

GERHARD KÖLSCH

## Vom ›Raisonnierenden Verzeichnis‹ zum ›Menschen-Spiegel‹

Zwei wiedergefundene Manuskripte  
des Dürer-Werkkatalogs von Henrich Sebastian Hüsgen

Der Frankfurter Kunstschriftsteller und Sammler Henrich Sebastian Hüsgen (1745–1807) darf als Vorreiter einer wissenschaftlich ausgerichteten Kunstbetrachtung gelten (Abb. 1).<sup>1</sup> Der Sohn des aus Neuwied an den Main gezogenen Juristen und Privatiers Wilhelm Friedrich Hüsgen (1692–1766) und der Frankfurterin Sara Barbara, geborene Stern (1707–1769)<sup>2</sup> wuchs in einem wohlhabenden Milieu auf, wurde

- 1 Zu Hüsgens Leben, seinen Kunstschriften und seiner Sammlung ausführlich: Gerhard Kölsch, Henrich Sebastian Hüsgen. Ein Frankfurter Kunstkenner der Goethezeit als Kunstsammler, in: *Jahrb. FDH* 2007, S. 1–54, mit ausführlichen Quellenangaben; ferner Franz Stephan Pelgen, Pater Joseph Fuchs OSB professor Seligenstadiensis (1732–1782). Ein Mainzer Gelehrter und die Editions-geschichte seiner archäologischen und klosterpolitischen Schriften (= Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz 37), Mainz 2009, S. 610–619. – Mein herzlicher Dank gilt Helmut Hinkel, Direktor der Martinus-Bibliothek Mainz für seinen Hinweis auf die Manuskripte und die Einwilligung zur Publikation sowie Damian-Emanuel Moisa für die Digitalisierung des Materials, sodann Anne Bohnenkamp, Mareike Hennig, Konrad Heumann, Dietmar Pravida, Bettina Zimmermann und Christoph Andreas für ihre Unterstützung und vielfachen Hinweise, vor allem jedoch der Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege, namentlich Susanne Freifrau von Verschuer, für die großzügige Förderung dieses Beitrags.
- 2 Weitere Details zur Familiengeschichte: Der Großvater Lucas Huesgen (1651–1723), gebürtig in Langenberg/Rheinland, war Handelsmann gewesen und hatte 1691 in Neuwied geheiratet, wo er auch verstarb (vgl. Mitteilungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde e.V. 14 [1950], H. 1). – Der schriftliche Nachlass des Vaters Wilhelm Friedrich Hüsgen liegt, offenbar unbearbeitet, im Archiv der Evangelischen Brüder-Unität Herrnhut. – Das Historische Museum Frankfurt konnte 2014 im Auktionshandel ein Porträt der Mutter erwerben (Johann Philipp Behr, rückseitig signiert und 1748 datiert, Öl auf Leinwand, 60 × 80 cm, Inv. Nr. B.2014.007).

wohl durch Privatlehrer erzogen und vom Vater in die Schweiz geschickt, um eine Laufbahn als Handelsmann einzuschlagen. Er zeigte hierzu jedoch keine Neigung, kehrte ohne Lebensziel nach Frankfurt am Main zurück und widmete sich bald, vom Vermögen der Familie zehrend und seinem introvertiert-genauen Charakter folgend, dem Studium der Kunst und Kunstgeschichte. Reisen in die Gemäldegalerien von Mannheim und Düsseldorf, 1774 nach Holland und Brabant, und 1780/1781 dann nach München und Wien erweiterten seine Kunstkenntnisse und schulten seine Kennerschaft. Hüsgen konnte 1782 das Frankfurter Bürgerrecht erwerben und erhielt, wohl durch Vermittlung seines Freundes Johann Isaac Gerning, den Titel eines landgräfllich hessen-homburgischen Hofrates. Goethe und Hüsgen kannten sich im übrigen seit frühen Jahren, als beide in Hüsgens Elternhaus Schreibstunden absolviert hatten. Der Dichter zeichnete später, im vierten Buch von ›Dichtung und Wahrheit‹ ein wenig schmeichelhaftes Charakterbild des Kunstschriftstellers als eigenwilligem Spätentwickler,<sup>3</sup> und die Lebenswege beider sollten sich noch mehrfach kreuzen – man hielt jedoch stets freundliche Distanz zueinander.

Am Beginn von Hüsgens eigenen Schriften stehen die 1776 erschienenen und 1783 fortgesetzten ›Verrätherischen Briefe von Historie und Kunst‹.<sup>4</sup> Der Autor kleidete seine Ausführungen über mannigfaltige Themen zu Historie und Kunst dabei in die Form fingierter Briefe, die er an einen ungenannten Freund adressiert und zu einem flüssig lesbaren Werk vereint. Mit den 1780 herausgegebenen ›Nachrichten von Franckfurter Künstlern und Kunst-Sachen‹ wandte sich Hüsgen dann der Kunst und Geschichte seiner Heimatstadt zu.<sup>5</sup> Der Band beinhaltet längere und kürzere, durch viele Fakten und Daten bereicherte, manchmal auch mit Anekdoten ausgeschmückte Abhandlungen zum Leben und Werk der Frankfurter Künstler, Kunsthandwerker und Architekten

3 WA I 26, S. 253 f.

4 [Henrich Sebastian Hüsgen,] Verrätherische Briefe von Historie und Kunst, Frankfurt am Main 1776, S. 67, sowie ders., Fortsetzung einiger verrätherischen Briefe von Historie und Kunst, Frankfurt am Main 1783.

5 Henrich Sebastian Hüsgen, Nachrichten von Franckfurter Künstlern und Kunst-Sachen enthaltend das Leben und die Wercke, aller hiesigen Mahler, Bildhauer, Kupfer- und Pettschier-Stecher, Edelstein-Schneider und Kunst-Gieser. Nebst einem Anhang von allem was in öffentlichen und Privat-Gebäuden, merckwürdiges von Kunst-Sachen zu sehen ist, Frankfurt am Main 1780.



*Abb. 1. Johann Georg Edlinger (1741–1819),  
Henrich Sebastian Hüsgen, 1781, Öl auf Lw.  
(FDH, Inv. Nr. IV–00495).*

vom 14. Jahrhundert bis in seine eigene Zeit. Ein umfangreicher Anhang ist den Frankfurter Sehenswürdigkeiten sowie den privaten Kunstsammlungen der Stadt gewidmet. Da Hüsgen zahlreiche Angaben erstmals schriftlich überliefert, und da vieles, über das er schreibt, mittlerweile verloren ist, sind seine ›Nachrichten‹ ein grundlegendes Quellenwerk zur Frankfurter Kunst- und Kulturgeschichte. Eine stark erweiterte und bearbeitete Neuauflage erschien 1790 unter dem Titel

›Artistisches Magazin‹.<sup>6</sup> Im Jahr 1802 gab Hüsgen dann mit dem ›Wegweiser von Frankfurt‹ einen neuartigen Reiseführer samt ausklappbarem Stadtplan heraus, der aktuelle Fakten und nützliche Angaben zu einem praktischen Nachschlagewerk verknüpft.<sup>7</sup> Nur verwiesen sei auf zahlreiche kleinere Schriften zu oft ausgesprochen spezifischen Kunstthemen, die Hüsgen in Zeitschriften wie Wielands ›Neuem Teutschen Merkur‹ oder Meusels ›Miscellaneen artistischen Inhalts‹, aber auch im Selbstverlag publizierte.<sup>8</sup> Den Übergang einer kennerschaftlichen Kunstschriftstellerei zur systematischen Kunstforschung markiert schließlich sein 1778 erschienenes ›Raisonnirendes Verzeichnis‹ der Tiefdrucke Albrecht Dürers – also der Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter (Abb. 2).<sup>9</sup> Das ›Verzeichnis‹ beweist eine vertiefte Kenntnis des Materials und einen kritisch unterscheidenden Blick – Eigenschaften, die sich Hüsgen, wie noch zu zeigen ist, vorrangig durch das Zusammentragen und Ordnen seiner eigenen und fremder Dürer-Sammlungen angeeignet hatte.

*Das ›Raisonnirende Verzeichnis‹ –  
Hüsgen als Dürer-Forscher*

Albrecht Dürer war im Grunde nie in Vergessenheit geraten – und er musste demnach auch niemals ›wiederentdeckt‹ werden. Das Wissen über Dürers Leben, die Kenntnis seines Œuvre sowie das Urteil über

- 6 Henrich Sebastian Hüsgen, *Artistisches Magazin*. Enthaltend Das Leben und die Verzeichnisse der Werke hiesiger und anderer Künstler. Nebst Einem Anhang von allem Was in öffentlichen und Privat-Gebäuden der Stadt Frankfurt Merkwürdiges von Kunst-Sachen, Naturalien-Sammlungen, Bibliotheken und Münz-Cabinetten zu sehen ist: Wie auch Einem Verzeichniß aller hiesigen Künstler Portraits. Mit einer Menge historischer Nachrichten, so aus ächten Original-Quellen geschöpft sind, Frankfurt am Main 1790.
- 7 H[enrich] S[ebastian] Hüsgen, *Getreuer Wegweiser von Frankfurt am Main und dessen Gebiete für Einheimische und Fremde nebst einem genauen Grundriß der Stadt und einer akkuraten Chartre von deren Gebiete*, Frankfurt am Main 1802.
- 8 Im Überblick bei Kölsch, *Henrich Sebastian Hüsgen* (Anm. 1), S. 18 f.
- 9 [Henrich Sebastian Hüsgen,] *Raisonnirendes Verzeichnis aller Kupfer- und Eisenstiche*, so durch die geschickte Hand Albrecht Dürers selbst verfertigt worden. Ans Licht gestellt, und in eine Systematische Ordnung gebracht, von einem Freund der schönen Wissenschaften, Frankfurt am Main 1778.



Abb. 2. H. S. Hüsgen, *Raisonnirendes Verzeichnis aller Kupfer- und Eisenstiche*, Frankfurt am Main 1778, annotiertes Handexemplar aus Hüsgens Besitz (Martinus Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374a).

sein Kunstschaffen wandelten sich jedoch über die Jahrhunderte immer wieder – und gleichermaßen bildeten sich Topoi und Legenden über Dürer als Mensch und Künstler heraus. Dies alles kann hier nur in Eckpunkten angedeutet werden.<sup>10</sup> Nach Giorgio Vasari, der Dürer in der zweiten, erweiterten Ausgabe seiner ›Viten‹ (1568) innerhalb der Ausführungen zu den italienischen Malern behandelt und Dürers Druckgraphik ausdrücklich lobt, und nach Karel van Manders erster eigen-

<sup>10</sup> Siehe zuletzt den umfassenden Überblick und die schlüssige Analyse bei Anja Grebe, *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms*, Petersberg 2013.

ständiger, um einige Legenden angereicherter Dürer-Biographie im ›Schilder-boeck‹ (Erstausgabe 1604) widmete Joachim von Sandrart dem Künstler in seiner ›Teutschen Academie‹ (Erstausgabe 1675) einen umfassenden Abschnitt. Sandrart aktualisiert hierbei zahlreiche Angaben zu Dürers Werken und zieht neue Quellen hinzu.<sup>11</sup> Zum 200. Todestag Dürers im Jahr 1728 legte sodann Heinrich Conrad Arend, Pfarrer bei Clausthal-Zellerfeld, unter dem Titel ›Gedechtnis der Ehren Albrecht Dürers‹ die erste gedruckte Monographie zu einem deutschen Künstler überhaupt vor.<sup>12</sup> Arend schöpft nicht nur aus den genannten Dürer-Viten, sondern kompiliert Angaben aus rund fünfzig Literaturtiteln, die er auch in Fußnoten benennt. Er beschreibt zahlreiche Kupferstiche und Holzschnitte und lässt persönliche Präferenzen, eigene Deutungen und emotionale Wertungen einfließen, bleibt insgesamt jedoch auffallend unsystematisch. Arend legte also ebenso wenig ein Werkverzeichnis nach später gebräuchlichen Maßstäben vor, wie der Nürnberger Kupferstecher Georg Wolfgang Knorr. Dieser publizierte in seiner 1759 erschienenen ›Allgemeinen Künstler-Historie‹ ein Verzeichnis der Dürer-Druckgraphik als eigenständiges Unterkapitel, wobei er 84 Kupferstiche und 110 Holzschnitte aufführt.<sup>13</sup>

- 11 Vgl. ebd., S. 149–154; zur Genese der Dürer-Werkkataloge auch: Matthias Mende, Sammeln – Ordnen – Beschreiben. Klassifizierungssysteme Dürerscher Druckgraphik vor 1800, in: Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen, München 2002, S. 9–27 sowie Anja Grebe, Albrecht Dürers »Kunstbücher«. Ordnungssysteme frühneuzeitlicher Graphiksammlungen und die Anfänge des Catalogue Raisonné, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 39 (2012), S. 27–75.
- 12 Heinrich Conrad Arend, Das gedechtniß der ehren eines derer vollkommnesten künstler seiner und aller nachfolgenden zeiten, Albrecht Dürers [...]. Gosslar 1728 (Reprint Unterschneidheim 1978, mit erläuterndem Nachwort von Matthias Mende); vgl. auch Grebe, Dürer (Anm. 10), S. 154–157.
- 13 Georg Wolfgang Knorr, Allgemeine Künstler-Historie, oder berühmter Künstlere Leben, Werke, und Verrichtungen, mit vielen Nachrichten von raren alten und neuen Kupferstichen beschrieben, Nürnberg 1759; das Dürer-Verzeichnis unter dem Zwischentitel »Alberti Dureri Opera Omnia. Oder alle Werke welche von Albrecht Dürer in Kupfer gestochen, und in Holz geschnitten, aufgezeichnet und bekannt worden sind. Bey dem verflossenen dritten Jahr-Hundert, von der Erfindung der Kupferstecher-Kunst, nach der Sammlung Herrn Johann Gustav Silber-rads, I. V. D. untersucht und beschrieben«, S. 31–94. – Knorrs Liste der Kupferstiche führt auch nachgestochene Dürer-Porträts auf.

Knorr kannte alle besprochenen Blätter aus eigener Anschauung und versah seine Einträge jeweils mit einer kurzen Beschreibung und Angaben zu Monogrammen, Datierungen und Größe. Seine Aufstellung zeigt jedoch keine Systematik, sondern bildet lediglich vage Themengruppen aus – vermutlich in Entsprechung zur Ordnung der Graphiksammlung von Johann Gustav Silberrad. Knorr hatte diese als Grundlage seiner Arbeiten studiert und nennt sie auch im Zwischentitel.<sup>14</sup> Schließlich gab der ebenfalls aus Nürnberg stammende Kaufmann und Sammler David Gottfried Schöber 1769 eine weitere Dürer-Monographie heraus, wobei er die Darstellung von Dürers Leben mit sachlich gehaltenen Beschreibungen diverser Kupferstiche und Holzschnitte des Künstlers verbindet, nun aber einem chronologischen Ansatz folgt.<sup>15</sup> Die Einordnung der undatierten Blätter bereitete dem Autor jedoch erhebliche Schwierigkeiten, und sein Band war daher für Sammler und Kunstliebhaber ausgesprochen unbequem zu gebrauchen.

Zwanzig Jahre nach Knorr und zehn Jahre nach Schöber publizierte dann Hüsgen sein ›Raisonnierendes Verzeichnis‹ der Tiefdrucke Albrecht Dürers, das als erster kritischer Werkkatalog eines deutschen Künstlers überhaupt gelten darf. Nicht ohne Selbstbewusstsein kritisiert der Autor in seinen »Vorerinnerungen« das ältere Dürer-Verzeichnis von Knorr und beklagt: »so fehlet dabey [...] doch eine gewisse Ordnung wornach man sich im Aufschlagen und Nachsuchen richten könnte, es lauft alles durcheinander [...]«. <sup>16</sup> Hüsgen sieht also die Notwendigkeit eines praktisch nutzbaren Kataloges, und er widmet seine Publikation »Allen Liebhabern der Schönen Künste«. Bereits der Titel seines ›Verzeichnisses‹ erhebt – wohl auch dem Streben vieler Graphiksammler folgend – einen Anspruch auf Vollständigkeit. Der Autor gibt seinem Band einen streng systematischen Aufbau: Die einhundert Einträge sind schlüssig nach Themen – religiöse Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, Marienbilder, Apostel, Heilige, Porträts sowie »Fantasie-Stücke«, also alle profanen Darstellungen – geord-

14 So Grebe, Dürer (Anm. 10), S. 95 f.

15 David Gottfried Schöber, Albrecht Dürers, eines der größten Meister und Künstler seiner Zeit, Leben, Schriften u. Kunstwerke aufs neue und viel vollständiger, als von andern ehemals geschehen, beschrieben, Leipzig 1769. Vgl. Grebe, Dürer (Anm. 10), S. 96 f.

16 Dieses und die nachfolgenden Zitate nach Hüsgen, Verzeichnis (Anm. 9), Vorrede (o.S.).

net.<sup>17</sup> Jeder der Einträge ist gleichartig aufgebaut: Auf den Titel und gegebenenfalls die Technik (falls es kein Kupferstich ist) folgen stets die Werkverzeichnis-Nummer, eine sachlich-genaue Beschreibung der Darstellung (teils auch mit Hinweisen zur Deutung), die Wiedergabe von Monogrammen, Jahreszahlen und Beischriften sowie die genaue Größe in Zoll. Bei fast allen Blättern listet Hüsgen auch ihm bekannte Kopien und Nachahmungen auf. Der Autor betont die Wichtigkeit einer genauen Händescheidung mit der Beobachtung, Dürers Werke seien »auch von so vielen Ausländern nachgeahmt worden, daß billig zu zweifeln ist, ob alle Stücke mit seinem gewöhnlichen Zeichen von ihm selbst herkommen«. Nach weiteren Beispielen für Kopien, Nachahmungen und die Gefahr einer Täuschung bekennt Hüsgen:

[...] wie leicht an den Originalblättern Dürers zu scheitern gewesen, sahe ich wohl ein, um desto mehrere Mühe wandte ich daher auf die Untersuchung derselben an, ich nicht alleine, sondern zuverlässige Kenner habe bey zweifelhaften Fällen zu Rathe gezogen, und bevor wir nicht völlig darüber einstimmig waren, ehe schaltete ich ein solches Blatt nicht in die Zahl der Originalblätter Dürers.

Als Richtschnur zur Gliederung und Gestaltung seines ›Verzeichnisses‹ dienten Hüsgen letztlich, wie er zweimal hervorhebt, die »mit vielem Beyfall aufgenommene Catalogi des Herrn Gersaint über Rembrandts Werke«, also das 1751 postum herausgegebene und vorbildlich systematisch aufgebaute Verzeichnis der Druckgraphik Rembrandts aus der Feder des Pariser Kunsthändlers Edmé François Gersaint.<sup>18</sup> Doch wäh-

- 17 Grebe, Albrecht Dürers »Kunstbücher« (Anm. 11), S. 56, beobachtet richtig, dass die »Fantasie-Stücke« aufsteigend nach den Blattformaten geordnet sind, wodurch »Das kleine Glück« (SMS 5) und »Das große Glück« (SMS 33) zu Beginn und am Ende des Abschnitts zu stehen kommen. Hiernach schließt thematisch passend das Gedicht ›Das Glück und Amor‹ den Band ab (deutsche Übertragung nach Cristóbal de Castillejo, gedruckt bei: Johann Friedrich von Cronegk, Schriften, Bd. 2, Leipzig 1761, S. 343). – Die Angabe der heute gebräuchlichen Titel sowie der Werkverzeichnis-Nummer erfolgt hier und im folgenden unter der Sigle SMS nach: Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München 2001.
- 18 Edmé François Gersaint, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt*, Paris 1751. – Als ›Catalogue raisonné‹ bezeichnete man ursprünglich ein mit Kommentaren versehenes Werk- oder Bestandsverzeichnis,



rend Gersaint seinem Katalog eine Biographie Rembrandts voranstellt, verzichtet Hüsgen hierauf ebenso, wie auf eine bei etlichen vorangehenden Autoren übliche Auflistung der graphischen Dürer-Porträts sowie der Nachstiche seiner Gemälde und Zeichnungen.

Das ›Verzeichnis‹ wurde noch im Erscheinungsjahr 1778 von Johann Heinrich Merck im ›Teutschen Merkur‹ rezensiert.<sup>19</sup> Er bezeichnet die Publikation als eine »sehr nützliche Arbeit« und betont: »Für den angehenden Liebhaber ist ein solches Verzeichniß ein unentbehrliches Hilfsmittel, sein Geld nicht in Koth zu verwandeln.« Am Beispiel der verbreiteten Dürer-Kopien führt Merck aus, dass er – wie auch Hüsgen – kritische Kunstanschauung und selbsterworbene Kennerschaft als Voraussetzung einer mit Verstand angelegten Kunstsammlung erachtet. Tatsächlich bot Hüsgens ›Verzeichnis‹ Sammlern und Kunstfreunden praktische Hilfe, so auch Goethe, der den Band 1780 beim Weimarer Buchhändler Heinrich Siegmund Hoffmann erwarb.<sup>20</sup> Er nutzte ihn, um die aus Zürich übersandte Dürer-Sammlung Johann Caspar Lavaters sowie jene des Herzogs Carl August von Sachsen-Weimar zu ordnen.<sup>21</sup> Auch hierbei galt sein besonderes Augenmerk einer größtmöglichen Vollständigkeit und der Unterscheidung zwischen Originalen und Kopien, und die von Hüsgen vergebenen Werkverzeichnis-Nummern dienten fortan zur eindeutigen Identifizierung der einzelnen Kupferstiche in Klebebänden, aber auch in Suchlisten und bei anderer Gelegenheit.<sup>22</sup>

Der Erfolg seines ›Verzeichnisses‹ ließ Hüsgen an eine überarbeitete und verbesserte Neuauflage, ja sogar an eine französische Übersetzung denken, »damit den übrigen europäischen Nationen auch hierinnen ein

das sich wohl ab etwa 1700 aus der Praxis des Kunsthandels entwickelte; vgl. Grebe, Albrecht Dürers »Kunstabücher« (Anm. 11), S. 55.

