzige erhaltene Radierplatte, in: Lübbers, Bernhard/ Wagner, Bettina (Hrsg.): Gott, die Welt und Bayern. 100 Kostbarkeiten aus den regionalen Staatlichen Bibliotheken Bayerns, Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München, 17. Oktober 2018 bis 7. Juli 2019, Petersberg 2018, S. 86–87, Nr. 23.

Fauser/ Gerstner 1953

Fauser, Alois/ Gerstner, Hermann: 12 Kupferdrucke. Handabzüge von alten Platten, herausgegeben zum 150jährigen Bestehen der Staatlichen Bibliothek, Bamberg 1953 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-53.30-2>).

Franck 1572

Franck, Caspar: Passional, Jnn Welchem mit sonderm fleiß in schöne Figuren zusammen gebracht [...], München 1572 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.art.q.98-7>).

Frenzel/ Weigel 1819

Frenzel, Gottlieb Abraham/ Weigel, Johann August Gottlob: Verzeichniss einer Sammlung von Kupferstichen und Original-Handzeichnungen des verstorbenen Herrn Wilhelm Gottlieb Becker, Königl. Sächsis. Hofraths, Oberaufseher der Königl. Antiken-Galerie und des Münzkabinetts, Inspector des grünen Gewölbes, [...] etc. welche Montags den 25. Octbr. 1819. im rothen Collegio zu Leipzig öffentlich versteigert werden soll, Leipzig 1819 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000093056>).

Grebe 2013

Grebe, Anja: Dürer. Die Geschichte seines Ruhms, Petersberg 2013.

Güthner 2009

Güthner, Tobias: Von Künstlern und Kaufleuten. Lambrecht und Hieronymus Hopfer, in: Metzger, Christof (Hrsg.): Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance, Eisenradierungen, Holzschnitte, Zeichnungen, Waffenätzungen, Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München, 5. November 2009 bis 31. Januar 2010, München 2009, S. 86–103.

Hausmann 1861

Hausmann, Bernhard: Albrecht Dürer's Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte und Zeichnungen, Hannover 1861 (online verfügbar unter: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10222346-7>).

Heffels 1978

Heffels, Monika: Hieronymus Hopfer. Lambert Hopfer, in: Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts, Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 8. Juli bis 10. September 1978, München 1978, S. 17.

Heller Cranach Leben 1821

Heller, Joseph: Lucas Cranachs Leben und Werke, Bamberg 1821 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.bg.q.17-6>).

Heller Holzschneidekunst 1823

Heller, Joseph: Geschichte der Holzschneidekunst von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten, Bamberg 1823 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.l.art.q.36-7>).

Heller Kupferstichsammler 1823 I

Heller, Joseph: Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler, oder Lexicon der vorzüglichsten und beliebtesten Kupferstecher, Formschneider und Lythographen. Bd. 1, Bamberg 1823 (online verfügbar unter: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258305-5>).

Heller 1827

Heller, Joseph: Beschreibung der bischöflichen Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg mit Angabe der Künstler, welche sie fertigten, Nürnberg 1827 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000000698>).

Heller Dürer 1827 II

Heller, Joseph: Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's. Des zweyten Bandes erste Abtheilung: Dürer's Zeichnungen – Gemälde – Plastische Arbeiten, Bamberg 1827 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.bg.o.173-1-2>) sowie Heller, Joseph: Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's. Des zweyten Bandes zweyte Abtheilung: Dürer's Bildnisse – Kupferstiche – Holzschnitte und die nach ihm gefertigten Blätter, Bamberg 1827 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000030237>).

Heller Dürer 1831 II

Heller, Joseph: Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's. Des zweyten Bandes dritte Abtheilung: Dürer's gedruckte Werke, Schriften mit Abbildungen von und nach Dürer, mit historischen und bibliographischen Anmerkungen, Medaillen auf Dürer und nach Dürer, Leipzig 1831 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.bg.o.173-3-5>).

Heller 1839

Heller, Joseph: Die Bambergischen Münzen, Bamberg 1839 (online verfügbar unter: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10742084-6>).

Heller 1844

Heller, Joseph: Zusätze zu Adam Bartsch's Le Peintre Graveur, Bamberg 1844 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.l.art.o.104-a-5>).

Heller Cranach 1844

Heller, Joseph: Lucas Cranachs Leben und Werke, 2. Auflage, Bamberg 1844 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-rb.bg.o.10-2>).

Heller/ Jäck 1822

Heller, Joseph/ Jäck, Joachim Heinrich (Hrsg.): Beiträge zur Kunst- und Literaturgeschichte. Heft 1–2, Nürnberg 1822 (online verfügbar unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-204093>).

Hüsgen 1778

Hüsgen, Heinrich Sebastian: Raisonnirendes Verzeichnis aller Kupfer- und Eisenstiche, so durch die geschickte Hand Albrecht Dürers selbst gefertigt worden, Frankfurt/ Leipzig 1778 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.bg.o.185-1>).

