

Hole Rößler

GELEHRTE SAMMELN GELEHRTE

SOZIALE WERTSCHÖPFUNGSPROZESSE
IN FRÜHNEUZEITLICHEN SAMMLUNGEN
DRUCKGRAFISCHER PORTRÄTS*

Sammlungen sind das Ergebnis ökonomischer Prozesse: Aufbau, Gestalt, Nutzung, Wahrnehmung und Entwicklung von Sammlungen sind wesentlich bestimmt durch den Willen zur Wertschöpfung. Da allerdings das Ziel von Sammlungen nicht ausschließlich und wohl auch nur selten allein in einem finanziellen Gewinn besteht, besitzt das Modell der Geldökonomie nur ein begrenztes Erklärungspotenzial für sammlungsgeschichtliche Forschungsfragen. Freilich besaßen Kaufpreise von Objekten und Kosten für deren Transport, Lagerung und Präsentation immer schon erheblichen Einfluss auf Erscheinung und Größe einer Sammlung, über die zugrundeliegenden Motivationen und Erwartungen der Sammler verraten die bloßen Zahlen hingegen wenig.

Sammlungen entstehen und vergehen in einem dichten Geflecht verschiedener Ökonomien, denen sich ihr Wert und der ihrer einzelnen Objekte verdanken. Dieser Wert besitzt, wie Krzysztof Pomian gezeigt hat, keine direkte Relation zum Tausch- oder Warenwert des Objekts (auch wenn dieser ein Faktor der Wertbildung sein kann), und auch ein ursprünglicher Gebrauchswert ist allenfalls mittelbar relevant.¹ Zentral ist vielmehr der soziale Wert, der bestimmt ist von Höhe der Erwartung, dass der Besitz, aber auch die Wahrnehmung, die Kenntnis oder die Berührung eines Objekts einen gesellschaftlichen Vorteil verschaffen.

Der analytische Fokus auf die soziale Dimension von Sammlungen ist im Grunde ganz naheliegend, doch angesichts einer Reihe von Studien, in denen

* Ich danke den Herausgeberinnen Caren Reimann und Joëlle Weis für die freundliche Aufnahme und die umsichtige Redaktion des vorliegenden Beitrags. Ihnen sowie Angela Strauß sei auch gedankt für zahlreiche Hinweise und wichtige Korrekturen. Den Teilnehmer:innen der Workshops zur »Sammlungsökonomie« danke ich für die rege und hilfreiche Diskussion.

¹ Krzysztof Pomian: Zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Die Sammlung, in: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, übers. von Gustav Roßler, Berlin 1988, S. 13–72, hier bes. S. 46–54.

das Phänomen *Sammeln* mittels psychologischer und anthropologischer Ansätze erklärt werden soll, scheint eine kurze Erinnerung notwendig: Ebenso wie die Erzählungen von sammelwütigen Fetischisten² sind viele Darstellungen einer vergleichsweise milden, jedoch anthropologisch gegründeten *Sammellust* dem Bild eines zum Zwecke der eigenen Triebbefriedigung und Existenzsicherung raffenden und hortenden Subjekts verpflichtet.³ Doch selbst wenn eine solche, gleichsam instinkthafte Anlage zugestanden wird, bleibt es fraglich, welches Erklärungspotenzial dieser Ansatz besitzt, wenn das Feld der Nüsse, Beeren und Pilze in Richtung unverdaulicher Kulturprodukte verlassen wird.⁴ Eine Anthropologie des Sammelns, die den Lustgewinn des Sammlers zum Ausgangspunkt und Maßstab macht, schließt notwendig alle Formen der Akkumulation von Dingen aus dem Horizont ihrer Erwägungen aus, die eine den unmittelbaren Raum des Subjekts übersteigende gesellschaftliche Funktionalisierung erkennen lassen. Unklar bleibt zudem, was mit dieser Engführung auf den tendenziell irrationalen und asozialen Typus des sammelnden Exzentrikers für die Analyse einer ganz offenbar doch weit verbreiteten kulturellen Praxis gewonnen wäre.⁵ Womöglich handelt es sich gar um ein sprachliches Missverständnis, das mit dem Hinweis zu klären ist, dass nicht alle Tätigkeiten, die unter das Wort *sammeln* gefasst werden können, auch zu einer *Sammlung* führt: Horten, Raffen und Häufen ist kein Sammeln, ein Vorrat noch keine Sammlung. Der starre Blick auf das vermeintlich Menschlich-Allzumenschliche verdeckt die Historizität des Sammelns ebenso wie die jeweiligen sozialen Kräfte und die ihnen eigentümlichen Ökonomien, durch die Sammlungen konstituiert werden. Um diesen Ökonomien auf die Spur zu kommen, empfiehlt es sich, bei der sozialen Wertschöpfung zu beginnen. Der soziale Wert einer Sammlung und ihrer Objekte kann auf unterschiedliche Weise erwirtschaftet werden. Etwa durch

– die Art des Objekts (Seltenheit, ästhetische, künstlerische, technische Qualität, erwartetes epistemisches Potenzial etc.)

2 Bspw. Mario Wimmer: *Sammelwut. Über eine Zeitdiagnose der jungen Sexualwissenschaft und ihr »Archiv«*, in: *Traverse. Zeitschrift für Geschichte* 19/3, 2012, S. 67–79.

3 Vgl. etwa Philipp Blom: *Sammelwunder, Sammelwahn. Szenen aus der Geschichte einer Leidenschaft*, Frankfurt am Main 2004.

4 Besonders Manfred Sommer: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt am Main 1999.

5 So Justin Stagl: *Homo Collector. Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns*, in: *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, hg. von Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl (*Literatur und Anthropologie* 1), Tübingen 1998, S. 37–54.

- seine Herkunft (Vorbesitz, Herstellung, Ort der Auffindung etc.)
- die Art seines Erwerbs (Kauf, Erbschaft, Tausch, Geschenk, Raub etc.)
- die Art seiner Präsentation (öffentlich, exklusiv, visuelle und verbale Kontextualisierungen etc.)

Damit ist bereits angedeutet, dass der soziale Wert von Sammlungsobjekten nicht an sich besteht, sondern in der Anerkennung durch Andere konstituiert wird. Ein Objekt, das niemandem etwas bedeutet, besitzt keinen sozialen Wert. Unter diesen Voraussetzungen ist Sammlungsökonomie zu verstehen als eine in Sammlungen und an Objekten stattfindende Zusammenführung verschiedener, zumeist bereits etablierter ökonomischer Prozesse mit dem Ziel der Schöpfung von sozialem Wert.⁶ Neben der schlichten Erkenntnis, dass Objekte, die nicht besessen werden, zwar einen Preis haben können, aber nicht notwendig einen Wert besitzen, folgt daraus zum einen, dass Sammlungen zur Wertschöpfung ein Publikum als Instanz der Wertzuschreibung benötigen. Zum anderen wird mit Blick auf die historische, kulturelle und soziale Variabilität des Sammlungspublicums erkennbar, dass für die Produktion von sozialem Wert nicht alle Objekte in gleicher Weise geeignet sind.

Der vorliegende Beitrag ist dem ökonomischen Komplex gewidmet, der Sammlungen druckgrafischer Gelehrtenporträts im Besitz von Gelehrten in der Frühen Neuzeit zugrunde lag, d.h. dem Zusammenspiel und Ineinandergreifen verschiedener Ökonomien. Dargestellt werden die Prinzipien und Praktiken der Wertschöpfung, die mit dieser Objektgruppe verbunden waren. Das übergeordnete Ziel ist mithin ein doppeltes: eine Erweiterung des methodischen Arsenal der sammlungshistorischen Forschung sowie ein besseres Verständnis der sozialen Produktivität druckgrafischer Porträts in der frühneuzeitlichen Gelehrtenkultur.

1. Wissensdinge und Schaudinge

Der Besitz ebenso wie der Besuch von Sammlungen waren Teil des frühneuzeitlichen Gelehrtenhabitus. Aufbau und Unterhalt einer Sammlung stellten kein Privatvergnügen dar, sondern demonstrierten ebenso wie Kleidung und

⁶ Der vorliegende Beitrag greift auf die anregenden Überlegungen von Nils Güttner und Ina Heumann: *Sammeln. Ökonomie wissenschaftlicher Dinge*, in: *Sammlungsökonomien*, hg. von dens., Berlin 2016, S. 7–22, zurück, verschiebt den Fokus jedoch von der Wissenschaftsgeschichte auf die Sozialgeschichte der Gelehrsamkeit bzw. der Gelehrten in der Frühen Neuzeit.

Konsum, Verhaltens- und Ausdrucksweisen, Arbeitspraktiken und Partnerwahl die Zugehörigkeit des Subjekts zur sozialen Gruppe der Gelehrten.⁷ Insbesondere wissenschaftshistorische Studien haben die Einsicht gefördert, dass frühneuzeitliches Sammeln nicht primär von Kunstliebhaberei, antiquarischem oder naturkundlichem Erkenntnisinteresse motiviert war, sondern insbesondere den Zweck verfolgte, soziale Identität zu konstituieren, d. h. zu kommunizieren.⁸ Sammlungen waren Ausweis von Vermögen, Geschmack, Kennerschaft, Bildungshorizont und Expertise – und im weiteren Sinne von Macht, Status, Zugehörigkeit sowie von fachlichen und sozialen Geltungsansprüchen. Sie gehörten damit zu den Mitteln, mit denen die Integration in das gelehrte Milieu erreicht, Konkurrenzen ausgetragen und Aufstiegschancen verbessert werden sollten. In dieser Funktion waren Sammlungen stets an ein Publikum adressiert, das – als die eigentliche Quelle sozialen Kapitals – vom Wert der Sammlung und mithin von den Qualitäten des Sammlers zu überzeugen war.

Weil zugleich das Reisen und insbesondere Besuche von Bibliotheken und Sammlungen als notwendige Erweiterung persönlicher Netzwerke sowie von Erfahrungsschatz und Bildungshorizont und mithin als wichtige Komponenten gelehrter Lebenspraxis galten,⁹ konnten gelehrte Sammler auf ein grundsätzliches Interesse seitens ihrer Besucher hoffen – und darauf, dass diese den Wert der Sammlung erkannten und kolportierten. Die Erwerbung von Sammlungsobjekten stellte in dieser Hinsicht eine Investition dar, mit der sich ein Gelehrtenhaus als lohnendes Reiseziel empfahl.

7 Zum frühneuzeitlichen Gelehrtenhabitus siehe u. a. Marian Füssel: Die Masken der Gelehrsamkeit. Zum Habitus des Gelehrten um 1700, in: G.W. Leibniz und der Gelehrtenhabitus. Anonymität, Pseudonymität, Camouflage, hg. von Wenchao Li und Simona Noreik, Köln/Weimar/Wien 2016, S. 17–33.

8 Vgl. Susanne Scholz: Objekte und Erzählungen. Subjektivität und kultureller Dinggebrauch im England des frühen 18. Jahrhunderts, Königstein, Ts. 2004, S. 123–142; Hans-Ulrich Thamer: Der Bürger als Sammler in der Frühen Neuzeit, in: Bürgertum und Kunst in der Neuzeit, hg. von dems., Köln/Weimar/Wien 2002, S. 99–113; Michael North: Kunst und bürgerliche Repräsentation in der Frühen Neuzeit, in: Historische Zeitschrift 267, 1998, S. 25–56, hier S. 44–47; Paula Findlen: Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy, Berkeley, Los Angeles und London 1996, S. 293–345; Giuseppe Olmi: Die Sammlung. Nutzbarmachung und Funktion, in: Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, hg. von Andreas Grote, Opladen 1994, S. 168–189, bes. S. 175–181.

9 Hans Erich Boedeker: »Sehen, hören, sammeln und schreiben«. Gelehrte Reisen im Kommunikationssystem der Gelehrtenrepublik, in: Paedagogica Historica 38.2/3, 2002, S. 505–532.

Sammlungen gaben den Anlass für Besuche und waren der Ort, an dem die beteiligten Personen – der Sammler und seine Gäste – zu »Ressourcen für einander« werden konnten:¹⁰ Jede Besichtigung gab ihrem Besitzer eine Möglichkeit, seine Gelehrsamkeit unter Beweis zu stellen, und ließ ihn hoffen, dass der Besucher durch positive Urteilsäußerungen (in Gesprächen, Briefen oder Publikationen) sein Ansehen in der gelehrten Welt vergrößern würde. Dieser wiederum wurde durch seine freundliche Aufnahme seitens des Sammlers in seiner Standeszugehörigkeit bestätigt, konnte vor den Objekten sein Fachwissen demonstrieren und durfte sich fernerhin mit der Kenntnis eben dieser berühmten Sammlung schmücken. Erworbene und ferner mitgeteilte Informationen über Objekte waren deutlicher Ausweis der Akzeptanz durch den Sammler. Wo diese ausblieb oder verweigert wurde, konnte es zu nachhaltiger Verstimmung kommen.¹¹

Dieses beiderseitige Interesse von Sammlern und ihren Besuchern war bestimmend für die Form frühneuzeitlicher Gelehrtenansammlungen und stellt daher einen guten Ausgangspunkt für Überlegungen zur *Sammlungsökonomie* dar. Diese ist als Meta-Ökonomie zu verstehen, d.h. als Komplex verschiedener Ökonomien mit je eigenen Wertvorstellungen und Gewinnerwartungen. Die Bereitschaft, Objekte zu erwerben, war sowohl von einer gelehrten *Wissensökonomie* (Wissenserwerb und -produktion) als auch von den Zielen der standestypischen *Prestigeökonomie* motiviert; Sammlungen anzulegen und für Besucher zu öffnen entsprach der *moralischen Ökonomie*, ihr Unterhalt verdankte sich maßgeblich der *materiellen und personellen Ökonomie* des Gelehrtenhaushalts.¹²

In den verschiedenen ökonomischen Zusammenhängen besaßen die Sammlungsobjekte unterschiedliche Funktionen, womit sich ein primäres

10 Mitchel G. Ash: Wissenschaft und Politik als Ressourcen für einander, in: Wissenschaften und Wissenschaftspolitik. Bestandaufnahmen zu Formationen, Brüchen und Kontinuitäten im Deutschland des 20. Jahrhunderts, hg. von Rüdiger vom Bruch und Brigitte Kaderas, Stuttgart 2002, S. 32–51.