19 [Johann Heinrich Merck,] Rezension zu: [Henrich Sebastian Hüsgen,] *Raisonnierendes Verzeichnis [...]*, in: *Der Teutsche Merkur* 1778, Nr. 2, S. 86–88.

20 Hans Ruppert (Bearb.), *Goethes Bibliothek. Katalog*, Weimar 1958, S. 363, Nr. 2456.

21 Vgl. Markus Bertsch und Johannes Grave, »Deine Albrecht Dürer sind nunmehr schön geordnet.« *Lavaters Dürer-Sammlung in Goethes Händen*, in: *Sammeln und Sammlungen im 18. Jahrhundert in der Schweiz, Akten des Kolloquiums Basel 16.–18. Oktober 2003*, hrsg. von Benno Schubiger, Genf 2007 (= *Travaux sur la Suisse des Lumières* 10), S. 291–314.

22 Goethe trug im Vorsatz seines Exemplars die dem Herzog und Lavater fehlenden Graphiken mit Hüsgens Nummern ein; nach Ruppert, *Goethes Bibliothek* (Anm. 20).

Dienst geleistet werde«. Hierzu ersuchte er 1785 in Meusels ›Miscellaneen‹ alle Kenner und Sammler Dürers um ergänzende Mitteilungen über noch nicht erfasste Originale und Kopien und dachte nun auch an ein Verzeichnis der Dürer-Porträts sowie der graphischen Reproduktionen nach Gemälden.<sup>23</sup> Ebenso korrespondierte Hüsgen mit Sammlern, wie u.a. ein entsprechender Bittbrief an Lavater im selben Jahr belegt.<sup>24</sup> Über den Fortgang seiner Arbeiten an der Neuauflage ist nichts weiteres bekannt, bis Hüsgen am 15. Mai 1795 an Gerning in Weimar berichtete: »[...] mein Alb. Dürers Catalog wird täglich interessanter durch die sonderbarsten Einfälle, und erhält den Titel, Menschen Spiegel [...]«. <sup>25</sup> Hüsgen erhoffte sich bei der beabsichtigten Publikation offenbar hohe Unterstützung, denn am 30. Juni gleichen Jahres vermeldete Gerning an Goethe: »Hüsgens umgeschaffenes Verzeichnis der Dürerischen Blätter wird Ihnen Knebel auch auf einen Tag schicken wann Sie noch Zeit haben es zu überblicken [...]«. <sup>26</sup> Dort blieb das Manuskript erst einmal liegen, denn am 8. Januar 1796 schrieb Hüsgen selbst an Goethe:

Ich höre daß mein Manuscript betitelt der Menschen-Spiegel nunmehr in den Händen Ew. Hochwohlgeb. sich befindet, und es H. Vice Präsident Herder demselben übergeben hat; wodurch ich jetzo verleitet wurde, mich an Ew. Hochwohlgeb. mit der gehorsamsten Bitte zu wenden, mir Ihr einsichtsvolles Urtheil darüber geneigtest zu ertheilen: Ich erkenne es selbst als ein sonderbahres Geistes Product, das aber eben deswegen den Probier Stein groser litterarischer Kenner erst passiren muß, ehe ich es mit Ehren im Volckshaufen erscheinen lasen kan. <sup>27</sup>

Am 31. Januar folgte dann eine sehr knappe Notiz Gernings an Goethe: »[...] Hüsgen klagt um seinen Spiegel; senden Sie'n ihm doch w.B. zu-

23 H[enrich] S[ebastian] Hüsgen, Eine Bitte, in: Miscellaneen artistischen Inhalts 1785, H. 25, S. 50–52; das Zitat S. 51.

24 Zitiert bei Bertsch/Grave, Lavaters Dürer-Sammlung (Anm. 21), S. 308.

25 FDH, Hs-4635.

26 Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, Sign. 28/9; vgl. Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform, Bd. 1: 1764–1795, Red. Irmtraut Schmid, Weimar 1980, S. 406, Nr. 1/1359.

27 GSA Sign. 28/12; vgl. Briefe an Goethe, Bd. 2: 1796–1798, 1981, S. 25, Nr. 2/11.

rück! [...]«.<sup>28</sup> Reaktionen Goethes auf Hüsgens ›Menschen-Spiegel‹ sind nicht überliefert, und man darf sich fragen, ob der Dichter das Manuskript tatsächlich gelesen hat. Auch Anfang 1799 war es noch nicht gedruckt, denn Gerning führte darüber im ›Neuen Teutschen Merkur‹ aus:

[...] und so hat Hüsgen nun auch sein Albrecht Dürers Verzeichniß unter dem Titel: Menschenspiegel [...] umgearbeitet. Scharfsinnig erklärt er dabey die deutungsvollen Kompositionen Dürers mit kraftvollen Anwendungen auf die jetzige Zeit. Es ist einzig in seiner Art, und die Kunst und Lesewelt wird kein unangenehmes Geschenk dadurch erhalten.<sup>29</sup>

Ein letztes Mal ist von Hüsgens ›Menschen-Spiegel‹ dann im Vorwort zu Joseph Hellers 1827 erschienenem Dürer-Werkverzeichnis die Rede, und der Bamberger Kunstschriftsteller bemerkt: »Wir haben dieser Handschrift sehr viel Belehrung zu verdanken. [...] Das Ganze beweist, daß Hüsgen ein fleißiger und kritischer Sammler war.«<sup>30</sup> Hiernach ist von Hüsgens zweitem Dürer-Verzeichnis nirgends und nie mehr die Rede. Auch die Pionierleistung seines ›Raisonnierenden Verzeichnisses‹ geriet mehr und mehr in Vergessenheit, nachdem Adam Ritter von Bartsch 1808 einen Katalog aller Tiefdrucke und Holzschnitte Dürers im siebten Band seines ›Peintre graveur‹ publiziert hatte. Der Wiener Kupferstecher und Hofbibliothekar ließ zudem im Vorwort an Hüsgens Werk wie auch an allen vorausgegangenen deutschen Dürer-Katalogen kein gutes Haar und bemängelte für das ›Verzeichnis‹ die angeblich schlechte, unverständliche Sprache und viele Fehler.<sup>31</sup> Weder der Katalog von Bartsch, noch das 1932 erschienene, lange maßgebliche Werkverzeichnis aller Dürer-Graphiken des Albertina-Direktors Joseph Meder geben die Nummern von Hüsgens ›Verzeichnis‹ als Konkordanz an,<sup>32</sup>

28 GSA, Sign. 28/12; vgl. Briefe an Goethe, Bd. 2, S. 33, Nr. 2/44.

29 [Johann Isaac Gerning,] Ueber Hr. H. Hüsgen zu Frankfurt am Mayn und seine Kunstsammlungen, in: Der Neue Teutsche Merkur 1799, Nr. 1, S. 254–257, hier: S. 257.

30 Joseph Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's, Bd. 2.2, Bamberg 1827, S. 307.

31 Adam Bartsch, Le peintre graveur, Bd. 7, Wien 1808, S. 28.

32 Joseph Meder, Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichnungen, Wien

und auch in nachfolgenden Forschungen blieb Hüsgens wegweisende Dürer-Publikation lange Zeit ausgeklammert. Erst mit dem neuen Catalogue raisonné aller Dürer-Tiefdrucke von 2001 fand der Frankfurter Kunstschriftsteller eine späte Würdigung, und Hüsgens ›Verzeichnis‹ wurde gleichermaßen als frühe Wissenschaftsquelle ausgewertet.<sup>33</sup>

### *Der Fund*

Nach dem Gesagten darf die Entdeckung zweier eigenhändiger Manuskripte zu Hüsgens Dürer-Verzeichnis in den Beständen der Mainzer Martinus-Bibliothek als besonders glücklicher Fund gelten. Es handelt sich um Hüsgens Handexemplar des ›Verzeichnisses‹, versehen mit zahlreichen Streichungen, Notizen und neuen Texten, und um eine auf dieser Grundlage erstellte Entwurfsfassung des ›Menschen-Spiegels‹ – also offenbar um jenes Manuskript, das Hüsgen an Goethe gesendet hatte. Tatsächlich ist die Provenienz beider Handschriften lückenlos dokumentiert: Sie sollten mit Hüsgens Sammlung und Nachlass 1808 versteigert werden, und der Auktionskatalog nennt sie unter dem Eintrag »Zwey Bücher in groß Folio, Alb. Dürer Werke [...] nebst einem Paket gedruckter und geschriebener Cataloge, zu Albrecht Dürers Werken«. <sup>34</sup> Ein Exemplar des Kataloges aus dem Besitz der Frankfurter Konditoren- und Sammlerfamilie Prehn überliefert zudem die Notiz:

Alle Gegenstände von Albrecht Dürer als das Gemälde N° 2. Seite 24., zwey Bücher mit Dürers Werken nebst Catalog [d. s. die Handschriften; GK] u N° 951 Seite 109, dessen Zeichnung N° 17 Seite 113;

1932. – Beide Autoren erwähnten Hüsgens Forschungen an jeweils nur einer einzigen Stelle, wenn sie bei dem Blatt ›Die Missgeburt eines Schweins‹ (SMS 8) Hüsgens Quellenzitat aus einer alten Nürnberger Chronik angeben; vgl. Bartsch, *Le peintre graveur* (Anm. 31), S. 105, Nr. 95; Meder, *Dürer-Katalog*, a. a. O., S. 104, Nr. 82.

33 Schoch/Mende/Scherbaum, *Dürer* (Anm. 17), passim; vgl. auch Mende, *Sammlen – Ordnen – Beschreiben* (Anm. 11), S. 24 f.

34 Verzeichniß einer Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen, Kupferstichen, Alterthümern, [...] welche der verstorbene Herr Hofrath H. S. Hüsgen hinterlassen, und am 9ten May dieses Jahrs und folgende Tage, dahier öffentlich versteigert werden sollen, Frankfurt am Main 1808, S. 109, Lot 951.

so wie die von Hüsgen [...] besessene Haarlocke von Dürer wurden nicht mit versteigert, sondern durch Vermittlung meines Vaters an Schloßer um f „ „ aus der Hand verkauft.<sup>35</sup>

Hüsgens Dürer-Sammlung ging also geschlossen an den Frankfurter Juristen und Privatgelehrten Johann Friedrich Heinrich Schlosser. Der spätere Zettel-Katalog von Schlossers Bibliothek nennt entsprechend Hüsgens annotiertes ›Verzeichnis‹ als »mit vielfachen Abänderungen u. Zusätzen von seiner [Hüsgens] Hand versehenes, aus seinem Nachlasse erkaufte Handexemplar« und verzeichnet den ›Menschen-Spiegel‹ als »Manuscript von H.S. Hüsgen's eigener Hand, aus dessen Nachlass erkaufte.«<sup>36</sup> Schlosser verstarb im Jahr 1851, und die Druckgraphiken Dürers sowie die Dürer-Locke gelangten später über seine Witwe Sophie Schlosser, geb. Du Fay an den Frankfurter Maler Edward Steinle. Dieser verkaufte beides 1873 an die Wiener Kunstakademie. Schlossers rund 35 000 Bände umfassende Bibliothek, und damit auch Hüsgens Dürer-Manuskripte, wurden hingegen von der Witwe 1862 der Bibliothek des Mainzer Priesterseminars, der heutigen Martinus-Bibliothek, vermacht.<sup>37</sup> Bereits vier Jahrzehnte zuvor, als Joseph Heller Material für seine Dürer-Monographie sammelte, hatte ihm Schlosser beide Hüsgen-Manuskripte 1821 nach Bamberg übersendet.<sup>38</sup> Heller fertigte bei dieser Gelegenheit eine Abschrift des ›Menschen-Spiegels‹ für seine laufenden Arbeiten an.<sup>39</sup> Ein Brief Schlossers, der die Sendung begleitete, überliefert auch, warum es zu Lebzeiten Hüsgens nicht zum Druck gekommen war:

35 Ebd., Exemplar in der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Sign. Ffm 6/28, Anhang o.S. Die Notiz stammt nach der Handschrift von Ernst Friedrich Carl Prehn, einem Sohn des Sammlers Johann Valentin Prehn; zu diesem vgl. Wolfgang P. Cilleßen u.a., Prehn's Bilderparadies. Die einzigartige Gemäldesammlung eines Frankfurter Konditors, Frankfurt am Main 2021.

36 Handschriftlicher Bibliothekskatalog Schlossers, Bd. 35, H. 67 (o.S.), Martinus-Bibliothek Mainz.

37 Vgl. Helmut Hinkel, Die Schlossersche Bibliothek in der Martinus-Bibliothek, in: Goethekult und katholische Romantik. Fritz Schlosser (1780–1851), hrsg. von Helmut Hinkel, Mainz 2002, S. 207–219.

38 Schlosser an Heller, 20. Juli 1821, Staatsbibliothek Bamberg, Sign. JH.Comm.lit.5 (Schlosser, J.F.H.). Das Briefkonzept Hellers an Schlosser vom 19. Oktober 1821 erwähnt ausdrücklich zwei Manuskripte; ebd., Sign. JH.Comm.lit.4.

39 Ebd., Sign. JH.Msc.Art.80a.

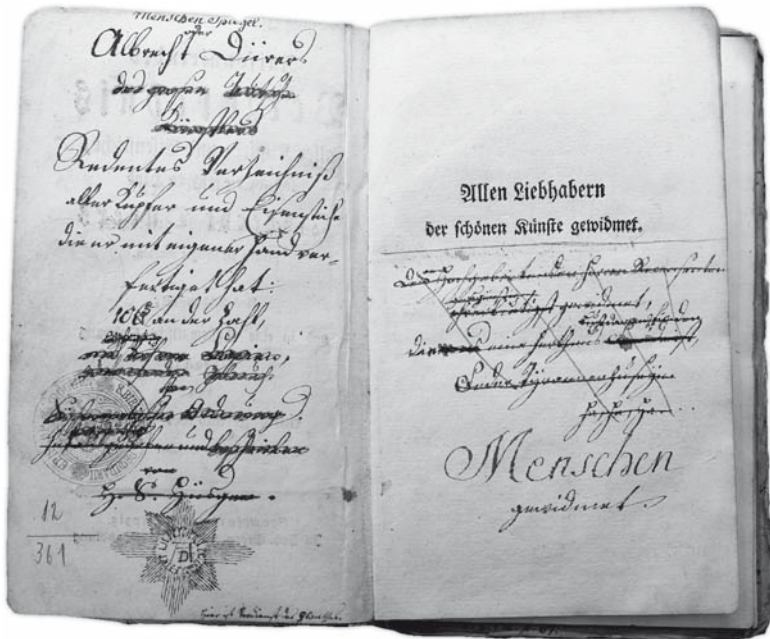


Abb. 3. Doppelseite des Handexemplars  
mit ersten Textstufen zu Titel und Widmung des ›Menschen-Spiegels‹  
(Martinus Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374a).

Er war eben mit der Reinschrift des Manuskripts dieses Werkes [...] fertig, als er von dem letztverstorbenen [...] Fürsten von Ysenburg [...] Besuch erhielt. Er erzählte dem Fürsten von seinem Werk, u. äußerte, er wolle es drucken lassen, wenn er nur einen Verleger fände. Der Fürst antwortete ihm, er solle es ihm verkaufen, er wolle sein Verleger sein. Hüsgen verkaufte es dem Fürsten, erhielt das Honorar, aber der Fürst behielt das Msk. für sich. Der selige Hüsgen sah sich hierdurch zwar bezahlt, aber doch um seinen geglaubten Ruhm gebracht, – er versuchte, dem Fürsten zu erklären, daß er es nicht so gemeint habe, und daß er wen das Werk ungedruckt bleiben sollte lieber ihm das Honorar zurückerstatten, u. dagegen das Msk. zu seiner eigenen Disposition zurücknehmen wolle; – auf der anderen Seite war er zu gewissenhaft, ohne des Fürsten Wille (der wahrscheinlich seinen Kauf längst vergessen hatte) das Werk aus seinem

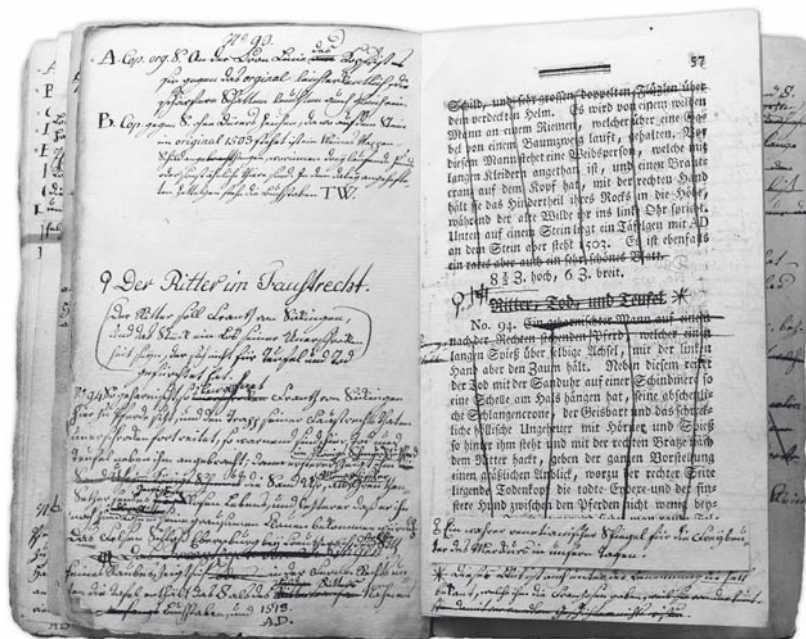


Abb. 4. Doppelseite des Handexemplars  
mit Textentwurf zu Dürers ›Ritter Tod und Teufel‹  
(Martinus Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374a).

Concepte abdrucken zu lassen. Wirklich war dem forchtbaren, aber guten Mann diese Sache ein Gegenstand des Schmerzes, über den ich [...] ihn mehrmals in ernstliche Klagen ausbrechen hörte.<sup>40</sup>

Das annotierte ›Verzeichnis‹ (Abb. 2–4, 9) besteht aus einem mit Leerseiten durchschossenen und um weitere Leerseiten erweiterten Band der Druckausgabe von 1778.<sup>41</sup> Hüsgen nutzte dieses Exemplar, um sukzessive die Zweitausgabe seines Dürer-Werkverzeichnisses vorzuberei-

<sup>40</sup> Schlosser an Heller, 20. Juli 1821 (Anm. 38). – Der Käufer des Manuskriptes war demnach Carl von Isenburg-Birstein (1766–1820); ich danke Jürgen Eichenauer für seine Hinweise. Der Verbleib der erwähnten Reinschrift ist unbekannt.

<sup>41</sup> Martinus Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374a; Einband braune Pappe, Buchblock 17,5 × 11 × 2 cm, 64 gedruckte, paginierte Seiten, durchschossen mit Leerseiten, hinten weitere 15 Leerseiten eingebunden.

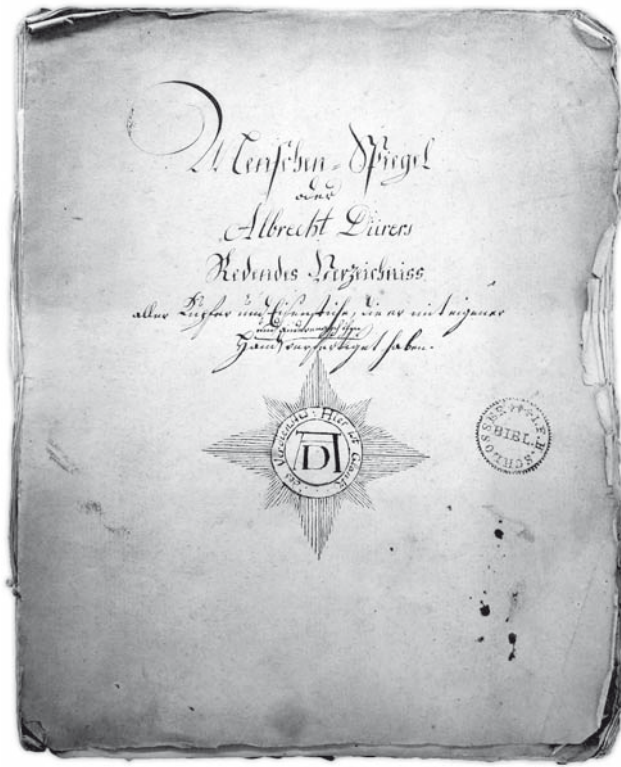


Abb. 5. H.S. Hüsgen, Menschen-Spiegel, um 1798, Manuskript, Titelblatt (Martinus-Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374).

ten. Er ersetzte die Beschreibung der Graphiken durch gänzlich neue Texte, die er auf den Leerseiten, zum Teil auch auf zusätzliche, mit Siegellack eingeklebte Zettel notierte. Ebenso erweiterte er die jeweiligen Listen der Kopien und Nachahmungen um neue Positionen und erarbeitete in mehreren Stufen den neuen Titel und die Widmung der Publikation. Ein Anhang verzeichnet sechs neu hinzugefügte Graphiken, und es folgen ein »Verzeichnis der Blätter, welche andere Meister nach Alb. Dürers Gemälden oder Zeichnungen gestochen haben«, eine erläuternde Aufstellung Dürers kunsttheoretischer Schriften sowie verschiedene Exzerpte aus der Dürer-Literatur. Seine hier praktizierte Arbeitsweise hatte Hüsgen im übrigen bereits 1778 in der Vorrede zu



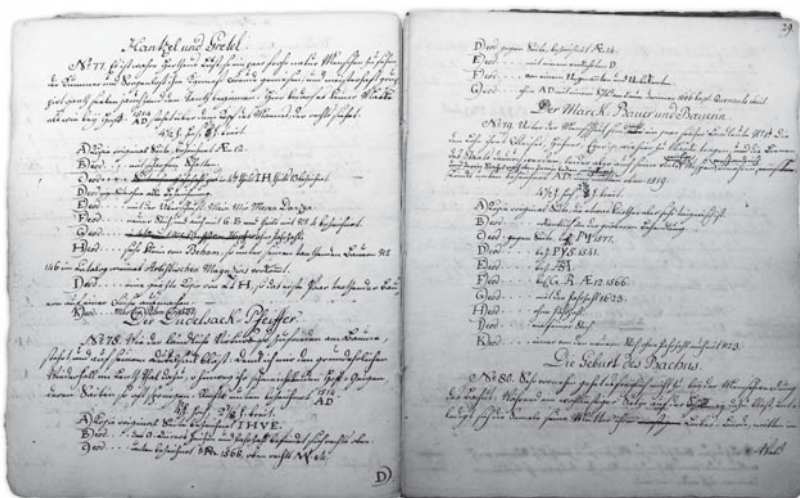


Abb. 6. Doppelseite aus dem ›Menschen-Spiegel‹  
u. a. zu ›Hantzel und Gretel‹  
(Martinus-Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374).

seinem gedruckten ›Verzeichnis‹ beschrieben, wo er empfahl, »daß ein jeder Liebhaber und Kenner sich hinten an diesem Catalog nur etliche weisse Blätter mit anheften lassen möge«,<sup>42</sup> um darauf neue Funde originaler oder kopierter Graphiken zu notieren.