Immermann [1883]

Immermann, Karl Leberecht: Immermann's Werke. Bd. 20: Memorabilien, Theil 3, Berlin [1883].

Intelligenzblatt der Stadt Bamberg 1850/51

Intelligenzblatt der Stadt Bamberg 1850, Nr. 89 (12. November), S. 399–400 und 1851, Nr. 2 (7. Januar), S. 11.

Jäck 1821/25

Jäck, Joachim Heinrich: Leben und Werke der Künstler Bambergs. Bd. 1: A–J, Erlangen 1821 (online verfügbar unter: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10374858-8>) und Bd. 2: J–Z, Bamberg 1825 (online verfügbar unter: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10374859-8>).

Jäck/ Heller 1822/24

Jäck, Joachim Heinrich/ Heller, Joseph: Reise nach Wien, Triest, Venedig, Verona und Innsbruck. Unternommen im Sommer und Herbste 1821, Weimar. Bd. 1, 1822: Wien und dessen Umgebungen (online verfügbar unter: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10467098-9>), Bd. 2, 1824: Grätz, Laibach, Triest, Padua, Vicenza, Roveredo und Innsbruck (online verfügbar unter: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10467099-9>), Bd. 3, 1823: Venedig (online verfügbar unter: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10467100-8>) und Bd. 4, 1823: Verona und dessen Umgebungen (online verfügbar unter: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10467101-3>).

Kastenholz 2006

Kastenholz, Richard: Hans Schwarz. Ein Augsburger Bildhauer und Medailleur der Renaissance, München/ Berlin 2006.

Kluge 2017

Kluge, Martin: Verborgene Botschaften. Zum Informationsgehalt von Wasserzeichen, in: Frauenknecht, Erwin/ Maier, Gerald/ Rückert, Peter (Hrsg.): Das Wasserzeichen-Informationssystem (WZIS) – Bilanz und Perspektiven, Stuttgart 2017, S. 140–150.

Knorr 1759

Knorr, Georg Wolfgang: Allgemeine Künstler-Historie, oder berühmter Künstlere Leben, Werke, und Verrichtungen. Mit vielen Nachrichten von raren alten und neuen Kupferstichen beschrieben, [Nürnberg] 1759 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.coll.vit.q.27-6>).

Kölsch 2020

Kölsch, Gerhard: Vom „Raisonnierenden Verzeichnis“ zum „Menschen-Spiegel“. Zwei wiedergefundene Manuskripte des Dürer-Werkkatalogs von Henrich Sebastian Hüsgen (Arbeitstitel), in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2020 (zum Zeitpunkt der Publikation des vorliegenden Bands in Vorbereitung befindlich).

Koschatzky 1978

Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, 4. Auflage, München 1978.

Kultermann 1996

Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, Neuauflage, München 1996.

Lang 1995

Lang, Lothar: Der Graphiksammler. Ein Buch für Sammler und alle, die es werden wollen, Stuttgart 1995.

Lange-Krach 2017

Lange-Krach, Heidrun (Hrsg.): Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I. Meisterhafte Zeichnungen der deutschen Renaissance. Textbd., Luzern 2017.

Leitschuh 1887

Leitschuh, Friedrich: Katalog der Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Bamberg. Bd. 2: Die Handschriften der Helleriana, Leipzig 1887 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000024853>).

Leitschuh 1889

Leitschuh, Friedrich: Führer durch die Königliche Bibliothek zu Bamberg, 2. Auflage, Bamberg 1889 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-leitschuhfuehrerbibliothek1889-4>).

Leitschuh 1898

Leitschuh, Friedrich: Joseph Heller. Ein Bamberger Original und sein Wirken, ein Gedenkblatt zu seinem hundertjährigen Geburtstage, München 1898 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000026528>).

Lippmann 1963

Lippmann, Friedrich: Der Kupferstich, 7. Auflage, Berlin 1963.

Lugt 1956

Lugt, Frits: Les marques de collections de dessins & d'estampes, La Haye 1956. Vgl. auch <http://www.marquesdecollections.fr>.

Meder 1932

Meder, Joseph: Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen, Wien 1932 (online verfügbar unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-257973>).

Meier 1995

Meier, Hans Jakob: Das Bildnis der Reproduktionsgraphik des 16. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 58 (1995), 4, S. 449–477.

Mende 1976

Mende, Matthias: Wirkung und Nachleben Dürers. Neuerwerbungen und Leihgaben der letzten Jahre, hundert Jahre Albrecht-Dürerhaus-Stiftung Nürnberg 1871–1971, Ausstellung im Albrecht-Dürerhaus Nürnberg, 30. April bis 30. Mai 1976, Nürnberg 1976.

Mende 1983

Mende, Matthias: Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer, Nürnberg 1983.