11 So hatte es Zacharias Conrad von Uffenbach offenbar Leibniz nie verziehen, dass dieser ihm 1710 bei seinem Besuch in Hannover keine Auskünfte über die eigene und die von ihm betreute kurfürstliche Bibliothek geben wollte. Helmut Zedelmaier: Zacharias Konrad von Uffenbach. Fünf Schlaglichter auf einen gelehrten Sammler, in: Zacharias Konrad von Uffenbach. Büchersammler und Polyhistor in der Gelehrtenkultur um 1700, hg. von Markus Friedrich und Monika Müller, Berlin 2020, S. 11–68, hier S. 13.

12 Zu den verschiedenen Ökonomien in der frühneuzeitlichen Gelehrtenkultur siehe Marian Füssel: Die Ökonomie der Gelehrtenrepublik. Moral – Markt – Wissen, in: »Eigennutz« und »gute Ordnung«. Ökonomisierungen der Welt im 17. Jahrhundert, hg. von Sandra Richter und Guillaume Garner, Wiesbaden 2016, S. 301–322.

Verständnis von ihnen als *Wissensdinge*, als Objekte, die in konventionalisierten Prozessen der Gewinnung und Vermittlung von Wissen verwendet werden können, relativiert. Zweifellos erwarben Gelehrte Gegenstände – Naturobjekte, Artefakte –, von denen sie Aufschluss und Erkenntnis erwarteten. Doch aus dem sozialen Sinn der Sammlungen entstanden den Sammlern gruppenspezifische Anforderungen in Hinblick auf die Auswahl der Objekte, ihre Zusammenstellung, Rahmung und Nutzungspraxis.¹³ So konnte es attraktiv sein, eine Sammlung aufzubauen, die mit institutionellen Bedürfnissen korrelierte: Frühneuzeitliche Universitäten verfügten häufig nicht über eigene Lehrsammlungen, so dass der Besitz entsprechender Objekte ein gewichtiges Argument für eine Berufung darstellte und den weiteren Karriereverlauf maßgeblich prägen konnte.¹⁴

Wenngleich das Ziel gelehrter Sammlungen nicht primär darin bestand, »sinnliche Neugierde zu befriedigen, visuelles Vergnügen zu bereiten, optische Lust zu verschaffen«, hatte die Ästhetik der Objekte und die Möglichkeiten ihrer Präsentation zweifellos Einfluss auf Kaufentscheidungen.¹⁵ Allerdings lässt sich im historischen Rückblick oft nur schwer feststellen, ob eine Anschaffung eher von einem epistemischen Interesse, von einer ästhetischen Faszination oder von einer sozialen Wertschöpfungsabsicht motiviert war – fast immer wird man eine Kombination mehrerer Motive annehmen dürfen. In jedem Fall aber ist festzuhalten, dass Wissensdinge in Sammlungen immer auch *Schaudinge* waren: Nur in der Wahrnehmung und Anerkennung durch andere konnte ihnen ein sozialer Wert zuwachsen.

2. Porträtsammlungen

Druckgrafische Porträts waren seit ihren Anfängen im 16. Jahrhundert beliebte Sammlungsobjekte. Bis ins späte 18. Jahrhundert nahm die Menge an Porträts wie auch die Anzahl ihrer Sammler stark zu: 1778 bemerkte der ehemalige Direktor des Dresdener Kupferstichkabinetts Karl Heinrich von Heineken (1707–1791), dass es mehr Sammler von Porträtgrafik gebe als

13 Vgl. Rudolf Schlögl: Geschmack und Interesse. Private Kunstsammlungen zwischen ästhetischen Idealen und sozialer Repräsentation, in: Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, hg. von Michael North, Berlin 2002, S. 55–68.

14 Siehe dazu die exzellente Studie von Miriam Müller: Der sammelnde Professor. Wissensdinge an Universitäten des Alten Reichs im 18. Jahrhundert, Stuttgart 2020, bes. S. 75–83.

15 Sommer (Anm. 4), S. 64f.

von jeder anderen Gattung.¹⁶ Tatsächlich waren Porträtsammlungen nicht nur unter Gelehrten verbreitet, sondern auch bei Angehörigen anderer bürgerlicher Berufsgruppen sowie in Kreisen des Adels. Wie viele gelehrte Porträtsammlungen in der Frühen Neuzeit existierten und wie sich ihre Zahl zu anderen Sammlungstypen verhielt, lässt sich heute kaum mehr schätzen. Nachlassinventare, Auktionskataloge, Biografien und Briefwechsel zeugen jedoch ebenso wie Sammlungsverzeichnisse, Reisetagebücher und sammlungstheoretische Schriften von einer weiten Verbreitung.¹⁷ Die meisten Sammlungen wurden nach dem Tod ihrer Besitzer verkauft und sind heute verschollen, viele wurden aufgelöst und zerstreut, nicht wenige vermutlich zerstört.

Die offensichtliche Breite des Phänomens steht allerdings in einem eklatanten Missverhältnis zur wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, die ihm bislang zuteilwurde. Das ist vor allem darin begründet, dass dieser Sammlungstyp weitgehend außerhalb disziplinärer Zuständigkeitsbereiche liegt. Die wissenschaftshistorische Sammlungsforschung interessierte sich vorwiegend für naturhistorische und technische Objekte, während kunsthistorische Untersuchungen mit druckgrafischen Porträts oftmals wenig anzufangen wussten. Zahlreiche Arbeiten über das Sammeln von Druckgrafik in der Frühen Neuzeit klammern Porträts stillschweigend aus oder kommen auf diese nur zu sprechen, wenn es sich um Meistergrafik handelt.¹⁸ Tatsächlich spielte ein

16 Karl Heinrich von Heineken: *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes*, 4 Bde., Leipzig 1778–1790, Bd. 1, S. VII. Vgl. Antony Griffiths: *The Print before Photography. An Introduction to European Printmaking 1500–1820*, London 2016, S. 437f.

17 Vgl. Françoise Waquet: *Scholars and their Portraits in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in: *Intellectual News. Review of the International Society for Intellectual History* 3, 1998, S. 24–29, hier S. 25f.

18 Vgl. Marianne Grivel u. a. (Hg.): *Curieux d'estampes. Collections et collectionneurs de gravures en Europe (1500–1815)*, Rennes 2022; Christopher Baker, Caroline Elam und Genevieve Warwick (Hg.): *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, Aldershot 2003; Arwed Arnulf: *Jenseits der Kennerschaft. Intentionen gelehrten Graphiksammelns*, in: *Aachener Kunstblätter* 67, 2018/2019, S. 35–53; Stephan Brakensiek: *Vom »Theatrum mundi« zum »Cabinet des Estampes«*. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821, Hildesheim 2003; Peter Parshall: *Prints as Objects of Consumption in Early Modern Europe*, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 28/1, 1998, S. 19–36; ders.: *Art and the Theater of Knowledge. The Origins of Print Collecting in Northern Europe*, in: *Harvard University Art Museums Bulletin* 2/3, 1994, S. 7–36; Anthony Griffiths: *Print Collecting in Rome, Paris and London in the Early Eighteenth Century*, in: ebd., S. 37–58.

Großteil der gedruckten Porträts für ein kennerschaftliches Sammeln keine Rolle. Ganz überwiegend wurden Porträts, insbesondere wenn sie gestochen oder radiert waren, nicht als Kunst wahrgenommen, da angesichts ihrer sozialen Gebrauchsweisen Fragen von Ästhetik und Geschmack zweitrangig waren.

Bei engagierten und finanziell potenten Sammlern konnte die Anzahl der Porträts mehrere tausend, in einigen Fällen auch mehrere zehntausend Blätter erreichen.¹⁹ Der kurhannoversche Hofrat Georg Friedrich Brandes (1719–1791) besaß 15.000 Porträts, und der Nürnberger Arzt Gottfried Thomasius (1660–1746) soll gar an die 60.000 Blätter zusammengetragen haben.²⁰ Manche Porträtsammlungen waren Teil größerer Grafiksammlungen, bildeten dann aber häufig eine separate Gruppe. Der Bericht über die »Kupfersammlung« von Brandes unterscheidet explizit die »besondere Sammlung von Portraits von Gelehrten« von den übrigen 27.000 druckgrafischen Blättern.²¹

Aber auch wenn keine weiteren grafischen Bestände vorhanden waren, bildete die Porträtsammlung häufig nicht die einzige und nicht immer die primäre Sammlung in einem Gelehrtenhaushalt. Vertreter von empirischen Disziplinen wie Botanik, Zoologie, Geologie, Numismatik, Archäologie oder Antikenkunde besaßen – mitunter mehrere – fachspezifische Sammlungen, zu denen die Porträts als eine weitere Objektgruppe hinzukamen.²²

Im gelehrten Kontext konnten auch druckgrafische Porträts die Funktion von Wissensdingen annehmen. Der Berliner Verleger Friedrich Nicolai (1733–1811) etwa nutzte seine umfängliche Porträtsammlung als Bildquelle

19 Vgl. Johann Andreas Gottfried Schetelig: *Ikonographische Bibliothek*, 5 Tle., Hannover und Celle 1795–1800, Tl. 1, S. VIII–X.

20 Zu Thomasius' Sammlung siehe Johann Arnold Ballenstedt: *Die Notwendigkeit und grossen Vortheile einer Schul-Bibliothek*, Helmstedt 1751, S. 19, Anm. q.

21 N.N.: *Nachricht von der Kupfersammlung des Hrn. Hofrath Brandes zu Hannover*, in: *Annalen der Braunschweig-Lüneburgischen Churlande* 1/1, hg. von Andreas Ludolph Jacobi und Albert Jacob Kraut, 1787, S. 101–105, hier S. 101 u. 105. Bezeichnend ist auch, dass die Porträtsammlung nach Brandes' Tod separat von den übrigen Blättern verkauft wurde. Zur Sonderstellung von Porträts siehe auch die Sammlungsordnungen in Brakensiek (Anm. 18), S. 366, 423, 553 (Nr. 232–243), 578 u. passim.

22 Siehe bspw. die Sammlungsbeschreibung von Johann Jacob Baier: *Sciagraphia Musei Sui*, Nürnberg 1730. Zur Verbreitung »gemischter« Sammlungen siehe auch die Auswertung des Verzeichnisses von Friedrich Carl Gottlob Hirsching (1786–1792) durch Claudia Valter: *Studien zu bürgerlichen Kunst- und Naturaliensammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Diss. phil. RWTH Aachen 1995, S. 153–156.

für seine Abhandlung über die Geschichte der Perücke.²³ Aufgrund der Textelemente (Name, Lebensdaten, Ämter, Auszeichnungen, Publikationen) waren Porträts zudem Träger relevanter Personendaten. Diese konnten vom Sammler um weitere bio-bibliografische Daten vermehrt werden, wie es Siegmund Jacob Apin (1693–1732) in seiner 1728 gedruckten *Anleitung* zum Sammeln von Gelehrtenporträts empfiehlt:

Endlich und letztens kan man unter die Kupffer, nicht aber in dieselben, oder auch *aversa pagina Annum & diem nativitatis atque mortis* [auf die Rückseite des Blattes Jahr und Tag der Geburt und des Todes], wo es nicht stehet, schreiben, auch kurze *Allegata* [Anmerkungen] machen, wo dieses oder jenes berühmten Mannes Leben stehet, damit man bey Durchblätterung derselben sich in *Historia Litteraria* desto besser üben könne.²⁴

Die Kenntnis der *historia litteraria*, d.h. der wichtigsten Fachpublikationen und deren Autoren, gehörte zum obligatorischen Bildungskanon eines jeden Gelehrten und war etwa in der Konversation mit anderen unter Beweis zu stellen. Die große und stetig wachsende Anzahl an Werktiteln und Personennamen bedeutete eine veritable Herausforderung für das Gedächtnis, so dass der Gedanke, das Porträt als mnemotechnisches Hilfsmittel zu verwenden, naheliegend erscheinen musste.²⁵

Als Apin seine Vorschläge formulierte, war die Beschriftung von Porträtgedrucken eine unter gelehrten Sammlern bereits etablierte Praxis. Apin selbst verweist auf die Sammlung des Nürnberger Arztes Michael Röttenbeck (1568–1623), die »etliche 1000« Porträts umfasst haben soll, zu denen »dieser arbeitsame Mann entweder diem nativitatis & mortis oder ein elogium, oder sonst einen merckwürdigen Umstand geschrieben hatte«.²⁶ Der Verbleib von Röttenbecks Sammlung ist unbekannt, doch haben sich viele andere Einzel-

23 Friedrich Nicolai: Über den Gebrauch der falschen Haare und Perrücken in alten und neueren Zeiten. Eine Historische Untersuchung, Berlin/Stettin: o.D. 1801, Vorrede u. passim. Siehe dazu auch Verena Neubert: Die Nicolaische Porträtsammlung. Ein Bestand im Landesarchiv Berlin, in: Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 1992, S. 455–468.

24 Sigmund Jacob Apin: Anleitung wie man die Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln und denen dagegen gemachten Einwendungen gründlich begegnen soll, Nürnberg 1728, S. 36f. – Zu Apin und seiner *Anleitung* siehe auch Elizabeth M. Hajós: Sigmund Jakob Apins Handbuch für den Sammler von Bildnisstichen, in: Philobiblion 13/1, 1969, S. 3–26.

25 Waquet (Anm. 17), S. 27f.

26 Apin (Anm. 24), S. 64, Anm. s.

blätter und Konvolute erhalten, die erkennen lassen, dass die Nutzung von Porträts als Akkumulationsort bio-bibliografischer Daten weit verbreitet war.²⁷ Eine Sammlung derartig ergänzter Porträts konnte zu einer Bildenzyklopädie des gelehrten *Who is who* anwachsen, die sich gleichermaßen zum Einprägen von Personendaten wie zum Nachschlagen verwenden ließ.