Auf dieser Grundlage entstand sodann die Entwurfsfassung des ›Menschen-Spiegels‹ (Abb. 5–8).<sup>43</sup> Hüsgen übernimmt darin alle 100 Katalogeinträge samt der technischen Angaben nach der thematischen Gliederung und alten Zählung von 1778 und gibt wiederum zu jedem einzelnen Blatt alle ihm bekannten Kopien und Nachahmungen an. Als Nachtrag folgen nunmehr nur noch fünf neu verzeichnete Graphiken.

42 Hüsgen, Verzeichnis (Anm. 9), o.S.

43 Martinus-Bibliothek Mainz, Hs 374; ungebundene Sammlung gehefteter Lagen aus jeweils zwei Doppelblättern plus zwei einzelnen Doppelblättern, Blattgröße ca. 17,3 × 21,3 cm, bestehend aus: 1. Hauptteil, fol. 1<sup>r</sup>–38<sup>v</sup> (ab dem Blatt 3 recto alt foliiert), 2. Erster Anhang, fol. 39<sup>r</sup>–54<sup>v</sup> (in Bleistift recto nachfoliiert, die einzelnen Lagen jeweils unten in Rot von »13.« bis »15.« nummeriert), 3. Zweiter Anhang, fol. 55<sup>r</sup>–70<sup>v</sup> (in Bleistift recto nachfoliiert).

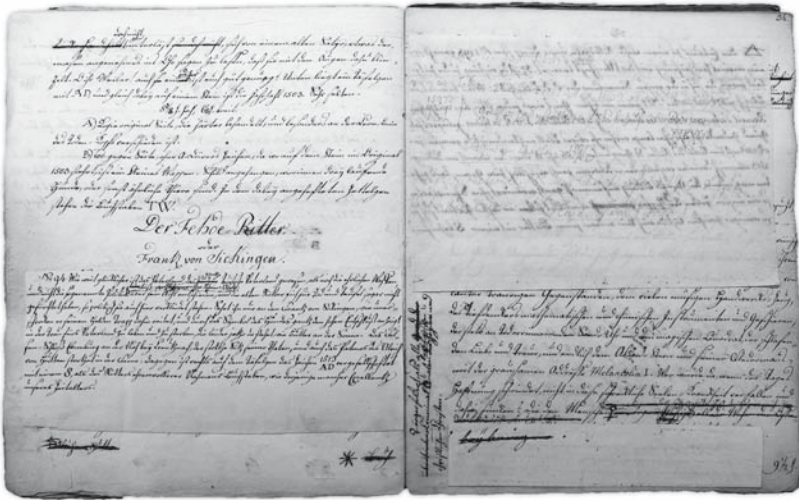


Abb. 7. Doppelseite aus dem ›Menschen-Spiegel‹  
u. a. zu ›Der Fehde-Ritter. oder Frantz von Sickingen‹, eingeklappt  
(Martinus-Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374).

Wie im annotierten ›Verzeichnis‹, sind alle im Druck verwendeten Beschreibungen der Werke durch neue Texte ersetzt; diese basieren zum größten Teil auf den Neuentwürfen im annotierten ›Verzeichnis‹.<sup>44</sup> Zahlreiche Streichungen, Verbesserungen und Ergänzungen, zum Teil wieder auf fixierten oder klappbaren Klebezetteln oder in unterschiedlichen Tinten zeigen an, dass Hüsgen auch in seiner Entwurfsfassung noch lange am endgültigen Text feilte. Einige lose beiliegende, kleine Zettel mit Literaturexzerpten, die vermutlich nur einen Rest seiner ursprünglichen Arbeitsmaterialien repräsentieren, belegen gleichermaßen Hüsgens Hang und die Notwendigkeit zum Sammeln immer neuer Informationen. Die Datierung einer ebenfalls lose beiliegenden Zeichnung zu einer Vignette (siehe Abb. 25) – die noch eingehend zu

44 Nur zu Nr. 50, dem ›St. Paulus‹ (SMS 74), Nr. 84, ›Der galopierende Reuter‹ (SMS 10) und Nr. 94, ›Der Fehde-Ritter oder Frantz von Sickingen‹ (SMS 69) verfasste Hüsgen im ›Menschen-Spiegel‹ gänzlich neue Texte. – Die Entwicklung der Texte vom gedruckten ›Verzeichnis‹ bis zum ›Menschen-Spiegel‹ wird unten am letztgenannten Beispiel nachgezeichnet.

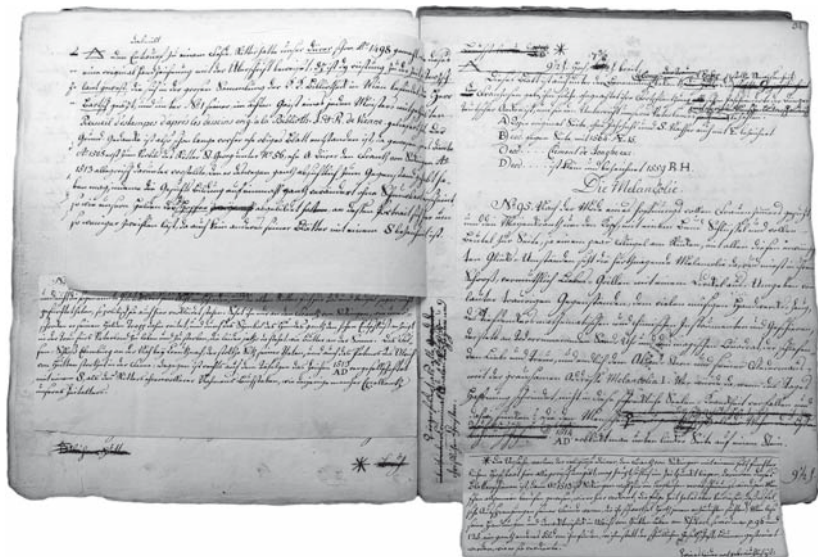


Abb. 8. Doppelseite aus dem ›Menschen-Spiegel‹  
u. a. zu ›Der Fehde-Ritter. oder Frantz von Sickingen‹, ausgeklappt  
(Martinus-Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374).

besprechen ist – deutet an, dass die Arbeiten am ›Menschen-Spiegel‹ wohl 1798 im wesentlichen abgeschlossen waren. Im Anhang gibt Hüsgen ab fol. 39<sup>r</sup> wiederum ein Verzeichnis der Reproduktionsstiche nach Gemälden, Zeichnungen und auch Holzschnitten Dürers, das er ab fol. 55<sup>r</sup> noch einmal wiederholt. Gänzlich neu ist das Vorwort, in dem Hüsgen auch erläutert, warum er die Texte seines 1778 gedruckten ›Verzeichnisses‹ so grundlegend änderte (fol. 3<sup>r</sup>):

Mein damaliger Vortrag mißfiel mir, und für der trockenen Art der gewöhnlichen Catalogen eckelte mir auch. Ich gerieth also auf den Zufall, ihn nicht allein unterrichtend, sondern auch unterhaltend zu machen [...]; Wer erräth nach Verlauf von drey hundert Jahren was der ehrliche Dürer öfters dadurch [d. i. die Darstellungen] andeuten wollte? Bloß ohne gründliche Ursache ein Bild mehr in die Welt zu setzen, mag doch nicht seine Absicht gewesen seyn, dazu hatte der Mann zu viel Kopf [...], mithin läßt sich keines wegs vermuthen daß ein Blatt ohne Absicht erschien. [...] Die Meinige davon zu sagen

läuft nicht gegen das Gesetz dachte ich, und schritt also zum Werck; ob sie getroffen oder verfehlt, gut oder schlecht ausgefallen sind, überlase andern.

Tatsächlich erhielt der ›Menschen-Spiegel‹ durch die neuen Erläuterungen der einzelnen Graphiken einen ausgesprochen zwitterhaften Charakter – denn Hüsgen legte mit diesem Werk zum einen eine revidierte und vermehrte Neuauflage seines wissenschaftlichen Verzeichnisses der Tiefdrucke Dürers vor, präsentierte dem Leser zum anderen jedoch auch, neben einigen historischen Erläuterungen, durchweg subjektive, meist geistvoll-assoziative, manchmal aber auch etwas bemüht wirkende Deutungen der Darstellungen Dürers. Diese beiden Seiten des ›Menschen-Spiegels‹ sollen in jeweils eigenen Abschnitten behandelt werden.

### *Sammeln und Ordnen*

Welche Kenntnis Hüsgen von Dürers Druckgraphik im Detail besaß, lässt sich durch einen Blick auf die Entwicklung von dessen katalogisiertem Œuvre verdeutlichen. Von den genau 100 Tiefdrucken, die Hüsgen 1778 als von Dürer »selbsten gefertigte« Werke verzeichnete, gelten seit Hellers Werkverzeichnis von 1827 bis heute dieselben 96 Nummern als eigenhändig.<sup>45</sup> In seinem ›Menschen-Spiegel‹ trug Hüsgen dann noch fünf Eisenradierungen Dürers nach, von denen heute vier als authentische Werke anerkannt sind.<sup>46</sup> In seinem anno-

45 Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*, Bd. 2.2 (Anm. 30) verwarf aus Hüsgens Katalog: Nr. 24, »Das grosse Ecce Homo«, Nr. 27, »Die Dreyfaltigkeit«, Nr. 28, »Das jüngste Gericht« (ebd., Nr. 1126, 1651 und 1614; jeweils als Kopien von Dürer-Holzschnitten) sowie Nr. 37, »Die säugende Maria« (ebd., Nr. 2283; als Kopie eines »Dürer«-Gemäldes). – Schoch/Mende/Scherbaum, *Dürer* (Anm. 17) als heute maßgebliches Werkverzeichnis zählt 102 eigenhändige und drei fragile Tiefdrucke.

46 Fol. 36<sup>r</sup>–37<sup>v</sup>: Nr. 101, »Das Ecce homo« (SMS 78); Nr. 102, »Neptun als Räuber« (heute: ›Junge Frau, vom Tode bedroht‹, SMS 1); Nr. 103, »Die Heilige Familie« (SMS 66) und Nr. 104, »Der bestürzte Ehemann« (heute: ›Studienblatt mit fünf Figuren‹, SMS 79). Dagegen wurde Hüsgens Nr. 105, »Marcus Curtius« bereits von Heller als Kopie eines 1532 datierten Kupferstiches von Heinrich Aldegrever ausgesondert; Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*, Bd. 2.2 (Anm. 30), Nr. 1000.

tierten ›Verzeichnis‹ erwähnte Hüsgen zudem »das große unausgemahlte Cruzifix« als nach eigenen Worten sehr seltenes Blatt, das er bereits 1785 in seiner ›Bitte‹ gesucht hatte.<sup>47</sup> Ob Hüsgen es jemals zu Gesicht bekam, ist nicht überliefert, er strich es jedenfalls wieder im Nachtrag des ›Menschen-Spiegels‹. Als Adam von Bartsch dann 1808 in seinem ›Peintre graveur‹ die Tiefdrucke Dürers neu katalogisierte (wobei er freilich nur von Hüsgens 1778 gedrucktem ›Verzeichnis‹ Kenntnis hatte), akzeptierte er 98 Nummern Hüsgens und fügte zehn neue hinzu.<sup>48</sup> Von diesen sind vier mit Hüsgens Nachträgen im ›Menschen-Spiegel‹ identisch, und von den übrigen sechs gilt heute gerade noch ein einziges Blatt als zweifelsfrei eigenhändig.<sup>49</sup> Darüber hinaus wird im neuesten Werkverzeichnis Dürers als zusätzliches eigenhändiges Werk nur der Kupferstich ›Der orientalische Herrscher‹ genannt.<sup>50</sup> Diesen hatte Johann David Passavant, wenngleich als Zuschreibung an Hans Baldung Grien, erstmals 1862 als Unikum im Rijksmuseum Amsterdam publiziert. Man darf somit Hüsgen als frühem Dürer-Forscher eine erstaunlich umfassende und präzise Vorstellung vom druckgraphischen Werk des Nürnberger Künstlers attestieren.

Um zu solcher Kennerschaft zu gelangen, war für Hüsgen und seine Zeitgenossen der intensive Umgang mit Graphiken und anderen Kunstobjekten – seien es nun Originale, Kopien oder Nachahmungen gewesen – eine zwingende Voraussetzung. Hüsgen selbst beschreibt die stete Verfeinerung seiner Kunstkenntnisse im sechsten Brief seiner ›Verrätherischen Briefe‹ von 1776, um im achten Brief dann als Schlüsselerlebnis seiner eigenen Entwicklung zum Kunstkenner den Besuch im Amsterdamer Kupferstichkabinett von Johann Edler Goll van Franckenstein im Jahr 1774 zu schildern.<sup>51</sup> Und der mit Hüsgen befreundete Johann Heinrich Merck bekennt 1778 in gleicher Weise im ›Teutschen Merkur‹ über das Kunstsammeln: »So wenig man sammeln soll, ohne

47 SMS A3, also die bis heute umstrittene ›Große Kreuzigung‹; vgl. Hüsgen, Eine Bitte (Anm. 23), S. 51.

48 Bartsch, Le peintre graveur (Anm. 31); neu waren die Katalognummern Bartsch 22 (= ›Menschen-Spiegel‹ Nr. 101), 23, 43 (ebd., Nr. 103), 62, 64, 65, 70 (ebd., Nr. 104), 81, 92 (ebd., Nr. 102) und 108.

49 SMS 90 (Bartsch 23).

50 SMS 11, mit weiterer Literatur.

51 Hüsgen, Verrätherische Briefe von Historie und Kunst (Anm. 4), S. 53–58 und S. 67.

zu studieren, so wenig läßt sich studieren ohne Sammeln, weil dieses so zu sagen der Zunder oder das Zeug ist ohne den das Feuer keine Nahrung hat.« Merck sieht die vergleichende Betrachtung als einzig gangbaren Weg, um künstlerische Qualität und echte Werke zu erkennen: »Allein um es sehen zu lernen, muß man die ganze Litaney der Kopien und schlechteren Abdrucke durchgegangen haben, sonst wird man nicht aufmerksam darauf.«<sup>52</sup> Fast ein Jahrzehnt später, im Jahr 1787 beschreibt Merck dann in seinen ›Anmerkungen über einige der betrüglichen Copien von den Kupferstichen Albrecht Dürers‹ u. a. am Beispiel von Dürers berühmter ›Melancholie‹ eingehend jene kleinsten Unterschiede, mit deren Hilfe Sammler originale Graphiken von täuschend genauen Kopien oder Fälschungen unterscheiden können.<sup>53</sup> Ganz in diesem Sinne gab auch Hüsgen in seinem 1778 gedruckten ›Verzeichnis‹ bei jeder katalogisierten Graphik Dürers alle ihm bekannten Kopien und Nachahmungen an, samt den hervorstechenden Merkmalen wie Monogrammen und Datierungen. Er komplettierte diese Listen später dann in seinem annotierten ›Verzeichnis‹ und dem ›Menschen-Spiegel‹ durch alle zwischenzeitlichen Neufunde.

Nach dem Gesagten eröffnete gerade die Anlage und Ordnung einer Graphiksammlung viele Möglichkeiten, die eigene Kennerschaft zu vertiefen und zu verfeinern. Als Goethe ab 1780, wie bemerkt, die Dürer-Sammlung Lavaters neu ordnete und sich gleichermaßen mit der Kollektion des Herzogs Carl August beschäftigte, berichtete er an Merck von genau solchen Erfahrungen: »Vor Dürern selbst und vor der Sammlung, die der Herzog besitzt, krieg ich alle Tage mehr Respekt.«<sup>54</sup> Der neue Klebeband für Lavater wurde nun nach Hüsgens gedrucktem ›Verzeichnis‹ geordnet und numeriert.<sup>55</sup> Goethe übersendete seine vollendete Arbeit im September 1780 zusammen mit einem annotierten Exemplar des ›Verzeichnisses‹ nach Zürich, und aus seinem Begleitbrief erfährt man weitere Arbeitsschritte und Details seiner sammlerischen Praxis:

52 [Johann Heinrich Merck,] Aus einem Schreiben an den H. über die Frage: wie eine Kupferstichsammlung anzulegen sey? in: Der Teutsche Merkur 1778, Nr. 2, S. 170–175, beide Zitate S. 171.

53 [Johann Heinrich Merck,] Anmerkungen über einige der betrüglichen Copien von den Kupferstichen Albrecht Dürers, in: Der Teutsche Merkur 1787, Nr. 2, S. 158–166.

54 7. April 1780; WA IV 4, S. 201.

55 Goethe an Lavater, 1. Mai 1780; ebd., S. 211.

In dem beikommenden Büchelgen [d.i. Hüsgens ›Verzeichnis‹] sind sie deutlich beschrieben. Dieienigen Blätter die du besitzt sind mit einem × gezeichnet, die andern leer gelassen und hinten am Ende ist das Verzeichniss zusammengeschrieben, von denen Originalblättern die dir noch fehlen. [...] Für eben diese fehlende Originalien und auch für die gute Kopien ist Plaz gelassen und die Zahlen und Buchstaben drüber geschrieben, so dass wenn dir ein Blat unter Händen kommt du gar nicht fehlen kannst. Am besten wird sein dass du einen deiner dienstbaren Geister recht drinne initiirst dass er sichs recht bekannt mache und du ihm wenn ein Blat vorkomme es zum einrangiren und einzeichnen übergeben kannst.<sup>56</sup>

Hüsgen dürfte gewusst haben, dass viele Dürer-Sammler sein gedrucktes ›Verzeichnis‹ nunmehr zur Ordnung ihrer Kollektion nutzten, denn er rangierte im Manuskript seines ›Menschen-Spiegels‹ die fünf neu hinzugekommenen Graphiken bewusst nicht ihrem Thema entsprechend ein, sondern nannte sie als Nachtrag. Auch sonst blieb er streng bei der alten Numerierung und führte hierzu im Vorwort aus (fol. 3<sup>r</sup>):

Ogleich Unterabtheilungen bey den Phantasie-Stücken wegen der mytologischen Blätter Platz fänden, so unterliese es, um der Mühe willen, die ich den Sammlern in Ansehung der Abänderung der Nummern verursacht hätte, die einmahl angenommene Ordnung ist also noch die Alte [...].

Auch seine eigene Dürer-Graphik hatte Hüsgen, wie schon länger bekannt ist, in Klebebänden gesammelt, und man darf mit gutem Grund annehmen, dass er die Tiefdrucke ebenfalls nach seinem ›Verzeichnis‹ geordnet hielt. Leider macht der Auktionskatalog von 1808 hierzu keine detaillierten Angaben, sondern vermerkt lediglich: »Zwey Bücher in groß Folio, Albr. Dürer Werke, das eine mit 454, das andere mit 179 Blättern«.<sup>57</sup> Der genaue Umfang und die Binnenordnung seines 1807 nachgelassenen Dürer-Bestandes sind damit nicht überliefert.<sup>58</sup> Eine solche,

56 Goethe an Lavater, 3. September; ebd., S. 279. Vgl. auch Bertsch/Grave, Lavaters Dürer-Sammlung (Anm. 21), S. 293.

57 Katalog Frankfurt am Main 1808 (Anm. 34), S. 109, Nr. 951.

58 Der Auktionskatalog gibt also nur die Blattzahl der Bände, und nicht die Stückzahl der Dürergraphik-Sammlung Hüsgens an. Unklar bleibt demnach: Waren in den beiden Bänden noch viele leere Seiten vorhanden? Und hatte Hüsgen in bei-

stets weiter wachsende Sammlung zu ordnen, war selbstredend ein langwieriger und im Grunde nie abgeschlossener Prozess, und in Hüsgens Nachlass fanden sich neben den erwähnten Bänden auch lose Einzelblätter von und nach Dürer<sup>59</sup> sowie ein ganzer Vorrat leerer Bände zum Ordnen weiterer Graphiken.<sup>60</sup>

Wie sehr das Studium verschiedener anderer Sammlungen die Grundlage seiner Kennerschaft und Kunstschriftstellerei gewesen sei, betont Hüsgen bereits in der Vorrede seines 1778 gedruckten ›Verzeichnisses‹: Zu diesem habe ihm »nicht alleine meine so nach vollständige Sammlung der Dürerischen Blätter gedient, sondern verschiedene Sammlungen meiner Freunde und der hiesigen Stadt-Bibliothek haben mir auch gute Dienste dabey geleistet [...]«. <sup>61</sup> Tatsächlich besaß die Frankfurter Stadtbibliothek damals drei Klebebände mit frühen Druckgraphiken, darunter einen mit den Werken Dürers. Alle drei hatte der Frankfurter Jurist und Stadtsyndicus Heinrich Kellner (1536–1589) angelegt, sie kamen später in den Besitz des Enkels Johann Maximilian zum Jungen (1596–1649) und wurden aus dessen Nachlass zusammen mit einer bedeutenden Büchersammlung für die Stadtbibliothek erworben. Im Jahr 1920 wurde der Dürer-Klebeband aufgelöst und verkauft, erhalten hat sich nur das von Hüsgen selbst beschriftete Titelblatt.<sup>62</sup> Hüsgen beschreibt Kellners Dürer-Sammlung 1780 eingehend in seinen ›Nachrichten von Frankfurter Künstlern‹:

Der schöne Band worinnen solche auf Real-Papier befestigt sind, ist mit der Jahrzahl 1578. bezeichnet, die Blätter selbsten folgen nach keiner gewissen Ordnung, sondern scheinen, nach der Fantasie des

den Tiefdrucke von Holzschnitten getrennt, oder aber als Originale klassifizierte Blätter von Kopien und Nachstichen?