Mende 2000

Mende, Matthias: Albrecht Dürer – ein Künstler in seiner Stadt, Nürnberg 2000.

Metzger 2009

Metzger, Christof: Daniel Hopfer, in: Metzger, Christof (Hrsg.): Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance, Eisenradierungen, Holzschnitte, Zeichnungen, Waffenätzungen, Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München, 5. November 2009 bis 31. Januar 2010, München 2009, S. 8–59.

Meyer 2013

Meyer, Corina: Die Geburt des bürgerlichen Kunstmuseums – Johann Friedrich Städel und sein Kunstinstitut in Frankfurt am Main, Berlin 2013.

Müller 2017

Müller, Klaus: Ferdinand Franz Wallraf. Gelehrter, Sammler, Kölner Ehrenbürger (1748–1824), Köln 2017.

Parshall/ Schoch 2005

Parshall, Peter/ Schoch, Rainer: Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch, Ausstellung der National Gallery of Art Washington und des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 4. September bis 27. November 2005 und 15. Dezember 2005 bis 19. März 2006, Nürnberg 2005.

Pauli 1974

Pauli, Gustav: Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte, Nachdruck der Ausgabe Straßburg 1901/27, Baden-Baden 1974.

Pfisterer 2002

Pfisterer, Ulrich: Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen, Stuttgart 2002.

Rebel 1981

Rebel, Ernst: Faksimile und Mimesis. Studien zur deutschen Reproduktionsgrafik des 18. Jahrhunderts, Mittenwald 1981.

Rieger 2014

Rieger, Rudolf: Adam von Bartsch (1757–1821). Leben und Werk des Wiener Kunsthistorikers und Kupferstechers unter besonderer Berücksichtigung seiner Reproduktionsgraphik nach Handzeichnungen, mit einem Abriß zur Geschichte und Entwicklung der Zeichnungsreproduktion im 18. und 19. Jahrhundert, einem Catalogue raisonné der Druckgraphik und der Handzeichnungen Bartschs sowie einem Verzeichnis seiner Schriften, Manuskripte, Autographen und der archivalischen Quellen. Bd. 1: Text, Petersberg 2014.

Schedel 1493

Schedel, Hartmann: Registrum huius operis libri cronicarum cu figuris et ymagibus ab inicio mudi, Nürnberg 1493 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.inc.typ.iv.24-2>).

Schemmel 2003

Schemmel, Bernhard: Porträt des Heinrich Joachim Jäck, in: Baumgärtel-Fleischmann, Renate (Hrsg.): Bamberg wird bayerisch. Die Säkularisation des Hochstifts Bamberg 1802/03, Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Bamberg, 10. September bis 9. November 2003, Bamberg 2003, S. 251, Nr. 125/7 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000025661#0251>).

Schoch 1994

Schoch, Rainer: „Die kostbarste unter allen nürnbergischen Kunstkammern“. Glanz und Ende des Praunschen Kabinetts, in: Das Praunsche Kabinett. Kunst des Sammelns, Meisterwerke von Dürer bis Carracci, Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 3. März bis 15. Mai 1994, Nürnberg 1994, S. 25–35.

Schoch I

Schoch, Rainer/ Mende, Matthias/ Scherbaum, Anna: Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München 2001.

Schoch II

Schoch, Rainer/ Mende, Matthias/ Scherbaum, Anna: Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen, München 2002.

Schoch III

Schoch, Rainer/ Mende, Matthias/ Scherbaum, Anna: Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. 3: Buchillustrationen, München 2004.

Schöber 1769

Schöber, David Gottfried: Albrecht Dürers, eines der größten Meister und Künstler seiner Zeit, Leben, Schriften u. Kunstwerke, Leipzig/ Schleiz 1769 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.bg.o.183-9>).

Schottenloher 1907

Schottenloher, Karl: Bamberger Privatbibliotheken aus alter und neuer Zeit, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen 24 (1907), 8/9, VIII. Versammlung deutscher Bibliothekare in Bamberg am 23. und 24. Mai 1907, S. 417–460 (online verfügbar unter: http://www.digizeitschriften.de/dms/resolveppn/?PID=PPN338182551_0024%7Clog123).

Seebert 2016

Seebert, Kai: Der Kunstmarkt als Motor der Kenner-schaft, in: Brakensiek, Stephan/ Michels, Anette/ Sors, Anne-Katrin (Hrsg.): Copy.Right – Adam von Bartsch. Kunst, Kommerz, Kennerschaft, Petersberg 2016, S. 121–145.

Silberberg [1802]

Silberberg, Carl Wilhelm: Opera Hopferiana, Frankfurt am Main [1802] (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000030240>).

Stadler 1994

Stadler, Wolfgang: Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst. Bd. 7: Klas-Mal, Erlangen 1994.