Dass auch diese Sammlungen nicht allein für den persönlichen Gebrauch bestimmt waren, zeigt sich neben Berichten von Sammlungsbesuchen in den verschiedenen Arten von Mitteilungen, die Gelehrte von ihren Sammlungen machen. Jacob Friedrich Reimmann (1688–1743), einer der wirkmächtigsten Vertreter der *historia litteraria*, weist die Leser seiner 1739 gedruckten *Bibliotheca Historiae Litterariae Critica* explizit auf die über 1.000 druckgraphischen Porträts von berühmten Gelehrten hin, die er »mit viel Arbeit und Kosten gesammelt« und in vier Bänden im Großfolio-Format abgelegt habe.²⁸ 1771 publizierte der Berliner Mediziner Johann Carl Wilhelm Moehsen (1722–1795) einen Katalog seiner rund 2.700 Porträts, den er als Orientierung und Referenzwerk für andere Sammler verstanden wissen wollte – womit er freilich die eigene Sammlung als dafür geeignet qualifizierte.²⁹

Die zusätzlichen Kosten derartiger Publikationen rechtfertigten sich im Kontext der Aufmerksamkeitsökonomie im gelehrten Feld. Sie richteten sich an potenzielle Besucher, dienten zugleich aber der intellektuellen und moralischen Profilierung. Wie Moehsen zu Beginn seines Katalogs bemerkt, signalisierte eine Sammlung von Gelehrtenporträts die gesteigerte Beschäftigung mit der Geschichte des Wissens und mithin die freimütige Anerkennung der Leistungen anderer: »Wer sowohl die Wissenschaften als die Künste liebet, und selbige zu schätzen weis; verehret auch das Andenken derer, die sich in beyden berühmt gemacht.«³⁰ Diese Rechtfertigungsformel besagt zugleich, dass eine solche Sammlung den Liebhaber der Wissenschaften und Künste erkennen ließ. Die Stilisierung des Sammelns zum Akt der Ehrerweisung demonstrierte ein Ethos, der den normativen Vorstellungen der moralischen

27 Die vermutlich größte erhaltene Sammlung annotierter Porträts wurde Mitte des 18. Jahrhunderts von Jacob Gottfried Bötticher in den Franckeschen Stiftungen zu Halle an der Saale angelegt. Vgl. Rhea Matschke: »Du fragst wen stellet doch dis schöne Kupfer für ...«. Die Porträtsammlung der Bibliothek der Franckeschen Stiftungen, Halle an der Saale 2003.

28 Jacob Friedrich Reimmann: *Bibliotheca Historiae Litterariae Critica, eaque Generalis* (Catalogus Bibliothecae Theologicae, Systematico-Criticus, Tl. 2), Hildesheim 1739, S. 69.

29 Johann Carl Wilhelm Moehsen: *Verzeichnis einer Sammlung von Bildnissen grösstentheils berühmter Aerzte*, Berlin 1770, S. 5–7.

30 Ebd., S. 3.

Ökonomie der »Gelehrtenrepublik« entsprach:³¹ Wer anderen Gelehrten vor Dritten die ihnen gebührende Ehre erwies, stellte neben seiner Kenntnis vor allem die eigene Redlichkeit aus. In dieser Absicht ist es zu verstehen, wenn der Helmstedter Jurist Hermann Conring (1606–1681) die Leser seiner 1661 gedruckten Abhandlung über die Bibliothek von Wolfenbüttel wissen lässt: »Gelehrtenbildnisse habe ich von frühester Jugend an geradezu innig geliebt und sie bedeuteten mir in der Tat, solange ich noch fern vom Verkehr mit berühmten Gelehrten lebte, so etwas wie die Trophäen des Miltiades.«³² Conring besaß eine Sammlung von druckgrafischen Gelehrtenporträts, die er über Jahrzehnte hinweg aufbaute – eine finanzielle Investition, die seine innige Liebe zur Gelehrtensamkeit und seine Anerkennung ihrer impliziten Regeln sichtbar unter Beweis stellte. Die Sammlung wurde zum Argument: An ihr ließen sich Kenntnis und Befolgung der Regeln der moralischen Ökonomie der Gelehrtenkultur demonstrieren – was wiederum zu einer Steigerung des Ansehens führen und mithin zum Faktor der Prestigeökonomie werden konnte.

3. Ware, Gabe, Währung

Ware

Der Aufbau einer Sammlung druckgrafischer Porträts erforderte Zeit, Geld und Kontakte.³³ Trotz der im Vergleich zu Gemälden meist geringeren Preise stellte die finanzielle Ausstattung auch für druckgrafische Porträts den entscheidenden Faktor für die Bestandsbildung dar, wie Apin erläutert:

- 31 Zur moralischen Ökonomie in der Gelehrtenrepublik siehe Marian Füssel: Die symbolischen Grenzen der Gelehrtenrepublik. Gelehrter Habitus und moralische Ökonomie des Wissens im 18. Jahrhundert, in: Was als wissenschaftlich gelten darf. Praktiken der Grenzziehung in Gelehrtenmilieus der Vormoderne, hg. von Martin Mulsoy und Frank Rexroth, Frankfurt am Main/New York 2014, S. 413–437.
- 32 Hermann Conring: Die Bibliotheca Augusta zu Wolfenbüttel. Zugleich über Bibliotheken überhaupt. Brief an Johann Christian Freiherrn von Boineburg, übers. u. hg. von Peter Mortzfeld, Göttingen 2005, S. 164f. – Die »Trophäen des Miltiades« spielen an auf den Bericht Plutarchs, Themistokles habe sich als Heranwachsender so sehr nach eigenem Ruhm verzehrt, dass ihn der Sieg des Miltiades bei der Schlacht von Marathon, an den eben die Trophäen erinnerten, des Nachts nicht schlafen ließ (Plut. Them. 3, 4).
- 33 Siehe dazu auch Müller (Anm. 14), S. 34–44.

Ein weiser Mann aber siehet, wie in allem so auch hier auf seinen Stand und rechten Endzweck, ob er auch einen Nutzen davon habe, ob er sich diese oder jene Sorte von Kupffern sammeln soll, und ob er auch, ohne sein Vermögen zu schwächen, Geld darauf wenden könne. Wer weiter gehet, und mehr Geld darauf wendet, als er entrathen kan, wird es vor Gott und der erbarn Welt nicht wol verantworten können. Der Liebhaber gibt es nicht alle Tage so viel, wie bey diesen Zeiten, und wird also nach Absterben selten wieder bezahlt, was man dafür ausgegeben, zugeschwiegen, daß man so viele Jahre ein todtes Capital liegend hat. Rom ist nicht auf einen Tag erbauet worden, und langsam kommt man auch weit. Man muß also nicht gleich haben, was man siehet, sondern nach und nach zusammen legen, was man um civilen Preiß oder gar umsonst auftreiben kan, so wird man doch mit der Zeit viele Portraits zusammen bringen können.³⁴

Dem möglichen Einwand, dass der Aufbau einer Sammlung unnötige Ausgaben erzeuge, begegnet Apin jedoch mit einem Gewinnversprechen, dass nämlich, »die Anmuth und der Nutze grösser als die Unkosten« seien.³⁵ Mit welchen konkreten Kosten der Aufbau einer vorzeigbaren Porträtsammlung verbunden war, lässt sich kaum befriedigend darlegen, da systematische Untersuchungen entsprechender Quellen bislang ebenso fehlen wie exemplarische Fallstudien. Die folgende Zusammenstellung von Angebots- und Verkaufspreisen kann diese Lücken nur sichtbar machen, nicht aber schließen.

Sammler mussten sehr unterschiedliche Wege beschreiten, um an Bilder zu gelangen, da es keinen einheitlichen Markt gab und oftmals nicht einmal sicher war, von welchen Gelehrten aus Vergangenheit und Gegenwart überhaupt Porträts existierten.³⁶ Einzelne Porträtdrucke waren bei den Produzenten, d. h. Kupferstechern oder Verlegern, sowie bei Buch- und Grafikhändlern zu erwerben.

Die meisten Porträts waren ursprünglich entweder von den Dargestellten beauftragt worden oder von Verlegern, die die Bilder den gedruckten Werken als Autorenporträts beigaben. Nach der Lieferung der bestellten Abzüge war es den Kupferstechern meist vertraglich gestattet, eine bestimmte Anzahl weiterer Blätter herzustellen und in den Handel zu bringen.³⁷ Mitunter versuchten aber wohl auch Lohn(kupfer)drucker sich ein Zubrot zu verdienen, indem sie von den ihnen anvertrauten Platten über die bestellte Menge von Abzügen hinaus »heimlichen Nachschuß thun, und zu Nachtheil des Verle-

34 Apin (Anm. 24), S. 29f.

35 Ebd., S. 89.

36 Zum Handel mit Druckgrafik siehe umfassend Griffiths (Anm. 16), S. 216–391.

37 Ebd., S. 241.

gers verbothener weise verkauffen, wie mit Pourtraicts und andern angenehmen Kupffern, die à parte verkauffet werden, öffters zu geschehen pflaget«. ³⁸

Da trotz des überregionalen Buch- und Grafikhandels natürlich keine flächendeckende Verfügbarkeit existierte, nutzten Gelehrte ihre Reisesstationen zum Erwerb von Porträts. So berichtet etwa Zacharias Conrad von Uffenbach (1683–1734), er habe 1710 in Hamburg zu diesem Zweck verschiedene Buchläden aufgesucht und schließlich beim Buchhändler König »einige in Kupfer gestochene Bildnisse von Gelehrten« gekauft, obwohl sie »sehr theur« waren. ³⁹

Verkaufspreise sind in den Quellen selten überliefert, und wo dies doch der Fall ist, sind sie nur begrenzt aussagekräftig, da die preisbestimmenden Faktoren lokal und temporal stark differierten. ⁴⁰ Dabei spielte meist die Qualität des Drucks eine Rolle: Frühe Abzüge waren in der Regel teurer als späte, die sichtbare Abnutzungsspuren aufweisen oder für die die Kupferplatte aufgestochen worden war, was meist zu einer Vergrößerung des Bildes führte. ⁴¹ Welche Bedeutung die künstlerische Qualität für die Preisbildung hatte, ist nur schwer einzuschätzen und wird im Einzelfall von den Vorlieben des Sammlers abhängig gewesen sein. Für Apin und andere Sammlungstheoretiker stellt sie jedenfalls ein nachgeordnetes Kriterium dar: Wichtiger als die Qualität des Bildnisses war es, überhaupt eines zu bekommen. ⁴² Hinsichtlich der sozialen Wertschöpfung wird Reputation und Ruhm der dargestellten Person allerdings eine wichtige Rolle bei der Bepreisung zugekommen sein. Man kann davon ausgehen, dass Porträts berühmter Fachvertreter den Status obligatorischer Sammlungsobjekte besaßen, entsprechend gefragt waren und daher teuer verkauft werden konnten. Einem annotierten Leipziger Auktionskatalog von 1762 sind Verkaufspreise für gerahmte Einzelporträts zu ent-

38 Georg Paul Hönn: *Betrugs-Lexicon, worinnen die meisten Betrügereyen in allen Ständen nebst denen darwider guten dienenden Mitteln entdeckt*, Coburg 1721, S. 455.

39 Zacharias Conrad von Uffenbach: *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen[,] Holland und Engelland*, 2 Tle., Ulm 1753, Tl. 2, S. 80. Möglicherweise handelt es sich um den Hamburger Buchhändler Gottlieb König († 1718). Vgl. David Paisey: *Deutsche Buchdrucker, Buchhändler und Verleger 1701–1750*, Wiesbaden 1988, S. 137.

40 Vgl. Griffiths (Anm. 16), S. 293–297.

41 Vgl. Ad Stijnman: *Engraving and Etching 1400–2000. A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Process*, London 2012, S. 152f.

42 Apin (Anm. 24), S. 24 u. 31f.; N.N.: *Kern-Historie aller Freien Künste und Schönen Wissenschaften*, 9 Tle., Leipzig 1749–1752, Tl. 2, S. 155.

nehmen. Diese rangierten zwischen sieben Groschen am unteren Ende und einem Taler und vier Groschen. Die höchsten Preise erzielten Berühmtheiten wie Hugo Grotius (1 thl., 3 gr.), Joseph Justus Scaliger (1 thl., 4 gr.) und dessen Lehrstuhlnachfolger Claude de Saumaise (1 thl., 1 gr.); am wenigsten erzielten die Bilder des Historikers Johann Wilhelm von Berger (8 gr.), der Juristen Caspar Ziegler (8 ½ gr.) und Christfried Waechtler (7 gr.), aber auch der ungleich bekannteren Gelehrten Nicolaus Hieronymus Gundling (8 gr.) und Andrea Alciato (8 ½ gr.).⁴³

Eine sehr große Zahl von Gelehrtenbildern war als Autorenporträts in Büchern sowie als Memorialbilder in Leichenpredigten zu finden. Und zumindest aus Sicht der Sammler dienten die Druckwerke den begehrten Bildern vornehmlich als Vehikel auf den Vertriebswegen des Buchmarkts.⁴⁴ Die Porträts aus den Büchern zu entfernen, war eine verbreitete Praxis, von der die noch erhaltenen Sammlungen ein beredtes Zeugnis ablegen. Etwaigen Skrupeln begegnet Apin mit einem ökonomischen Argument: Das Buch sei »nach meinem Tod keinen Heller mehr« wert, Porträts hingegen würden »sehr theuer allein bezahlt werden«, und es mache für das Bild keinen Unterschied, ob es »im Buch, oder in meiner Collection liegt.«⁴⁵ Da die Witwen von Gelehrten oft einen nicht geringen Teil ihres Unterhalts aus dem Verkauf der Bibliothek ihres Gemahls und anderem Sammlungsnachlass bestreiten mussten, war das Versprechen einer Wertanlage durchaus gewichtig.⁴⁶

43 *Bibliotheca Studii Humaniorum Literarum Elegantioris Potissimum Iurisprudentiae Tam Civilis Quam Ecclesiasticae Inserviens Atque Ob Selectum, Praestantiam, Nitorem Ac Raritatem Librorum Summopere Se Commendans*, Leipzig 1762 [VD18 11891017], S. 81f. Berlin, Staatsbibliothek: an: Ap 16164-3 «a».