59 Ebd., S. 49, Nr. 114, 115, 116.

60 Ebd., S. 119, Nr. 111: »Ein Paket von acht großen und kleinen Büchern, um Kupferstiche einzulegen.«

61 Hüsgen, Verzeichnis (Anm. 9), Vorrede (o.S.).

62 Vgl. Jochen Sander und Michaela Schedl, Der Frankfurter Patrizier und Jurist Heinrich Kellner. Gelehrter, Autor und Kunstsammler, in: Die Welt im BILDnis. Porträts, Sammler und Sammlung in Frankfurt von der Renaissance bis zur Aufklärung, Ausstellungskatalog Museum Giersch der Goethe-Universität Frankfurt am Main, Petersberg 2020, S. 47–55; Abb. des Titelblatts S. 49. – Ein weiterer Klebeband von 1563 ist verschollen und sein Inhalt gänzlich unbekannt; der dritte datiert 1588 und enthält 16 Zeichnungen, Druckgrafiken und Scherenschnitte aus dem 16. Jahrhundert; vgl. ebd., S. 140–143, Kat. 14.1–14.16.



ersten Besitzers ihre Plätze erlangt zu haben: Ihre Anzahl ist so stark, als mir noch nie eine Sammlung vor Augen kommen ist, bis auf wenige kleine Stücke, enthält sie alle in meinem Raisonnienden Verzeichnüß beschriebenen Original-Blätter, wie auch einige Abdrücke derjenigen Eisen-Platten, so dem Dürer ohne sein gewöhnliches Zeichen zugeeignet werden [...].<sup>63</sup>

Friedrich Gwinner berichtet Jahrzehnte später, dass die Graphiken des Klebebandes in der Stadtbibliothek von Hüsgen bearbeitet und neu geordnet worden waren, kritisiert das Resultat jedoch entschieden:

Im Jahr 1794 übernahm Hüsgen deren Verzeichnung und Ordnung. Er löste die Kupferstiche von ihren Unterlagen ab und klebte sie nach der Ordnung seines eigenen gedruckten Verzeichnisses der Werke Dürers auf die nämlichen beschmutzten Blätter des Buches so geschmacklos und ungeschickt mit Kleister wieder ein, daß man den Zustand dieser sonst werthvollen Sammlung nur mit Betrübniß erblicken kann. Die Holzschnitte ließ er unberührt.<sup>64</sup>

Wie einstmal Goethe bei seinen Ordnungsarbeiten der Dürer-Sammlungen Lavaters und des Herzogs Carl August, verzeichnete auch Hüsgen jene Graphiken, die im Bestand der Stadtbibliothek fehlten. Er notierte diese als Liste und unter den Katalognummern seines gedruckten ›Verzeichnisses‹ in den hinteren Buchdeckel seines annotierten Handexemplars (Abb. 9).<sup>65</sup> An gleicher Stelle sind auch Fehlbestands-

63 Hüsgen, Nachrichten von Franckfurter Künstlern (Anm. 5), S. 225 f. – Demnach kannte Hüsgen einige oder sämtliche seiner im ›Menschen-Spiegel‹ nachgetragenen fünf Eisenradierungen bereits vor 1778 aus dem Klebeband der Stadtbibliothek, publizierte diese jedoch erst nach weiterer Prüfung als Werke Dürers.

64 Ph[ilipp] Friedrich Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts, Frankfurt am Main 1862, S. 518.

65 »In der Samlung der hiesigen Stadt Bibliothek fehlen folgende Blätter. 1786. / N° 24. Ecce homo von 1512. / 27. die h. Dreyfaltigkeit. / 28. das jüngste Gericht. / 37. die säugende Maria von 1529. / 43. ~~Maria mit dem schwebenden Engel.~~ [SMS 92] / 66. ~~Bilbaldus Pirckheimer.~~ [SMS 99] / 95. ~~die Melancoli.~~ [SMS 71] / 33. ~~Maria~~ 1508. [SMS 62] / 29. ~~verlohrne Sohn.~~ [SMS 9] / 46. ~~St. Phillip.~~ [SMS 100] / 95. ~~Melancolie.~~ [SMS 71] / 54. ~~St. Sebastian.~~ [SMS 94] / 59. ~~Hieron. Eisenstich.~~ [SMS 65]« – Die Streichungen wurden mit anderer Tinte sicher später durchgeführt; ob sie jedoch neu aufgefundene oder später für die Sammlung neu angeschaffte Blätter kennzeichnen sollten, ist nicht zu entscheiden.

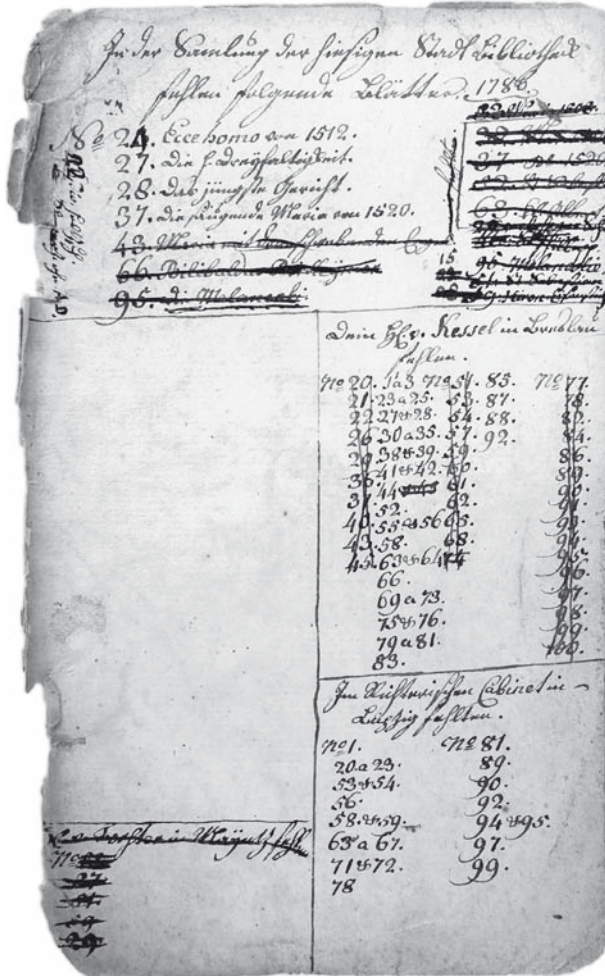


Abb. 9. Handexemplar, Notizen und Listen  
 zu verschiedenen Dürer-Sammlungen im hinteren Buchdeckel  
 (Martinus Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374a).

listen von weiteren Sammlungen festgehalten. Mit diesen Listen liegen nunmehr für die Geschichte deutscher Dürer-Sammlungen im späten 18. Jahrhundert sehr aufschlussreiche Quellen vor, die der Forschung bislang gänzlich unbekannt waren. Hüsgen nennt u.a. zwei weitere

Sammler, denen er auch im Vorwort seines ›Menschen-Spiegels‹ besonderen Dank ausspricht (fol. 3<sup>v</sup>):

Herrn Hauptmann von Kessel unter dem königl. Preußischen Infanterie Regiment von Tauenzien, und de[m] Freyherrn von Vorster in Mayntz [...], davon mir Ersterer schriftlich viele treffliche Nachrichten gütigst mittheilte, letzterer aber seine aus mehr als tausend Blätter des Alb. Dürer bestehende Sammlung, mehrere Tage zur Einsicht freundschaftlich überlasen hat.

Beim Erstgenannten, in Hüsgens annotiertem ›Verzeichnis‹ vermerkt als »Hr. v. Kessel in Breslau«, handelt es sich um Christian Friedrich Wilhelm von Kessel (1755–1823), der aus fränkischem Altadel stammte und in Oberschlesien und Breslau in Militärdiensten stand, aber bislang nicht als Kunstsammler bekannt war.<sup>66</sup> Ähnliches gilt für den ebendort genannten »H. v. Forster zu Mayntz«,<sup>67</sup> also den Freiherrn Karl Anton von Vorster (1705–1796), der als kurfürstlich Mainzischer Hof- und Regierungsrat titulierte,<sup>68</sup> heute jedoch vor allem als Pionier des modernen Weinbaus geläufig ist.<sup>69</sup> Hüsgen war mit Vorster persönlich bekannt,<sup>70</sup> und er erwähnt im ›Menschen-Spiegel‹ u. a. einzelne seltene Graphiken und besondere Druckzustände aus dessen Dürer-Samm-

66 Vgl. Jahrbuch des Deutschen Adels, hrsg. von der Deutschen Adelsgenossenschaft 2 (1898), S. 237 f.

67 Eintrag im hinteren Buchdeckel des annotierten ›Verzeichnisses‹: »H. v. Forster zu Mayntz fehlen«, es folgen fünf durch mehrfache Streichungen nicht eindeutig lesbare Nummern.

68 Vgl. Kurmainzischer Hof- und Staats-Kalender [...] auf das Jahr 1797, Mainz [1796], S. 97.

69 Vgl. Karl Anton von Vorster, Der Rheingauer Weinbau [...], Frankfurt am Main 1765. – An Kunstkäufen des Freiherrn nachweisen lässt sich der Erwerb fünf niederländischer und eines deutschen Barockgemäldes aus dem Nachlass des Mainzer Domprobstes Hugo von Eltz im Jahr 1785; vgl. die Datenbankeinträge im Getty Provenance Index, [http://www.getty.edu/research/conducting\\_research/provenance\\_index](http://www.getty.edu/research/conducting_research/provenance_index), Suchbegriff bei Käufer: ›Vorster‹ (Zugriff 25. Februar 2020).

70 Hüsgen an Gerning, 7. Mai 1791; FDH, Hs-4628: »Nach der Meßwoche wieder meine alljährige Caravane nach Maynz von woher auch Einladung in den Engl. Garten des H. v. Vorster nach nieder Saalheim geschehen ist, ich denke also ebenfalls einige Tage dorten zuzubringen [...].« – Die Familie von Vorster hatte seit Mitte des 18. Jahrhunderts Weinberge und einen Gutshof im rheinhessischen Saalheim (mundartlich: Saalem) besessen.

lung.<sup>71</sup> Dass er Vorsters Sammlung so gut kannte, hing direkt mit deren Entstehung zusammen, worüber Schlosser später überliefern sollte:

Der verstorbene Hüsgen hatte früher eine schöne Sammlung Dürer'scher Blätter, welche von ihm an Herrn v. Forster zu Mainz verkauft wurde. Man erzählt Wunderliches, nicht eben Rühmliches, über die Art wie er diese Sammlung zu Stande gebracht habe. Aus der Forster'schen soll das Meiste an den seligen Städel hier gelangt seyen und daher jetzt im Besitz des hiesigen Städel'schen Kunst Instituts.<sup>72</sup>

Demnach darf Hüsgens erste, zu einem nicht genannten Zeitpunkt an Freiherrn von Vorster verkaufte Sammlung als Grundstock des Bestandes an Dürer-Graphiken im Städel-Museum in Frankfurt gelten.<sup>73</sup> Zugleich tritt der Kunstkennner und Kunstschriftsteller Hüsgen auch als Kunstagent hervor, der immer wieder Werke erwarb, sammelte und später auch verkaufte – sicher auch seiner angespannten Finanzlage gehorchend, die u. a. aus Schlossers Bemerkung hervorgeht: »Es war bei dem verstorbenen Hüsgen [...] ein Unglück, daß er [...] oft in Klemme gerathen seyn soll [...]. So gab er die besten Sachen aus seinen Sammlungen weg, sobald Jemand kam der sie bezahlen wollte.«<sup>74</sup> Dementsprechend sind auch etliche Gemälde, die Hüsgen im Lauf der Jahre nachweislich ersteigert hatte, in seinem Nachlasskatalog von 1808 nicht mehr aufgeführt.<sup>75</sup>

71 Etwa bei Nr. 62, »St. Hubertus« (SMS 32, heute: »Der heilige Eustachius«): »In der Sammlung des Freyh. von Vorster in Mayntz befindet sich auch von diesem Blatt ein sehr schöner Abdruck auf weisem Atlaß« (fol. 22<sup>r</sup>). Eben dieser Kupferstich auf Seide hat sich als höchst seltener Druckzustand in der graphischen Sammlung des Städel Museums Frankfurt erhalten, Inv. Nr. 31367, und es handelt sich demnach nachweislich um einen Dürerdruck aus dem Besitz von Vorster und nachfolgend Johann Friedrich Städel.

72 Schlosser an Heller, 13. November 1821; Staatsbibliothek Bamberg, Sign. JH. Comm.lit.5 (Schlosser, J. F. H.).

73 Johann Friedrich Städel's Druckgraphik-Sammlung wurde in 77 Hefen verzeichnet, die sich jedoch nicht erhalten haben; vgl. Corina Meyer, Die Geburt des bürgerlichen Kunstmuseums. Johann Friedrich Städel und sein Kunstinstitut in Frankfurt am Main, Berlin 2013, S. 65, mit Quellennachweis.

74 Schlosser an Heller, 13. November 1821 (wie Anm. 72).

75 Vgl. Kölsch, Henrich Sebastian Hüsgen (Anm. 1), S. 28 f.

Wie sodann Hüsgens zweite Dürer-Sammlung entstand, was sie beinhaltete und welches Schicksal ihr beschieden war, auch darüber geben die neu entdeckten Quellen recht genau Auskunft. So berichtete Schlosser an Heller folgende Details:

Als die erste, besonders auch in Holzschnitten treffliche Sammlung verkauft war, legte Hüsgen aus übrigen Dupletten, u. neu erworbenen Blättern eine zweite, geringere Sammlung an, die sich in Betracht der Exemplare nicht auszeichnet, in Ansehung der Kupfer- u. Eisen-Stiche aber ziemlich stark war. Es fehlten, nach Bartsch, 10 bis 12 Blätter. In Ansehung der Holzschnitte, größtenteils sehr mittelmäßige Exemplare war sie höchst unvollständig, – selbst in den zusammenhängenden Suiten, z.B. der Apocalypse, der großen u. kleinen Passion, fanden sich Lücken. Diese Sammlung kaufte ich nach Hüsgens Tod von seinen Erben. [...]

Diese Sammlung des sel. Hüsgen von Kupfer- u. Eisen Stichen enthielt eine Menge Copien, gute u. schlechte, jedoch nicht weniger als mit einiger Vollständigkeit. Er sammelte alles was als Copie gelte[n] konnte, selbst wenn es erst gestern oder heute erschienen war. Als ich die Samml. kaufte, beschränkte ich mich auf täuschende oder ausgezeichnete Copien. [...] Den Rest verkaufte ich vor vielen Jahren einmal an den Kunsthändler H. Huber in Basel, der eine möglichst vollständige Sammlung, auch aller Copien, angelegt hatte, die schon damals sehr bedeutend war. Später gelangte diese Samml. an den sel. H. Hohwiesner, aus dessen Nachlaß sie das hiesige Städel'sche Institut kaufte.<sup>76</sup>

Wie viele seiner Zeitgenossen erstrebte Hüsgen demnach eine möglichst vollständige Sammlung aller Dürer-Graphiken, und füllte vorhandene Lücken bereitwillig mit originalen Abzügen minderer Qualität sowie mit Kopien und Nachahmungen – selbst wenn diese neuesten Datums waren, wie etwa die Dürer-Nachstiche eines Johann Gottlieb Prestel, der ab 1783 in Frankfurt am Main lebte und mit Hüsgen in enger Verbindung stand.<sup>77</sup> Und während Hüsgens erste Dürer-Sammlung

<sup>76</sup> Schlosser an Heller, 13. November 1821 (wie Anm. 72).

<sup>77</sup> Vgl. Kölsch, Henrich Sebastian Hüsgen (Anm. 1), S. 48–52. Prestels Dürer-Nachstiche listet Georg Kaspar Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon, Bd. 12, München 1840, S. 47–50, Nr. 75–106.

insbesondere viele Holzschnitte in sehr guten Abzügen enthielt, so legte der viele Jahre mit Dürers Werkverzeichnis befasste Kunstkennner später, bei seiner zweiten Kollektion besonderes Augenmerk auf dessen Kupferstiche und Eisenradierungen. Die genaue Zusammensetzung dieser zweiten Dürer-Sammlung ist für das Jahr 1795 durch eine Liste im vorderen Buchdeckel des annotierten ›Verzeichnisses‹ bezeugt, die angibt: »Jully. 95 besaß. / 96 org. / 127 Cop. / 41 nach Zeich. u Gem. / 17 Port. D. / 75 Holtzsch. / 356.« Hüsgen führt also insgesamt 356 Graphiken auf, im einzelnen originale und kopierte Kupferstiche und Eisenradierungen, Stiche nach Zeichnungen und Gemälden sowie Dürer-Porträts, doch nur vergleichsweise wenige Holzschnitte. Welche Kupferstiche er hingegen nicht besaß, dokumentiert im einzelnen eine zweite Notiz im hinteren Buchdeckel (siehe Abb. 9): »mir fehlten. / 32. Maria 1514. / 37. d[ito] 1520 / 52. S. Sebast. / 63. kl. Albert.«<sup>78</sup>

Die vergleichsweise stark vertretenen Kopien und Reproduktionsstiche waren für Hüsgen, wie bereits gezeigt, ein integraler, für seine Forschungen höchst nützlicher Bestandteil seiner Sammlung. Der mehr als eine Generation jüngere Johann Friedrich Heinrich Schlosser verfolgte dagegen eine ganz andere Zielsetzung, wenn er, wie zitiert, aus Hüsgens zweiter Dürer-Sammlung nur die Originale sowie »täuschende oder ausgezeichnete Copien« für sich behielt, um den Restbestand des Graphikkonvolutes an den Basler Medailleur und Kunsthändler Johann Friedrich Huber (1766–1832) zu veräußern. Hubers bedeutende Dürer-Sammlung kam sodann, wie Schlosser angibt, an den Frankfurter Bankier Clemens Aloys Hohwiesner (1772–1818). Aus dessen Nachlass wurde sie schließlich 1820 für das Städelsche Kunstinstitut ersteigert, dessen graphisches Kabinett demnach u. a. Dürer-Blätter aus Hüsgens erster und zweiter Dürer-Sammlung wieder vereint.<sup>79</sup> Die von

78 Hüsgen Nr. 32, 52 und 63 sind die Graphiken SMS 72, 25 und 89; Hüsgen Nr. 37 bezeichnet Heller unter Nr. 2283 als Stich nach Dürer. – Dass Hüsgen alle vier Nummern der Notiz mit dunklerer Tinte durchstrich, dürfte einen späteren Erwerb eben dieser Blätter andeuten.

79 Zu der Auktion erschienen drei Kataloge, von denen der erste Band, S. 19–28 und S. 65–102 Dürer-Werke sowie entsprechende Kopien, Nachstiche etc. verzeichnet: Christian Erdmann Gottlieb Prestel, *Catalogue raisonné de la rare et précieuse collection d'estampes [...] de feu Mr. Clemence Aloys Hohwiesner, Banquier*, Bd. 1: *Contenant les écoles allemandes et des Pays-Bas*, Frankfurt am Main 1819. – Dagegen gibt Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*, Bd. 2.2 (Anm. 30),

Schlosser behaltene Graphiken aus Hüsgens Besitz gingen dagegen, wie bereits vermerkt, an Edward Steinle und wurden schließlich en bloc von der Wiener Kunstakademie erworben. Eine beim Versand der Sammlung 1873 aufgesetzte Liste führt insgesamt 273 Graphiken auf, darunter 101 »Stiche« nebst 12 »Beigaben und Kopien«, denen an Holzschnitten 83 Darstellungen aus Dürers großen Serien, 66 Einzelblätter nebst 6 Kopien sowie 5 Großformate gegenüberstehen.<sup>80</sup> Diese Aufstellung bestätigt Schlossers Aussonderung und Verkauf zahlreicher Kopien, aber auch die zitierte Einschätzung, Hüsgen habe bei seiner zweiten Sammlung besonderes Augenmerk auf Dürers Tiefdrucke gelegt.

Da der ›Menschen-Spiegel‹ nicht gedruckt wurde, blieb Hüsgens erweitertem Dürer-Werkverzeichnis eine wissenschaftliche Resonanz verwehrt – mit Ausnahme des Bamberger Privatgelehrten und Sammlers Joseph Heller, der, wie erwähnt, Hüsgens Handschriften 1821 von Schlosser entliehen hatte und zu seinem eigenen Dürer-Werkverzeichnis nutzte.<sup>81</sup> In Hellers eigenhändiger Abschrift des ›Menschen-Spiegels‹ wie auch in seinem Arbeitsexemplar des gedruckten ›Verzeichnisses‹ bezeugen Markierungen und vereinzelte handschriftliche Zusätze eine systematische Verwendung beider Schriften.<sup>82</sup> Und wenn

S. 303, vereinfachend an, Hohwiesners Dürer-Sammlung sei ursprünglich von Hüsgen angelegt und an Vorster in Mainz verkauft worden, um sodann durch »die Hände mehrerer Liebhaber« zu gehen und schließlich an Hohwiesner und in das Städelsche Kunstinstitut zu gelangen; er vermischt also offenbar die beiden von Schlosser genannten Provenienzen.