Spira 2009

Spira, Freyda: Wie man Schrift un Gemalde auf stähelne eysene Waffen etzen soll. Daniel Hopfer und die geätzte Dekoration von Rüstungen, in: Metzger, Christof (Hrsg.): Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance, Eisenradierungen, Holzschnitte, Zeichnungen, Waffenätzungen, Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München, 5. November 2009 bis 31. Januar 2010, München 2009, S. 69–85.

Taegert 2014

Taegert, Werner: Illustre Gäste – Fürsten und Künstler in der Königlichen Bibliothek Bamberg, in: Ceynowa, Klaus/ Hermann, Martin (Hrsg.): Bibliotheken: Innovation aus Tradition. Rolf Griebel zum 65. Geburtstag, Berlin/ München/ Boston 2014, S. 568–588.

Tag-Blatt der Stadt Bamberg

Tag-Blatt der Stadt Bamberg 1851, Nr. 155 (6. Juni), S. 894.

Vogt 2004

Vogt, Christine: Vorbild Dürer. Kopien und Nachahmungen Albrecht Dürers in der Graphik, in: Preisling, Dagmar (Hrsg.): Albrecht Dürer – Apelles des Schwarz-Weiss. Ausstellung des Suermondt-Ludwig-Museums Aachen, 20. November 2004 bis 23. Januar 2005, Aachen 2004, S. 212–270.

Vogt 2008

Vogt, Christine: Das druckgraphische Bild nach Vorlagen Albrecht Dürers (1471–1528). Zum Phänomen der graphischen Kopie (Reproduktion) zu Lebzeiten Dürers nördlich der Alpen, München 2008.

Thieme/ Becker 1964

Thieme, Ulrich/ Becker, Felix: Strixner, Nepomuk, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Nachdruck der Ausgabe 1938. Bd. 32, Leipzig 1964, S. 193.

Thierhoff 1995

Thierhoff, Bianca: Ferdinand Franz Wallraf. Ein Sammler des „pädagogischen Zeitalters“, in: Kier, Hiltrud/ Zehnder, Frank Günter (Hrsg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und

Preußenadler, Ausstellung des Forschungsreferats der Kölner Museen in Zusammenarbeit mit dem Wallraf-Richartz-Museum Köln, 28. Oktober 1995 bis 28. Januar 1996, Köln 1995, S. 389–406.

Thierhoff 1997

Thierhoff, Bianca: Franz Ferdinand Wallraf (1748–1824). Eine Gemäldesammlung für Köln, Köln 1997.

Versteigerungskatalog Derschau 1825

Verzeichniss der seltenen Kunst-Sammlungen [...] des dahier verstorbenen Königlich-Preussischen Hauptmanns Herrn Hans Albrecht von Derschau welche zu Nürnberg [...] den 1ten August 1825 [...] versteigert werden sollen, Nürnberg 1825 (online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-jh.l.art.o.278-b-5>).

Westfehling 1995

Westfehling, Uwe: Ferdinand Franz Wallraf als Graphiksammler, in: Kier, Hiltrud/ Zehnder, Frank Günter (Hrsg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Ausstellung des Forschungsreferats der Kölner Museen in Zusammenarbeit mit dem Wallraf-Richartz-Museum Köln, 28. Oktober 1995 bis 28. Januar 1996, Köln 1995, S. 407–416.

Wiebel 1995

Wiebel, Christiane (Hrsg.): Die Brüder Wierix. Graphik in Antwerpen zwischen Bruegel und Rubens, Ausstellung des Kupferstichkabinetts der Kunstsammlungen der Veste Coburg, 10. September bis 25. November 1995, Coburg 1995.

Wilckens 1971

Wilckens, Leonie von (Red.): Albrecht Dürer 1471–1971. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 21. Mai bis 1. August 1971, München 1971.

Will 1764/67

Will, Georg Andreas: Der Nürnbergischen Münz-Belustigungen. Theil 1–4, Nürnberg 1764/67 (online verfügbar unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-444313>).

Winterlin 1893

Winterlin, Georg August: Strixner, Joh. Nepom., in: Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 36, Leipzig 1893, S. 598–600 (online verfügbar unter: https://daten.digital-sammlungen.de/bsb00008394/image_600).

Personen

Ackermann, Rudolph (1764–1834)

93

Albrecht II., Kardinal (1490–1545)

62 (Abb. 44), 63, 64 (Abb. 45)

Altdorfer, Albrecht (1480–1538)

93

Arend, Heinrich Conrad (1692–1736)

95, 96 (Abb. 77)

Aretin, Johann Christoph von (1773–1824)

93

Baldung Grien, Hans (1484–1545)

66 (Abb. 50–51), 67

Bartsch, Adam von (1757–1821)

46, 51, 82 (Abb. 68), 83, 87 (Anm. 9), 95, 96 (Abb. 77)

Becker, Wilhelm Gottlieb (1753–1813)

63

Beham, Sebald (1500–1550)