44 Vgl. Hole Rößler: »Ein Kupferstich, der Ihn, mit Recht, entzückt, In dem Er Sich, mit Ruhm verbrämt, erblickt«. Zur sozialen Produktivität des Autorenporträts im 17. und 18. Jahrhundert, in: *Einladende Buch-Anfänge. Titelbilder des Wissens in der frühen Neuzeit*, hg. von Stefan Laube, Wiesbaden 2022, S. 183–218, bes. S. 186–188.

45 Apin (Anm. 24), S. 22. – Johann Michael von Leon lehnt diese Praxis ab und schlägt stattdessen die Anlage eines Registers der im eigenen Buchbestand befindlichen Porträts vor. Johann Michael von Loen: *Von der Einrichtung eines Cabinets von Kupferstichen*, in: *Freie Gedanken zur Verbesserung der Menschlichen Gesellschaft*, 3. Aufl. Frankfurt am Main/Leipzig 1752, S. 545–559, hier S. 548.

46 Vgl. Sebastian Kühn: *Wissen, Arbeit, Freundschaft. Ökonomien und soziale Beziehungen an den Akademien in London, Paris und Berlin um 1700*, Göttingen 2011, S. 84f.; Ulrike Gleixner: *Der Professorenhaushalt*, in: Jens Bruning und dies. (Hg.), *Das Athen der Welfen. Die Reformuniversität Helmstedt 1576–1810*, Ausst.kat., Wolfenbüttel 2010, S. 130–143, hier S. 139.

Ab dem frühen 18. Jahrhundert erhielten auch die Ausgaben verschiedener gelehrter Zeitschriften und Rezensionsjournale – darunter die *Deutschen Acta Eruditorum* und Friedrich Nicolais *Allgemeine deutsche Bibliothek* – Frontispizporträts von gelehrten Personen.⁴⁷ Anders als die Autorenporträts standen diese Bilder jedoch meist in keinem Bezug zum Inhalt der jeweiligen Ausgabe, sondern zielten vielmehr als Kaufanreiz auch auf das breite Publikum gelehrter Sammler. Ob auch die verlegerische Praxis, Neuausgaben und Titelaufgaben um Porträts anzureichern, in diesem Sinne als Reaktion auf das allgemeine Sammlungsinteresse zu deuten ist oder sich vorwiegend einer Strategie der ästhetischen Aufwertung des Buchs verdankte, lässt sich nicht abschließend entscheiden.⁴⁸

Eine wichtige Bildquelle und Orientierungshilfe für Sammler waren die seit dem 16. Jahrhundert in unterschiedlichsten Arten publizierten Porträtbücher, »systematisch mit Porträts ausgestattete Sammlungen von Lebensbeschreibungen berühmter Persönlichkeiten«. ⁴⁹ Bekannte und verbreitete Gattungsvertreter sind Nikolaus Reusners *Icones sive imagines virorum literis illustrium* (Straßburg: Jobin 1587), die vierteilige, von Jean-Jacques Boissard herausgegebenen *Icones Quinquaginta virorum illustrium* (Frankfurt am Main: Becker 1597–1599) und dessen neunteiliger Nachfolger, die *Bibliotheca Chalcographica* (Frankfurt am Main/Heidelberg: Ammon 1650–1664), sowie der von Jacob Brucker und Johann Jacob Haid besorgte und in elf Teilen veröffentlichte *Bilder-sal heutiges Tages lebender, und durch Gelahrheit berühmter Schrift-steller* (Augsburg: Haid 1741–1755/1766).

Deren frühzeitige Anschaffung empfiehlt Apin angehenden Sammlern, damit diese nicht aus Unkenntnis für aus ihnen stammende Porträts einen Preis bezahlten, der den des Buches übertraf.⁵⁰ Wie bei anderen Druckwerken (und Porträts) waren die Preise von Porträtbüchern weder festgelegt noch stabil.

47 Thomas Habel: Gelehrte Journale und Zeitungen der Aufklärung. Zur Entstehung, Entwicklung und Erschließung deutschsprachiger Rezensionszeitschriften des 18. Jahrhunderts, Bremen 2007, S. 103f. u. 189–198.

48 Vgl. Hole Rößler: Ein Lohnarbeiter des Ruhms. Johann Philipp Thelotts Porträts von Gelehrten, in: Von Augsburg nach Frankfurt. Leben und Werk des Kupferstechers Johann Philipp Thelott (1639–1671), hg. von Holger Th. Gräf und Andreas Tacke, Marburg 2022, S. 87–102, hier S. 101.

49 Milan Pelc: *Illustrium Imagines*. Das Porträtbuch der Renaissance, Leiden 2002, S. 2. Siehe auch Lea Hagedorn: *Das Museum im Buch*. Paolo Giovios »Elogia« und die Porträtsammelwerke des 16. Jahrhunderts, Berlin 2020, S. 16–25.

50 Apin (Anm. 24), S. 30. Apin gibt eine chronologisch geordnete Liste mit 240 Titeln. Ebd., S. 115–175. Siehe auch Schetelig (Anm. 19).

Heinrich Wilhelm Lawätz' *Handbuch für Bücherfreunde und Bibliothekare* aus dem späten 18. Jahrhundert nennt für einige Titel einen »anfänglichen Ladenpreis«, der zwischen zwei und zwölf Talern liegt.⁵¹ Den genannten *Bilder-sal* bewarb der Künstlerverleger Haid kurz vor dessen Erscheinen mit einem zweiseitigen »Avertissement«, in dem er das Publikationsvorhaben mit dem »Vergnügen« rechtfertigte, »das viele Gelehrte an dergleichen Sammlungen haben«. Trotz der gepriesenen Qualität der Bilder werde der Preis eines Porträts zusammen mit der zugehörigen Lebensbeschreibung »nicht höher als 1 Rthl. 8 gute Grl. oder 2 Fl.« ausfallen.⁵² Daraus folgt, dass der seitens des Verlegers vorgesehene Kaufpreis für einen vollständigen Teil des *Bilder-sals* mit jeweils zehn Porträts und Biografien bei 13 Reichstalern und 8 Guten Groschen bzw. 20 Gulden lag. Ob sich die Buchhändler an diese Preisempfehlung hielten, ist jedoch fraglich.

Ausschließlich an den Bedürfnissen von Sammlern orientiert waren reine Porträtwerke, die als Verlegerprodukte erschienen. Um 1720 gab Pieter van der Aa (1659–1733) drei nach Disziplinen geordnete Bildersammlungen heraus, für die er teils Kopien bereits existierender Porträts anfertigen, teils Abzüge von älteren Platten herstellen ließ. Mit Ausnahme weniger Überformate wurden die unterschiedlich großen Bilder auf Folioblätter gedruckt, so dass die Blätter ohne weiteres in eine entsprechende Loseblattsammlung eingefügt werden konnten.⁵³

Der wohl produktivste Porträtverleger im deutschsprachigen Raum war Friedrich Roth-Scholtz (1687–1736), der ab 1720 die Offizin Tauber in Nürnberg leitete, in der auch Apin einige seiner Werke publizieren ließ.⁵⁴ Einer vierseitigen Werbeschrift von 1732 ist zu entnehmen, dass er »von be-

51 Heinrich Wilhelm Lawätz: *Handbuch für Bücherfreunde und Bibliothekare*, 10 Tle., Halle an der Saale, Gebauer 1788–1795, Tl. 1, Bd. 3, S. 440–444.

52 [Johann Jakob Haid:] Avertissement, eingebunden in: Johann Wilhelm Weinmann: *Phythanthoza-Iconographia*, 4 Bde., Regensburg: Lenz 1737–1745, hier Bd. 4, nach Bl. k1 v. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek: KW 312 B 2. Ich danke Ad Stijnman für die Mitteilung dieses Fundstücks.

53 Pieter van der Aa: *XX. Icones Clarissimorum Medicorum Philosophorum Liberales Artes Profitentium Aliorumque*, Leiden [um 1720]; ders.: *Imagines XLI. Virorum Celebriorum In Politicis, Historicis &c.*, Leiden [um 1720]; ders.: *XIX. Imagines Quorundam Clarissimorum Theologorum & Philologorum*, Leiden [um 1720].

54 Mona Garloff: Friedrich Roth-Scholtz (1687–1736). Eine gelehrte Verlegerbiographie zwischen Schlesien und Nürnberg, in: *Śląska Republika Uczonych. Schlesische Gelehrtenrepublik. Slezská Vědecká Obec* 9, 2020, S. 46–64; Lea Hagedorn: Bildnispolitik eines Aufsteigers. Die Inszenierung des Friedrich Roth-Scholtz (1687–1736) als Buchhändler, Bibliotheksstifter und Herausgeber, in: *Bildnispolitik*

rühmten Künstlern« gestochene Porträts in seiner Buchhandlung »um billige Preise« anbiete. Vor allem aber verweist Roth-Scholtz auf die von ihm selbst seit 1723 herausgegebenen *Sammlungen von Bildnissen berühmter Leute*, die »so wohl allhier zu Nürnberg, als auch an adern Orthen bey berühmten Buch- und Kunst-Händlern, nicht nur in gantzen Theilen, [...] sondern auch Einzeln oder Stückweise« zu erwerben seien.⁵⁵ Die Sammlung mit 124 Porträts von Angehörigen der Universität Altdorf kostete fünf Gulden, jeder der insgesamt sieben Teile der zwischen 1725 und 1732 erschienenen Serie *Icones Virorum omnium ordinum Eruditione* mit je 50 Porträts war für zwei Gulden zu haben, ebenso wie die beiden Teile des *Philosophischen Bilder-Saals* mit ebenfalls je 50 Porträts. Das *Cabinet des gelehrten und geehrten Frauenzimmers* war hingegen noch nicht fertiggestellt, doch seien die »bereits fertigen, wie alle andern Bildnisse, Einzeln zu haben«.⁵⁶ Wer nicht die Gelegenheit hatte, die angebotenen Porträts vor Ort durchzusehen, konnte sich in Roth-Scholtz' dreiteiligem *Beytrag zur Historie derer Gelehrten* (1725–1726) informieren, welche Serien welche Bilder enthielten, und war damit in der Lage, bestimmte Blätter gezielt zu bestellen.⁵⁷

Neben dem Erwerb von Einzelblättern und Serien bestand die Möglichkeit, ganze Sammlungen anzukaufen. So suchte Uffenbach Anfang Januar 1710 einen Wolfenbütteler Kaufmann auf, bei dem er hoffte, die Porträtsammlung Conrings zu finden. Die beiden (Klebe-)Bände mit 257 Porträts von Adligen und Kriegsherren und 326 Porträts von Gelehrten waren jedoch schon 1694 bei einer Versteigerung von Conrings Bibliothek verkauft worden.⁵⁸ Einem annotierten Exemplar des Auktionskatalogs ist zu entnehmen, dass die Sammlung von Gelehrtenporträts für 12 Taler und 18 Groschen verkauft

der Autorschaft. Visuelle Inszenierungen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, hg. von Daniel Berndt, ders. und Hole Rößler, Göttingen 2018, S. 253–282.

55 Friedrich Roth-Scholtz: Kurtze Nachricht und Verzeichniß von meinen Friederich Roth-Scholtzens in Nürnberg herausgegebenen Sammlungen derer Bildnisse von Gelehrten Männern, von Buchhändlern und Buchdruckern, von Künstlern und andern berühmten Leuten, Nürnberg 1732 [VD18 12219150], o.P. [Bl.](1 r).

56 Ebd., o.P. [Bl.](2 rf.). – Wie andere grafische Serien auch haben sich die von Roth-Scholtz herausgegebenen Porträtsammlungen nur in wenigen Fällen geschlossen erhalten. Ihrem Zweck entsprechend wurden sie von den Sammlern aufgelöst und in die jeweilige Bestandsordnung integriert. In vereinzelter Form lassen sich die Porträts heute in zahlreichen öffentlichen Sammlungen nachweisen.

57 Friedrich Roth-Scholtz: *Beytrag zur Historie derer Gelehrten*, 3 Tle., Nürnberg/Altdorf 1725–1726.

58 *Catalogus Bibliothecae Conringianae*, Helmstedt 1694, Nr. 370 u. 371, S. 26.

wurde.⁵⁹ Die Adelsporträts hingegen erzielten nur einen Preis von sechs Talern. Rund hundert Jahre später, am 9. Mai 1796, wurde die Porträtsammlung von Brandes in Leipzig für 2.000 Reichstaler für den Österreichischen Kaiser ersteigert und damit der Zirkulation in gelehrten Kreisen entzogen.⁶⁰

Ein typisches Schicksal privater Sammlungen: Ihr Verkauf war fast immer durch ökonomische Notwendigkeit der Hinterbliebenen bedingt. Anderen hingegen boten Auktionen eine gute Gelegenheit, die eigene Sammlung auf einen Schlag erheblich zu vergrößern, zumal es auch Möglichkeiten gab, Gebote in Abwesenheit zu platzieren.⁶¹

Daneben existierten zweifellos auch unlautere Praktiken der Bestandsvergrößerung. Apin nennt Sammler, die geliehene Porträts nicht zurückgaben oder durch schlechtere Exemplare austauschten, und solche, die andere Sammler »zwingen wollen, aus ihrer Collection einige Blätter herzugeben, nur daß sie die Ihrige desto vollständiger machen«. Wieder andere würden sogar die Bilder in den Buchhandlungen aus den Büchern ausschneiden.⁶² Ganz überwiegend wird ein solcher Bilderdiebstahl ökonomisch motiviert gewesen sein: Auch wenn ein einzelnes Blatt meist günstig zu erwerben war, konnte der Aufbau einer veritablen Sammlung finanzielle Probleme mit sich bringen.

59 Ebd., o.P., nach S. 26, Nr. 370. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: H: Q 42.4° Helmst.

60 Patrick Poch: *Porträtgalerien auf Papier. Sammeln und Ordnen von druckgrafischen Porträts am Beispiel Kaiser Franz' I. von Österreich und anderer fürstlicher Sammler*, Wien/Köln/Weimar 2018, S. 122.