80 Edward Steinle an einen nicht genannten Mitarbeiter der Kunstakademie, 25. Februar 1873, Archiv der Akademie der Bildenden Künste Wien; zusammengefasst nach einer von Monika Knofler übersendeten Transkription. – Das Inventarbuch des Kupferstichkabinetts in der Akademie vermerkt indes für 290 Graphiken eine Provenienz aus Hüsgens Sammlung, eine Durchsicht der betreffenden Graphiken auf Merkmale oder Hinweise zu ihrer Provenienz steht noch aus; frdl. Mitteilung von René Schober.

81 Zu Hellers Leben und seinen Forschungen vgl. zuletzt Franziska Ehrl, 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.

82 Im Arbeitsexemplar des ›Verzeichnisses‹ von 1778 (Staatsbibliothek Bamberg, Sign. JH.Bg.o.185) sind u.a. bei jedem Katalogeintrag die korrespondierenden Bartsch-Nummern nachgetragen, während von Heller ausgesonderte Graphiken durchgestrichen, zum Teil auch kommentiert werden; die von Bartsch gemachten

Heller, wie oben zitiert, den besonderen Nutzen von Hüsgens Vorarbeiten herausstreicht, so wird er hiermit in erster Linie an dessen erweitertes Werkverzeichnis sowie die Werklisten im Anhang gedacht haben, die beide in seinen eigenen Œuvre-Katalog von 1827 einfließen. Dieser verzeichnet unter 2555 Nummern Dürers Hoch- und Tiefdrucke sowie Graphiken hiernach in so großer Zahl, wie kein Autor vor oder nach Heller. Sein Verzeichnis gilt daher bis heute als Referenzwerk aller Kopien, Nachahmungen, Nachstiche und Fälschungen der Graphiken Dürers.<sup>83</sup> Für seine Studien zog Heller aber auch eine eigene Graphiksammlung heran, deren Art und Zusammensetzung genau diesem Zweck entsprach: Heller hatte u. a. eine ganze Reihe originaler Dürer-Druckgraphiken erworben, denen er jeweils alle ihm erreichbaren Kopien und Nachahmungen an die Seite stellte. Wie bereits für Merck, Hüsgen und viele Zeitgenossen, so war auch für Heller eine vergleichende Betrachtung dieser Objekte unverzichtbar, um Kennerschaft zu entwickeln und seine wissenschaftliche Urteilskraft zu schärfen. Doch während die angeführten, älteren Sammlungen alle verstreut wurden oder in größeren, graphischen Kabinetten aufgegangen sind, hat sich Hellers Graphiksammlung komplett und geschlossen in der Staatsbibliothek Bamberg erhalten (vgl. Abb. 10).<sup>84</sup> Ihre Betrachtung

Zusätze zum Werkkatalog finden sich als Anhang exzerpiert. Hellers Abschrift des ›Menschen-Spiegels‹ (Anm. 39) weist u. a. Unterstreichungen bzw. Haken bei vielen Werkverzeichnis-Nummern und aufgelisteten Kopien sowie im Anhang auf (in rotem Buntstift sowie in Bleistift); vereinzelt wurden auch Kopien mit Künstlernamen annotiert.

83 Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*, Bd. 2.2 (Anm. 30).

84 Die heutige Montage der Graphiken datiert, vor allem nach der Materialqualität der Trägerkartons, wohl nicht in Hellers Zeit, sondern später und wurde vielleicht unter dem Bibliotheksdirektor Michael Stenglein (amt. 1848–1874) gefertigt. Alle Originale Dürers besitzen jeweils eigene Passepartouts, während entsprechende Kopien etc. auf einem oder mehreren Kartonbögen gruppenweise montiert sind. Ihre Anordnung folgt in der Regel Hellers Werkverzeichnis, für nicht vorhandene Blätter wurde Platz gelassen. Die gesamte Präsentation zielt also auf einen wechselweisen Vergleich von Original und Kopie und zeigt sich entwicklungs-geschichtlich fortschrittlicher als eine starre Montage im Klebeband; vgl. auch Hanna Lehner, ›Cut and Paste‹ in der Frühen Neuzeit. Aspekte von Geschichte, Materialität und Funktion des Klebebands, in: *Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde* N.F. 26 (2019), S. 11–38. – Hellers Graphiksammlung wird seit 2017 im Rahmen eines DGF-Projektes digital erschlossen und ist online abrufbar unter dem Permalink: [www.bamberger-schaetze.de/heller](http://www.bamberger-schaetze.de/heller) (Zugriff 3. März



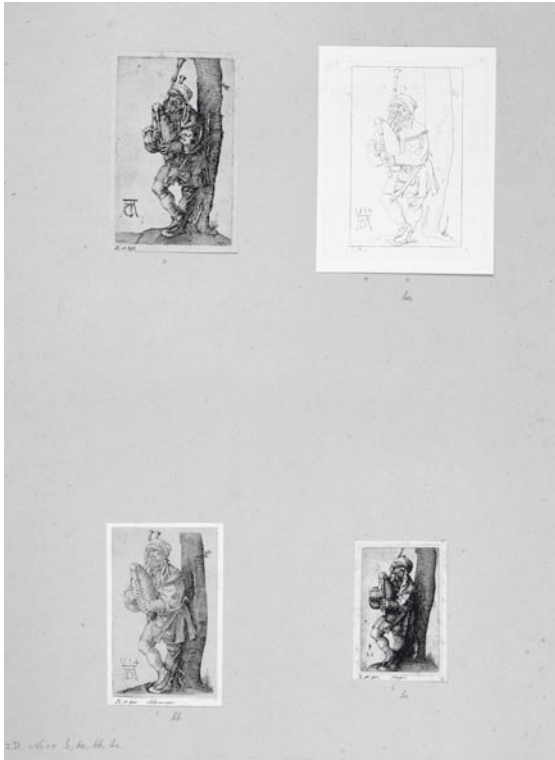


Abb. 10. Montagebogen mit vier Kopien und Nachahmungen von Albrecht Dürers Kupferstich ›Der Dudelsackpfeifer‹: 1. Radierung, monogrammiert »AC«; 2. Umrissradierung, monogrammiert »C. M. s.«; 3. Leonhard Schlemmer (1772–1845), Kupferstich von 1821; 4. Lambert Hopfer (1. H. 16. Jh.), Radierung, sämtlich aus der Sammlung Joseph Heller (Staatsbibliothek Bamberg, Sign. 1 D 18b-bc).

bietet noch heute die Möglichkeit, die bereits von Hüsgen praktizierte Methode eines kennerschaftlichen ›Sammelns und Ordnen‹, auch als Entwicklungsschritt hin zur modernen Kunstwissenschaft zu verstehen.

2020); vgl. auch: Joseph Heller und die Kunst des Sammelns. Ein Vermächtnis im Herzen Bambergs, Begleitband zur Ausstellung der Staatsbibliothek Bamberg, Bamberg 2020. – Ich danke der Projektleiterin Johanna Ehrl für zahlreiche Hinweise.

*Der ›Menschen-Spiegel‹ –  
ein »moralisch-politisches Lesebuch«*

Hüsgens ›Menschen-Spiegel‹ mit seinen oft assoziativen Deutungen der Tiefdrucke Dürers wurde von Johann Heinrich Friedrich Schlosser sehr treffend als »moralisch-politisches Lesebuch« umschrieben.<sup>85</sup> Welche Entwicklung Hüsgens Ausführungen hierbei nahmen, wird bereits aus der Findung seines neuen Titels deutlich. Firmierte die gedruckte Ausgabe von 1778 noch als »Raisonnirendes Verzeichnis aller Kupfer- und Eisenstiche, so durch die geschickte Hand Albrecht Dürers selbst verfertigt worden«, so entwarf Hüsgen im nächsten Schritt in seinem annotierten ›Verzeichnis‹ den Buchtitel »des großen Teutschen Künstlers Redentes Verzeichniß aller Kupfer und Eisenstiche die er mit eigener Hand verfertigt hat«. Diesem wurde dann noch der Zusatz »Menschen Spiegel« vorangestellt (siehe Abb. 3), und in der Entwurfsfassung resultierte daraus schließlich: »Menschen-Spiegel oder Albrecht Dürers Redendes Verzeichniss aller Kupfer und Eisenstiche, die er mit eigener Hand und andere nach ihm verfertigt haben« (siehe Abb. 5). Beiden Fassungen als Vignette beigegeben ist ein Medaillon in Ordensform mit dem Dürer-Monogramm »AD« und der umlaufenden Devise »Hier ist Glantz Des Verdienstes« – ganz so, als wolle Hüsgen dem verehrten Künstler hiermit symbolhaft eine hohe Auszeichnung verleihen.<sup>86</sup>

Auch die Widmung der Dürer-Werkverzeichnisse zeigt eine wendungsreiche Entwicklung. Die 1778 gedruckte Ausgabe hatte Hüsgen »Allen Liebhabern der schönen Künste gewidmet«. In seinem annotierten ›Verzeichnis‹ findet sich dann zunächst der – ironisch gemeinte? – Entwurf »Denen Hochgebietenden Herren Recensenten großzürlich ehrerbietigst gewidmet«, der dann gänzlich gestrichen und durch ein lapidares »Menschen gewidmet« ersetzt wurde (siehe Abb. 3). Der ›Menschen-Spiegel‹ behält diese kurze Formulierung bei, vermerkt jedoch noch für Satz und Druck die Anweisung: »Hierher den Diogenes mit der Laternen in Holzschnitt oder Kupferstich«. Hüsgen dachte also an ein im 17. und 18. Jahrhundert recht geläufiges Motiv, das die in der

85 Schlosser an Heller, 20. Juli 1821 (wie Anm. 38).

86 Die achtstrahlige Rahmung entspricht einem Großkreuz zu Verdienstorden, wie es seit Anfang des 18. Jahrhunderts üblich war; es sind jedoch weder für die Form, noch für die Devise direkte Vorbilder benennbar. Ich danke Lars Adler für seine Hinweise.

Anekdote berichtete Suche eines antiken Philosophen nach dem wahren und ehrlichen Menschen illustriert. Und ganz passend hierzu, stellt die Entwurfsfassung dem Werkverzeichnis noch ein Zitat nach Lessing als Devise voran: »Die Menschen sind nicht immer, was sie scheinen, doch selten etwas besseres. Nathan der Weise« (fol. 5<sup>v</sup>).<sup>87</sup>

Titel, Widmung und Devise des ›Menschen-Spiegels‹ sind durchaus programmatisch zu verstehen und sollen den Leser darauf einstimmen, Dürers Graphiken als Charakterspiegel aller Menschen zu begreifen. Die assoziative Beschreibung und Deutung zahlreicher Darstellungen, die Ableitung von Sinn und Bedeutung aus der Form, ja überhaupt die Vorstellung, dass sich Wesen und Charakter einer Figur aufgrund äußerer Merkmale methodisch ablesen lasse, steht in der Tradition einer physiognomischen Charakterlehre, wenn nicht sogar direkt von Lavaters ›Physiognomischen Fragmenten‹. Bezeichnenderweise trug auch eine zeitgleiche populäre Schrift zur Physiognomik den Titel ›Menschen-spiegel‹.<sup>88</sup> Bei Hüsgens Devise aus Lessings ›Nathan‹ wie generell bei seiner Kritik an Missständen der Zeit und dem oft erkennbaren Streben nach ›Humanität‹ klingt vielleicht auch Gedankengut der Freimaurer an, zumal diese in Frankfurt am Main mit der Loge ›Zur Einigkeit Nr. 11 im Orient‹ von 1742 eine früh gegründete und wirkungsstarke Repräsentanz besaßen.<sup>89</sup>

Der Katalog der Dürer-Graphiken im ›Menschen-Spiegel‹ behält die alte Gliederung des gedruckten ›Verzeichnisses‹ bei, die einzelnen Abschnitte sind jedoch mit kommentierenden oder deutenden Überschriften versehen: Hüsgen charakterisiert Darstellungen zum Alten Testament als »Blätter morgenländischer Geschichten« (fol. 6<sup>r</sup>), ruft beim

87 1. Akt, 6. Auftritt.

88 [J.P. Fischer,] *Der Menschenspiegel, oder praktisches Handbuch, für jene, welche die Menschen auf der Stelle aus den Gesichtszügen zu beurtheilen wünschen [...], 3 Teile*, Prag 1792–1798. – Der Titel lässt sich sonst u. a. bei religiösen Erbauungsbüchern sowie bei einer Kompilation historischer Biographien nachweisen, vgl. Josua Opitz, *Menschen Spiegel. Das ist: Von des Menschen stande, Natur vnd Wesen [...]*, o. O. 1577 (und weitere Auflagen) sowie Karl Friedrich Benkowitz, *Menschenspiegel oder Denkwürdige Szenen aus der Welt- und Menschen-Geschichte älterer und neuerer Zeiten*, Berlin 1795.

89 Bislang ließ sich weder für Hüsgen, noch für seinen Freund Johann Isaac Gerning oder dessen Vater die Mitgliedschaft in einer Freimaurerloge nachweisen. Ich danke Hans Koller, Archivar der Loge Zur Einigkeit Frankfurt am Main, für seine freundliche Auskunft.

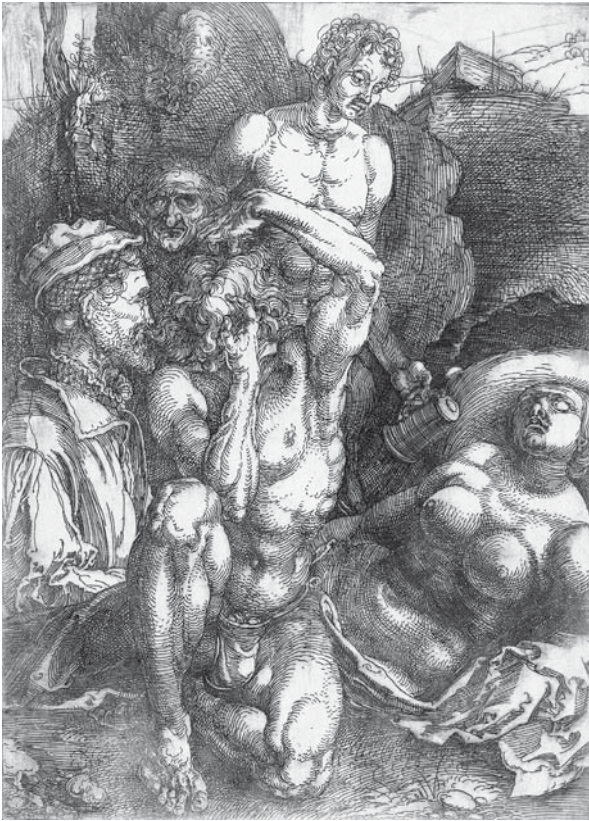
Neuen Testament aus: »Voltaire hier bedarf man deiner nicht!« (fol. 7<sup>r</sup>) und fragt bei den Mariendarstellungen suggestiv: »Mütter! Liebt ihr alle so furchtlich eure Kinder?« (fol. 13<sup>v</sup>). Und auf seine Aufforderung bei den Aposteln »O weicht nicht von ihrer göttlichen Lehre!« (fol. 18<sup>r</sup>) folgt bei den Heiligendarstellungen die Deutung »Alte Treue für Tugend und Religion« (fol. 19<sup>r</sup>), während Dürers Bildnisdrucke als »merkwürdige Portraite großer und edler Menschen aus der Geschichte« (fol. 22<sup>v</sup>) apostrophiert werden. Und wenn Hüsgen schließlich bemerkt, er habe die »Phantasie- und Mytologische Stücke« allesamt »durch lange Erfahrung geprüft« (fol. 26<sup>v</sup>), so betrifft dies sicher die Frage ihrer Echtheit, aber auch die Betitelung und Deutung der Darstellungen. Letztgenanntes war dem Autor, wie er in der Vorrede seines ›Menschen-Spiegels‹ bekennt, vielfach schwer gefallen, ganz im Gegensatz zu der Auslegung der religiösen Graphiken Dürers. Tatsächlich behielt Hüsgen die Titel fast aller religiösen Blätter aus seinem 1778 gedruckten ›Verzeichnis‹ bei,<sup>90</sup> während er zahlreiche Phantasiestücke im ›Menschen-Spiegel‹ neu benannte – und auffallend viele Blätter nun als Mythologien ansah und entsprechend interpretierte. So wurde aus Hüsgens Nr. 85, vormals »Der kniende Ritter« nunmehr »Der Perseus«, aus Nr. 97, der »Entführung« sodann »Pluto und Proserpina« und aus Nr. 100, der »Grossen Fortuna« schließlich »Die Pandora«.<sup>91</sup> Die Blätter Nr. 80, 96 und 98, im gedruckten ›Verzeichnis‹ eher allgemein umschreibend als »Der kleine Satyr«, »Der Meermann« und »Der große Satyr« betitelt, brachte Hüsgen nun mit bestimmten mythologischen Gestalten in Verbindung und wollte darin »Die Geburt des Bachus«, »Glaucus entführt die Syme« und »Die zörnende Diana« sehen, während er Nr. 81, früher »Mann, Frau und Hirsch«, tatsächlich zutreffend als »Apollo und Diana« bestimmen konnte.<sup>92</sup>

Wie assoziativ Hüsgen bei der Beschreibung und Deutung vieler Graphiken vorging, zeigen geradezu exemplarisch zwei Blätter aus dem Nachtrag: Dürers frühen Kupferstich ›Junge Frau, vom Tode bedroht‹

90 Einzig Hüsgen Nr. 50, vormals »St. Matthias«, bestimmt er im ›Menschen-Spiegel‹ nunmehr richtig als den ›Apostel Paulus‹ (SMS 74).

91 Im einzelnen: SMS 42, heute: ›Das kleine Pferd‹; SMS 83, heute: ›Die Entführung auf dem Einhorn‹; SMS 33, heute: ›Nemesis‹ oder ›Das große Glück‹.

92 Im einzelnen: SMS 44, heute: ›Satyr und Nymphe‹; SMS 21, heute: ›Das Meerwunder‹; SMS 22, heute: ›Hercules am Scheideweg‹, ›Die Eifersucht‹ oder ›Der große Satyr‹ sowie SMS 38.



*Abb. 11. Albrecht Dürer, Studienblatt mit fünf Figuren (»Die Verzweifelte«), um 1515, Eisenradierung (Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-OB-1233).*

(SMS 1) erklärt Hüsgen unter Nr. 102 und dem Titel »Neptun als Räuber« nunmehr mit den Worten (fol. 36<sup>v</sup>): »Neptun der feuchte Gott soll es seyn, der so unverschämt war, eine geputzte Dame auf dem Land zu rauben, die er hier auf seinem Schooß fest hält, und ihr Schön thut. Ihrer Geberden und Bildung nach scheint ihr Hertz aber nichts davon zu fühlen [...]«. Und geradezu anrührend mutet sein Versuch an, Dürers aus verschiedenen Einzelmotiven kompiliertes »Studienblatt mit fünf Figuren« (SMS 79, Abb. 11), nun betitelt mit »Der bestürzte Ehemann«, als dramatische Familienszene zu erläutern (Nr. 105; fol. 37<sup>r</sup>-37<sup>v</sup>):

Ja, ja der Karpfen ist doch blau, blau ist er ruft sie, und starr in Ohnmacht sinkt sie nach der lincken Seite hingestreckt, daß Hertz gute Weib, die zärtliche Mutter! Ihr alter Ehemann vor ihr auf den Knien liegend, kratzt sich des Widerspruchs wegen reumüthig hinter den Ohren, und der Sohn eilt mit einem labenden Krug der Unglücklichen zu Hülfe, während zwey andere Freunde tröstend dabey stehen, und den traurigen Familien Zufall meisterlich gruppieren.<sup>93</sup>

Hüsgens Intention, Dürers Graphiken als Spiegel des menschlichen Charakters zu lesen, wird bereits bei der allerersten Katalognummer erkennbar, wenn er in dem Kupferstich ›Adam und Eva‹ (SMS 39) das Motiv der Ursünde traditionell-moralisch wertet (fol. 6<sup>r</sup>): »Hier stehen sie unser aller Stamm Eltern am Rande der Unschuld, als Eva der erz Verführerin, der falschen Schlange, Edens symbolischen Apfel schamlos abnimmt.« Die zahlreichen Tiere der Komposition deutet Hüsgen als symbolische Darstellungen menschlicher Eigenschaften und leitet daraus ab:

[...] die falsche Ratte, die diebische Maus, der furchtsame Haas, der dumme Ochs, der stolze Hirsch, der geschwätzige Papagey und auch die leichtsinnige Gemse, scheinen alle gewählt zu seyn, um die Haupt-Charaktere aufzuzeigen, womit die ersten Menschen behaftet gewesen sind und ihr Vermächtnis uns beglückt hat wie die Folge es zeigen wird.

Die bemerkenswerte, auch aus der physiognomischen Lehre bekannte Gleichsetzung von Tieren mit dem menschlichen Charakter findet sich auch bei Hüsgens Nr. 87, dem Blatt »Die Mißgeburt eines Schweins« (SMS 8; fol. 31<sup>r</sup>): »Van Dyck und Rigaud waren große Seelen-Mahler, wer kann dieses widersprechen? Porta und Lavater große Physonomisten, wer erkennt sie nicht dafür? Und doch übertrifft sie unser A. Dürer mit seiner Mißgeburt, dem ächten Bild der Seele so vieler Menschen.«<sup>94</sup>

93 Die Darstellung wurde zuvor von Knorr, Allgemeine Künstler-Historie (Anm. 13), S. 66, Nr. 79 sowie Schöber, Albrecht Dürer (Anm. 15), S. 117 als »Sterbende« beschrieben, jedoch nicht weiter gedeutet. Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's, Bd. 2.2 (Anm. 30), S. 479 f., Nr. 77 gibt dem Blatt den Titel »Das Bad«, dieser nach ebd. übernommen aus dem Inventar des Nürnberger Sammlers Paulus Behaim von 1618.