38 (mit Abb. 31–32), 85

Blattner, Andreas (1867–1933)

10–12 (Abb. 3–4), 13, 14

Bredt, Ernst Wilhelm (1869–1938)

73 (Anm. 6), 77

Briquet, Charles-Moïse (1839–1918)

85

Bundle, Paul (1750–1819)

57 (Anm. 12)

Celtis, Konrad (1459–1508)

20 (mit Abb. 13), 58 (Anm. 29)

Cranach, Lucas d. Ä. (1472–1553)

7, 15, 19, 23 (Anm. 4), 32, 37 (mit Abb. 29–30), 45, 52, 63, 93, 95

Cranach, Lucas d. J. (1515–1586)

32, 45, 63

Derschau, Hans Albrecht von (1755–1824)

19, 35, 39, 63, 64 (Abb. 46)

Dreßler, Fridolin (1921–2013)

58 (Anm. 35)

Dürer, Albrecht (1471–1528)

6 und 9 (Abb. 1–2), 7, 15, 16, 17 (Abb. 9), 18 (mit Abb. 10), 19 (mit Abb. 12), 20 (mit Abb. 14), 21 (Abb. 15), 23, 30, 31 (Abb. 20), 32, 33, 34 (mit Abb. 25), 35 (mit Abb. 26 und Abb. 27), 36 (Abb. 28), 37, 38, 39, 45, 46, 47, 52 (mit Abb. 39), 53 (Abb. 40), 54 (Abb. 41), 55, 59–61 (Abb. 42–43), 62 (Abb. 44), 63, 64 (Abb. 45), 67, 69, 70 (Abb. 53 und Abb. 54), 71, 73, 74 (Abb. 58), 75 (Abb. 59), 76 (Abb. 60), 77, 78 (Abb. 63), 79, 82 (Abb. 67), 83, 84 (Abb. 69), 85, 86 (Abb. 70), 89, 93, 94 (Abb. 76), 95, 96 (Abb. 77), 98–100 (Abb. 78–79), 113 (Abb. 80)

Fischer, Hans (1859–1941)

73 (Anm. 6), 77

Frauenholz, Johann Friedrich (1758–1822)

38, 63, 85

Frey, Konrad (1764–1813)

7

Friedländer, Raphael (1793–1853)

29

Funck, David (1642–1709)

73, 79

Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832)

57 (Anm. 5)

Grünling, Joseph von (1786–1846)

15 (mit Abb. 7), 16, 20

Gubitz, Friedrich Wilhelm (1786–1870)

16

Harzen, Ernst (1790–1863)

16

Heinrich II., Kaiser (973–1024)

7

Heller, Michael (1790–1818)

40 (Anm. 2)

Hoffmann, Hans (1530–1591)33, 40 (Anm. 24), 42–44 (Abb. 34–35),
47, 89**Holbein, Hans d. Ä. (1460–1524)**

45

Hondius, Hendrik (1573–1650)

18

Hopfer, Daniel (1470–1536)

78 (Abb. 61), 79

Hopfer, Hieronymus (1500–1563)

70 (Abb. 55–56), 71, 72 (Abb. 57), 73, 79

Hopfer, Lambert (1. Hälfte 16. Jahrhundert)73, 78 (Abb. 62), 79, 80 (Abb. 64–65 und
Abb. 66)**Hüsgen, Heinrich Sebastian (1745–1807)**

19, 95

Immermann, Karl Leberecht (1796–1840)

30, 39

Jäck, Joachim Heinrich (1777–1847)7, 13, 14 (mit Abb. 6), 19, 20, 22 (Abb. 17),
23, 29, 52, 56, 77, 83, 95**Karl II. August, Herzog (1746–1795)**

7

Klugkist, Hieronymus (1778–1851)

15, 16, 24 (Anm. 13 und Anm. 18)

Knebel, Karl Ludwig von (1744–1834)

57 (Anm. 5)

Knorr, Georg Wolfgang (1705–1761)

18 (mit Abb. 11), 95

Kugler, Franz (1808–1858)

95

Kundmüller, Hans (1837–1893)

13, 14 (Abb. 5 und Abb. 6)

Kunz, Carl Friedrich (1785–1849)

13, 15, 23 (Anm. 4)

Lehmann, Christian (1811–1879)

Umschlagbild

Leitner, Johann Sebastian (1709–1795)

18

Leitschuh, Friedrich (1837–1898)

13, 30, 52, 56, 57 (Anm. 16)

Lugt, Frits (1884–1970)

16 (mit Abb. 8), 46, 85

Marschalk von Ostheim, Emil (1841–1903)

13

Maximilian I., Kaiser (1459–1519)

92 (Abb. 74 und Abb. 75), 93

Maximilian I. Joseph, König (1756–1825)

7

Meder, Joseph (1857–1934)

46, 52, 77, 85

Pallmann, Heinrich (1849–1922)