61 Vgl. Loen (Anm. 45), hier S. 547.

62 Apin (Anm. 24), S. 186. Den zweiten Punkt erläutert Apin an anderer Stelle: »Lasse nicht leichtlich einen Vornehmern als du bist, deine Collection sehen. Sie begehren gar leicht etwas davon, oder wollen sie gar zu eigenem Besitz haben, und so man es ihnen abschläget, hat man nichts als Verdruß und Verfolgung.« Ebd., S. 56. Tatsächlich war es nicht unüblich, dass Besucher am Ende der Sammlungsbesichtigung noch ein Präsent erhielten. Wie freiwillig dies geschah und welche Absichten sich damit verbanden, ist bislang noch nicht ausreichend untersucht. Vgl. Barbara Furlotti: *The Performance of Displaying. Gesture, Behaviour and Art in Early Modern Italy*, in: *Journal of the History of Collections* 27/1, 2015, S. 1–13, hier S. 4.

Gabe

Die Selbstdarstellung vieler frühneuzeitlicher Gelehrter in Wort, Bild und Habitus entsprach oft nicht der ökonomischen Realität.⁶³ Conring etwa erhielt auf den Lehrstuhl für Rhetorik an der Universität Helmstedt, den er 1632 übernahm, ein Jahresgehalt von 200 Reichstalern.⁶⁴ Wie viele andere Professoren besserte Conring das schmale Grundgehalt im Laufe seiner Karriere durch Ämterhäufung, d.h. weitere Professuren, sowie zusätzliche Einnahmen – etwa Kollegiengelder und Promotionsgebühren – auf.⁶⁵ Erst 1650, als er sich durch seine Publikationen einen Namen gemacht hatte und neben einer Professur für Medizin auch die für Politik erhielt, betrug sein Sold 500 Reichstaler.⁶⁶ Zwar gelang es ihm auf diese Weise, ein ansehnliches Vermögen zu bilden, doch bedeuteten Ausgaben für Porträts insbesondere in den finanziell schwierigen Anfangsjahren seiner Laufbahn eine nicht unerhebliche Investition.⁶⁷ Im 18. Jahrhundert war das Bild kein grundlegend anderes. An der Universität Göttingen etwa betrug das Jahresgehalt der Professoren zwischen 200 und 400 Talern, in Ausnahmefällen konnte die Besoldung besonders berühmter Gelehrter auch bei 700 Talern liegen.⁶⁸ Die 13 Taler und acht Guten Groschen eines einzigen Teils des *Bildersals* mit zehn Porträts entsprachen demnach drei bis sechs Prozent des normalen Grundgehalts. Als der erste Teil erschien, konnte man für diesen Betrag in Göttingen eine einfache Stube für ein Jahr mieten, ein Dutzend Schuhe oder mehr als 25 Gänse kaufen.⁶⁹ Andere Porträts waren günstiger zu bekommen, doch ist festzuhalten, dass eine druckgrafische Sammlung nicht zuletzt durch ihre Größe zu beeindrucken suchte und es mithin die Quantität der Bilder war, die zu Buche schlug.

63 Siehe dazu etwa Helmut Holzhey: Der Philosoph im 17. Jahrhundert. Selbstbild und gesellschaftliche Stellung, in: Wissenschaft, Gesellschaft und politische Macht, hg. von Erwin Neuenschwander, Basel 1993, S. 39–55.

64 Patricia Herberger (Red.): Hermann Conring 1606–1681. Ein Gelehrter der Universität Helmstedt, Ausst.kat., Wolfenbüttel 1981, S. 30.

65 Siehe dazu Gleixner (Anm. 46), S. 136f.

66 Vgl. Werner Kundert: Hermann Conring als Professor der Universität Helmstedt, in: Hermann Conring (1606–1681). Beiträge zu Leben und Werk, hg. von Michael Stolleis, Berlin 1983, S. 399–412, hier S. 402, Anm. 17.

67 Vgl. ebd., S. 501.

68 Wilhelm Ebel: Memorabilia Gottingensia. Elf Studien zur Sozialgeschichte der Universität, Göttingen 1969, S. 85f.

69 Ebd., S. 87.

Auch aus diesem Grund nutzten Gelehrte ihre persönlichen Kontakte zur Erweiterung ihrer Sammlung. In den mitunter weit gespannten Korrespondenznetzwerken zirkulierten neben Informationen auch verschiedenste Gegenstände – darunter druckgrafische Porträts. Als Beilage von Briefen reisten die Bilder über Landesgrenzen und durch ganz Europa. Der Nürnberger Mediziner Johann Georg Volckamer (1616–1693) und der Arzt und Botaniker Carlo Avanzi in Padua schickten sich gegenseitig Bücher, getrocknete Pflanzen und Samen, bisweilen aber auch neue Stücke für ihre Porträtssammlungen. Im November 1640 teilte Avanzi seinem deutschen Kollegen mit, er habe für diesen eine Reihe von Gelehrtenporträts erworben, die er bei der nächsten Gelegenheit über reisende Kaufleute in den Norden schicken werde.⁷⁰ Zumindest die Kosten für Bücher, vermutlich aber auch für größere Mengen an Porträts, wurden nach deren Erhalt über Anweisungen bei international agierenden Handelshäusern beglichen.⁷¹ Einzelne Blätter hingegen wurden zumeist unentgeltlich oder im Tausch gegen andere Bilder oder Objekte verschickt.⁷²

Häufig stand die gegenseitige Übersendung eines eigenen Porträts am Anfang eines Briefwechsels, weswegen viele Gelehrte über einen Vorrat an Abzügen verfügten.⁷³ Innerhalb gelehrter Netzwerke gehörten Porträts mithin zu den Objekten des gelehrten Gabentauschs:⁷⁴ Sie unterstützten die Bildung sozialer Beziehungen, stabilisierten oder erneuerten diese. Der Ökonomie

70 Carlo Avanzi an Johann Georg Volckamer, 22. November 1640. Nürnberg, Stadtbibliothek: Autogr. 748. Siehe auch Carlo Avanzi an Johann Georg Volckamer, 10. März 1644. Nürnberg, Stadtbibliothek: Autogr. 768.

71 Vgl. Johann Georg Volckamer an Jacopo Avanzi, 3. Juli 1647. Nürnberg, Stadtbibliothek: Autogr. 778.

72 Wolfgang Lukas: Die Briefbeigabe. Aspekte einer Pragmasemiotik des Briefes, in: Der Brief. Ereignis und Objekt. Frankfurter Tagung, hg. von Waltraud Wiethölter und Anne Bohnenkamp, Frankfurt am Main 2010, S. 255–267, hier S. 257f.

73 Vgl. Griffiths (Anm. 16), S. 399.

74 Siehe Stefan Siemer: Gesellschaft und Methode. Naturgeschichtliches Sammeln im 18. Jahrhundert, Mainz 2004, S. 111–139, sowie Müller (Anm. 14), S. 39–44. Siehe auch Jochen Strobel: Der Brief als Gabe, in: Handbuch Brief. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, hg. von Marie Isabel Matthews-Schlinzig, Jörg Schuster, Gesa Steinbrink und Jochen Strobel, Berlin/Boston 2020, S. 254–268. Siehe beispielhaft auch Martin Stuber, Stefan Hächler und Hubert Steinke: Albrecht von Hallers Korrespondenznetz. Eine Gesamtanalyse, in: Hallers Netz. Ein europäischer Gelehrtenbriefwechsel zur Zeit der Aufklärung, hg. von Martin Stuber, Stefan Hächler und Luc Lienhard, Basel 2005, S. 3–216, hier S. 177–186. – Nach Griffiths sollten die übersandten Porträts dem Briefverkehr den Anstrich einer Anwesenheitskommunikation geben. Griffiths (Anm. 16), S. 399.

des Gabentauschs entsprechend verlangte ein verschenktes Porträt nach einer mindestens gleichwertigen Gegengabe. Im August 1671 erbat Conring vom Juristen und Diplomaten Ezechiel Spanheim (1629–1710) dessen Porträt für seine Sammlung und kündigte an, sich zu revanchieren:

Falls ein Exemplar deines Bildes übrig wäre, bitte ich, dass Du es mir übersenden mögest, damit ich es in das Buch mit Bildern von durch Gelehrsamkeit berühmten [Männer] einfügen könnte, welches ich mit viel Mühen zusammengetragen habe. Bei der ersten Gelegenheit werde ich wiederum einige [Exemplare] meines neuesten [Bildes] schicken, wenngleich nicht in der Art eines gerechten Tauschs. Denn es wird »Gold zu Kupfer« geworden sein [Homer Il. VI, 236].⁷⁵

Trotz der etablierten Rolle des Porträts in der Distanzkommunikation konnten oder wollten nicht alle Gelehrten ein solches Bild von sich herstellen lassen. So musste der französische Historiker Étienne Baluze (1630–1718), den Conring knapp zwei Wochen später ebenfalls um ein Porträt ersuchte, dessen Erwartungen enttäuschen:

Ich, hochberühmter Mann, bin so groß nicht, dass ein Bild meines Gesichts in Kupfer geschnitten wird. Dieser Ruhm gebührt nur den größten Männern, welche durch berühmte Taten Unsterblichkeit verdienen, das heißt deinesgleichen. Daher kann ich in diesem Fall Deinem Wunsch nicht Genüge tun.⁷⁶

75 »Si super fuerit exemplar imagines tuae, illud mihi quaeso communices: quo possit inseri libro illustrium doctrina imaginum, quem multo labore congressi. Prima quaque occasione mittam vicissim quaedam mea recentissima futura, etsi non in iustae permutationis rationem. Fuerint enim χαλχια χρυσείων.« Hermann Conring an Ezechiel Spanheim, 7. August 1671, in: Johann Ludwig Uhl (Hg.): *Sylloge nova epistolarum varii argumenti*, 5 Bde., Nürnberg 1758–1769, Bd. 5, S. 45–48, hier S. 48.

76 »Ego, Vir clarissime, tanti non sum, ut imago vultus mei aeri incidenda fuerit. Haec gloria non debetur nisi summis viris & qui rebus praeclare gestis immortalitatem meruerunt, hoc est, tui similibus. Itaque desiderio tuo satis facere non possum in hac parte. Mittam autem data occasione imaginem illustrissimus Viri Petride Marca, quam valde miror missam non fuisse simul cum libro de concordia.« Étienne Baluze an Hermann Conring, 7. Oktober 1671, in: Hermann Conring: *Epistolarum Syntagmata Duo una cum Responsis*, hg. von Caspar Cörber, Helmstedt 1694, S. 34–38, hier S. 37f. Conrings Anfrage vom 24. August 1671 findet sich ebd., S. 34.

Währung

In einem wesentlichen Aspekt unterschied sich das überreichte oder über-sandte Porträt jedoch von den meisten anderen Gaben: Durch den expliziten Bezug zur Person war das *eigene* Porträt nie nur Gabe oder Tauschobjekt, sondern immer auch eine soziale Währung, mit der Ansehen generiert werden konnte.

Die Verwendung von Porträts als soziale Währung hatte ihren Ursprung in den Medaillen der rinasciamentalen Fürstenhöfe und weitete sich im 16. Jahrhundert auf andere – weniger kostspielige – Bildmedien wie Gnadenpfennige und gedruckte Bildnisse aus.⁷⁷ Erasmus von Rotterdam (1466?-1536) und andere Gelehrte übernahmen diese Praxis und ließen Porträtmedaillen und später druckgrafische Porträts anfertigen, die sie an Freunde und Korrespondenzpartner verschickten.⁷⁸

Der Empfang eines Porträts war zu verstehen als sichtbarer Ausdruck von Verbundenheit und Anerkennung seitens des auf ihm dargestellten Schenkers. Auch aus diesem Grund mussten besonders berühmte Gelehrte damit rechnen, regelmäßig von ihnen gänzlich unbekanntem Personen um ein Porträt gebeten zu werden, selbst wenn sich damit keine Absicht auf eine längerfristige Korrespondenz verband oder die Aussicht auf eine solche wenig verlockend erschien.⁷⁹

Wie andere soziale Währungen entfaltete das Porträt sein volles sozioökonomische Potenzial allerdings erst im Vorzeigen: Nur in der Anerkennung durch Dritte konnte es zur Trophäe der Anerkennung und zum Beweisstück gelehrter Identität werden.

77 Zur höfischen Porträtpraxis siehe Fernando Bouzan: Letters and Portraits. Economy of Time and Chivalrous Service in Courtly Culture, in: Correspondence and Cultural Exchange in Europe, 1400–1700, hg. von Francisco Bethencourt und Florike Egmond (Cultural Exchange in Early Modern Europe Bd. 3), Cambridge 2007, S. 145–163. Zur Funktion von Medaillen als sozialer Währung siehe Ulrich Pfisterer: Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille, Berlin 2008, S. 221–257, bes. S. 255–257.

78 Zur nordalpinen Anfangsphase der gedruckten (und geprägten) Porträts siehe Larry Silver: The Face is Familiar. German Renaissance Portrait Multiples in Prints and Medals, in: Word & Image 19.1/2, 2003, S. 6–21. Silver charakterisiert die frühen druckgrafischen Porträts auch als »Papiermedaillen« (*paper medals*). Ebd., S. 10.

79 Siehe bspw. Marie Therese Bättschmann: Haller im Porträt, in: Albrecht von Haller. Leben – Werk – Epoche, hg. von Hubert Steinke, Urs Boschung und Wolfgang Proß, Göttingen 2008, S. 497–514, hier S. 504.

4. Präsentation und Wertschöpfung

Die Zweckbestimmung einer frühneuzeitlichen Sammlung als Produktionsort sozialen Werts erfüllte sich im Moment ihres Besuchs. Das Publikum bestand neben Freunden und Kollegen aus dem sozialen Nahraum vor allem aus Gelehrten auf Reisen, die ihr Netzwerk auf- und ausbauen oder stabilisieren wollten. Hausbesuche bei Gelehrten waren fester Bestandteil einer jeden *Pergrination academica*, gehörten aber auch zur sozialen Praxis auf kürzeren Reisen, nicht zuletzt während der Semesterferien, in denen, wie Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799) spöttisch bemerkt: »Reisende von allerley Art umherziehen um durch oft verdrüßliche Besuche bey Gelehrten die Taxen zu heben, womit der Himmel ihren Ruhm belegt hat«. ⁸⁰ So lästig manchem die Besuche gewesen sein mochten, so unverzichtbar waren sie zugleich für Imagebildung und Prestigeproduktion. ⁸¹

Ein Besuch bot Anlass und Möglichkeit zur Selbstpräsentation des Gelehrten – und nicht selten wird das Vorzeigen von Sammlungsobjekten den Ausweg aus einer lästigen oder heiklen Konversationsituation gezeigt haben. Fast immer führte der Sammler seine Gäste persönlich. Er selbst traf die Auswahl der Objekte, die einer etablierten Routine folgen konnte, häufig aber auch die zuvor erfragten Interessen der Besucher berücksichtigte.