94 Hüsgen nimmt hier u. a. Bezug auf den Arzt Giovanni Battista della Porta, dessen 1591 erschienene ›Physiognomik‹ ausführt, dass jede Tierart eine ihren Eigen-

Durchweg positiv wertete Hüsgen im ›Menschen-Spiegel‹ drei kleine Kupferstiche mit Volkstypen, in denen Dürer ärmliche Menschen aus niederen Ständen dargestellt hatte.<sup>95</sup> So schilderte Hüsgen unter Nr. 79 den »Marck-Bauer und Bäuerin« (SMS 88; fol. 29<sup>r</sup>) als »Landleute [...] die den Lohn ihres Fleißes, Hühner, Eyer. p. wie hier zu Markte tragen, und die Diener des Staats dadurch werden, leider aber auch seine viele müßige Wespen verschwenderisch ernähren, und deren Stachel nach oben darein lecken müssen.« Eine entsprechende Deutung findet Hüsgen auch bei seiner Nr. 78, dem »Dudelsack-Pfeiffer« (SMS 76; fol. 28<sup>v</sup>): »Wie der ländliche Virtuos zufrieden am Baume stehet, und auf seinem Dudelsack bläst: Denk ich mir den grundehrlichen Wiederhall im Lentz Thal dazu, o hinweg ihr schmeichelnden Hoff-Geigen, deren Seiten so oft springen.« Mit der Ablehnung eines dekadenten Hoflebens und dem Misstrauen gegenüber der Obrigkeit, mit der Verklärung des Landlebens und der Suche nach einfachen, guten und ehrlichen Menschen greift Hüsgen hier Motive auf, die zuvor bereits der Strömung des Sturm und Drangs eigen gewesen waren. Und das Ideal eines Naturmenschentums klingt auch bei dem Kupferstich ›Das tanzende Bauernpaar‹ (SMS 77; Abb. 12) an, den Hüsgen als Nr. 77 unter dem Titel »Hantzel und Gretel« kommentiert (fol. 28<sup>v</sup>): »Es ist wahre Hertzens Lust, so ein Paar frohe natur Menschen zu sehen, die Kummer und Sorgenloß ihre Kyrmeß Freude genießen, und meisterhaft gruppiert ganz freuden jauchzend den Tantz beginnen. Hier bedaft es keiner Maske als wie bey Hof.« Und sicher erinnerte sich Hüsgen hierbei auch an ganz andere Darstellungen, die ihm wohlvertraut waren: In Frankfurt am Main und Umgebung hatten Maler wie Johann Conrad Seekatz und Johann Georg Trautmann gegen Mitte des 18. Jahrhunderts zahlreiche Bauern-, Zigeuner- und Jahrmarktszenen geschaffen (vgl. Abb. 13). Diese knüpfen formal an niederländische Genrebilder des Goldenen Zeitalters an, fassen diese jedoch ganz im Sinne eines freundlichen

schaften und Leidenschaften entsprechende Gestalt besitze. Vgl. Daniela Lachs, Tierphysiognomien bei Lavater, in: *Biblos* 62 (2013), H. 2, S. 49–58. – Hüsgen besaß bezeichnenderweise das Tafelwerk ›Têtes de différents animaux‹ von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Neapel 1796, das verschiedene Tiere mit ›vermenschlichtem‹ Ausdruck darstellt; vgl. Katalog Frankfurt am Main 1808 (Anm. 34), S. 110, Nr. 12.

95 Vgl. den Kommentar bei Schoch/Mende/Scherbaum, Dürer (Anm. 17), S. 194.



Abb. 12. Albrecht Dürer, *Das tanzende Bauernpaar*, 1514, Kupferstich (Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-OB-1257).

Naturmenschentums à la Rousseau und in oft verharmlosender Weise als »natürliche und unschuldige Vorstellungen« auf.<sup>96</sup>

Im Gegensatz dazu, zeigt Hüsgen – der selbst ledig und kinderlos geblieben war – gegenüber Frauen bisweilen entschiedenes Misstrauen: Wie bereits zitiert, sieht er Eva traditionskonform als die Verführerin,

<sup>96</sup> Goethe in ›Dichtung und Wahrheit‹ über Genreszenen von Seekatz; WAI, 26, S. 137. – Zu dem Themenkreis eingehend: Detlef Hoffmann, »Man wird sagen, dass dies recht bürgerlich sei«. Bemerkungen zu einigen Bildern von Johann Conrad Seekatz, in: Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko, Ausstellungskatalog Stadt Darmstadt 1980, Bd. 1, S. 245–265.





Abb. 13. Johann Conrad Seekatz (1719–1768), Kirchweihszene (Ausschnitt), um 1759/63, Öl auf Leinwand (FDH, Inv. Nr. IV–1978–004, Dauerleihgabe der Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege Frankfurt am Main).

oder er beschreibt unter Nr.83 »Die Frau auf dem Turnier-Pferd« (SMS 16; fol. 30<sup>r</sup>) als »pfauenstolze« und morallose Verführerin des sie begleitenden Landsknechtes. Auch bei der »Fortuna« (Das kleine Glück, SMS 5) ruft Hüsgen geradezu warnend aus (Nr.69; fol. 28<sup>v</sup>): »Nackig zur Verführung stehet sie deswegen da, auf der unsteten Kugel, die ewig schwangere Fortuna! [...] O Weib! O trügerisches Weib! und doch verblendest du, die Sterblichen aller Classen und Nationen.« Hüsgens vorurteilsbeladener Blick auf das schöne Geschlecht kulminiert schließlich in seiner Deutung von Dürers ikonographisch rätsel-



Abb. 14. Albrecht Dürer, *Die Hexe*, um 1500, Kupferstich  
(Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-OB-1229)

haftem Kupferstich »Die Hexe« (SMS 28; Abb. 14).<sup>97</sup> Hüsgen ergänzt bereits den Titel zu »Agnes Dürern oder die Hexe« und führt hierzu aus (Nr. 75; fol. 28<sup>r</sup>):

Über den erlangten weiblichen Sieg, mit der edlen Ehstands Ceule, dem Spinnrocken in der rechten Hand, verkehrt auf ihrem Hörner Träger davon zu jagen, noch ehe das Hagelwetter, ihre strafbahre Blöse trifft, vergnügen sich dermaßen vier liebes Genien, daß sie gantz Freuden truncken sind. Auf die Art gibts noch immer Hexen.

<sup>97</sup> Vgl. den Kommentar bei Schoch/Mende/Scherbaum, Dürer (Anm. 17), S. 86.

Zu unterst erblickt man das A mit einem verkehrten D, als ob unser Meister damit auf sein eigen unartiges Weib deuten wollte, deren Taufnahmen Agnes gewesen ist, und sich mithin auch ohne Zauberey bestätigt.

Hüsgens Interpretation verbindet Motive des Hexenglaubens mit dem klassischen Topos der Weiberlisten, er greift vor allem jedoch die Legende des bösen Eheweibs Agnes Dürer auf.<sup>98</sup> Bereits in einer anonymen kurzen Biographie aus dem frühen 17. Jahrhundert wurde Dürers Ehefrau als »ein kiffend eiffer-, zannksuchtig geitzig waib bei dero er wenig freud und gute tag gehabt [...]« geschildert.<sup>99</sup> Joachim von Sandrart griff dieses Urteil in seiner ›Teutschen Akademie‹ auf und schmückte die Erzählung weiter aus, indem er berichtet, Dürer sei aus ehelicher Not heraus alleine zu seiner Reise in die Niederlande aufgebrochen, und nach der Rückkehr habe das ungemindert böse Verhalten der Gattin seinen allzu frühen Tod bedingt.<sup>100</sup> Die Legende wurde durch Sandrart glaubhaft, verstetigt und verbreitet und in der Folge von allen wichtigen Dürer-Biographen wie Heinrich Conrad Arend, Georg Wolfgang Knorr oder David Gottfried Schöber wiederholt. Auch Hüsgen spinnt die Legende weiter fort, indem er diese mit einem thematisch ihm passend erscheinenden Kupferstich Dürers verknüpft, ja sogar eine entsprechende Deutung des tatsächlich eigentümlichen Monogramms als ›Beweis‹ anführt. Seine Auslegung der ›Hexe‹ als Agnes Dürer zeigt beispielhaft Methodik und Quellen seiner Kunstbetrachtung, die im ›Menschen-Spiegel‹ freilich auch einen manchmal eigenwillig-bemühten Charakter annehmen konnte.

Das Prinzip der Physiognomik, den Charakter eines Menschen nach dessen Aussehen zu beschreiben, realisierte Hüsgen am konsequentesten für Dürers Porträtgraphiken. Hierbei attestierte er den Dargestellten durchweg positive Eigenschaften. So wird etwa der bereits bei Zeitgenossen höchst umstrittene Kardinal und Mainzer Erzbischof Albrecht von Brandenburg in dem Kupferstich ›Der große Kardinal‹

98 Vgl. Corine Schleif, Das pos weyb Agnes Frey Dürer: Geschichte ihrer Verleumdung und Versuche der Ehrenrettung, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 86 (1999), S. 47–79.

99 Ebd., S. 56, mit Quellenbeleg.

100 Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Malhlerrey-Künste, Bd. 1,3, Nürnberg 1675 (und weitere Auflagen), S. 225.

(SMS 97) als herausragenden Förderer der bildenden Künste charakterisiert (Nr. 64; fol. 23<sup>r</sup>–23<sup>v</sup>):

Nicht allein die höhere Geburt, sondern auch die grosmüthige Seele zeichnen den Albertus von Brandenburg unter den Churfürsten von Mayntz aus. Was thate dieser Herr für die glänzenden Künste, als er den Schatz der Mayntzer Dohm-Kirche mit so vielen Kostbarkeiten beschenckte? Davon nur das prächtige Verzeichniß-Buch hier erwehnen will, für dessen trefliche Mignatur Gemälde dieser Churfürst, dem Nicolaus Glockenthon 500 Gulden zahlen liese. Hätte sich dieser Herr aber denken können? daß eben die Dohm-Kirche, die Er so sehr schätzte, und worinnen Er seine Ruhstätte vermögen zweyer herrlicher Mausoleen fand, im Jahr 1793 von Preußisch Brandenburgischen Bomben in Brand geschossen und nach Jahrhunderten seine Asche dadurch noch erschüttert würde? O Wandel der Zeiten! Hätte Er Sich aber auch Clubisten denken können?

Hüsgen führt also als Beispiel das ›Hallesche Heiltum‹ an, jenen von Albrecht aus Halle nach Mainz verbrachten Hort von Reliquien und Goldschmiedekunst, der ab 1541 den Mainzer Domschatz bereicherte. Das Hallesche Heiltum wurde in einer von Hüsgen ebenfalls genannten Bilderhandschrift, dem sogenannten Aschaffener Codex verzeichnet, allerdings nicht, wie irrig angegeben, durch den Nürnberger Buchmaler Nikolaus Glockendon. Auf Hüsgens Erwähnung der beiden »Mausoleen« des Kardinals<sup>101</sup> folgt sodann sein Hinweis auf die Teilerstörung des Doms bei der Belagerung von Mainz im Jahr 1793,<sup>102</sup> womit der Autor einen Bogen zu seiner eigenen Epoche schlägt. Wie an verschiedenen Stellen im ›Menschen-Spiegel‹ auch, charakterisiert er seine Gegenwart als eine Zeit der Unkultur, um die Vergangenheit vor dieser Folie zu glorifizieren. Und mit der abschätzigen Erwähnung der Klubisten – also den außerhalb von Frankreich lebenden Jakobinern, die

101 Albrecht erhielt neben seinem tatsächlichen Grab im Westchor des Mainzer Doms ein reich skulptiertes Epitaph im nördlichen Seitenschiff.

102 Hüsgen hatte, ebenso wie Goethe, die Beschießung von Mainz mit eigenen Augen verfolgt und einen Bericht darüber verfasst; die heute nur in der Staatsbibliothek Bamberg und im GSA Weimar erhaltene Druckschrift blieb von der Forschung jedoch bislang unbeachtet: Henrich Sebastian Hüsgen, Empfindungen eines ächten Deutschen bey der Belagerung der Stadt Maynz im Jahre 1793 in Form eines Briefes, Frankfurt am Main 1793.

als Initiatoren der Mainzer Republik von März bis Juli 1793 gelten – wird Hüsgens entschiedene Ablehnung der Französischen Revolution sichtbar. Das Lob einer historischen Person und die Abscheu vor Zeitgenossen prägen gleichermaßen den Kommentar zu Dürers Porträt von Philipp Melanchthon (SMS 101), wobei Hüsgen aus edlen Zügen direkt dessen edlen Charakter ablesen will (Nr. 67; fol. 25<sup>r</sup>):

Ausdruck einer hertz guten Bildung ist wohl bey wenig großen Männern so erkennbar als bey dem Melanchthon, dem Dencker für Menschen-Wohl. Man durchgehe alle seine Züge, wie sie von der edelsten Stimmung seiner Seele zeugen, man durchgehe sie, und halte den Pastor G... und Consorten daneben [...], und dann wird man finden, was dieses für kohlschwartzte Herren an Leib und Seele sind.<sup>103</sup>

Und beim Kupferstich-Porträt von Willibald Pirckheimer (SMS 99) stimmt Hüsgen unter gleichen Vorzeichen ein wahres Hohelied auf die Freundschaft an (Nr. 66; fol. 24<sup>v</sup>):

O alt Teutsche Freundschaft! wo bist du geblieben? Im Hain wo die alten Barden ihre Lieder sangen, da wandelt vielleicht dein Schatten noch! Doch muß die Redliche einmahl zurück gekommen seyn, als Pirckheimer und Dürer diese Zierden des Teutschen Vaterlandes lebten, in deren treuen Brust gemeinschaftlich biedere Hertzen schlugen, die so selten bey großen Leuten sind. Sehet es nur an das Bildnis dieses berühmten Gelehrten, ob seiner Rechtschaffenheit nicht verdiente ein Busen-Freund unseres A. Dürers gewesen zu seyn? den er biß in Tod liebte und hoch schätzte; dagegen er dessen Andencken durch die trefliche Grabschrift verewigte, die man auf dem St. Johannes Kirchhof zu Nürnberg von ihm antrifft. [...] Und [Pirckheimer] muß sehr gleichend gewesen seyn, weil ihn der Künstler mit dem reinsten Grabstichel der Freundschaft auf die Kupferplatte brachte.

Die tatsächlich innige Freundschaft des Nürnberger Malers mit dem Patrizier und Humanisten Pirckheimer war, ganz ähnlich wie die Legende des bösen Eheweibs Agnes Dürer, ein fester Bestandteil vieler

103 Das Kürzel »Pastor G...« gibt Hüsgen in seinem annotierten »Verzeichnis« noch klar als »Pastor Götz« an. Es handelt sich offenbar um Johann Melchior Goeze, den Gegner Lessings im sog. Fragmentenstreit.

Dürer-Biographien gewesen und wurde u. a. von Sandrarts ›Teutscher Academie‹ tradiert.<sup>104</sup> Auch Pirckheimers in Latein verfasste ›Elegia‹ und weitere Texte auf Dürers Tugenden wirkten durch den Sammeldruck seiner ›Opera‹ von 1610 beflügelnd auf das Vorstellungsbild von Dürers Person und Charakter.<sup>105</sup> Doch vor allem die Publikation einiger Briefe von Dürer an Pirckheimer in Christoph Gottlieb von Murrs ›Journal‹ eröffneten seit 1781 dem Lesepublikum einen ganz unmittelbaren Eindruck von der Freundschaft beider.<sup>106</sup> Hüsgens emphatische Ausführungen besitzen aber auch einen ganz persönlichen Hintergrund, denn der Kunstschriftsteller unterzeichnete im Jahr 1795 einen Brief an seinen »Ersten Hertzens Freund« Johann Isaac Gerning tatsächlich mit dem Pseudonym »Bilibaldus Pirckheymer«<sup>107</sup> – und tauchte somit vielleicht sogar bereits in jenes Rollenspiel ein, das eine nachfolgende Künstlergeneration dann leidenschaftlich kultivieren sollte und das auch mit Bildwerken wie den einander zugeeigneten Gemälden ›Sulamith und Maria‹ von Franz Pforr und ›Italia und Germania‹ von Johann Friedrich Overbeck seinen Niederschlag fand.<sup>108</sup>

Hüsgens Formulierung »Pirckheimer und Dürer diese Zierden des Teutschen Vaterlandes« lenkt den Blick auch darauf, dass der Autor, ganz der Tradition der Dürer-Literatur folgend, den Nürnberger Maler als leuchtendes Beispiel der deutschen Kultur und Geschichte sah. Bereits in seiner oben erwähnten, 1785 publizierten ›Bitte‹ um weitere Informationen zu Druckgraphiken Dürers apostrophiert Hüsgen den Nürnberger Maler als »Vater der Künste« und spricht von der besonderen Ehre, welche »es für die Nation ist, den Reichtum der Werke dieses

104 Sandrart, *Teutsche Academie* (Anm. 100), S. 225.

105 Vgl. Grebe, *Dürer* (Anm. 10), S. 135 f.

106 [Christoph Gottlieb von Murr,] *Acht Briefe Albrecht Dürers an Wilibald Pirckheimer aus Venedig 1506*, in: *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur* 10 (1781), S. 3–34.

107 Hüsgen an Gerning, 25. Juli 1795; FDH, Hs-4636. – Die zitierte Anrede findet sich in verschiedenen seiner Briefe, etwa am 20. Juli 1795; Hs-4638.

108 Leider sind sämtliche Gegenbriefe Gernings verloren und es bleibt offen, ob diese auch mit »Albrecht Dürer« unterzeichnete. – Franz Pforr gab auch mit dem Pseudonym »Albrecht Mainstädter« seiner Verehrung Dürers Ausdruck. Zum Freundschaftskult unter Künstlern vgl. Frank Büttner, *Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland*, in: Johann Friedrich Overbeck, *Italia und Germania*, München 2002 (= Kulturstiftung der Länder – Patrimonia 224), S. 15–36.



Abb. 15. Agostino Veneziano, *Lo Stregozzo*, um 1500, Kupferstich  
(Exemplar im Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-OB-1229).

berühmten Mannes, der so vielen zu einem Muster diente, bekannt zu machen«. <sup>109</sup> Und ganz folgerichtig vergleicht Hüsgen Dürer im ›Menschen-Spiegel‹ als den ersten deutschen Künstler mit Raffael, dem Genius aus Italien – und versucht diesen Paragone bei seiner Beschreibung der ›Hexe‹ (SMS 28) sogar für Dürer zu entscheiden, wenn er eine Erfindung des Deutschen als Vorbild einer Raffael-Graphik angibt (Nr. 75; fol. 28<sup>r</sup>): »Dieses Blatt hatte der große Raphael vor sich, als er den Traum schilderte, und daraus gantz unverändert die Gegenstände machte, wodurch sein Bild so karackteristisch wurde. Der Italiänische liese sich also den Teutschen Raphael zum Muster dienen.« Hüsgen meinte hierbei offenbar den Kupferstich ›Lo Stregozzo‹ von Agostino Veneziano (Abb. 15), also einem in Venedig und Rom tätigen Stecher, der tatsächlich zunächst u. a. Druckgraphiken von Dürer kopierte und später in der Werkstatt von Marcantonio Raimondi arbeitete. <sup>110</sup>

109 Hüsgen, *Eine Bitte* (Anm. 23), S. 50f.

110 Der Hinweis auf die Graphik ›Lo Stregozzo‹ ist Martin Sonnabend zu verdanken; als Vorlage der vielfach rätselhaft bleibenden Darstellung wurden Werke von Raffael, Giulio Romano, Baldassare Peruzzi oder Girolamo Genga diskutiert. – Zum komplexen, in der Kunst nach 1800 virulenten Thema ›Dürer und Raffael‹ vgl. zuletzt: *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*, hrsg. von Michael Thimann und Christine Hübner, Ausstellungskatalog Kunstsammlung der Universität Göttingen/Casa di Goethe Rom,

Wie das von Hüsgen vertretene, patriotisch ausgerichtete Geschichtsbewusstsein bereits zuvor Eingang in die Kunst gefunden hatte, lässt sich am Beispiel von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein en détail verfolgen. Dieser war 1781 aus Rom nach Zürich gezogen und durch Lavater mit Johann Jakob Bodmer in Kontakt gekommen. Bodmer, der sich mit der mittelhochdeutschen Literatur befasst hatte und die Beschäftigung mit der Vergangenheit als patriotische Tat begriff, wusste Tischbein für Themen aus der ›mittelalterlichen‹ Geschichte zu begeistern. So schrieb der junge Maler Anfang 1782 aus Zürich an Merck: »aus Göthens Götz könnte man viele schöne Bilder machen« – und schritt gleich zur Tat, indem er eine Reihe von Zeichnungen und schließlich, durch Mercks Vermittlung im Auftrag von Herzog Carl August, auch ein Gemälde zum ›Götz von Berlichingen‹ ausführte, das schließlich in Goethes Besitz kam.<sup>111</sup> Signifikant ist, dass Tischbein dabei nicht von einer tatsächlich historischen Überlieferung ausging, sondern sich darauf beschränkte, »das in einem literarischen Werk entworfene Geschichtsbild, das den Blick bereits auf handelnde und empfindende Personen konzentriert, sichtbar zu machen«.<sup>112</sup> Hüsgen, der sich selbst als »verschiedener Patriotischen Gesellschaften Ehrenmitglied« bezeichnete,<sup>113</sup>

Petersberg 2015, insbes. den Beitrag von Michael Thimann, Raffael und Dürer. Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der deutschen Romantik, S. 9–41.

111 Vgl. Frank Büttner, Wilhelm Tischbeins ›Konradin von Schwaben‹, in: Kunstsplinter. Beiträge zur nordeuropäischen Kunstgeschichte. Festschrift für Wolfgang J. Müller zum 70. Geburtstag überreicht von Kollegen und Schülern, Husum 1984, S. 100–119, hier: S. 103–105, das Zitat nach S. 104, mit Quellenachweis.