73 (Anm. 6)

Pfaundler, Augustin Anton (1757–1822)

16, 17 (Abb. 9), 20, 58 (Anm. 29)

Pirckheimer, Willibald (1470–1530)

16

Praun, Paul II. von (1548–1616)

63, 89

Prestel, Johann Gottlieb (1739–1808)

88 (Abb. 72), 89

Prestel, Maria Katharina (1747–1794)

89, 90 (Abb. 73)

- Reider, Martin Joseph von (1793–1862)**
13, 29
- Rothneder, Joseph (1799–1859)**
15
- Rudolf II., Kaiser (1552–1612)**
77
- Rumohr, Carl Friedrich von (1785–1843)**
95
- Schedler, Johann Georg (1777–1866)**
20, 22 (Abb. 16), 77
- Schlosser, Johann Friedrich Heinrich (1780–1851)**
19
- Schmötzer, Alexander (1748–1815)**
7
- Schöber, David Gottfried (1696–1778)**
95
- Schoen, Caspar (Lebensdaten unbekannt)**
30
- Schwarz, Hans (1492–1527)**
39 (mit Abb. 33)
- Senefelder, Alois (1771–1834)**
93
- Sichling, Lazarus Gottlieb (1812–1863)**
Umschlagbild
- Silberberg, Carl Wilhelm (1757–1824)**
33, 37, 79
- Simon, Johann Caspar (1788–1855)**
29
- Springinkle, Hans (1495–1540)**
66 (Abb. 48–49), 67
- Städel, Johann Friedrich (1728–1816)**
51, 56
- Stenglein, Michael (1810–1879)**
29, 30, 34, 40 (Anm. 19), 58 (Anm. 22)
- Storck, Giuseppe (1766–1836)**
46
- Strixner, Johann Nepomuk (1782–1855)**
92 (Abb. 74 und Abb. 75), 93
- Vasari, Giorgio (1511–1574)**
69, 95
- Waagen, Gustav Friedrich (1794–1868)**
95
- Wallraf, Ferdinand Franz (1748–1824)**
51, 56, 57 (Anm. 6)
- Weigel, Johann August Gottlob (1773–1846)**
63, 64 (Abb. 47)
- Wierix, Johan (1549–1615)**
68 (Abb. 52), 69
- Wilder, Georg Christoph (1797–1855)**
20 (mit Abb. 13), 58 (Anm. 29)
- Will, Georg Andreas (1727–1798)**
18

Signaturen

Einige Textstellen, auf die das Register verweist, behandeln die gesuchten Objekte, ohne jedoch deren Signatur explizit zu nennen. Aufgelistet sind ausschließlich Signaturen der Staatsbibliothek Bamberg.

- | | | |
|---|---|---|
| I A 12
36 (Abb. 28), 37 | I Bb 7a
81 (Anm. 10) | I D 32
69, 113 (Abb. 80) |
| I A 13
35 (mit Abb. 26) | I Bb 10a
81 (Anm. 10) | I D 38
62 (Abb. 44), 63, 64 (Abb. 45) |
| I A 13b
16, 17 (Abb. 9), 58 (Anm. 29) | I Bb 11b
79, 80 (Abb. 66) | I F 8
52 (mit Abb. 39) |
| I A 13h
33, 42–44 (Abb. 34–35), 47 | I C 1
77 (mit Anm. 9) | I F 8a–ae
53 (Abb. 40), 55 |
| I A 20
39 (mit Abb. 33) | I C 1b
54 (Abb. 41), 55, 77 | I F 8ad
35, 40 (Anm. 29) |
| I Bb 2
Umschlagbild | I C 13
94 (Abb. 76), 95 | I F 16
20–21 (Abb. 14–15), 23, 34, 46 |
| I Bb 2c
Umschlagbild | I C 15b–bf
30, 31 (Abb. 20) | I G 49/1
84 (Abb. 69), 85, 86 (Abb. 70) |
| I Bb 3
41 (Anm. 35) | I C 29
70 (Abb. 54), 71 | I G 56
18, 24 (Anm. 25) |
| I Bb 3c
79, 80 (Abb. 64–65) | I C 30
70 (Abb. 53), 71 | I H 25
74 (Abb. 58) |
| I Bb 4ca
16 (mit Abb. 8) | I C 37b
34 (mit Abb. 24) | I H 32
38 (mit Abb. 31–32), 85 |
| I Bb 6
78 (Abb. 63), 79 | I C 42a
70 (Abb. 55–56), 71 | I H 46
66 (Abb. 48–49), 67 |
| I Bb 6b
78 (Abb. 62), 79 | I C 43
6 und 9 (Abb. 1–2), 69 | I H 47
66 (Abb. 50–51), 67 |
| | I D 9
59–61 (Abb. 42–43), 69 | I J 1/11
92 (Abb. 74), 93 |
| | I D 9a
68 (Abb. 52), 69 | I J 1/33
92 (Abb. 75) |
| | I D 12
19 (mit Abb. 12) | I J 3
89, 90 (Abb. 73) |