Nach Möglichkeit befanden sich die Objekte in eigens zu ihrer Aufbewahrung angefertigten Möbeln, was ihren besonderen Status hervorhob und es erlaubte, ihre Präsentation zu inszenieren. ⁸² Indem der Sammler sie hervorholte, den Besuchern vorlegte und erläuterte, machte er sie *sichtbar*: ⁸³ Durch das gesprochene Wort erhielten Objekte eine Bedeutung, die unmittelbar auf ihren sozialen Wert wirkte. Der performative Akt des Weisens, die Verschränkung von Wort und Ding, machte aus tendenziell unterbestimmten Objekten »Semiophoren« im Sinne Pomians – Träger von Bedeutungen. ⁸⁴

80 Georg Christoph Lichtenberg an Georg Forster, 25. September 1789, in: Georg Christoph Lichtenberg: Briefwechsel, hg. von Ulrich Joost und Albrecht Schöne, 5 in 6 Bdn., München 1983–2004, Bd. 3, Nr. 1699, S. 731–733, hier S. 731.

81 Siehe dazu auch – am Beispiel fürstlicher Sammlungen in Italien – Furlotti (Anm. 62).

82 Siehe dazu auch Virginie Spenlé: Der Kabinettschrank und seine Bedeutung für die Kunst- und Wunderkammer des 17. Jahrhunderts, in: Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge, hg. von Sebastian Hackenschmidt und Klaus Engelhorn, Bielefeld 2011, S. 69–83, hier S. 75–79; Anke te Heesen: Geschlossene und transparente Ordnungen. Sammlungsmöbel und ihre Wahrnehmung in der Aufklärungszeit, in: ebd., S. 85–102, hier S. 95f.

83 Te Heesen (Anm. 82), S. 96.

84 Pomian (Anm. 1). S. 46–54. Siehe dazu auch Barbara Welzel: Verhüllen und

Sozialer Wert entstand, wenn die zugewiesene Bedeutung geeignet war, den Besitz der Objekte als grundsätzlich erstrebenswert erscheinen zu lassen, so dass der tatsächliche Besitz das Ansehen des Sammlers vergrößerte. Zugleich erlaubte das Vorweisen immer auch eine Demonstration der eigenen fachlichen Expertise, was ebenfalls der Prestigesteigerung zuträglich sein konnte.

Auch die Präsentation gelehrter Porträtsammlungen wurde zumeist wohl von Erläuterungen ihres Besitzers begleitet. Apin warnt jedoch davor, es damit zu übertreiben:

Raisonnire von deinen Portraits, doch mit Bescheidenheit und ohne Affecten. Jenes gibt zu erkennen, daß du in historia litteraria nicht unerfahren, und einen löblichen Endzweck habest; dieses aber zeigt besondere Klugheit an, und verhütet viel Unglück und Verantwortung.⁸⁵

In ihrem konkreten Ablauf war die jeweilige *Aufführung* der Porträts erheblich von der Art ihrer Aufbewahrung bestimmt: Es machte einen Unterschied, ob den Besuchern Klebealben, Einzelblätter in Mappen und Kästen oder Bilder an der Wand gezeigt wurden. Klebealben, auf deren Seiten zumeist mehrere Bilder neben- und übereinander angeordnet waren, eigneten sich besonders für umfangreiche Sammlungen – und wohl auch dazu, deren Quantität hervorzuheben.⁸⁶ Die 15.000 Porträts der Sammlung Brandes etwa waren »in großen Folio-Bänden aufgeklebt und wohl gebunden«. ⁸⁷ Die auf Einzelblättern montierten Porträts, die lose in Mappen und Schachteln verwahrt wurden, erlaubten hingegen eine gezielte Vorlage bestimmter Bilder.⁸⁸

Inszenieren. Zur performativen Praxis in frühneuzeitlichen Sammlungen, in: Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur, hg. von Robert Felfe und Angelika Lozar, Berlin 2006, S. 109–129.

85 Apin (Anm. 24), S. 56f.

86 Zu den verschiedenen Albumformen siehe Antony Griffiths: *The Archeology of the Print*, in: *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, Christopher Baker, Caroline Elam und Genevieve Warwick, Aldershot und Burlington 2003, S. 9–27, hier S. 12–17. Zu Klebealben für Druckgrafik und Fragen ihrer Präsentation siehe Marie Isabelle Vogel: *Sammlungsobjekte zwischen Bild und Buch*, in: *Buchkultur und Wissensvermittlung in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Andreas Gardt, Mirelle Schnyder und Jürgen Wolf, Berlin/Bonn 2011, S. 23–40, bes. S. 36–39.

87 N.N. (Anm. 21), S. 105. Zur Präsentation von Porträtalben siehe bspw. Uffenbach (Anm. 39), Tl. 2, S. 170 u.S. 368f.

88 Vgl. Stephan Brakensiek: *Kennerschaft aus Kassetten. Die Loseblatt-Sammlung als offenes Modell zur nutzbringenden Organisation einer Graphiksammlung in der Frühen Neuzeit*, in: *Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke der Reproduk-*

Manche Sammler waren darauf bedacht, dass von ihren Porträts »keines eine Falte jemals muß gehabt haben oder sonstens muß beflecket oder mißhandelt seyn«, was zweifellos dem Wunsch geschuldet war, den Schauwert der Grafik zu erhalten.⁸⁹ Andere Sammler hingegen ergänzten die Blätter neben bio-bibliografischen Daten auch um Lob und Tadel in gebundener Form, was den Doppelcharakter als Nachschlagewerk und Vorzeigesammlung erkennen lässt (Abb. 1).⁹⁰ Dass solche Verse geeignet waren, das Ansehen ihres Verfassers zu vergrößern, lässt sich etwa daran erkennen, dass eine Auswahl der Epigramme, die Conring unter etlichen Porträts seiner Sammlung angebracht hatte, posthum publiziert wurden.⁹¹

Anders als im Fall der zumeist nach Berufsgruppen und Namen geordneten Alben und Mappen erlaubte eine Hängung an den Wänden, ausgesuchte Porträts besonders hervorzuheben. Wer es sich leisten konnte oder großzügige Bildgeschenke empfing, stattete die Räume, in denen Besuch empfangen wurde, mit Gemälden, Büsten und Medaillen aus. Aufgrund der deutlich geringeren Herstellungs- und Anschaffungskosten wird man allerdings davon ausgehen müssen, dass in den meisten Gelehrtenhaushalten lange Zeit vorwiegend Druckgrafik als Wandschmuck diente. Zudem ist anzunehmen, dass viele Sammlungen zwei Präsentationsweisen kannten: Der größere Teil blieb verwahrt, während eine aussagekräftige Auswahl an Blättern in den für Besucher zugänglichen Räumen sichtbar aufgehängt war, d.h. in der Stube und im Arbeitszimmer.⁹²

tionsgraphik 1500–1830, hg. von ders. und Michel Polfer, Mailand 2009, S. 33–47; Griffiths (Anm. 86), S. 19.

89 Max Arnim (Hg.): Johann Friedrich Armand von Uffenbach's Tagebuch einer Spazierfarth durch die Hessische in die Braunschweig-Lüneburgischen Lande (1728), Göttingen 1928, S. 33.

90 Auch für diese Praxis muss die Sammlung des Paolo Giovio als vorbildlich gelten. Giovio hatte, dem von Plinius überlieferten Beispiel des Varro folgend, Lebensbeschreibungen aller Porträtierten verfasst, die er auf »Kärtchen« (*cartellini*) unterhalb der Gemälde anbrachte. Linda Klinger: *The Portrait Collection of Paolo Giovio 1545–1553*, 2 Bde., Diss. Princeton NJ 1991, Bd. 1, S. 72 u. 204.

91 Justus Christoph Böhmer: Praefatio, in: Hermann Conring: *Musae Errantes*, hg. von Justus Christoph Böhmer, Helmstedt 1708, o.P. [Bl.](2 r-)(7 v, hier Bl.)(4 v]. Böhmer Auswahl von Conrings Epigrammen (*Epigrammata hactenus inedita in imagines a se collectas*) ebd., S. 1–14.

92 Dies lässt sich auch bei fürstlichen Grafiksammlungen nachweisen. Siehe bspw. Sabine Hund und Michael Wenzel: *Eine universelle Sammlung. Carl I. von Braunschweig-Wolfenbüttel und das Sammeln von Graphik*, in: Alfred Walz (Hg.): *250 Jahre Museum. Von den fürstlichen Sammlungen zum Museum der Aufklärung*, Ausst.kat., München 2004, S. 221–268, hier S. 229–231; Christien Melzer: *Von*

DOCTORVM VIRORVM

191

Marius Molfa.



MARIUS Molfa Mutinensis, eximium atque habile ad poeticam ingenium à natura consecutus, Latinis Elegis, & Etruscis rhythmis pari gratia ludendo Musas exercuit: tanta quidem omnium commendatione, ut per triginta annos, qui Romæ Meccenatis nomen tulere, insigni liberalitate, studioque adiutum adipiscendis honoribus efferre contenderint: prægrauante semper eius Genio, quum reditius toties amoribus occupatus, par ingenio studium subtraheret, neque habitu, vel incessu vlloue nobili commercio carminum famam tueretur: sædè prodigus, honestique necius pudoris, neglectum rerum omnium ad innoxie libertatis nomen reuocabat vsque adeo supinè, ut summæ laudis, & clarioris Fortunæ certissimam spem facile corruerit. His moribus, quum Venerem, quàm Mineruam impensius coleret, ab illa meriti pudendo contactu

q 4

*Dein Vers entdecket uns, mein Molfa, deinen Geist,
daß du ein Dichter, doch kein keuscher Joseph seyst.*

Abb. 1: Tobias Stimmer: Porträt des Francesco Maria Molza, aus: Paolo Giovio: Elogia Virorum literis illustrium, Basel: Perna 1577. Auf Blatt montiert mit handschriftlichem Zusatz des Hallenser Sammlers Jacob Gottfried Bötticher: »Dein Vers entdecket uns, mein Molfa, deinen Geist, | daß du ein Dichter, doch kein keuscher Joseph seyst.« Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: A 27162.



Abb. 2: Georg Neumark: Die Sieben Weisen / auß Griechenland,
Danzig: Müller, Hünefeld 1651, Frontispiz. Wolfenbüttel,
Herzog August Bibliothek: Xb 9771 (1)

Im April 1646 erbat der Wolfenbütteler Prinzenzieher und nachmalige Hofrat Justus Georg Schottelius (1612–1676) von seinem Stuttgarter Korrespondenzpartner Johann Valentin Andreae (1586–1654) ein gestochenes Porträt für seine Sammlung von Bildnissen berühmter Männer. Eine lange Reihe derselben, lässt er Andreae wissen, sei der einzige Schmuck seines Arbeitszimmers (Abb. 2).⁹³ Schottelius bezog sich mit dieser Anbringungsweise – bzw. deren Erwähnung – erkennbar auf eine im italienischen Humanismus

der Kunstammer zum Kupferstichkabinett. Zur Frühgeschichte des Graphiksammelns in Dresden (1560–1738), Hildesheim/Zürich/New York 2010, S. 411.

93 Justus Georg Schottelius an Johann Valentin Andreae, 14. April 1646, in: Claus Conermann und Andreas Herz (Hg.): Briefe der Fruchtbringenden Gesellschaft und Beilagen. Die Zeit Fürst Ludwigs von Anhalt-Köthen 1617–1650 (Die deutsche Akademie des 17. Jahrhunderts Fruchtbringende Gesellschaft, Reihe 1, Abt. A), 9 Bde., Tübingen/Berlin 1992–2019, Bd. 7.1, S. 862–865, hier S. 862.

entstandene Vorstellung von der idealen (Bild-)Ausstattung eines gelehrten Haushalts. Mit den Bildnissen berühmter Denker der Antike, die im *studio* und gegebenenfalls weiteren Räumen aufgestellt und aufgehängt waren, schufen sich Gelehrte eine eigene Ahnenreihe des Geistes und der Tugend in Analogie zu den familiären Porträtgalerien des Adels.⁹⁴ Die Porträts, so ließ sich mit Verweis auf antike Berichte über die Funktion der Bildnissammlungen römischer Gelehrter wie Cicero, Varro und anderer behaupten, schürten den Ehrgeiz, den Vorbildern nachzueifern.⁹⁵

Es sei dahingestellt, ob sich dergleichen motivationspsychologische Effekte im Einzelfall eingestellt haben oder ob es sich primär um eine Legitimationsformel handelte. Sicher ist, dass die sichtbare Anbringung von Porträts berühmter Männer – und mitunter wohl auch Frauen – aus Vergangenheit und Gegenwart geeignet war, die intellektuelle Verbundenheit und die moralische Strebsamkeit eines Gelehrten vor anderen zu demonstrieren.⁹⁶

Während die *uomini illustri* in den italienischen Studierstuben und Gelehrtenwohnungen überwiegend als Tafelbilder, Fresken und Skulpturen anzutreffen waren, dominierte im Norden lange die kleine Form des gedruckten oder geprägten Bildnisses: »Contrary to the Italian custom of keeping medals and portrait engravings under lock and key, they were put up on the wall so that they were always accessible to the owner's and his visitors' eye and mind.«⁹⁷

94 Linda Klinger Aleci: Images of Identity. Italian Portrait Collections of the Fifteenth and Sixteenth Century, in: The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance, hg. von Nicholas Mann und Luke Syson, London 1998, S. 67–79; Hans-Peter Schwarz: Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies, Braunschweig 1990, S. 7f.; Wolfgang Liebenwein: Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung, Berlin 1977, S. 66 u.S. 91–95.