112 Ebd., S. 105.

113 Etwa 1780 auf dem Titelblatt zu Hüsgen, Nachrichten von Franckfurter Künstlern (Anm. 5). – Hüsgen war nachweislich seit 1778 Mitglied der von 1775 bis 1781 bestehenden ›Société Patriotique de Hesse-Hombourg‹, die mit zahlreichen weiteren Patriotischen Gesellschaften in Europa kooperierte; vgl. Jürgen Voss, Die Société Patriotique de Hesse-Hombourg (1775–1781). Der erste Versuch einer europäischen Koordinationsstelle für wissenschaftlichen Austausch, in: ders., Deutsch-französische Beziehungen im Spannungsfeld von Absolutismus, Aufklärung und Revolution, Berlin 1992 (= Pariser historische Studien 36), S. 153–175, zu Hüsgens Mitgliedschaft S. 163, mit Quellennachweis; zuletzt auch Barbara Dölemeyer, Die ›Société patriotique de Hesse-Hombourg‹. Ein früherer Versuch europäischen Wissensaustauschs, in: Jahrbuch Hochtaunuskreis 2015, S. 18–24.





Abb. 16. Albrecht Dürer, *Die sechs Kriegersleute*, um 1495/96, Kupferstich (Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-OB-1255).

ging später einen gleichsam umgekehrten Weg, wenn er Werke Dürers unter patriotischen Vorzeichen auslegte und darin Darstellungen bekannter Heroen des Mittelalters sehen wollte. So beschrieb er den Kupferstich ›Die sechs Kriegersleute‹ (SMS 4; Abb. 16), der heute meist als Darstellung einer Landsknechtsgruppe gilt,<sup>114</sup> in seinem 1778 gedruckten ›Verzeichnis‹ noch unter dem Titel »Die Räuber-Bande« als »Dürern selbstn [...], welcher auf einer Reise von Räubern oder entflohenen Soldaten überfallen worden, die er durch mündliche vernünftige Vorstellungen auf bessere Wege zu leiten versucht [...]«. <sup>115</sup> Zwei Jahrzehnte später interpretiert er das Blatt im ›Menschen-Spiegel‹ dann als »Wilhelm Tell als Gefangener« (Nr. 88, fol. 31<sup>r</sup>–32<sup>r</sup>):

<sup>114</sup> Schoch/Mende/Scherbaum, Dürer (Anm. 17), S. 34 f.

<sup>115</sup> Hüsgen, Verzeichnis (Anm. 9), S. 52, Nr. 88.

Ich bin aber nunmehr überzeugt, daß unser A. Dürer, den Wilhelm Tell dadurch vorstellen wollte, wie er von einer bewaffneten Kriegsknechten und einem befedeten Rottmeister bewacht, in einer wilden felsigen Gegend hier Halt macht, um A[nno] 1387 über den Urner See als Gefangener nach Küsnach geführt zu werden: Von welchem seine redende Stellung harter Behandlung wegen, der nah liegende See und das abzuwartende im Perspektiv zu bemerkende Schiff umso mehr überführen, der alles dieses zum historischen Aufschluß als ein sprechender Commanter dienen, und zugleich unwandelbare Treue fürs Vaterland beweisen kann, die man leider in unseren Tagen mit der Laternen, wie einstens Diogenes die Menschen suchen muß.

Von Zeitgenossen Hüsgens wurde Wilhelm Tell, der legendäre Freiheitskämpfer, als ebenso bedeutend für das helvetische Nationalbewusstsein angesehen, wie die Überlieferung der drei Eidgenossen beim Schwur auf dem Rütli. Diese Tat galt als heroischer Gründungsakt der ›Alten Eidgenossenschaft‹, und wurde u. a. von Lavater und Bodmer patriotisch verklärt und als Vorbild propagiert. Der Rütli Schwur fand mit dem Gemälde, das Johann Heinrich Füssli 1780 für das Zürcher Rathaus ausführte, seine sicher eindrucksvollste Visualisierung – doch bereits zuvor dürften die erstmals 1767 und dann noch mehrfach erschienenen ›Schweizerlieder‹ Lavaters zur Verbreitung der Ikonographie beigetragen haben, enthält deren Druck doch eine Vignette von Johann Rudolf Holzhalb mit drei etwas steif beieinander stehenden Schwurgenossen.<sup>116</sup> Vielleicht hatten auch Maria Catharina und Johann Gottlieb Prestel diese oder eine ähnliche Darstellung im Sinn, als sie 1780 ihren Faksimile-Nachstich der Dürer-Zeichnung ›Drei Kriegsknechte‹ aus dem Praunschen Kunstkabinett mit dem Rütli Schwur in Verbindung brachten und entsprechend beschrifteten (Abb. 17).<sup>117</sup> Auch

<sup>116</sup> Vgl. Goethe und die Kunst, hrsg. von Sabine Schultze, Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main – Kunstsammlungen zu Weimar/Stiftung Weimarer Klassik, Ostfildern 1984, S. 260–262, Kat. 185 (Petra Maisak) mit allen Angaben zu Füsslis Gemälde und Abb. der Vignette.

<sup>117</sup> Vgl. Claudia Schwaighofer, Die Kunst der Nachahmung – Dürer, Carracci und Parmigianino in den Reproduktionsgraphiken der Nürnbergerin Maria Katharina Prestel (1747–1794), Stuttgart 2006, S. 149 f., Nr. 25, mit allen Angaben. – Die Dürer-Zeichnung im Kupferstichkabinett Berlin gilt heute als Darstellung der drei Soldaten unter dem Kreuz Christi.



Abb. 17. Maria Catharina Prestel (1747–1794), Rütlichswur, 1780, verschiedene Tiefdruck-Techniken, nach der Zeichnung ›Drei Kriegsleute‹ von Albrecht Dürer (Kupferstichkabinett Berlin), Blatt 1 im ›Kleinen Kabinett‹ (Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-OB-77.427).

Hüsgen griff diese Deutung auf und kommentierte die Prestel-Graphik 1785 in seinem ›Freymüthigen Catalog‹ sodann aus gleicher Perspektive: »Wie Werner Stauffacher, Walther Fürst und Arnold von Melchthal sich im Jahr 1307 wegen der Schweizer Freyheit nach Altem Schrot und Korn unter freyem Himmel verbinden, und es heiliger hielten als – jetzo die Schwüre unter dem Dach.«<sup>118</sup> Und da später auch Christoph

<sup>118</sup> Henrich Sebastian Hüsgen, Freymüthiger Catalog über 36 schöne Blätter in 8<sup>vo</sup> und 4<sup>to</sup> welche Herr Johann Gottlieb Prestel auf Zeichnungs Art meisterhaft in Kupfer gebracht [...], Frankfurt am Main 1785 (erschieden auch in Meusels Miscellaneen artistischen Inhalts 26 [1785], S. 67–74), Nr. 1 (o.S.).



Abb. 18. Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*, 1513, Kupferstich (Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-OB-1269).

Gottlieb von Murr in seinem Katalog der Sammlung Praun von 1797 und Joseph Heller in seinem 1827 gedruckten Dürer-Werkverzeichnis an dem Bildtitel von Prestel und Hüsgen festhielten,<sup>119</sup> wurde Dürers Zeichnung bis ins späte 19. Jahrhundert als ›Rütlichswur‹ identifiziert.

Schließlich lässt sich auch am Beispiel des Kupferstichs ›Ritter, Tod und Teufel‹ (SMS 69, Abb. 18) darlegen, welch windungsreichen Weg

<sup>119</sup> Christoph Gottlieb von Murr, *Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg*, Nürnberg 1797, S. 107f., Nr. 14; Joseph Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*, Bd. 2.1, Bamberg 1827, S. 87, Nr. 15.

Hüsgen bis zu seinen Beschreibungen im ›Menschen-Spiegel‹ zurücklegte und aus welchen Quellen sich diese speisten. Tatsächlich konnte bislang kein Kunstschriftsteller oder Kunstwissenschaftler das Thema des Dürer-Stichs zweifelsfrei klären,<sup>120</sup> und der heute allgemein übliche Titel geht auf Hüsgens 1778 gedrucktes ›Verzeichnis‹ zurück. Dürer selbst hatte den Stich in seinem Tagebuch der niederländischen Reise lediglich als »Reuter« erwähnt, und in der Folge waren sich viele Autoren über Titel und Inhalt uneins gewesen. So erwähnt etwa Joachim von Sandrart das Blatt als »Der christliche Ritter«,<sup>121</sup> Georg Wolfgang Knorr benennt es auffallend sachlich als »ein geharnischter Mann zu Pferd«<sup>122</sup> und David Gottfried Schöber spekuliert, Dürer habe mit seinem »geharnischten Reuter [...] die gemeine Beschaffenheit des Soldatenlebens anzeigen wollen«.<sup>123</sup> Hüsgens eingehende Beschreibung von 1778 orientiert sich zunächst gänzlich an Motiven, die auf dem Blatt zu entdecken sind:

Ritter, Tod, und Teufel.

N<sup>o</sup> 94. Ein geharnischter Mann auf einem nach der Rechten stehenden Pferd, welcher einen langen Spieß über selbige Achsel, mit der linken Hand aber den Zaum hält. Neben diesem reitet der Tod mit der Sanduhr auf einer Schindmere so eine Schelle am Hals hängen hat, seine abscheuliche Schlangencrone, der Geisbart und das schreckliche höllische Ungeheuer mit Hörnern und Spieß so hinter ihm steht und mit der rechten Bratze nach dem Ritter hackt, geben der ganzen Vorstellung einen gräßlichen Anblick, worzu der rechter Seite liegende Totenkopf die todte Eydexe und der finstere Hund zwischen den Pferden nicht wenig beytragen. Im Hintergrund siehet man rauhe Felsen mit Hecken und Gesträuch neben einem weitläufigen Berg-Schloß in der Ferne, so meines erachtens die Wohnung des Ritters nach der Natur vorstellen soll, wie auch daß der Ritter selbst nach dem Leben gebildet, das Beywesen aber Sinnbilder und Folgen seiner gottlosen Lebensart seynd und daher seiner Zeit ein durchtriebener Gast, ja vielleicht von einer noch jetzt lebenden großen adlichen

120 Vgl. Schoch/Mende/Scherbaum, Dürer (Anm. 17), S. 169–173.

121 Sandrart, Teutsche Academie (Anm. 100), S. 223.

122 Knorr, Allgemeine Künstler-Historie (Anm. 13), S. 48 f., Nr. 18.

123 Schöber, Albrecht Dürers (Anm. 15), S. 87

Familie der Vor-Vater wohl mag gewesen seyn. Das auf dem Täfelgen vor der Jahrzahl 1513 AD stehende ungewöhnliche S. macht mich dahero auf die Deutung des Nahmens vermuthen, dessen Auslegung andern überlasse.<sup>124</sup>

Der neue Textentwurf im annotiertem ›Verzeichnis‹ sieht den Ritter später als eine konkrete Person und versucht sich in einer moralisierenden Wertung deren gottlosen Verhaltens, auch mit Bezug auf Hüsgens eigene Zeit (bei S. 57):

Der Ritter im Faustrecht.

(Der Ritter soll Frantz von Sickingen, und das Stück ein Lob seiner Unerschrockenheit seyn, der sich nicht für Teufel und Tod gefürchtet hat.)

N<sup>o</sup> 94. So geharnischt, so ~~unerschrocken~~ bewehret Frantz von Sickingen hier zu Pferde sitzt, und den Trapp seiner Faustrechts Thaten unerschrocken fort reitet, so warnend sind hier Tod und Teufel neben ihm angebracht; deren ersterer im Königs Schmuck zu Pferd zeigt ihm die Sand Uhr, als Moralischer Grentzen-Setzer seines ~~zügel~~ gewissenlosen Lebens, und letzterer daß er ihn noch zum edel Ritter Lohn in seine grausame Clauen bekommen würde ein wahrer venetianischer Spiegel für die Freybeuter des Merckurs in unsern Tagen. Das Felsen Schloß Ebernburg bey Creutznach der stolze Sitz seines Raubes, zeigt sich ~~aber~~ in der Ferne. Rechts unten die Tafel enthält das S als des ~~Ritterlichen~~ ~~helden~~ Ritters Nahmens ~~anfangs~~ Buchstaben, und 1519. AD.

Dieses Blat ist auch unter der Benennung die Hell bekant, welche ihm die Franzosen geben, ~~weil sie von der teutschen damit verwandten~~ Geschichte nichts wissen.

Und im Konzept des ›Menschen-Spiegels‹ führt Hüsgen dann diesen Ansatz fort, unterlegt seine Deutung mit einem patriotischen Grundton, beklagt den Zerfall einstiger Werte in der Gegenwart und liefert eine eingehende Begründung dafür, warum es sich um Franz von Sickingen handeln soll (fol. 33<sup>r</sup>–34<sup>r</sup>):

<sup>124</sup> Hüsgen, Verzeichnis (Anm. 9), S. 57 f.

## Der Fehde-Ritter. oder Frantz von Sickingen.

N° 94. Wie weit glücklicher ist das Vaterland, das biedere gantze Teutsche Vaterland gewesen, als noch die ehrlichen Waffen und nicht die sogenannte Politick biß ans rechte Rhein-Ufer über sein Wohl entschieden, und die alten Ritter sich für Tod und Teufel sogar nicht gefürchtet haben, so politisch sie auch hier verkleidet stehen. Sehet ihn nur an den Frantz von Sickingen, wie unerschrocken er seinen Helden Trapp dahin reitet, und durch das Symbol des Hundes gantz den hohen Entschluß anzeigt, in der Treu fürs Vaterland zu leben und zu sterben, die leider jetzt da stehet, wie Butter an der Sonne. Das Felsen-Schloß Eberburg an der Nah bey Creutznach, der stolze Sitz seiner Thaten, und auch das Patmos des Ulrich von Hutten strotzet in der Ferne: dagegen ist rechts auf dem Täfelgen das Zeichen 1513 AD vergesellschaftet mit einem S, als des Ritters ehrenvollerer Namens Buchstaben, wie derjenige mahncher Excellenz unseres Zeitalters.

Den Entwurf zu einem Fehde-Ritter hatte unser Dürer schon A[anno] 1498 gemacht, wie dieses eine original Handzeichnung mit der Überschrift beweiset, dz ist dy rüstung zu der zeit in Teutschlant gewest. die sich in der großen Sammlung der K.K. Bibliothek in Wien befindet, die Herr Bartsch geätzt, und unter N° 1 seiner, im ächten Geist eines jeden Meisters mitgetheilten *Recueil d'estampes d'après les desseins orig. à la Biblioth. J. v. R. de Vienne.* geliefert hat. Der Grund-Gedanke ist also schon lange vorher ehe obiges Blatt entstanden ist, da gewesen, ja es diente A° 1508 erst zum Vorbild des Ritters St. Georg unter N° 56, ehe A. Dürer den Frantz von Sickingen A° 1513 allegorisch darunter vorstellte, den er deswegen gantz absichtlich zum Gegenstand gehabt haben mag, indeme die Gesichts Bildung auf einmahl gantz verändert ohne Schnurbart erscheint, so wie unsere Helden die G Hopfer zweymahl abgebildet haten, an dessen Portrait sich hier um so weniger zweifeln läßt, da auch kein anderes seiner Blätter mit einem S bezeichnet ist.

Dieses Blatt ist auch unter der Benennung bekannt, ~~der Traum die Hölle~~ *le Songe l'Enfer* die Unwissenheit der Frantzosen gabe ihm solche, ohngeachtet ihre Fortpflanzung alle schon Jahrhunderte der Dünger Teutscher Ancker ist, und sie den Unterricht unseres Vaterlandes so theuer mit so vielem Menschen Blut verschwenderisch bezahlen.



Abb. 19. Adam von Bartsch (1757–1821), *Cavalier Allemand du XV<sup>e</sup> Siecle*, 1785, Radierung nach der Zeichnung »Der Reiter« von Albrecht Dürer (Albertina Wien; Exemplar im British Museum London, Inv. Nr. 1852,0214,510).

Der Gedanke, es handle sich bei Dürers Figur um den traditionell als Fehderitter bekannten Franz von Sickingen, findet sich etwa gleichzeitig auch in Christoph Gottlieb von Murrs Beschreibung des Praunschen Kunstkabinetts – jedoch ohne eine weitere Begründung.<sup>125</sup> Hüsgen führt hingegen nicht nur an, dass in dem Kupferstich Dürers bekanntes Monogramm durch ein »S« als Hinweis auf den Namen »Sickingen«

<sup>125</sup> Murr, *Description du Cabinet* (Anm. 119), S. 75 f., Nr. 67: »[...] Il est vraisemblable qu'Albert Durer voulut représenter le chevalier François von Sickingen [...]«





Abb. 20. Albrecht Dürer, *Der hl. Georg zu Pferd*, 1505/08, Kupferstich (Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-OB-1214).

ergänzt worden sei,<sup>126</sup> sondern liefert weitere Argumente durch eine vergleichende Betrachtung, die als Ansatz einer kunsthistorischen Werkanalyse *avant la lettre* gelten darf. Er erkennt zunächst richtig Dürers Wiener Zeichnung ›Der Reiter‹ aus dem Jahr 1498 als frühe Vorarbeit zu der Rittergestalt in besagtem Kupferstich und gibt an, diese Darstellung durch den Nachstich Adam von Bartschs zu kennen (Abb. 19). Hüsgen zitiert auch die genaue Beschriftung der Zeichnung nach Bartsch, und er bemerkt, dass der Schnurrbart des gezeichneten ›Rit-

126 Schoch/Mende/Scherbaum, *Dürer* (Anm. 17), S. 170 schlagen als Auflösung ›Salus‹ für ›Jahr des Heils‹ vor.



Abb. 21. Eberhard Kieser (geb. 1583), Franz von Sickingen zu Pferd, um 1620, Radierung nach dem Kupferstich ›Der hl. Georg zu Pferd‹ von Albrecht Dürer (Staatsbibliothek Bamberg, Sign. I C 42c).

ters: im Kupferstich fehlt. Er führt sodann auch Dürers Kupferstich ›Der heilige Georg zu Pferd‹ (SMS 41, Abb. 20) von 1505/1508 an, der tatsächlich als Ableitung der Wiener Zeichnung gelten darf. Und schließlich kannte Hüsgen auch den leicht modifizierten Nachstich dieser Heiligendarstellung von Eberhard Kieser (Abb. 21), der durch seine Beischrift explizit als ein Porträt Franz von Sickingens ausgewiesen ist.<sup>127</sup> Dies alles dürfte Hüsgen in seiner neuen Identifizierung von

<sup>127</sup> Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's, Bd. 2.2 (Anm. 30), S. 448, Nr. 747. – Erwähnt bei Hüsgen, Verzeichnis (Anm. 9), S. 30, sowie in Hüsgens ›Menschen-Spiegel‹, fol. 20<sup>r</sup>.



Abb. 22. Franz Pffor (1788–1812), Franz von Sickingen, wohl 1808/09, Bleistift, nach der Radierung von Eberhard Kieser, montiert auf S. 42 o. r. in einem Klebeband aus dem Besitz von Ludwig Georg Vogel (Schweizerisches Nationalmuseum – Landesmuseum Zürich, Inv. Nr. LM-68606.62).

›Ritter, Tod und Teufel‹ bestärkt haben, er unterlässt jedoch klugerweise den Zirkelschluss, Kiesers ›Franz von Sickingen‹ als weiteren Beleg hierfür anzuführen. Wie so oft frappiert auch hier Hüsgens breite Kenntnis verschiedenster Objekte, und nur diese Kennerschaft versetzte ihn in die Lage, diesen und vergleichbare komplexe Sachverhalte schlüssig darzulegen.

Franz von Sickingen sollte im 19. Jahrhundert und insbesondere im preußisch-protestantischen Milieu dann zu einer national-politischen Idealfigur stilisiert werden, und den authentischen oder vermeintlichen

Porträts und Darstellungen des ›letzten Ritters‹ galt bald nach 1800 ein gesteigertes Interesse.<sup>128</sup> So kopierte etwa Franz Pforr, der durch seine Kindheit in Frankfurt am Main und seinen Vater, den Pferdemaier Johann Georg Pforr in der geistigen Umgebung Hüsgens aufgewachsen war, den erwähnten Sickingen-Stich von Kieser in einer Umrisszeichnung (Abb. 22). Die wohl 1808/1809 in Wien entstandene Darstellung dürfte Pforr in erster Linie als Kostümstudie gedient haben, die offenbar eigenhändige Bezeichnung »Franz v. Sickingen« bezeugt aber auch ein Interesse an der mutmaßlich dargestellten Person.<sup>129</sup> Auch Dürers ›Ritter, Tod und Teufel‹ wurde noch später mit Franz von Sickingen in Verbindung gebracht, beispielsweise 1827 von Joseph Heller, der diese Identifizierung für »gar nicht unwahrscheinlich« befand,<sup>130</sup> oder noch 1860 in einer französischen Lebensbeschreibung des Ritters, die mit einer Nachbildung von Dürers Stich samt Beischrift »Frantz de Sickingen« illustriert wurde.<sup>131</sup>

### *Dürers »patriotisches Denkmal«*

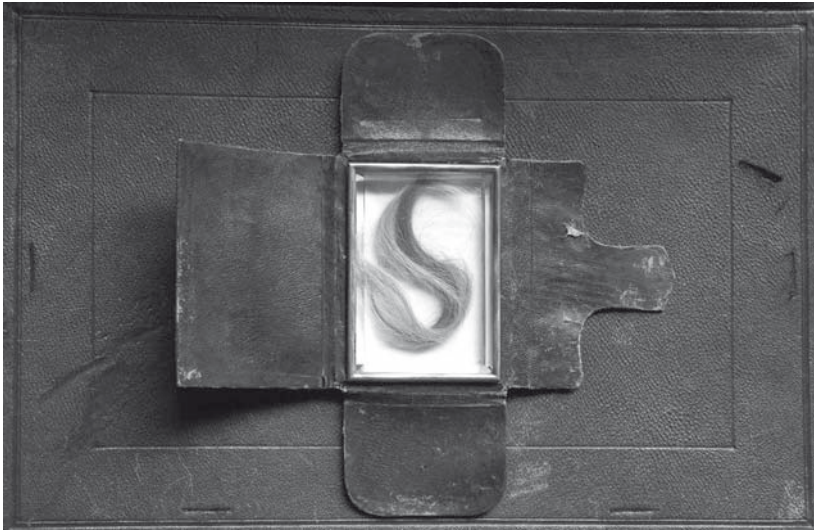
Hüsgens patriotische Begeisterung für Dürer kulminierte in einem kuriosen Objekt seiner eigenen Sammlung: einer Haarlocke, die laut zugehörigem Testat von dem Nürnberger Maler stammt (Abb. 23–24). In das Dokument hatte sich 1559 als erster der Straßburger Stadtchronist Sebald Bühler eingetragen, dem nachfolgend fast alle Besitzer des

128 Vgl. Stefan Heinz und Andreas Tacke, Geschichte ist die Religion unserer Zeit. Franz von Sickingen in der Bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Ritter! Tod! Teufel? Franz von Sickingen und die Reformation, hrsg. von Wolfgang Breul, Ausstellungskatalog Landesmuseum Mainz, Regensburg 2015, S. 79–88 sowie ebd., S. 264–272, Kat. 7.2–7.6.