- I L 10**
37 (mit Abb. 29–30)
- I P 279**
20 (mit Abb. 13), 58 (Anm. 29)
- II A 177**
88 (Abb. 72), 89
- II A 187**
18 (mit Abb. 10), 34
- IV B 827**
22 (Ab. 16)
- V Bf 10**
13, 23 (Anm. 2)
- V Bu 23**
33 (Abb. 23), 34
- 53.29-a**
73 (Anm. 6), 77 (Anm. 7)
- Akten A 2(38)**
29, 40 (Anm. 1 und Anm. 4),
48–50 (Abb. 37–38), 51, 56,
57 (Anm. 6 und Anm. 8), 58
(Anm. 30)
- Akten A 54(2)**
16, 26–28 (Abb. 18–19)
- Gem.12**
13, 14 (Abb. 6)
- Gem.13**
13, 14 (Abb. 5)
- Holzstock 1**
73, 75 (Abb. 59)
- HVG 41/147**
Umschlagbild
- JH.Art.f.44**
93 (Anm. 7)
- JH.Art.f.47**
79, 81 (Anm. 15)
- JH.Autogr.4**
23 (Anm. 4)
- JH.Bg.o.173(2)**
96 (Abb. 77)
- JH.Coll.vit.o.63(7)**
82 (Abb. 68), 83, 87 (Anm. 9)
- JH.Coll.vit.q.27**
18 (mit Abb. 11)
- JH.Comm.lit.4**
15, 16, 19, 20, 23 (Anm. 10),
24 (Anm. 18 und Anm. 20), 25
(Anm. 37 und Anm. 44), 33,
37, 40 (Anm. 25), 41 (Anm.
36), 63, 65 (Anm. 4), 79, 81
(Anm. 14), 85, 87 (Anm. 8)
- JH.Comm.lit.5**
15 (mit Abb. 7), 16, 19, 23
(Anm. 10), 24 (Anm. 15, Anm.
18, Anm. 22 und Anm. 31),
63, 64 (Abb. 46), 65 (Anm. 4
und Anm. 6), 79, 81 (Anm.
14), 85, 87 (Anm. 8)
- JH.Comm.lit.8**
40 (Anm. 2)
- JH.Inc.typ.IV.5**
35, 40 (Anm. 31)
- JH.Inc.typ.IV.24**
32 (mit Abb. 22)
- JH.Ma.f.4**
35 (mit Abb. 27), 40 (Anm. 31)
- JH.Msc.Art.1#1**
35, 39, 41 (Anm. 43), 98–100
(Abb. 78–79)
- JH.Msc.Art.1#2**
35, 40 (Anm. 31)
- JH.Msc.Art.29**
82 (Abb. 67), 83 (mit Anm. 2)
- JH.Msc.Art.80a**
19, 24 (Anm. 33 und Anm. 34)
- JH.Msc.Art.81**
41 (Anm. 40)
- JH.Msc.Art.83**
34 (mit Abb. 25), 40 (Anm. 27)
- JH.Msc.Oec.15d**
25 (Anm. 43 und Anm. 46)
- JH.Top.o.301**
22 (Abb. 17)
- Kat.149**
30, 40 (Anm. 19)
- Kupferplatte 3**
78 (Abb. 61), 79
- Kupferplatte 10**
18, 24 (Anm. 28)
- Kupferplatte 21**
20, 25 (Anm. 42)
- Kupferplatte 25**
20, 55, 76 (Abb. 60), 77
- Kupferplatte 26**
72 (Abb. 57), 73
- L.art.o.273-m**
63, 64 (Abb. 47)
- Msc.Misc.155**
19, 25 (Anm. 38)
- Msc.Misc.177(1)**
30, 32 (mit Abb. 21), 40 (Anm.
15 und Anm. 20), 47 (Anm. 1)
- Msc.Misc.177(2)**
30, 40 (Anm. 16, Anm. 17
und Anm. 18), 47 (Anm. 2),
73 (Anm. 2 und Anm. 5), 77
(Anm. 6)
- Msc.Var.5q**
14, 23 (Anm. 6)
- MvO A I 75**
10–12 (Abb. 3–4), 13
- Nc.q.41.30**
85, 86 (Abb. 71)

Autorinnen

Franziska Ehrl, Dr. phil.

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Koordinatorin des DFG-geförderten Forschungsprojekts *Die Graphiksammlung Joseph Hellers (1798–1849) in der Staatsbibliothek Bamberg – Visualisierung und Vernetzung einer Sammlungsstruktur* (06/2017–05/2020).

Beatrice Feick

studiert Kunstgeschichte und Theologische Studien an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg (Bachelor, 7. Semester).