95 Schwarz (Anm. 94), S. 8. Liebenwein (Anm. 94), S. 91. Siehe auch Lars Olof Larsson: »... Nur die Stimme fehlt!« Porträt und Rhetorik in der Frühen Neuzeit, Kiel 2012, S. 29–32; Hannah Baader: Francesco Petrarca. Das Porträt, der Ruhm und die Geschichte. Exempla virtutis (1355), in: Porträt, hg. von Rudolf Preimesberger, ders. und Nicola Suthor, Berlin 1999, S. 189–194.

96 Dass es zumindest denkbar erschien, das Bild einer gelehrten Frau aufzuhängen, erschließt sich aus einer Äußerung Jakob Bruckers über das von ihm verlegte Porträt der Luise Adelgunde Victorie Gottsched: »Es verlohnt sich ja der Mühe, dieses Portrait in allen Studier Stuben zu haben.« Jakob Brucker an Johann Christoph Gottsched, 29. November 1740, in: Johann Christoph Gottsched: Briefwechsel. Unter Einschluß des Briefwechsels von Luise Adelgunde Victorie Gottsched, hg. von Detlef Döring und Manfred Rudersdorf, Berlin/Boston 2007ff., Bd. 7, Nr. 79, S. 253–256, hier S. 255.

97 Erwin Panofsky: Erasmus and the Visual Arts, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 32, 1969, S. 200–227, hier S. 218. Vgl. ders.: Conrad Celtes and

Die Ursprünge dieser Präsentationspraxis hat Erwin Panofsky in der sozialen Situation des Humanismus in den deutschen Territorien des 16. Jahrhunderts ausgemacht: War der italienische Humanismus wesentlich von einer aristokratischen Oberschicht in den großen Städten getragen, für die das Interesse an Gelehrsamkeit und Kunst wesentliches Element ihres Habitus war, mussten die deutschen Gelehrten eine solche Nachfrage seitens der gesellschaftlichen Eliten erst schaffen. Aus diesem Grund hatten sie einen ungleich höheren Aufwand zu betreiben, um die neue Kultur und ihre Vertreter zu bewerben. Dazu gehörten Herstellung und Zirkulation von Porträts ebenso wie deren Präsentation. Als Druckgrafik waren sie in Produktion und Erwerbung nicht nur sehr viel preisgünstiger als gemalte und gemeißelte Bilder, sie waren auch aktueller, weil die Zahl zeitgenössischer Gelehrtenporträts rasch anstieg.

Im 17. und 18. Jahrhundert war die gesellschaftliche Situation der Gelehrsamkeit eine andere, doch hatten deren zunehmende Akzeptanz und Institutionalisierung nicht zwangsläufig zu einer Verbesserung der sozialen und ökonomischen Situation des einzelnen Gelehrten geführt.⁹⁸ Gute Bildung und erbrachte Leistungen waren zwar Voraussetzungen, aber keine Garantien für verlässliche und langfristige Sicherungsmöglichkeiten des Lebensunterhalts. Bot der Gelehrtenstand bürgerlichen Söhnen einerseits Aufstiegschancen über die sonst meist unüberwindlichen Grenzen der sozialen Herkunft hinaus, bedingte andererseits die wachsende Anzahl von Akademikern seit dem 17. Jahrhundert eine zunehmende Konkurrenz um Ämter und Posten, die sich zum 18. Jahrhundert mit dem Streben des Adels nach universitärer Qualifikation noch verschärfte.⁹⁹

Die Persistenz der Präsentationspraxis verdankte sich demnach den weiterhin sozial etablierten Mechanismen der symbolischen Aufwertung durch Bezugnahme auf bekannte und anerkannte Autoritäten. Entscheidend ist, dass mit der Verwendung von vorgängig und zudem auch in Reproduktionstechnik hergestellten Bildern die Unterscheidung von Raumausstattung und Sammlung verwischt wurde. Die ausgestellten druckgrafischen Porträts waren nur mehr der unmittelbar sichtbare Teil einer größeren, in Mappen oder Alben verwahrten Sammlung.

Kunz von der Rosen. Two Problems in Portrait Identification, in: *The Art Bulletin* 24/1, 1942, S. 39–54, hier S. 52–54.

98 Joëlle Weis und Tobias Winnerling (Hg.): *Die Schattenseite der Universität. Akademische Prekarität in der longue durée, ca. 1150–1945*, Stuttgart 2024 (im Druck).

99 Vgl. Hole Rößler: *Von der ›Imago‹ zum ›Image‹. Konstruktionen von Gelehrsamkeit im druckgrafischen Porträt des 18. Jahrhunderts*, in: *Gelehrsamkeit(en) im 18. Jahrhundert Autorisierung – Darstellung – Vernetzung*, hg. von Thomas Assinger und Daniel Ehrmann, Heidelberg 2022, S. 73–99, hier S. 74 (m. Anm. 2).

Anhand der räumlichen Disposition von Porträts ließen sich persönliche Beziehungen und gelehrte Netzwerke des Sammlers besonders anschaulich darstellen.¹⁰⁰ So notiert der junge Gelehrte Gottlieb Stolle (1673–1744) von seinem Besuch beim Hannoveraner Theologen Gerhard Wolter Molanus (1633–1722) am 12. Mai 1703:

Er empfing uns [...] in seinem Zimmer, in welchem er uns des Herrn Haunolds Praesidis in Breßlau, Bildnis, das seinem eignen gleich überstund, zeigte, dabey meldend, daß es ihm der Herr von Haunold selbst verehret, dagegen er ihm sein eignes geschicket. Sie hätten beide einander niemahls gesehen, wären aber die besten Freunde, schenckten zuweilen einander etwas, und correspondirten fleissig miteinander.¹⁰¹

Porträts bildeten Anlass und Bühne für die Selbstpräsentation des Sammlers vor seinen Besuchern. Der berühmte, ab den 1750er Jahren sukzessive mit Gemäldeporträts ausgekleidete »Freundschaftstempel« von Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803) in Halberstadt war in dieser Hinsicht nur die besonders konsequente Realisierung einer verbreiteten Praxis.¹⁰² Diese konnte im Einzelfall extreme Formen annehmen: Apin berichtet von einem Sammler, »welcher alle Portraits, die er nur bekommen können, um theuer Geld bezahlt hat, solche auf seinem Boden an die Balcken und Dach-Sparren mit Leim angeklebet, auch so viel in der größten Unordnung beysammen hatte, daß ausser dem Fuß-Boden, weder oben noch neben ein Platz mehr übrig, wo nicht ein Bildnüß zu sehen war.«¹⁰³ Eine derartige Maßlosigkeit der Ausstattung war sicherlich die Ausnahme, schon weil die offenbare Beliebigkeit der Bilder weder Kennerschaft noch Beziehungen oder Wertschätzung erkennen ließ.

Eine nachlässige Präsentation gefährdete nicht allein die soziale Wertschöpfung, sondern zuallererst den materiellen Werterhalt. Wenn man den

100 Vgl. Marcia Pointon: *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*, New York/London 1993, S. 13–36.

101 Gottlieb Stolle: *Reisetagebuch aus den Jahren 1703/1704*, S. 96. Biblioteka Uniwersytecka, Wroclaw (Cod. IV oct. 49). Ich danke Martin Muslow für die Transkription.

102 Reimar F. Lacher: *Freundschaftskult und Porträtkult*, in: *Von Mensch zu Mensch. Porträtkunst und Porträtkultur der Aufklärung*, hg. von dems., Göttingen 2010, S. 41–54, hier S. 46–52; Horst Scholke: *Der Freundschaftstempel Gleims. Einführung*, in: *Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt. Porträts des 18. Jahrhunderts*, bearb. von dems., Leipzig 2000, S. 36–60; Roland Kanz: *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur im 18. Jahrhundert*, München 1993, S. 138–151.

103 Apin (Anm. 24), S. 25.



Abb. 3: Edwaert Collier: Trompe-l'œil mit Kupferstichporträt des Erasmus von Rotterdam, Öl auf Leinwand, 1673 (?), 32,5 × 28,5 cm. Rotterdam, Museum Rotterdam: 10550-A-B

Bildern des niederländischen Malers Evert (Edwaert) Collier (1642–1708) trauen möchte, konnte es aber durchaus vorkommen, dass einzelne Porträts mit Siegellack direkt an der Wand befestigt wurden (Abb. 3). Es sei allerdings, so Apin, nicht ratsam, wenn Sammler

alle Wände in ihrem Museo damit [d.h. mit den Porträts] benageln, weil bekannt, was der Staub, der Rauch, die Fliegen und ander Ungezieffer vor Schaden einem saubern Portrait thun können. Will man ja etliche von seiner Familie oder andern Gelehrten ausstellen, so kan man ja eine Ram dazu, und ein Glaß darüber machen lassen, da mögte es noch endlich eher angehen.¹⁰⁴

104 Ebd., S. 26. Vgl. N.N. (Anm. 42), S. 155. – Zur historischen Hängungspraxis und den materiellen Folgen siehe auch Griffiths (Anm. 86), S. 10.

So haben es vermutlich nicht wenige Sammler gehalten. Ein 1762 gedruckter Auktionskatalog aus Leipzig listet 38 druckgrafische »Bildniße derer berühmtesten Rechts- und anderer Gelehrten, sämtlich von großen Meistern in Kupfer gestochen, mit Glas überzogen, in schwarz gebeizten Rahmen«, darunter internationale Berühmtheiten wie Pierre Bayle, Joseph Justus Scaliger und Isaac Newton sowie deutsche Gelehrte wie Gottfried Wilhelm Leibniz, Christian Thomasius und Nicolaus Hieronymus Gundling.¹⁰⁵ Die gleichartige Einrahmung der Porträts kann als ein sicherer Hinweis darauf gelten, dass die Bilder vormals ein zusammengehöriges Ensemble bildeten.

Die Funktion von Porträts als Zeugnisse sozialer Beziehungen des Sammlers ließ sich steigern, wenn zusätzlich zu deren Präsentation weitere Objekte gewiesen wurden, die mit der Person des Dargestellten verbunden waren. Von seinem Besuch beim Juristen Alexander Arnold Pagenstecher (1659–1716) in Groningen am 6. Juni 1703 notiert Stolle: »Er lies mich in ein schönes Zimmer führen, so mit den Bildnissen seiner Freunde und zwey gedruckten gratulationibus behengt war, wie denn auch auf einem Schrancken viel saubere Thée-Gefässe stunden.«¹⁰⁶ Ein Arrangement von *Approbations-Trophäen* wie (Freundes-)Porträt und Autograf an einer Wand erhöhte im besten Fall wechselseitig deren sozialen Wert, etwa wenn ein ausgestellter Brief den freundschaftlichen Kontakt des Dargestellten zum Sammler bezeugte und damit das Bild ebenfalls als soziale Währung erscheinen ließ.¹⁰⁷ Gelehrten Briefwechseln ist zu entnehmen, dass der konkrete Hängungsort von Porträts durchaus genau bedacht wurde – nicht zuletzt, weil stimmige Konstellationen symbolische Synergieeffekte versprachen. Im November 1791 bedankte sich Lichtenberg beim Astronom Johann Hieronymus Schroeter (1745–1816) für die Übersendung von dessen Porträt. Er besitze, schreibt Lichtenberg seinem Korrespondenzpartner, »einen vortrefflichen Medaillon von Herschel, von fast gleicher Größe«, neben dem »das Ihrige künfftig auf meinem Zimmer hängen« werde.¹⁰⁸ Mit dem deutsch-britischen Friedrich

105 Bibliotheca (Anm. 43), S. 81f. – Obgleich der Katalog den Namen verschweigt, wird man aufgrund des Auktionsortes – das sogenannte Rote Kolleg (*Collegium Rubrum*) der Universität Leipzig – einen ehemaligen Professor als Vorbesitzer der Bilder vermuten dürfen.

106 Stolle (Anm. 101), S. 239.

107 Zu einer gemeinsamen Präsentation von Originalbrief und dessen Darstellung in einem Porträtgemälde siehe Thomas Weigel: Formen und Funktionen des frühneuzeitlichen Gelehrtenporträts am Beispiel einiger Bildnisse des Desiderius Erasmus von Rotterdam, in: Berndt, Hagedorn und Rössler (Anm. 54), S. 59–85, hier S. 68.

108 Georg Christoph Lichtenberg an Johann Hieronymus Schroeter, 17. November

Wilhelm (William) Herschel (1738–1822) korrespondierte der Göttinger Physiker ebenfalls, so dass seine derartig dekorierte Wand funktional den frühneuzeitlichen Stammbüchern ähnelte, die über Autografen und mitunter auch Porträts das persönliche Netzwerk in der Gelehrtenrepublik und die – tatsächliche oder vermeintliche – Akzeptanz und Anerkennung durch andere zu erkennen gaben.¹⁰⁹

Die Hängung der Porträts war nicht notwendig dauerhaft dieselbe. Es konnten Ergänzungen oder Ersetzungen vorgenommen werden, einstige Vorbilder mussten neuen Idolen weichen, im Streitfall wurden einstige Freunde abgehängt oder an einen weniger prominenten Platz verbannt – nur um später wieder in den Kreis der wichtigen Köpfe aufgenommen zu werden.¹¹⁰ Mit wem man gesehen werden wollte, konnte sich in Abhängigkeit von persönlichen Befindlichkeiten wie auch von laufenden Kontroversen innerhalb größerer und kleinerer gelehrter Kreise verändern. Insgesamt muss man sich diese Galerien als dynamische Schaubühne der persönlichen Beziehungen und Bezugnahmen vorstellen, so dass die erhaltenen Berichte immer nur als eine Momentaufnahme aufzufassen sind.

Neben der Demonstration der gelehrten Kontakte ließen sich durch die Porträtausstattung auch Patronagebeziehungen und mithin eine Anerkennung des Gelehrten durch Vertreter der ökonomischen und politischen Elite vorführen. Ein prominentes, aufgrund seiner Dimensionen und institutionellen Einbettung aber nur eingeschränkt repräsentatives Beispiel für diese Bildnutzung ist das »Musaeum«, das der gelehrte Jesuit Athanasius Kircher (1602–1680) seit 1651 im Collegio Romano aufgebaut hatte. In dieser umfangreichen und von zahlreichen Rombesuchern aufgesuchten Sammlung

1791, in: Georg Christoph Lichtenberg: Briefwechsel, hg. von Ulrich Joost und Albrecht Schöne, 5 Bde., München 1983–2004, Bd. 3, Nr. 1968, S. 987f., hier S. 987.