129 Das Blatt gelangte, zusammen mit zahlreichen weiteren Kostümstudien Pforrs, in den Besitz des Schweizer Malers und Pforr-Freundes Ludwig Vogel und wurde später in ein Klebealbum eingefügt; vgl. Heinrich Thommen, Ludwig Vogels Kopien und die Entdeckung von Franz Pforrs »Costümsammlung« im Klebealbum LM 68606 des Schweizerischen Landesmuseums, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 62 (2005), Heft 2, S. 91–130.

130 Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's, Bd. 2.2 (Anm. 30), S. 502 f., Nr. 94.

131 Ernest de Bouteiller, Histoire de Frantz de Sickingen, chevalier allemand du seizième siècle, Metz 1860, S. 214; Abb. in: Katalog Mainz 2015 (Anm. 128), S. 81.



*Abb. 23. Haarlocke Albrecht Dürers,  
in der Montierung von Edward Steinle, geschliffenes Glas, Silber, Leder  
(Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek).*

Erinnerungsstücks gleich taten.<sup>132</sup> Bühler gibt an, dass die Locke nach dem Tod des Malers »zu einer gedechtnus« abgeschnitten und an den Dürer-Schüler Hans Baldung Grien in Straßburg übersendet worden sei. Generationen später, unter dem Datum des 12. Januar 1798 vermerkte Hüsgen in dem Testat, die Locke sei

[...] an die Herren von Holtzhausen gelangt, die sie viele Jahre von Voreltern her besesen, durch deren Güte ich solche erhielt, und von mir zu besserer Verwahrung die gegenwärtige Einrichtung dazu getroffen wurde, die ich jedem künftigen Besitzer zur guten Erhaltung umso mehr bestens empfehle, da es die einzigen körperlichen Überreste eines alten verdienstvollen Teutschen sind, der dich noch von jenseits des Grabes mit dem Zuruf beehret, Landsmann!

<sup>132</sup> Vgl. Lothar Schmitt, Dürers Locke, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 66 (2003), H. 2, S. 261–272, mit Transkription des Testates sowie zuletzt Hans Baldung Grien. Heilig unheilig, hrsg. von Holger Jacob-Friesen, Ausstellungskatalog Kunsthalle Karlsruhe 2019, S. 100 f., Kat. 17 (Julia Carrasco).

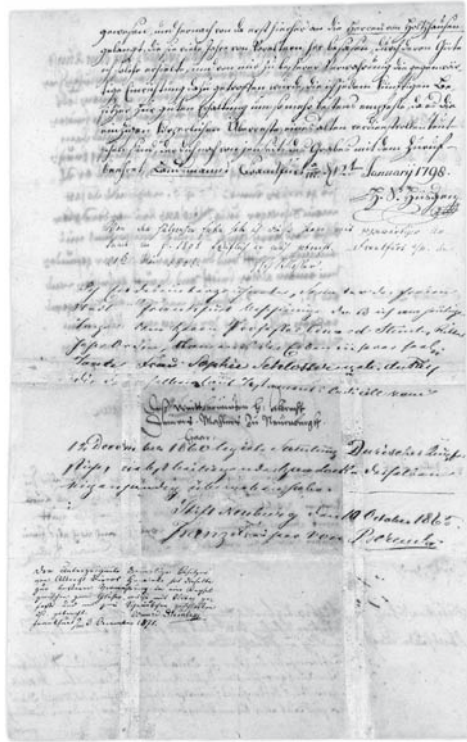


Abb. 24. Testat zur Haarlocke Albrecht Dürers, 1559–1871, Handschrift, Außenseite, zuoberst Eintrag von H. S. Hüsgen (Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek).

Der Text besagt also, dass Hüsgen ein neues Behältnis für die Locke anfertigen ließ, und der Auktionskatalog von 1808 erwähnt dieses als »Eine Capsel, worinnen die Haare von A. Dürer, nebst Attestat darüber befindlich, obenauf eine Vase, worin das wohlgetroffene Bildniß des A. Dürer sehr schön in Holz geschnitten«. <sup>133</sup> Die Haarlocke ging, wie bereits geschildert, nach Hüsgens Tod an Johann Friedrich Heinrich Schlosser und schließlich an Edward Steinle, der sich als letzter 1871 in das Testat eintrug. Steinle ließ auch eine Neufassung der Locke sowie ein Behältnis für beide Objekte fertigen: Das Testat liegt seitdem aus-

133 Katalog Frankfurt am Main 1808 (Anm. 34), S. 6, Nr. 76.

gebreytet in einer sehr flachen Deckelschachtel aus Leder, und ein darauf montirtes Etui enthält die zwischen zwei Glasscheiben und in einem Silberrahmen montierte Haarlocke.

Welche besondere Bedeutung Hüsgen der Locke beimaß, geht aus seiner Einleitung zum ›Menschen-Spiegel‹ hervor (fol. 3<sup>r</sup>–4<sup>r</sup>):

[...] so sehe mich doch genötiget hier einer Entdeckung zu erwehnen, die als Beytrag zur Geschichte dieses berühmten Künstlers von gleichem Werth für sein Vaterland, zu achten, was die Hirnschale des Raphael Urbin als Reliquie für die Akademia in Rom ist. Seit einiger Zeit verwahre ich nehmlich in meinem Kunst und antiquitæten Cabinet eine Locke braun röthliches Haar unseres würdigen Alb. Dürers, deren ich aus Hochachtung und patriotischem Gefühl zu ihrer ferneren Erhaltung folgende Einkleidung gegeben habe: Da ich mich zum Glück just im Besitz einer Portrait Büchse befande, darinnen des von ihm selbst in Holtz erhaben geschnitzte Profil Portrait dieses Mannes mit der Umschrift befindlich ist Alberti Dvreri Aetatis Suae LVI. So liese diese 4 ¼ Zoll breite Büchse, wie sie hier zu Ende in verjüngtem Maaß als Vignette folgt, Vasenförmig dadurch machen, einen Fuß, der auf dem Deckel einer Schublade befestiget ist, darunter anzubringen, die ihn zum Boden-Gestalt, zugleich aber zu Aufbewahrung bemeldeter Haare, und der alten Documente dienet, so ich dazu erhalten habe, und folgende unverwerfliche Zeugnisse abschriftlich davon ablege, wie sie wörtlich in verschiedenen alten Handschriften sich dabey befinden [...].

Hüsgen schlägt also abermals den Gedankenbogen zwischen Dürer und Raffael und setzt das Haarbüschel des Deutschen mit einer überaus berühmten Künstlerreliquie des Italieners gleich: dem vermeintlichen Schädel Raffaels, der seit Ende des 17. Jahrhunderts in der römischen Accademia di San Luca verwahrt wird (und der sich bei Öffnung von Raffaels Grab im Jahr 1833 dann als der falsche herausstellen sollte). Der ›Raffael‹-Schädel wurde nachweislich seit dem frühen 18. Jahrhundert in besonderer Weise verehrt<sup>134</sup> – ganz ähnlich, wie auch die Dürer-Locke bei Hüsgen letztlich den Charakter einer säkularen Reliquie er-

134 Vgl. Christine Hübner, »Die Exuvien eines der schönsten Menschen, in jedem Sinne«. Die Schädel Raffaels zwischen Reliquienkult und Anthropologie, in: Katalog Göttingen/Rom 2015 (Anm. 110), S. 73–91

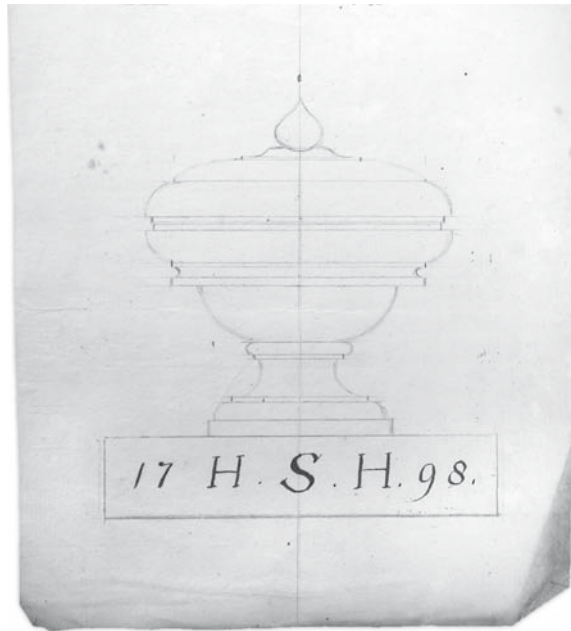


Abb. 25. Hüsgens Behältnis zur Haarlocke Albrecht Dürers, 1798, Vorzeichnung zu einer Vignette, Bleistift, 19 × 17,5 cm, lose Beilage im Manuskript des ›Menschen-Spiegel‹ (Martinus-Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374).

hielt.<sup>135</sup> Doch während der ›Raffael‹-Schädel einer zumindest begrenzten Öffentlichkeit zugänglich war – junge Künstler der Akademie sollten ihn in wiederkehrenden Zeremonien mit ihren Zeichenwerkzeugen berühren, und auch Goethe konnte den Schädel Anfang März 1788 besichtigen und einen Gipsabguss für Herzog Carl August besorgen – blieb die Dürer-Locke zunächst in Künstlerbesitz, und dann in privaten Kunstkabinetten stets der allgemeinen Aufmerksamkeit entzogen. Dies dürfte der Grund dafür gewesen sein, dass Hüsgen seinen kostbaren Besitz 1799 im ›Neuen Teutschen Merkur‹ publizierte und als »patrioti-

135 Vgl. Petra Maisak, »Köstliche Reste«. Säkularer Reliquienkult und Rituale der Verehrung in der Goethezeit, in: »Köstliche Reste«. Andenken an Goethe und die Seinen, Ausstellungskatalog Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum 2002, Frankfurt am Main 2002, S. 9–17.



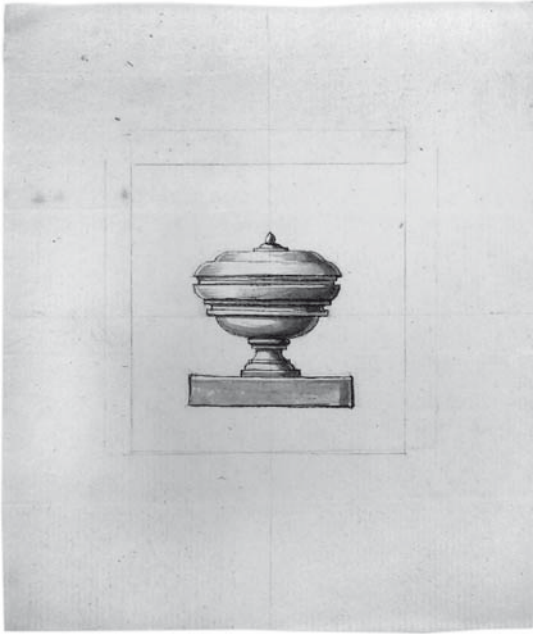


Abb. 26. Hüsgens Behältnis zur Haarlocke Albrecht Dürers, Bleistift, grau laviert, 11,5 × 9,6 cm, lose Beilage im Manuskript des ›Menschen-Spiegel‹ (Martinus-Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374).

sches Denkmal« apostrophierte,<sup>136</sup> wobei er, wie auch in der Einleitung zum ›Menschen-Spiegel‹, das Testat zu ihrer Provenienz in wesentlichen Teilen zitierte.

Wie das von Hüsgen für die Locke geschaffene Behältnis aussah, lässt sich nunmehr durch zwei dem Manuskript des ›Menschen-Spiegels‹ lose beiliegende Zeichnungen belegen (Abb. 25–26), die als Vorlage zu einer Vignette in der Druckausgabe gedacht waren: Eine Umrisskizze in Bleistift und eine kleinere, grau lavierte Darstellung zeigen beide einen breiten, kastenförmigen Sockel, auf dem sich ein in geschwungenen Formen gedrechseltes, etwas gedrungen proportioniertes

136 H[enrich] S[ebastian] Hüsgen, Albrecht Dürers patriotisches Denkmal, in: Der Neue Teutsche Merkur 1799, Bd. 2, S. 260–262 (erschieden auch in: Johann Georg Meusel, Neue Miscellaneen artistischen Inhalts, H. 10, 1799, S. 205–209).



*Abb. 27. Matthes Gebel (um 1500–1574),  
Medaille mit dem Altersbildnis Albrecht Dürers (Avers), 1527, Bronzeguss  
(Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Münzkabinett,  
Inv. Nr. Med6827).*

Deckelgefäß befindet. Hüsgen bezeichnet dieses als »Vase«, doch die Formgebung erinnert gleichermaßen an Denkmäler in Urnenform, wie sie auch als Staffage in Landschaftsgärten im späten 18. Jahrhundert beliebt waren.<sup>137</sup> Das Behältnis war nach der zitierten Beschreibung  $4\frac{1}{4}$  Zoll, also etwa 10 cm breit,<sup>138</sup> und der Sockel enthielt eine kleine Schublade. Diese ist in der Umrisszeichnung in Feder »17 H. S. H. 98« bezeichnet, was auch die Entstehungszeit eingrenzt.<sup>139</sup> In der Schublade

<sup>137</sup> Etwa das Denkmal für Leopold von Braunschweig-Wolfenbüttel im Schlosspark Tiefurt.

<sup>138</sup> Grundlage der Umrechnung hier das Frankfurter Zoll zu 2,37 cm.

<sup>139</sup> Diese Angaben sollten vermutlich nur auf der gedruckten Vignette erscheinen und befanden sich nicht auf dem Objekt.

lag die Haarlocke, wohl eingeschlagen in das gefaltete Testat.<sup>140</sup> Deutlich erkennbar ist ein abnehmbarer Deckel, und auch der Auktionskatalog von 1808 gibt an, dass sich das in Holz geschnittene Dürer-Bildnis *in der ›Vase‹* befand. Es handelte sich laut ›Menschen-Spiegel‹ um ein mutmaßlich von Dürer selbst geschaffenes Profilporträt mit der Umschrift »Alberti Dvreri Aetatis Suae LVI«, also ein Bildnis im Alter von 56 Jahren. Hüsgen greift hierbei die lange tradierte, aber sicher falsche Vorstellung auf, Dürer selbst sei auch als Bildschnitzer tätig gewesen.<sup>141</sup> Seine detaillierte Beschreibung zeigt indes, dass es sich bei dem genannten Holzrelief um ein Derivat der 1527 von Matthes Gebel geschaffenen Medaille handelte, die Dürers Altersbildnis im Profil zeigt und eine fast identische Umschrift aufweist (Abb. 27).<sup>142</sup>

Wenn Hüsgen das durch ein Testat als echt bezeugte, körperliche Überbleibsel eines verehrten Künstlers und dessen authentisches Konterfei in einem repräsentativen Gefäß vereinte, das sich frei in einem Sammlungsraum aufstellen ließ, so liegt hier der Vergleich zu christlichen Reliquiaren nahe, die gleichermaßen oft Darstellungen der Heiligen aufweisen, durch Authentiken bezeugt sind und ostentativ in Sakralräumen präsentiert werden.<sup>143</sup> Das zeitgenössische Phänomen eines säkularisierten Heiligen- und Reliquienkultes findet in der so präsen-

140 Das mehrfach geknickte Testat lässt sich zu einem rechteckigen Papierbrief zusammenlegen, dessen Oberseite bezeichnet ist: »des weittberühmten H: Albrecht Dürers. Mahlers zu Nürnberg. Haar.« (nach Schriftvergleich und Tintenfarbe durch Josias Schonher, 1597); die Besitzereinträge beginnen hingegen auf der Rückseite. Die Locke wurde also offenbar zunächst lediglich in dem Papierbrief aufbewahrt, bis Hüsgen dann »zu besserer Verwahrung« das hölzerne Behältnis anfertigen ließ. – Ich danke Martin Kreuz für seine genauen Angaben.

141 Zur Frage vermeintlicher Dürer-Plastiken vgl. Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock, Ausstellungskatalog Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt am Main 1981.

142 Matthias Mende, Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer, Nürnberg 1983, Nr. 32. – Die Medaille fand breite künstlerische Nachfolge, etwa auch in einem 1428/1429 von Erhard Schön gedruckten Holzschnitt (British Museum London, Inv. Nr. 1895,0122.740).

143 Auch Schillers mutmaßlicher Schädel wurde nach der Exhumierung 1826 zunächst im Holzsockel von Danneckers marmorner Schillerbüste in der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar verwahrt, bevor Goethe diesen in sein Haus am Frauenplan bringen ließ; vgl. Albrecht Schöne, Schillers Schädel (Abdruck der Rede vom 17. November 2001), in: Katalog Frankfurt am Main 2002 (Anm. 135), S. 148–156, hier: S. 149.

tierten Dürer-Locke jedenfalls signifikanten Ausdruck. Und schließlich unterstreicht Hüsgen die Einmaligkeit des Objekts, indem er die Haarlocke als »die einzigen körperlichen Überreste eines alten verdienstvollen Teutschen« hervorhebt. Dies traf zu seiner Zeit tatsächlich zu, denn die einst ebenfalls existente (aber Hüsgen vielleicht unbekannt?) Totenmaske Dürers war zunächst in Besitz des Malers Frederik van Valckenborch gewesen und in die Kunstkammer des bayerischen Kurfürsten Maximilian I. gelangt, um dann 1729 beim Brand der Münchener Residenz unterzugehen.<sup>144</sup>

\*

Überblickt man Hüsgens Schriften zu Albrecht Dürer, so zeigt sich der Autor von einer jeweils verschiedenen Seite: Mit dem ›Raisonnierenden Verzeichnis‹ von 1778 legte ein durch die Praxis des Sammelns und Ordners erfahrener Kunstkenner einen systematischen Werkkatalog vor, der zur Grundlage der weiteren Erforschung dieses Künstlers wurde. Im ›Menschen-Spiegel‹ griff Hüsgen rund zwei Jahrzehnte später dann die Systematik und das Datengerüst dieses Katalogs auf, ersetzte seine sachlichen Beschreibungen der einzelnen Darstellungen jedoch durch häufig freie und assoziative, oft phantasievolle, manchmal auch eigenwillig oder bemüht wirkende Nacherzählungen und Deutungen des Bildinhalts. Hierbei führt er Traditionslinien und manche Topoi aus zwei Jahrhunderten Dürer-Literatur fort und findet zu moralischen Wertungen, wobei die patriotisch-nationale Grundhaltung der Zeit unverkennbar ist. Hüsgens oft subjektive Position und seine emotional unterlegte Sprache verweisen auf die Schreib- und Briefkultur seiner Generation, dürften aber gleichermaßen in einer gewandelten und zunehmend literarisierten Wahrnehmung und Besprechung von Gemälden und Kupferstichen gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurzeln.<sup>145</sup>

<sup>144</sup> Dürer wurde nach Bericht seines Zeitgenossen Christoph Scheurl drei Tage nach dem Begräbnis exhumiert, um die Totenmaske anzufertigen; vgl. Hans Rupprich, *Dürers schriftlicher Nachlass*, Bd. 1, Berlin 1956, S. 297 f. Zur weiteren Geschichte der Totenmaske vgl. Bernhard Decker in: *Katalog Frankfurt am Main 1981* (Anm. 141), S. 445 f.

<sup>145</sup> Vgl. u. a. Oliver Kase, *Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibungen im 18. Jahrhundert*, Petersberg 2010; Margrit Vogt, *Von Kunstworten und -werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in Periodika der Aufklärung*, Berlin 2010.

Zur gleichen Zeit, als Hüsgen sein Manuskript des ›Menschen-Spiegels‹ ausarbeitete, legten im Übrigen Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck mit ihren poetischen Schriften ›Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders‹ (1796/1797), ›Franz Sternbalds Wanderungen‹ (1798) und ›Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst‹ (1799) den Grundstein zu einem neuen, enthusiastischen Kunstverständnis und der kulthaften Verehrung Dürers und Raffaels bei einer jüngeren Generation von Künstlern und Kunstliebhabern.<sup>146</sup> Vieles zu Hüsgen und Dürer konnte im gegebenen Rahmen nur exemplarisch angedeutet werden – und eine komplette Edition des ›Menschen-Spiegels‹ wäre wünschenswert, um Hüsgens wissenschaftliche und kunstschriftstellerische Auseinandersetzung mit Dürers Leben und Werk in Gänze zu dokumentieren, um sie detailliert aufzuarbeiten und in der Kunstkritik und Kunstbeschreibung seiner Zeit genauer zu verorten.

### *Bildnachweis*

Abb. 1, 13: Freies Deutsche Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum (Fotos: Ursula Edelman; David Hall).

Abb. 2–9, 25–26: Martinus Bibliothek Mainz (Fotos: Gerhard Kölsch).

Abb. 10, 21: Staatsbibliothek Bamberg (Fotos: Gerald Raab).

Abb. 11–12, 14–18, 20: Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Abb. 19: British Museum London.

Abb. 22: Schweizerisches Nationalmuseum – Landesmuseum Zürich.

Abb. 23–24: Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek.

Abb. 27: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Foto: Georg Janßen).

<sup>146</sup> Die Literatur hierzu ist Legion; eine Zusammenfassung bietet der Katalogtext in: Katalog Göttingen/Rom 2015 (Anm. 110), S. 106, Kat. 2 (Michael Thiemann).