Paula Heidenfelder

studiert Kunstgeschichte, Germanistik und Geschichte an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, (Bachelor, 3. Semester).

Eveliina Juntunen, Dr. phil.

ist wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Neuere und Neueste Kunstgeschichte der Otto-Friedrich-Universität Bamberg und habilitiert zum Thema *Originalgraphik in Deutschland (1871–1933) – Das Medium zwischen Markt und Moderne*.

Tabea Lamberti

studiert Gymnasiales Lehramt Deutsch, Geschichte, Erziehungswissenschaften (Staatsexamen) sowie Germanistik, Kunstgeschichte und Geschichte, (Bachelor) an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg.

Teresa Lohr, M. A.

ist seit Mai 2019 wissenschaftliche Hilfskraft im DFG-Projekt zur Graphiksammlung Joseph Hellers an der Staatsbibliothek Bamberg und promoviert an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg zur künstlerischen Ausstattung der Kirche Santa Maria della Pietà auf dem Campo Santo Teutonico in Rom im 19. und 20. Jahrhundert.

Nele Neubüser

studiert Kunstgeschichte im Hauptfach mit dem Nebenfach Kulturgutsicherung an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg (Bachelor, 3. Semester).

Patricia Petersen

studiert Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg (Master, 3. Semester).

Dagmar Raab

studiert Kunstgeschichte mit Nebenfach Slavistik an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg (Bachelor, 5. Semester).

Anouk Seyler

studiert Geschichte an der Universität Luxemburg und absolvierte ein durch das Programm *Erasmus+* gefördertes Auslandssemester an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg (Bachelor, 3. Semester).

Sophie Stackmann, M. A.

war von August 2017 bis März 2019 wissenschaftliche Hilfskraft im DFG-Projekt zur Graphiksammlung Joseph Hellers an der Staatsbibliothek Bamberg und ist derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt *Architektur- und Planungskollektive der DDR – Institutionelle Strukturen und kreative Prozesse in der sozialistischen Architekturproduktion* am Kompetenzzentrum für Denkmalwissenschaften und Denkmaltechnologien (KDWT) an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg.

Bamberg, im März 2020



80 Dürer, Albrecht (1471–1528): Der Reiter (Ritter, Tod und Teufel). Kupferstich, 24,8 x 19,1 cm (Blatt), 1513.

I D 32



University
of Bamberg
Press

Einzigartig. Bedeutend. Öffentlich.

*„Mich betrachtend, so lebe ich gesund, von des geräuschvollen Lebens zurückgezogen,
und blos in meiner Ihnen bekannten Kunstwelt.“*

Joseph Heller an Hans Albrecht von Derschau, 10. Februar 1819

Joseph Heller, der 1798 geborene Spross einer Bamberger Kaufmannsfamilie, verwaiste früh. Nach einer Lehre in Nürnberg, in die ihn sein Vormund geschickt hatte, verfolgte Heller den elterlich forcierten Beruf jedoch nicht weiter. Stattdessen lebte er als Privatier in seiner Heimatstadt Bamberg und investierte das geerbte Vermögen in seine stetig wachsende Leidenschaft für Bücher und Kunst. Als er 1849 im Alter von nur 50 Jahren starb, hinterließ er eine einzigartige Sammlung beachtlichen Ausmaßes. Neben Glasmalereien, Münzen, Medaillen, Ölgemälden und Druckformen belegen etwa 50 000 Blätter eindrucksvoll die Graphik als Hellers Sammlungsschwerpunkt. Sein ausgeprägter Forscherdrang schlug sich in einer ungefähr 6000 Bände umfassenden Handbibliothek nieder. Eine wahre Fundgrube des Wissens bildet die Fülle an Briefkonzepten und zugehörigen Antworten, Notizen zu und für Publikationen sowie Übersetzungen fremdsprachiger und Abschriften schwer zugänglicher Werke. Heller hatte die damals noch Königliche Bibliothek (heute Staatsbibliothek Bamberg) frühzeitig als Erbin eingesetzt. Sein bedeutender Nachlass gelangte geschlossen dorthin und sollte öffentlich zugänglich erhalten werden.

Im vorliegenden Sammelband stellen wissenschaftliche Beiträge den Sammler, die Sammlungsgenese sowie das DFG-Projekt *Die Graphiksammlung Joseph Hellers in der Staatsbibliothek Bamberg – Visualisierung und Vernetzung einer Sammlungsstruktur* vor. Anschließend werden Absicht und Aufgabe des Heller-Nachlasses erläutert. Am Beispiel von ausgewählten Objekten der Heller-Sammlung beleuchten derzeitige und ehemalige Bamberger Studentinnen der Kunstgeschichte die in der Staatsbibliothek verborgenen Forschungspotenziale.



ISBN 978-3-86309-724-0



9 783863 097240

www.uni-bamberg.de/ubp/