109 Siehe dazu auch Dieter Lohmeier: Gelehrtenleben im Späthumanismus im Spiegel des Stammbuchs. Die Stammbücher des Paul Moth aus Flensburg, in: Stammbücher als kulturhistorische Quellen, hg. von Jörg-Ulrich Fechner (Wolfenbütteler Forschungen Bd. 11), München 1981, S. 181–196, hier S. 185 u. passim. Vor allem für den Nachwuchs auf seiner *peregrinatio academica* waren Stammbücher universale Empfehlungsschreiben für das Aufsuchen von Gelehrten, indem sie bezeugten, wer ihren Besitzern bereits die Tür geöffnet hatte, und dadurch Vertrauen schufen. Vgl. Erich Trunz: Der deutsche Späthumanismus um 1600 als Standeskultur, in: Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock. Acht Studien, München 1995, S. 7–82, hier S. 72.

110 Siehe dazu das Beispiel des englischen Landpfarrer Samuel Parr, herausgearbeitet von Franz Reitinger: Die Metastasier. Geschmackseliten im 18. Jahrhundert, Salzburg 2016, S. 25f.

von antiken Artefakten, Naturobjekten, wissenschaftlichen Instrumenten und technischen Kuriositäten waren an zwei Wänden die Porträts »von Königen und Prinzen« angebracht, die sich als »Gönner und Schüler« Kirchers hervorgetan hatten.¹¹¹ Was Kircher zu einer ganzen Galerie der sozialen Währung ausgebaut hatte, wird in Gelehrtenhaushalten zumeist kleiner ausgefallen sein.

Die Porträtsammlungen konnten je nach Präsentationsweise unterschiedliche Funktionen annehmen: Sie waren Ausweis der historischen Kenntnisse und der kollegialen Respektbezeugung, sie demonstrierten die gelehrte Identität des Sammlers durch den Bezug auf berühmte Vorbilder und dessen Anerkennung durch anerkannte Gelehrte und höherstehende Persönlichkeiten. Diese Ausrichtung auf die Person des Sammlers bedingte, dass Porträtsammlungen – sofern es sich nicht um die einzige Sammlung im Haushalt handelte – zumeist gegen Ende der Besichtigung gezeigt wurden.¹¹²

5. Gesammelt werden

Von der Sammlungsökonomie profitierten nicht allein die Sammler, auch für diejenigen, die Porträts von sich drucken ließen und in Umlauf brachten, musste es vorteilhaft erscheinen, in gelehrten Sammlungen vertreten zu sein. Dies wird verständlich vor dem Hintergrund der kommunikativen Funktion dieser Bildsorte. Das druckgrafische Gelehrtenporträt der Frühen Neuzeit war ein Erfolgsmedium: Es bündelt die auf ihm dargestellten und genannten persönlichen Eigenschaften, Fähigkeiten und Leistungen, die Ämter, Posten und Würden zu einer sichtbaren Erfolgsmeldung. Als öffentliches Bild verkündet es immer schon die Bildwürdigkeit des Dargestellten, die nichts anderes ist als Ausdruck des errungenen Erfolgs. Zwar fehlt ihm, selbst wenn es von berühmten und fähigen Künstlern geschaffen wurde, die materielle Wertigkeit des Gemäldes; aber es übertrifft jenes in seiner Reichweite: hohe Stückzahl und geringes Gewicht machen es zum idealen Zirkulationsmedium. Die psychologische Strategie des Porträts gleicht der des Denkmals: Es fordert den Betrachter auf, es in seiner Einstellung gegenüber dem Dargestellten jenen gleichzutun, die durch die Herstellung des Porträts bereits dessen Bildwürdigkeit verbürgten. Nicht das Porträt selbst also erwirkt beim Betrachter die Zustimmung für die Person, sondern das von ihm induzierte

111 Giorgio de Sepi: *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum*, Amsterdam 1678, S. 6f.

112 Bspw. Arnim (Anm. 89) S. 33.

Bewusstsein, dass andere vor ihm deren Erfolg bestätigten. Eine solche Erfolgsbehauptung musste sich freilich in den jeweiligen Grenzen der Wahrscheinlichkeit, Glaubwürdigkeit und Angemessenheit bewegen, um nicht den Verdacht von Eitelkeit oder Scharlatanerie zu erwecken.

Mit Karl Mannheim lässt sich die vom Porträt behauptete, zugleich aber immer auch intendierte Form des Erfolgs als »labile Form subjektiven Erfolges« bestimmen. Gemeint ist damit die Anerkennung von Relevanz und Bedeutung der Leistung einer konkreten Person durch ein Publikum. Anders als der Erfolg, der sich in einem direkten Zuwachs von Besitz oder Macht äußert, ist dieser »Ruhmerfolg« labil, weil er vollständig abhängig ist von der Meinung des Publikums, deren Dynamiken kaum zu antizipieren sind.¹¹³ Die Angst vor dem Vergessenwerden war ganz real, aber sie beschränkte sich keineswegs auf die Zeit nach dem Tod.¹¹⁴ Von ihr waren vor allem die Menschen der Frühen Neuzeit betroffen, deren berufliches Fortkommen auf Bekanntheit, Ruhm und gutem Ruf beruhte. Denn stärker als es Mannheim in seiner Untersuchung der verhaltensprägenden Wirkung des kapitalistischen Wirtschaftssystems herausgearbeitet hat, waren in der frühneuzeitlichen Gesellschaft beide Arten des Erfolgs aufeinander bezogen. Der labile subjektive Erfolg, das soziale Prestige, stand nicht für sich, sondern war immer Vorstufe materiellen Erfolgs, ein Kredit, der mit Blick auf zu erlangende Ämter, Posten und Pfründe angestrebt wurde. Um ihr Prestige zu steigern, griffen Gelehrte auf das Medium des Porträts zurück. Der steigende akademische Konkurrenzdruck wiederum beförderte den Porträtdruck: Eine enorme Zunahme an Porträts seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ging einher mit einer wachsenden Kritik an der Legitimität der Bilder.¹¹⁵

Die Aufnahme von Gelehrtenporträts in gelehrte Sammlungen bestätigte die Rechtmäßigkeit der Bildproduktion und damit den Status des Dargestellten. Als berühmt konnte gelten, wer in vielen Sammlungen vertreten war, dessen Bild in vielen Stuben hing.

113 Karl Mannheim: Über das Wesen und die Bedeutung des wirtschaftlichen Erfolgsstrebens. Ein Beitrag zur Wirtschaftssoziologie (1930), in: Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk, hg. von Kurt H. Wolff, Berlin/Neuwied 1964, S. 625–687, hier S. 638–641.

114 Vgl. Tobias Winnerling: Das Verschwinden der Erinnerung. Vergessen-Werden im akademischen Metier zwischen 18. und 20. Jahrhundert, Göttingen 2021.

115 Siehe dazu auch Hole Rößler: The Frontispiece Portrait and its Critics. Visual and Verbal Tactics for Undermining the Social Productivity of Printed Portraits in the Early Modern Scholarly Culture, in: Gateways to the Book. Frontispieces and Title Pages in Early Modern Europe, hg. von Gitta Bertram, Nils Büttner und Claus Zittel, Leiden 2021, S. 124–148.

Wie für den Sammler war auch für den Dargestellten die Betrachtung durch Dritte entscheidend: Erst durch deren Anerkennung konnte beiden aus Sammlung und Bild Prestige erwachsen. Bitten um ein Porträt waren also zumeist stillschweigende Versprechen des Gesehenwerdens. Im Bewusstsein, dass sich umgekehrt mit der Übersendung von Porträts ein solcher Wunsch verband, versicherten sammelnde Gelehrte ihren Korrespondenzpartnern immer wieder dessen Erfüllung. So lässt Erasmus seinen vertrauten und langjährigen Korrespondenzpartner Willibald Pirckheimer (1470–1530) wissen, dass er neben dessen Medaillenporträt auch den von Dürer gefertigten Porträtstich in seinem Studierzimmer aufgehängt habe, so dass »häufig, wenn Freunde mich besuchen, auf Dich die Rede kommt«. ¹¹⁶ Und ganz ähnlich schreibt die schwedische Dichterin Hedvig Charlotta Nordenflycht (1718–1763) mehr als zweihundert Jahre später, im Oktober 1752, an Albrecht von Haller (1708–1777):

Ich danke Ihnen, mein Herr für das wertvolle Geschenk Ihres Porträts, das ich zusammen mit Ihrem Brief erhalten habe. Es ist jetzt Teil des Schmucks meines Kabinetts und befriedigt zugleich die Neugierde der Gelehrten in meinem Land, die noch nicht die Ehre hatten, Sie persönlich zu sehen. ¹¹⁷

Deutlich wird an derartigen Beispielen die Rekursivität der Prestigevermehrung: Während sich die Empfänger von Porträts mit sozialen Beziehungen schmücken konnten, war es für die Porträtierten erstrebenswert, an einem prominenten Ort vertreten zu sein.

Entsprechend relevant war aber auch der Ort des Porträts in der Sammlung. Zum einen machte es einen Unterschied, ob ein Gelehrter durch sein aufgehängtes Porträt zum »permanenten Gast« im Haushalt eines anderen wurde, oder ob das Bild in einer Mappe verschwand. ¹¹⁸ Zum anderen konnte

¹¹⁶ Desiderius Erasmus an Willibald Pirckheimer, 14. März 1525, in: Briefe, übers. u. hg. von Walther Köhler, erw. von Andreas Flitner, Bremen 1995, S. 345–351, hier S. 346.

¹¹⁷ »Je vous remercie Monsieur de precieux Present de votre Portrait, que j'ai recu avec votre lettre. Il fait à present partie de l'ornement de mon Cabinet et satisfait en même tems[!] la curiosité de savants de mon pais, qui n'ont pas eu l'honneur de vous avoir vu personelement.« Hedvig Charlotta Nordenflycht an Albrecht von Haller, 12. Oktober 1752. Zit. nach Martin Stuber, Stefan Hächler und Hubert Steinke: Albrecht von Hallers Korrespondenznetz. Eine Gesamtanalyse, in: Stuber, Hächler und Lienhard (Anm. 74), S. 3–216, hier S. 185.

¹¹⁸ Zum Porträt als »permanentem Gast« siehe. Jana Kittelmann: Garten – Kabinett – Schlachtfeld. Räume des empfindsamen Briefes, in: Die Geschichtlichkeit des

die Konstellation, in der das Bild wahrgenommen wurde, wichtig werden. Im Dezember 1673 bedankt sich Conring beim Jenaer Historiker Johann Andreas Bose (1626–1674) für die Übersendung eines Porträts:

Dein Bild hat mir große Freude bereitet. Und deshalb habe ich ihm sofort einen Platz in meiner mit Mühe zusammengetragenen Sammlung von Bildern derjenigen gegeben, die durch Gelehrsamkeit berühmt sind, und es [den Bildern von] [Thomas] Reines und Johannes Scheffer beigelegt.¹¹⁹

Die von Conring erwähnte Zusammenführung von Boses Porträt mit den Bildnissen von Thomas Reines und Johannes Scheffer war vermutlich fachlich begründet – beide waren wie Bose mit Schriften zu Fragen der klassischen Philologie und Altertumskunde hervorgetreten. Zugleich verschaffte Conring seinem Briefpartner auf diese Weise einen für andere sichtbaren Platz in einer Expertengruppe.

Viele Porträts wurden sicher nicht allein als Sammlerobjekte hergestellt, doch die Bedeutung, die ihre sichtbare Präsentation in Sammlungen für die Prestigeökonomie haben konnte, ist als Faktor der Produktionsumstände in Erwägung zu ziehen. Für ein radiertes oder gestochenes Porträt zahlten die Auftraggeber zwischen 2 und 50 Talern – oder mehr, je nach Qualität und Renommee des Künstlers.¹²⁰ Vor allem eine demonstrative Kostenintensivität steigerte den Wert der sozialen Währung, erhöhte aber sicher auch die Chancen der Sichtbarkeit in einer Sammlung. Im Vergleich zur Medaille waren die Möglichkeiten zur materiellen Differenzierung bzw. Aufwertung beim Porträtgedruck eingeschränkter: Gebräuchlich waren als Bedruckstoffe neben unterschiedlich feinen Papiersorten noch Pergament und die deutlich kostspieligere Seide.¹²¹

Der Blick durch das analytische Instrument der Sammlungsökonomie offenbart ein Feld der Interessen, Erwartungen und Wünsche von Sammlern,

Briefs. Kontinuität und Wandel einer Kommunikationsform, hg. von Norman Kasper, ders., Jochen Strobel und Robert Vellusig, Berlin/Boston 2021, S. 115–139, hier S. 129.

119 »Imago Tua magno me affecit gaudio: eoque locum illi statim dedi in mea Imaginum doctrina illustrium operosa collectione, adiunxique Reinesio et Ioanni Scheffero.« Hermann Conring an Johann Andreas Bose, 19. Dezember 1673, in: Johann Friedrich Fischer (Hg.): *Epistolae virorum quorundam doctorum ad Ioh. Andream Bosium*, Leipzig 1760, S. XXI–XXIII, hier S. XXII f.

120 Vgl. Rößler (Anm. 48), S. 87.

121 Stijnman (Anm. 41), S. 264–266.

deren Besuchern, von Produzenten und Händlern sowie denjenigen, die Objekte als ihre Repräsentanten und Agenten einschleusten. Sie alle handelten im Rahmen und nach den Prinzipien verschiedener Ökonomien, die sich im Idealfall ergänzen konnten. Das sieht man den erhaltenen und institutionell archivierten Sammlungen nicht mehr an. Gekaufte oder aus Büchern herausgeschnittene Porträts liegen da neben Dankesgaben und erbettelten Trophäen. Dieses Nebeneinander mag mitunter einer ursprünglichen Konstellation oder Ordnung entsprechen, was aber fehlt, ist der einstige Sammler, der seinem Besucher die ehrenvollen Umstände erläuterte, durch die das eine oder andere Blatt in seinen Besitz kam.